KLAVIRSKA GLAZBA I KOMORNO INSTRUMENTALNA GLAZBA S KLAVIROM ANTUNA DOBRONIĆA

Mikulić Štimac, Maria

Doctoral thesis / Disertacija

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:666085

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-24**

Repository / Repozitorij:

Repository of Faculty of humanities and social sciences

UNIVERSITY OF SPLIT

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Splitu

FILOZOFSKI FAKULTET

Maria Mikulić Štimac

KLAVIRSKA GLAZBA I KOMORNO INSTRUMENTALNA GLAZBA S KLAVIROM ANTUNA DOBRONIĆA

DOKTORSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Ivana Tomić Ferić

Split, 2019.

University of Split

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Maria Mikulić Štimac

PIANO MUSIC AND INSTRUMENTAL CHAMBER MUSIC WITH PIANO BY ANTUN DOBRONIĆ

DOCTORAL THESIS

Supervisor: Prof. Ivana Tomić Ferić, PhD

Split, 2019

ZAHVALA

Zahvaljujem mentorici prof. dr. sc. Ivani Tomić Ferić što me sigurnom rukom, na daljinu, stručno i učinkovito usmjeravala i vodila prema cilju.

Zahvaljujem prof. Radovanu Lorkoviću što me tijekom rada poticao svojim uvijek samo pozitivnim stavom i inspirirao širinom svog znanja.

Zahvaljujem prof. Tihomiru Petroviću što me podržao i pomogao mi da bez straha i sumnje opišem glazbu riječima.

SADRŽAJ

1. UVOD 1
1.1. Predmet, svrha i cilj istraživanja 1
1.2. Pregled dosadašnjih istraživanja 3
1.3. Metodološki okvir, struktura rada i opis primarnih muzikoloških izvora 8

2. ANTUN DOBRONIĆ (1878.-1955.) –BIOGRAFSKE ODREDNICE, UTJECAJI I NASLJEĐE 11
2.1. Životni i stvaralački put Antuna Dobronića 11
2.2. Glazbeno-povijesno nasljeđe i zbivanja u hrvatskoj i europskoj glazbi do Dobronićeva vremena 18
2.3. Glazbeni svjetonazor Antuna Dobronića u procjepu između europskih glazbenih tijekova i nacionalnog glazbenog idioma 23

3. KLAVIRSKA GLAZBA ANTUNA DOBRONIĆA 35
3.1. Stanje i sadržaj rukopisne glazbene ostavštine Antuna Dobronića s područja klavirske glazbe 35
3.2. Predstavljanje i transkripcija dosad nepoznate i neobjavljene rukopisne glazbene građe: glazbeno-teorijski i analitički ogled 38
3.2.1. Klavirski ciklus *Naša Lelja* 38
3.2.2. Klavirski ciklus *Naša Rajka* 41
3.2.3. Klavirski ciklus *Naš Draško* 47
3.2.4. Ciklus *Iz vojničkog života* 53
3.2.5. Ciklus *Iz školskog dječjeg svijeta* 59
3.3. Fantazija, op. 19 i *Capriccioso* 62
3.3.1. Fantazija, op. 19, revizija jedne analize 62
3.3.2. *Capriccioso*, osvrt 70
3.4. Pregled cjelokupnoga klavirskog opusa kroz problematiku izvedbe i primjene u pedagoškoj praksi 72

4. KOMORNA GLAZBA S KLAVIROM ANTUNA DOBRONIĆA 88
4.1. Stanje i sadržaj rukopisne glazbene ostavštine Antuna Dobronića s područja komorne glazbe s klavirom 88
4.2. Predstavljanje i transkripcija nepoznatih i neobjavljenih djela komorne glazbe s klavirom, glazbeno-teorijski i analitički ogled 89
4.2.1. Trio za violinu, violončelo i klavir 89
4.2.2. Klavirski kvintet *Bosanska rapsodija* 103
4.2.3. Ciklus za dječje grlo, violinu i klavir *Primorčice* 116
4.3. Ostala komorna djela s klavirom 120
4.3.1. Klavirski trio *En famille*, op. 24 120
4.3.2. Divertissement za puhački kvintet i klavir *Moja pjesma* 121

5. SUITA *DUBRAVKA* ZA KLAVIR ČETVERORUČNO 123
5.1. Predstavljanje, transkripcija, glazbeno-teorijski ogled 127
5.1.1. Prvi stavak *Pjesma pastira* 127
5.1.2. Drugi stavak *Vuk satir i pastiri* 130
5.1.3. Treći stavak *Satiri Divjak i Gorštak* 132
5.1.4. Četvrti stavak *Miljenko i Dubravka* 134
5.1.5. Peti stavak *Grdan i Dubravka* 138
5.1.6. Šesti stavak *Ples satira i pjesma slobodi* 141
6. SKLADATELJSKA GESTIKA ANTUNA DOBRONIĆA S POSEBNIM OSVRTOM NA DJELA ZA KLAVIR I S KLAVIROM 145
7. MUZIKOLOŠKA VALORIZACIJA ODABRANIH DJELA 159
8. UMJESTO ZAKLJUČKA: KONTEKSTUALIZACIJA DOBRONIĆEVA STVARALAŠTVA ZA KLAVIR I S KLAVIROM U ZRCALU SUVREMENIKA 166
9. IZVORI I LITERATURA 175
9.1. Arhivski izvori, rukopisna građa 175
9.2. Knjige, zbornici, članci i studije 177
9.3. Mrežni izvori i notna izdanja 181
10. SAŽETAK 182
11. SUMMARY 184
12. ŽIVOTOPIS AUTORICE 186
13. PRILOZI: TRANSKRIPCIJE NOTNIH RUKOPISA ANTUNA DOBRONIĆA 188
13.1. Klavirski ciklus *Naša Lelja* 188
13.2. Klavirski ciklus *Naša Rajka* 198
13.3. Klavirski ciklus *Naš Draško* 207
13.4. Ciklus *Iz vojničkog života* 217
13.5. Klavirski ciklus *Iz školskog dječjeg svijeta* 227
13.6. Fantazija *Kje so moje rožice,* op. 19 238
13.7. *Capriccioso* 258
13.8. Trio za violinu, violončelo i klavir 273
13.9. Klavirski kvintet *Bosanska rapsodija* 313
13.10. Ciklus za dječje grlo, violinu i klavir *Primorčice* 344
13.11. Suita *Dubravka* za klavir četveroručno 352

1. UVOD

1.1. Predmet, svrha i cilj istraživanja

Predmet istraživanja ovog rada klavirska je glazba i komorna instrumentalna glazba s klavirom Antuna Dobronića (1878.-1955.). Pri istraživanju bogate Dobronićeve ostavštine odlučila sam se posvetiti onom dijelu njegova opusa u kojem se osjećam kompetentnom i u kojem i svojim praktičnim znanjem mogu pridonijeti boljem razumijevanju i oživljavanju Dobronićevih djela.

Unutar Dobronićeva stvaralačkog razdoblja može se uočiti izrazita dominacija vokalno-instrumentalnog, glazbeno-scenskog i zborskog stvaralaštva u hrvatskoj glazbenoj praksi pa su mnoga djela s područja komorno-instrumentalne i klavirske glazbe ostala zanemarena. Neka od njih tiskana su u vlastitoj nakladi, rijetka su u izdanjima tadašnjih izdavača, a mnoga još i danas postoje samo u rukopisima, što je sudbina i najvećeg dijela ostavštine Antuna Dobronića. Vokalno-instrumentalno, glazbeno-scensko i zborsko stvaralaštvo bilo je mnogo zahvalnije i dostupnije širokoj glazbenoj praksi jer su se mnogi nadareni pojedinci bez posebne glazbene naobrazbe mogli usmjeriti na aktivno bavljenje glazbom. Stjecanje višeg stupnja glazbene naobrazbe bilo je povezano s odricanjem, putovanjima, neizvjesnošću i financijskim teškoćama, te nije bilo dostupno mnogima. Posebno nadareni pojedinci, koji su uspjeli steći izvrsnu izobrazbu, prilagodili su se potrebama društva. U tadašnjim okolnostima tražila se glazba koja je razumljiva, bliska i dostupna za izvođenje. Tu postaje jasno zašto je komorna instrumentalna glazba, kao i klavirska, bila manje prihvaćena, a time i manje poticana. Usprkos tomu, u golemoj ostavštini Antuna Dobronića nalazimo i klavirska, a i komorno- instrumentalna djela. Dobronić je jedan od rijetkih skladatelja koji se klavirskoj i komornoj glazbi vraćao u svim razdobljima svog stvaralaštva. Kao neobično plodan skladatelj volio je reći da su male forme za njega „odmor“ od skladanja velikih djela.[1] Prva sačuvana klavirska skladba *Intermezzo* za klavir nastala je, prema Popisu glazbenih djela 1910. godine što upućuje na to da je skladana prije Dobronićeva studija u Pragu.[2] Prva skladba pisana za violinu uz pratnju klavira, *Ciganske melankolije* za violinu i klavir, i komorna skladba *Kolo* za gudački kvartet nastale su tijekom njegova studija u Pragu.[3] *Serenata mog života*, op. 8, skladana 1916., prva

[1] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice Hrvatske, 2000., 175
[2] Lelja, Rajka i Draško DOBRONIĆ: *Antun Dobronić 1878.-1955. Popis glazbenih djela*, Zagreb: Zavod za zaštitu autorskih muzičkih prava, 1974.
[3] Ibid.,48

je suita za klavir nakon koje je Dobonić skladao još niz klavirskih suita. Za klavir četveroručno Dobronić je napisao suitu *Dubravka*, poslužívši se svojom scenskom glazbom za Gundulićevu *Dubravku*. Ostavština obuhvaća još brojna komorna djela s klavirom i bez njega. U bogatstvu raznih komornih sastava očituje se nepresušna inventivnost, maštovitost i stvaralačka neiscrpnost. Ako se uzme u obzir da je skladanje za komorne sastave, male forme, bilo *predah* između velikih forma, sasvim je jasno da je Dobronić za sobom ostavio bogato nasljeđe koje već po autorovoj nepresušnosti ideja, golemoj radnoj sposobnosti, etičkom i moralnom pristupu skladanju i životu uopće zaslužuje da se prouči i zaživi u našoj suvremenoj glazbenoj, izvođačkoj i drugoj praksi.

Činjenica da je glazbena ostavština Antuna Dobronića većim dijelom neobjavljena odredila je da cilj ovog rada bude istraživanje ponajprije njegovih nepoznatih i neobjavljenih djela s područja klavirske i komorno-instrumentalne glazbe s klavirom. Kad razumijemo da su okolnosti bitno utjecale na razvoj glazbenog stvaralaštva i da su potrebe društva uvjetovale prevagu pojedinih načina glazbenog izražavanja, jasno je zašto su komorna instrumentalna i klavirska glazba, koje kako od izvođača, tako i od slušatelja zahtijevaju šire i temeljitije glazbeno znanje, često bile zanemarivane. U tom kontekstu čini se vrijednim obraditi i analizirati upravo nepoznate rukopise neobjavljenih djela te valorizirati njihovo značenje u odnosu na stvaralaštvo ostalih hrvatskih i europskih skladatelja tog doba. Cilj je, nadalje, posredovati u upoznavanju javnosti i profesionalnih glazbenika s ovim djelima, pridonijeti njihovu objavljivanju i izvođenju. Zanimanje za izvođenje ovih djela obogatilo bi hrvatsku glazbenu i glazbeno-pedagošku praksu nekim, toga vrijednim djelima, a možda i proširilo udio hrvatskih glazbenika u kontekstu europske glazbene baštine na ovom glazbenom području.

1.2. Pregled dosadašnjih istraživanja

Uvidom u relevantnu literaturu uočeno je da dosad nisu poduzimana sustavnija istraživanja komorno-instrumentalne i klavirske glazbe Antuna Dobronića, a samo su rijetka djela objavljena. Većina se samo spominje u radovima i povijesnim pregledima hrvatskih muzikologa, Muzičkoj enciklopediji Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, popisima djela na karticama Muzičkog informativnog centra, internetskim člancima, kao i u biografskim radovima nasljednika (L. Dobronić). Pri pisanju ovog rada uzeti su u obzir objavljeni podaci hrvatskih muzikologa, vezani za povijest hrvatske glazbe, kao i najnovija istraživanja i dosadašnje spoznaje. Postojeće studije, znanstveni i stručni članci u kojima su istraživani Dobronićevo stvaralaštvo i rad, proučene su kao predradnja ovom istraživanju.[4]

Sanja Majer-Bobetko se temom Antuna Dobronića bavila u više navrata. U članku *Jedna glazbeno estetska paleta: Muzički eseji Antuna Dobronića*[5] Majer-Bobetko donosi osvrt na Dobronićevo zanimanje za glazbeno-estetsku problematiku i pruža uvid u njegov misaoni svijet i njegova subjektivna umjetnička razmatranja. U članku se navodi da Dobronićevi eseji otkrivaju njegovu bliskost Taineovoj metodi koja darvinistički pojam evolucije prenosi u sferu teorije umjetnosti. Po Riemannovoj koncepciji povijesti glazbe građa se manje prezentira kao povijest pojedinih glazbenih osobnosti i kultura, a više kao formalni i stilistički proces.[6] Za Dobronića evolucija stvaralačkog duha u muzici još nije završena, a budućnost glazbe osigurana je zahvaljujući slavenskim narodima jer razdoblje „slavenstva“, smatra Dobronić, tek dolazi. Karakterizirat će ga „dobrota i nutarnja energija“ kroz novu melodiku i samoniklu ritmiku.[7] U članaku *Bilješke o glazbenopovijesnim temama u opusu Antuna Dobronića*[8] autorica navodi da su u krug Dobronićeva zanimanja pripadale i glazbeno-povijesne teme.

[4] Više tema o djelovanju i stvaralaštvu A. Dobronića obrađeno je u *Antun Dobronić, Zborniku radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995.; Karel MLEJNIK: Praške godine Antuna Dobronića, 7., Mirjana ŠKUNCA: Dobronićev Karneval – korak prema novim obzorima, 11., Marijan STEINER: Liturgijske, crkvene i duhovne skladbe Antuna Dobronića, 27., Jerko BEZIĆ: Melografski i glazbenofolkloristički rad Antuna Dobronića, 35., Hrvojka MIHANOVIĆ-SALOPEK: Književna baština u umjetničkom djelu Antuna Dobronića, 49., Sanja MAJER-BOBETKO: Jedna glazbeno estetska paleta: Muzički eseji Antuna Dobronića, 63., Antonija BOGNER-ŠABAN: Dobronićev Rkač u režiji Marka Foteza, 75., Lelja DOBRONIĆ: Antun Dobronić – Mladi dani u Dalmaciji (građa za životopis), 83.

[5] Sanja MAJER-BOBETKO: „Jedna glazbeno estetska paleta: Muzički eseji Antuna Dobronića“, u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 63-74.

[6] Ibid., 66.

[7] Ibid., 68.

[8] Sanja MAJER-BOBETKO: „Bilješke o glazbenopovijesnim temama u opusu Antuna Dobronića“, *Arti musices*, 36/ 2, (2005.)6 235-245.

Uzori su mu bili svi ugledni autori glazbeno-povijesnih sinteza (H. Riemann, A. Untersteiner, J. P. Hullah, A. Gali) što svjedoči o njegovu izrazitom interesu za glazbeno-povijesne teme.

Godine 1981. objavila je Sanja Majer-Bobetko i članak *Neke glazbeno estetske koncepcije mladog Dobronića*.[9] U njemu opisuje djelovanje mladog Dobronića koje se nadovezuje na djelovanje F. Kuhača, V. Novaka i drugih. Već u ranoj fazi Dobronić se nadovezuje na Kuhačev idejni svijet, a njegov su predmet interesa različiti aspekti glazbeno-estetske problematike. Ovdje Majer-Bobetko navodi razlike u stajalištima imeđu Kuhača i Dobronića, koje se tijekom Dobronićeva života mijenjaju. Važna su pitanja za Dobronića pitanje odgajanja glazbene publike i vrednovanja muzičkog djela. Smatra da je poimanje muzičke ljepote relativno, tj. subjektivno. Bavi se pitanjima crkvene glazbe, kao i pitanjem nacionalnog u glazbi.

U knjizi *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova* Sanja Majer-Bobetko navodi kritiku Antuna Dobronića kao ideološko-utilitarističku kritiku[10]. U tom poglavlju Majer-Bobetko pokazuje kako je ova vrsta kritike izravno utjecala na oblikovanje umjetničkog habitusa pojedinih skladatelja te navodi primjer K. Odaka i njegove opere *Dorica pleše*. Smatra da je kritika između dvaju svjetskih ratova bila usmjerena na propagiranje nacionalne ideologije začete u razdoblju ilirizma. Lik Antuna Dobronića ističe među glazbenim kritičarima koji su zastupali neonacionalni smjer u međuratnoj hrvatskoj glazbi. Uz društvenu recepciju Dobronić i njegovi sljedbenici, po Majer-Bobetko, uspjeli su osigurati neonacionalnom smjeru u glazbi dominantan položaj još i poslije Drugog svjetskog rata.

O Dobronićevu ciklusu zborskih skladbi *Pjesme neostvarene ljubavi* pisala je Mirjana Babić Siriščević.[11] Ciklus pripada ranim Dobronićevim opusima, ali već sadržava sve bitne značajke skladateljeva stila i glazbenog rukopisa. Interesantni su potpuno oprečni osvrti na izvedbu ovog ciklusa koje navodi Mirjana Babić Siriščević. Jedan je osvrt Zlatka Grgoševića:

"[...] Zadovoljan je temom kratkog daha, malom formom, često nekarakterističnom ostinatnom figurom u pratnji i harmonijom, koja nije uvijek takva da bi učvrstila tonalitet i potcrtala karakteristično kadenciranje

[9] Sanja MAJER-BOBETKO: „Neke glazbeno estetske koncepcije mladog Dobronića", *Arti musices*, 13 (1982.), 55-67.
[10] Sanja MAJER-BOBETKO, *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova,* Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1994., 36-48.
[11] Mirjana BABIĆ SIRIŠČEVIĆ: „A. Dobronić: Pjesme neostvarene ljubavi", *Arti musices*, 36/2 (2005.), 247-263.

melodije. Svi ti elementi koji mogu da budu za nekog muzičara negativni, u složnom izmjenjivanju i nastupanju stvaraju karakteristiku Dobronićeve kompozicijske tehnike..."[12]

Drugi je osvrt glazbenog kritičara Milana Grafa:

"[...]. Doista ne spada suita u red onih modernih kompozicija kod kojih čovijek zijeva.[..]. Mnogo doduše ovisi o slušatelju samome, da tu duboku glazbu shvati...."[13]

Babić Siriščević navodi da je taj ciklus dobra ilustracija Dobronićeva nastojanja usklađivanja autohtonog folklornog elementa s „europskim artizmom". Iznosi da su pjesme pisane u dur-molskom tonalitetu, harmonija je uglavnom disonantna, a poveznica s narodnim stvaralaštvom tekst je na narodnom jeziku.

Temu Dobronićeve sakralne glazbe obrađivala je, uz dr. Marijana Steinera[14], i Rozina Palić-Jelavić[15]. Marijan Steiner u svom je članku objasnio razliku između duhovnih, crkvenih i liturgijskih skladbi te razvrstao opisana Dobronićeva sakralna djela prema navedenim vrstama. Rozina Palić-Jelavić također opisuje Dobronićev nevelik sakralni opus od trinaest naslova koji obuhvaćaju izvorne skladbe, obrade i harmonizacije nabožnih napjeva, mise, motete, solo popijevke, vokalno-orkestralnu suitu i glazbeno-scensko djelo. Piše o utjecajima na stvaranje sakralnog opusa i odrednicama glazbenog izraza. Prenosi Dobronićev stav da, zbog „ušuljavanja" muzike koja bi mogla štetno djelovati na glazbeno-estetski pučki odgoj, propagira njegovanje samo one crkvene glazbe kakvu propisuju odredbe crkvenih vlasti. Palić-Jelavić piše da je Dobronić u svojim sakralnim djelima rabio narodne napjeve što ih je sam kao melograf bilježio ili ih je citirao iz drugih izvora, a ponekad je posezao i u usmenu hrvatsku religijsku baštinu. U glazbenom jeziku česte su disonance, nagle modulacije i općenito neočekivana harmonijska rješenja, uz kombinaciju modernijeg izraza i folklornih elemenata.

Marija Barbieri u svom se radu osvrnula na Dobronićevo operno stvaralaštvo.[16] U svom članku *Recepcija opernog stvaralaštva Antuna Dobronića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu* Barbieri iznosi da su od trinaest Dobronićevih opera samo tri izvedene u Zagrebu. Opisuje Dobronićev odnos prema operi koju je smatrao preživjelom formom. Slijedom toga, svojim je glazbeno-scenskim djelima davao različite druge nazive: simfonijska drama, muzička

[12] Ibid., 249.
[13] Ibid., 261.
[14] Marijan STEINER: „Liturgijske, crkvene i duhovne skladbe Antuna Dobronića", u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 27-33.
[15] Rozina PALIĆ-JELAVIĆ: „Antun Dobronić i sakralna glazba", *Arti musices* 6 37/1 (2006.), 5-44.
[16] Marija BARBIERI: „Recepcija opernog stvaralaštva Antuna Dobronića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu", *Arti musices* 6 36/2 (2005.), 265-302.

komedija, scenska lirika i slično. Navodi da su osvrti na izvedene opere bili mnogobrojni, ali i vrlo različiti, a djela su bila vrlo zahtjevna za pripremu i izvođenje. Barbieri opisuje skladateljev trud da u tisku najavi i objasni svoje skladateljske principe i namjere, no sve njegovo zalaganje nije pomoglo da se barem neka od izvedenih opera dulje zadrži na kazališnom repertoaru.

U knjizi *Prilozi povijesti muzike otoka Hvara* (Split, 1958.) Dobronićem se bavi i Jasmina Juračić-Turk.[17] Opisuje Dobronića kao jednu od najistaknutijih ličnosti tada nove generacije hrvatskih skladatelja. Navodi Dobronićev svestrani publicistički i muzikološki rad te njegov pogled na povijesni razvoj glazbe s osvrtom na hrvatske prilike. Juračić-Turk iznosi Dobronićevo isticanje važnosti slavenskih kompozitora 20. stoljeća i njihovu težnju za vlastitim glazbenim govorom, kao i isticanje značenja V. Lisinskog koji je u hrvatskoj glazbi prvi pokušao nacionalnu glazbu podići na višu razinu prave umjetnosti.

U radu je razmotren i članak Marije Janaček-Buljan o korespondenciji između Kuhača i Dobronića.[18] U korespondenciji, vođenoj između 1905. i 1908., osvijetljen je međusobni odnos Kuhača i Dobronića. Odnos je na početku bio vrlo srdačan i pun poštovanja, no s vremenom se uočava razmimoilaženje u stavovima. Kuhač je Dobroniću zamjerao što narodnu glazbu smatra lijepom tek kad ona zadovoljava i umjetničke kriterije. U to vrijeme Dobronić nije odobravao nametanje skladanja u narodnom duhu, već je cijenio individualnost svakog umjetnika. Upravo ovo njegovo stajalište, koje je Kuhaču izrazito smetalo, tijekom Dobrońćeva života potpuno se promijenilo. Kuhaču je također smetala preoštra kritičnost mladog Dobronića koji je beskompromisno iznosio svoja mišljenja. U korespondenciji ni Kuhač ni Dobronić nisu odustajali od svojih stavova. No vrijeme je pokazalo da je upravo Dobronić preuzeo od Kuhača idejni kontekst ilirizma. Upravo kroz Dobronića nacionalna je ideologija našla svoju glazbenu realizaciju u djelima skladatelja između dvaju ratova.

U članku Stane Djurić-Klajn *Posljednja nadanja i traganja Antuna Dobronića*[19] prikazana su zbivanja te Dobronićevo razmišljanje i stvaranje u posljednjoj godini njegova života.

I Mirjana Škunca pisala je o Antonu Dobroniću u članku *Dobronićev Karneval – Korak prema novim obzorima,* objavljenu u časopisu *Arti Musices*, kao i u knjizi *Mostovi građeni*

[17] Dušan BERIĆ, Juraj DULČIĆ, Jasmina JURAČIĆ-TURK, Janka ŠANJEK: *Prilozi povijesti muzike otoka Hvara*, Split: Publikacija historijskog arhiva – Hvar 6, 1958., 49-62.
[18] Marija JANAČEK-BULJAN: Korespondencija Kuhač – Dobronić, *Arti musices* 11 (1980.), 1, 37-45.
[19] Stana DJURIĆ-KLAJN: „Posljednja nadanja i traganja Antuna Dobronića“, *Arti Musices,* 3., 77-83.

glazbom iz 2008.[20] U članku Škunca polazi od „povijesnog koncerta“ u veljači 1916. u Zagrebu na kojem je Dobronićev *Karneval* doživio zagrebačku praizvedbu i izazvao brojne reakcije na autorov novi pristup glazbenom stvaralaštvu. Škunca navodi da je u desetljećima stilskog previranja u europskoj glazbi početkom 20. stoljeća u rasponu između neobaroknih, odnosno neoklasičnih tendencija s jedne, i onih kasnoromantičarskih, impresionističkih i ekspresionističkih s druge strane Dobronić u *Karnevalu* ostvario amalgam primjeren našem kulturnom podneblju. Pokušao je u spoju modernog europskog iskustva i tradicija svoga naroda pronaći put u budućnost. U tom svjetlu Škunca je ovo djelo okarakterizirala kao putokaz prema novim glazbenim obzorima.

U već relativno bogatoj literaturi, koja obuhvaća glazbena zbivanja te djelovanje hrvatskih glazbenika i skladatelja u prvoj polovini 20. stoljeća, vrijedan je doprinos niz radova M. Škunce objedinjenih u knjizi *Mostovi građeni glazbom*. U njima je vrlo iscrpno izneseno vrelo podataka te su vjerno prikazane glazbene prilike i djelovanje odabranih skladatelja i glazbenika. U poglavlju *Klub komorne glazbe u Splitu*[21] detaljno je prikazano djelovanje splitskih umjetnika, okupljenih oko organizacije i reprodukcije glazbenih djela. Navode se umjetnici, djela, programi i odjeci kod publike i u tisku. Dragocjen je doprinos i knjiga *Glazbeni život Splita 1860.-1918.* iste autorice koji obuhvaća glazbena zbivanja vezana za Split u prijelaznim desetljećima. Možemo prepoznati kulturnu klimu u Dalmaciji u doba Dobronićeve mladosti i prije njegova dolaska u Zagreb.

Pregledom članaka i znanstvenih radova na temu Dobronićeva djelovanja može se vidjeti da se ni u jednom segmentu ne spominje klavirska ni komorna glazba. Klavirskoj glazbi posvećuje se Lidija Đekić u svom diplomskom radu na Muzičkoj akademiji u Zagrebu iz 1978.,[22] no ni ona nije obuhvatila sva klavirska djela. Nadalje, osvrt na neka klavirska djela iz pera A. Dobronića nalazimo u sjajnom diplomskom radu Branke Antić koji daje pregled klavirske glazbe u Hrvatskoj kroz povijest, od pojave prvih klavirskih djela na našem području sa, zaključno, 1930. godinom.[23]

[20] Mirjana ŠKUNCA: „Dobronićev Karneval – Korak prema novim obzorima“, *Arti musices* 6 37/1 (2006.), 45-66. Također u knjizi *Mostovi građeni glazbom*, Split: Književni krug, 2008., 406-429.
[21] Mirjana ŠKUNCA: *Mostovi građeni glazbom*, Split: Književni krug, 2008., 262.
[22] Lidija ĐEKIĆ: *Antun Dobronić i njegovo stvaralaštvo za klavir,* Zagreb, Muzička akdemija, 1978., rukopis (diplomski rad)
[23] Branka ANTIĆ: *Bilješke o klavirskoj muzici u Hrvatskoj*, Zagreb, Muzička akademija, 1955., rukopis (diplomski rad) 317-328.

Dobronićeva razmatranja o glazbi i glazbenim prilikama njegova vremena, opisana u njegovim dvjema knjigama[24], također su proučena za potrebe ovog rada, kao i odabrani Dobronićevi članci, tiskani u periodici onog doba. Pregledani su i članci Dobronićevih suvremenika, koji su pisali o njemu.

1.3. Metodološki okvir, struktura rada i opis primarnih muzikoloških izvora

Metodologija ovog rada osmišljena je s ciljem postizanja objektivnih, nepristranih i sustavnih zaključaka. Sustavnost uključuje proučavanje A. Dobronića kao ličnosti kroz njegove postupke, javno djelovanje i publicističko djelovanje u tadašnjoj periodici, te odnose u društvu kao uvjetu postojanja. U tu svrhu proučeni su svi dosad objavljeni znanstveni radovi o svim granama Dobronićeva djelovanja. Također su proučeni neki Dobronićevi pisani radovi iz tadašnje periodike kako bi se stekao uvid i u njegova osobna razmatranja i stavove. U dijelu rada koji obuhvaća istraživanje neobjavljenih rukopisa pregledan je cjelokupni Dobronićev opus, pohranjen u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu (NSK) u Zbirci muzikalija i audio materijala.

Rukopisnu ostavštinu Antuna Dobronića darovala je 2007. kći skladatelja, Rajka Dobronić-Mazzoni[25], zbirci muzikalija i audiomaterijala Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu. Ostavština sadržava rukopisne note i popratnu građu. Notna ostavština A. Dobronića sastoji se od niza rukopisa koji su svrstani po mapama prema vrsti djela. Zapanjuje opseg ove ostavštine u kojoj su sadržane gotovo sve glazbene vrste. Taj dio ostavštine (rukopisi i prijepisi) u svrhu zaštite mikrofilmiran je i čuva se u trezorskim kutijama u posebnim mikroklimatskim uvjetima. Svi rukopisi su signirani, svaka signatura umetnuta je u beskiselinski omot. Notna građa je inventarizirana i katalogizirana, nije digitalizirana. Ostavština je dostupna za korištenje isključivo u Zbirci muzikalija i audiomaterijala.

Postoji nekoliko popisa Dobronićevih djela. Vrlo temeljit popis i klasifikaciju sastavili su Lelja, Rajka i Draško Dobronić.[26] U tom popisu skladbe su sistematizirane pod: solo pjesme,

[24] Antun DOBRONIĆ: *Naše glazbene prilike i neprilike*, Sarajevo:Tiskara Vogler i drugovi, 1908. i *Predavanja iz povijesti i estetike muzike,* Drniš: Naklada piščeva, 1908.
[25] Nacionalna i sveučilišna knjižnica http://www.nsk.hr/preminula-rajka-dobronic-mazzoni/ preuzeto 27. rujna 2018.
[26] Lelja, Rajka i Draško DOBRONIĆ: *Antun Dobronić 1878.-1955. Popis glazbenih djela*, Zagreb: Zavod za zaštitu autorskih muzičkih prava, 1974.

zborovi, djela za klavir, djela za solo instrumente s pratnjom i bez pratnje, komorni sastavi, djela za gudački orkestar, djela za gudački orkestar i harfu, djela za komorni orkestar, komorni orkestar s narodnim instrumentima, simfonijski orkestar, zbor i orkestar, djela za vokalne soliste, zbor i orkestar, djela za vokalne soliste i orkestar, za violinu i orkestar, glazbeno-scenska djela - opere (cjelovečernje), baleti (cjelovečernji), scenska glazba. Kronološki pregled načinjen je u Zborniku radova povodom 40. obljetnice smrti skladatelja.[27] Još jedan popis djela pod naslovom A. Dobronić *Popis djela, Život i djelo* priredila je Lelja Dobronić.[28] Lelja Dobronić, i sama povjesničarka umjetnosti i povjesničarka, napisala je i biografiju Antuna Dobronića, dok je kći Rajka kao harfistica izvodila Dobronićeva djela za harfu.

U radu su metodom klasifikacije najprije izdvojena sva djela za klavir i s klavirom, no budući da je to preopsežno područje, za ovaj rad odabrana su djela za klavir i komorna djela s klavirom. Pri analizi tih djela nastojalo se induktivnom metodom od pojedinačnih zapažanja doći do općih te generalizirati zaključke o skladateljskoj gestici i osebujnostima stila Antuna Dobronića. Svi rukopisi klavirskih i komorno-instrumentalnih djela s klavirom iz rukopisne ostavštine skladatelja pregledani su. Transkribirana su i analizirana odabrana djela koja još nisu objavljena, postoje samo u rukopisima, nakon Dobronićeve smrti nisu izvedena, a u ovom radu zaslužuju osobitu pozornost.

Rad je koncipiran u osam dijelova. U prvom, uvodnom dijelu, predstavljen je predmet istraživanja. Izneseni su cilj i svrha rada te navedena dosadašnja istraživanja. U drugom dijelu pod naslovom *Antun Dobronić (1878.-1955.) – biobibliografske odrednice, utjecaji i nasljeđe* iznesen je životni i stvaralački put A. Dobronića. Kroz povijesni okvir razmotreno je glazbeno nasljeđe te europski krugovi i događanja u glazbi. Također su sagledane i odrednice nacionalnog smjera u glazbi. U trećem dijelu predstavljen je klavirski opus. Kroz predstavljanje neobjavljenih rukopisa kao primarnih muzikoloških izvora iznesen je glazbeno-teorijski i analitički ogled nepoznatih i neobjavljenih djela. Analiza obuhvaća okolnosti nastanka, formalne i stilske karakteristike, funkcionalnost i sadržaj glazbenog djela, karakteristiku melodije, ritma, harmonije i osebujnosti svih glazbenih sredstava (dinamika, artikulacija). Zatim su metodom klasifikacije kronološkim slijedom prikazana sva klavirska djela sa svojim specifičnostima i interpretativnim problemima. U četvrtom dijelu na isti je način predstavljena komorna glazba s klavirom, s posebnim osvrtom na nepoznata i neobjavljena djela, a u petom

[27] Skladbe Antuna Dobronića (kronološki pregled), u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995.,115.
[28] Lelja DOBRONIĆ, Antun Dobronić (1878.-1955.) list of composition, life and work summary, Zagreb: vlastita naklada, 2000.

dijelu ciklus *Dubravka* za klavir četveroručno. Pri odabiru djela za transkripciju i analizu uzeto je u obzir i jesu li djela izvedena nakon Dobronićeve smrti. Zaključci o skladateljskoj gestici i osebujnostima stila Antuna Dobronića generalizirani su u šestom dijelu. U sedmom dijelu provedena je muzikološka valorizacija, a u osmom kontekstualizacija Dobronićeva klavirskog opusa te usporedba sa skladateljskim pojavama i procesima u Dobronićevo vrijeme.

Na temelju cjelokupnog istraživanja muzikološka valorizacija odabranih Dobronićevih djela usmjerena je na stvaranje preduvjeta za izvođenje Dobronićeve glazbe.

U zaključnom, osmom dijelu opisan je doprinos Dobronića razvoju klavirske i komorne glazbe s klavirom u Hrvatskoj. Sagledan je utjecaj Dobronića na razvoj hrvatske glazbe i mjesto segmenta Dobronićeva stvaralaštva, proučena u ovom radu, u okviru hrvatske i europske glazbene baštine. Donesen je zaključak o mjestu i značenju promatranih djela na hrvatskoj sveukupnoj glazbeno-povijesnoj sceni, a i sud o njihovim vrijednostima unutar europske glazbene baštine.

2. ANTUN DOBRONIĆ (1878.-1955.) –BIOGRAFSKE ODREDNICE, UTJECAJI I NASLJEĐE

2.1. Životni i stvaralački put Antuna Dobronića

Rođen 1878., Antun Dobronić već je iz svog rodnog mjesta, Jelse na otoku Hvaru, ponio rodoljublje i intenzivan osjećaj pripadnosti hrvatskom narodu. U Dobronićevu djetinjstvu rano su se očitovale njegove glazbene sposobnosti, no za kvalitetniju izobrazbu nije bilo mogućnosti. O svojim učiteljima glazbe, mahom Talijanima, pisao je Dobronić u svojoj prvoj autobiografiji, pisanoj Franji Ksaveru Kuhaču, a namijenjenoj leksikonu južnoslavenskih glazbenika što ga je Kuhač namjeravao izdati.

„[...]. Biće mi bilo 11 godina kad stupih u novoustrojenu mjesnu glazbu. Svirao sam klarinet es. Moj učitelj, neki Talijanac Vittorio Raimondi – koji je, mimogred budi rečeno, samo uzurpirao ime učitelja glazbe [...]“ [29]

Dobronić je nastavio učiti glazbu u okviru školske obuke za izobrazbu učitelja. O toj poduci također je napisao:

„[...] Učitelj mi bio takogjer Talijanac, neki Cesare Cortellazzo, najveća glazbena ništica što se pomisliti može...“[30]

Škola koju je tada Dobronić pohađao nalazila se u Arbanasima kraj Zadra. U to vrijeme Zadar je bio glavni grad Dalmacije pa je u njemu bilo mnogo glazbenih zbivanja kojima je mladi Dobronić neizostavno prisustvovao. U mladim danima na Dobronića je veliki utjecaj imao svećenik Pavao Matijević koji je u to vrijeme službovao u Jelsi.[31] Poticao je Dobronića u glazbenim nastojanjima i uputio ga na ozbiljno proučavanje teorije glazbe. Kao skladatelj i sam je napisao kratki nauk o harmoniji i kontrapunktu te je uputio Dobronića i na Kuhačev *Katekizam glazbe* i Novakove *Priprave k nauci o glazbenoj harmoniji*.[32] Tako je Dobronić već tijekom školovanja započeo s glazbenim samoobrazovanjem. Težnju za proširenjem glazbene naobrazbe pokazuje i svojim pismom Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu moleći popis svega što se tada u Glazbenom zavodu učilo.[33] Kako su učitelji u to vrijeme u Dalmaciji bili jedini djelatnici na području kulture, Dobronić se u svom djelovanju kao mladi učitelj potpuno

[29] Usp. Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice Hrvatske, 2000., 8.
[30] Ibid., 8.
[31] Ibid., 13.
[32] Ibid., 15.
[33] Ibid., 11.

posvetio glazbi.[34] U glazbenom napredovanju veliko značenje imali su Dobronićevi susreti s J. Hatzeom koji je tada već apsolvirao studij glazbe u Pesaru u Italiji kod P. Mascagnija. Hatze je bitno utjecao na formiranje Dobronićevih pogleda i ukusa.[35] Budući da je Dobronić oduvijek osjećao prosvjetiteljske težnje, rano se počeo baviti i pisanjem o glazbi. Riječju je vješto izražavao svoje estetske, etičke i druge poglede o glazbi. Svojim pronicljivim duhom rano se i lako upuštao i u kritičarske rasprave i polemike. U tim mladim danima već se formiraju Dobronićevi umjetnički stavovi. Tijekom glazbeno- pedagoške djelatnosti, koja se od samih početaka razvijala na praktičnom i publicističkom polju, upuštao se pun entuzijazma u sve aktualne rasprave. Formiran je već i njegov etički stav i životni *credo*:

„[...] Cijenim pak, da nije s gorega, ako sada odmah napomenem, da sam [...] imao uviek na pameti načelo velikog Sokrata, koji je volio, da on ma što bilo pretrpi za to, što je istinu govorio, nego da istina i najmanje pretrpi za to, što bi ju on premučao [...]“ [36]

Zahvaljujući svojoj sklonosti pismenom izražavanju o glazbi i glazbenim događanjima, koja se ogleda u njegovim brojnim člancima, kritikama, raspravama, esejima, predavanjima i drugome, Dobronić je jedan od najvjernijih svjedoka glazbenih zbivanja svoga vremena.[37] Tijekom cijelog života svojim člancima i predavanjima neprestano je informirao javnost, a iznosio je i svoj kritički stav prema raznim glazbenim zbivanjima. Doticao se svih tema s glazbenog područja. Komentirao je glazbena događanja od koncerata stranih i domaćih umjetnika do postavljanja opernih i drugih scenskih djela. Iznosio je aktualne probleme u školstvu i obrazovanju. Dodirnuo je svaku temu koju je smatrao važnom za razvoj domaće umjetničke glazbe. Komentirao je nova djela inozemnih skladatelja te člancima obilježavao obljetnice skladatelja. Svojim brojnim i raznovrsnim člancima i raspravama informirao je javnost i sasvim sigurno utjecao i na javno mnijenje.

Godine 1905. Dobronić u Glazbenoj školi Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu polaže ispit za učitelja pjevanja u srednjoj školi, a iste godine stječe i kvalifikaciju učitelja glasovira.[38] Dotad je već proučio Kuhačev *Katekizam glazbe* i *Pripravu k nauci o glazbenoj harmoniji* te *Nauku o glazbenoj harmoniji* Vjenceslava Novaka, kao i program glasovirske škole u Pesaru kojega se „dočepao kod komponiste g. Hatzea“ i čuvene upute u glasoviranju B.

[34] Ibid., 16.
[35] Ibid., 22.
[36] Ibid., 21.
[37] U *Bibliografiji rasprava i članaka muzika* (ur. Marija Kuntarić), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984., naveden je popis od 486 Dobronićevih rasprava i članaka.
[38] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice Hrvatske, 2000., 26-27.

Cesija, ravnatelja konzervatorija u Napulju[39]. S Hatzeom je održavao stalne kontakte, a kad je službeno premješten na službovanje u Drniš 1906., dolazio je Hatzeu tri puta tjedno na satove harmonije, kontrapunkta i kompozicije.[40] Hatze mu je, po njegovim vlastitim riječima, u mnogome pomogao „proširiti poglede, izoštriti ukus i muziku umjetnički posmatrati“.[41] Prilikom boravka u Zagrebu 1906. osobno se upoznao i s već starim F. Kuhačem s kojim se otprije dopisivao.[42] Kuhač je na Dobronića izvršio znatan utjecaj svojim istaknutim rodoljubljem, a u njihovoj korespondenciji zasmetala su mu neka Dobronićeva progresivna razmišljanja i beskompromisno iznošenje vlastitih stavova.[43]

Potaknut odborom za skupljanje „muzikalnih narodnih umotvorina“ u Beču pod vodstvom Milana Rešetara, Dobronić se bavio skupljanjem i zapisivanjem pučkih popjevaka.[44] U ranom razdoblju skupio je dvije zbirke pučkih popjevaka, prvu iz Dalmacije, a drugu iz Dalmacije, Bosne-Hercegovine i Slavonije. U isto vrijeme samostalno je proučavao i izrađivao Foersterove vježbe iz harmonije i Jadassohnove iz kontrapunkta.[45] Također samostalno proučavao je Berliozovu instrumentaciju.[46]

Godina 1910. prijelomna je u Dobronićevu životu. Tada dobiva jednogodišnji dopust za studij na konzervatoriju u Pragu.[47] Prvu godinu studirao je kod prof. Karela Steckera, a uz njegovu potporu odobrena mu je još jedna godina koju je proveo u majstorskoj školi češkog skladatelja prof. Vitezslava Novaka.

[39] Ibid., 9.
[40] Ibid., 30.
[41] Ibid., 22.
[42] Ibid., 31.
[43] Marija JANAČEK- BULJAN:“ Korespondencija Kuhač – Dobronić“, *Arti musices*, 11 (1980) 1, 37-45.
[44] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice Hrvatske, 2000, 39.
[45] Ibid., 41.
[46] Ibid., 42.
[47] Ibid., 43.

Sl. Dobronićevi profesori u Pragu Karel Stecker i Vitezslav Novak

To je vrijeme bilo presudno za konačno formiranje Dobronićevih umjetničkih stavova.[48] Prag je, kao tada jedno od vodećih srednjoeuropskih glazbenih središta, pružao mogućnost upoznavanja vodećih čeških glazbenika, ali i sagledavanja aktualnih svjetskih glazbenih zbivanja. Koncertni i kazališni život bio je na izuzetno visokoj razini. Na koncertima su nastupali istaknuti češki umjetnici, ali i svjetska glazbena imena. S članovima *Češkog kvarteta*, s kojima je bio i generacijski blizak, Dobronić se upoznao tijekom studija. Kasnije je *Češki kvartet* izveo dva Dobronićeva kvarteta.

Dobronićev profesor Vitezslav Novak, Dvořákov učenik, u to doba bio je vodeća ličnost češke moderne u glazbi. Po Mirjani Škunci, Novak je bio Dobroniću idealan uzor i mentor jer je u Pragu imao upravo onu ulogu koja je Dobronića čekala po povratku u Hrvatsku – stvarati domaću, prepoznatljivu, folklornom tradicijom svoga naroda nadahnutu glazbu, ali suvremenijim izražajnim sredstvima.[49] Dobronić je u Pragu proširio svoje kulturne vidike, a, po Andreisu, presudnu je ulogu imalo i Dobronićevo upoznavanje djela ruskih i čeških skladatelja nacionalnog smjera što ga je još više učvrstilo u njegovu stavu.[50] Tek nakon studija u Pragu Dobronić je osjetio puno pravo na svoje skladateljsko zvanje. Otada njegova neobično plodna skladateljska djelatnost ne prestaje. Završivši studije, svoje skladbe počinje obilježavati od opusa 1 čime pokazuje koliko cijeni znanje i obrazovanje u umjetničkom pozivu.

[48] Karel MLEJNIK: „Praške godine Antuna Dobronića“, u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 7-10
[49] Mirjana ŠKUNCA: „Dobronićev Karneval – korak prema novim obzorima“, u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 11-26.
[50] Josip ANDREIS: *Povijest glazbe*, Zagreb: Liber Mladost, 1974., 309.

Nakon povratka iz Praga i kratkog boravka u rodnoj Jelsi, Dobronić se pokušava uključiti u glazbeni život Splita. Vrijeme izbijanja Prvog balkanskog rata uzrokovalo je osjećaj neizvjesnosti u Dalmaciji kao dijelu austrijske carevine. Dobronićev pokušaj pokretanja vlastite glazbene škole nije uspio pa Dobronić prihvaća posao na splitskim državnim školama. Od 1912. do 1915. radio je kao profesor pjevanja na ženskoj građanskoj školi u Splitu i profesor pjevanja na državnoj gimnaziji i državnoj realki u Splitu.[51] Tu je među Dobronićevim učenicima bio i tadašnji gimnazijalac Jakov Gotovac. Uz rad na splitskim srednjim školama Dobronić se posvetio i svom glavnom životnom pozivu, skladanju. Od klavirskih djela u tom razdoblju nastaje *Serenata mog života*, suita za klavir op. 8.[52] Vođen idejom da stvori glazbu s prepoznatljivim narodnim karakteristikama, Dobronić nastavlja skupljati, proučavati i obrađivati narodne napjeve.

Na političkom planu, nakon sloma Austro-Ugarske Monarhije i prekida veza Hrvatske s Budimpeštom i Bečom, Hrvatska je ušla u novu državu Srba, Hrvata i Slovenaca. Centralistički ustav nametnuo je uređenje po kojem su se sve odluke donosile u Beogradu te su težnje Hrvata o vlastitom razvoju ponovno bile ograničene. Kasnije diktatura kralja Aleksandra, uvedena 1929., potiskuje sve napredne težnje, a na ekonomskom planu za Hrvatsku je ponovno uslijedilo doba stagnacije.[53]

Godine 1915., vezano za ratna zbivanja, Dobronić je mobiliziran i poslan u Sinj, a zatim u Sisak. Iste godine pokušava dobiti posao u Zagrebu, no to mu ovaj put ne polazi za rukom. Nakon mobilizacije ponovno je u potrazi za zaposlenjem. Simfonijski koncert, održan 5. veljače 1916. u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu, ukazuje na promjene i novosti u glazbenom životu Zagreba, a time i cijele Hrvatske. Na tom koncertu predstavljena je nova generacija hrvatskih skladatelja koja svojom pojavom i karakterom svojih djela nagovještava novi smjer u razvoju hrvatske glazbe. Bili su to skladatelji: K. Baranović, B. Širola, F. Dugan, S. Stančić, D. Pejačević i A. Dobronić.[54] Svi su se skladatelji predstavili orkestralnim formama koje su u hrvatskoj glazbi tada još bile u razvoju. S izuzetkom Dore Pejačević prepoznatljivo je bilo nastojanje da im glazbeni jezik bude blizak narodnom glazbenom govoru. Svojim djelima pokazali su da ne žele slijediti svoje prethodnike, već da traže nove putove u svom stvaralaštvu.[55] Posebno je mjesto na koncertu pripalo Antunu Dobroniću koji se predstavio

[51] Usp. Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice Hrvatske, 2000., 55.
[52] Mirjana ŠKUNCA: *Glazbeni život Splita 1860.-1918.*, Split: Književni krug, 1991., 392.
[53] Usp. Josip ANDREIS: *Povijest glazbe*, *knjiga 4*, Zagreb: Liber Mladost, 1974., 273.
[54] Usp. Josip ANDREIS, Dragotin CVETKO, Stana ĐURIĆ-KLAJN: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb: Školska knjiga Zagreb, 1962., 197.
[55] Ibid., 197.

svojim *Karnevalom*, simfonijskim portretom op. 2. Iako najstariji od navedenih skladatelja, Dobronić se istaknuo najsmjelijom primjenom novih harmonijskih i glazbenih obrazaca. Potpunim negiranjem karakteristika Zajčeva doba i smjelim harmonijskim i formalnim postupcima stekao je simpatije mnogih mladih glazbenika koji su u njemu prepoznali svoj uzor.[56] Jakom stilskom orijentacijom prema nacionalnom stilu u glazbi u vremenu u kojem su politička previranja potencirala svijest o nacionalnom identitetu, Dobronićeva glazba uzdigla je Dobronića kao idejnog vođu.

„[...] Tako je postao idejnim vođom generacije naprednih skladatelja koji će u vremenu između dva rata i kasnije, stvoriti vrijedna djela na području nacionalne glazbe [...]“[57]

Glavno obilježje glazbenog stvaralaštva između dvaju ratova u Hrvatskoj bilo je naglašavanje folklornih obilježja.

„[...] Razdoblje koje je uslijedilo između dva rata obilježeno je punom pobjedom obnovljenog, osnaženog nacionalnog glazbenog smjera, kojemu pripada golema većina tadašnjih hrvatskih kompozitora. Oživljuju nekadašnji ideali iliraca, ali sada pod drugim uvjetima [...]“[58]

Znatno uznapredovalo školstvo omogućilo je školovanje glazbenika u Hrvatskoj i kvalitetniju razinu glazbene reprodukcije. Skladatelji i umjetnici imaju bolji uvid u djelovanje umjetnika drugih zemalja. Neki skladatelji, koji su stekli svoja znanja u europskim glazbenim centrima, težili su približavanju suvremenim europskim dostignućima, a drugi su pronalazili svoje uzore u skladateljima slavenskih zamalja, posebno ruskim i češkim klasicima. Od forma koje privlače hrvatske skladatelje u razdoblju između dvaju ratova više ne dominiraju vokalne i vokalno-instrumentalne, već su zastupljene sve ostale forme. U većoj mjeri počinju se razvijati simfonijska, koncertantna, komorna, klavirska glazba.

Od 1918. Dobronić živi u Zagrebu gdje je 1940. umirovljen na Zagrebačkoj muzičkoj akademiji. Osnutkom Zagrebačke akademije 1922. postaje profesorom kompozicije. Kao svoje direktne učenike Dobronić spominje Borisa Papandopula, Mladena Pozajića, Pavla Markovca, Zlatka Grgoševića i Marka Tajčevića.[59] Uz svoje pedagoško djelovanje Dobronić je vrlo aktivno sudjelovao u glazbenom životu. Pisao je brojne članke o aktualnim zbivanjima u glazbi i sve vrijeme intenzivno skladao. U želji za unaprjeđenjem glazbenog života Dobronić je

[56] Usp. Krešimir KOVAČEVIĆ: *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945.-1965.*, Zagreb: Udruženje kompozitora Hrvatske, 1966., 10.
[57] Ibid., 10.
[58] Ibid., 274.
[59] Usp. Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice Hrvatske, 2000., 136

otvoreno kritizirao sve za što je smatrao da priječi napredak.[60] Tako njegova kritika nije zaobišla ni učitelje tadašnjeg Hrvatskog glazbenog zavoda (poslije Muzička akademija) kojima je Dobronić spočitavao da nisu odgojili domaći umjetnički kadar. Iako su nositelji tradicije u zagrebačkim glazbenim krugovima Dobronića veoma teško prihvaćali, mladi skladatelji, osobito oni otvoreni prema svim novinama koje su se događale u inozemstvu, s Dobronićem su održavali prijateljske i dobre odnose. Među njima su bili Svetislav Stančić, Dora Pejačević, Jakov Gotovac, Dragan Plamenac, Oskar Jozefović, Zlatko Grgošević i drugi.[61] To je za Dobronića bilo razdoblje najintenzivnijeg društvenog i skladateljskog djelovanja iako njegova skladateljska djelatnost traje do kraja njegova života.

Za vrijeme Drugog svjetskog rata, sukladno okolnostima, skladane su u prvom redu masovne pjesme i zborska djela s ciljem podizanja vjere u pobjedu i poticanja hrabrosti i rodoljublja. Ratne godine i raspad Kraljevine Jugoslavije za Dobronića protječu radno. "...Dok su Zagrepčani u panici trčali u podrume i skloništa, Dobronić je mirno sjedio za stolom na svojem balkonu i kao i obično, skladao kao da se ništa ne događa."[62] Potaknut slabom mirovinom i neimaštinom i dalje je pisao brojne kritike i izvješća o glazbenim događanjima.[63] Jednako intenzivno Dobronić je skladao i u poslijeratnom razdoblju i bez obzira na izvođenje ili neizvođenje svojih djela ostaje do kraja vjeran svojim životnim i umjetničkim principima.

U tim teškim okolnostima glazbeni razvoj je stagnirao, a djela nastala za vrijeme i neposredno nakon rata i dalje nose obilježja nacionalnog smjera. Dobronić ne posustaje u svom stvaralaštvu sve do smrti 1955. Tek u godinama koje slijede, nove generacije skladatelja okreću nove stranice hrvatske glazbe. S vremenom veza s folklorom postupno slabi. U zapadnoeuropskim sredinama nacionalne se glazbene smjernice već odavno smatraju zastarjelima. Hrvatski skladatelji počinju primjenjivati skladateljske postupke koji se u Europi primjenjuju već i prije Prvog svjetskog rata: proširena tonalitetnost, politonalitetnost, atonalitetnost, dodekafonija, serijelnost, aleatorika, pokušaji s područja elektroničke glazbe i konkretna glazba. Narodni napjev po prirodi tonalan ili modalan prestaje biti ishodištem glazbene misli.

[60] Ibid., 77-78.
[61] Ibid., 90.
[62] Ibid., 187.
[63] Ibid., 192.

2.2. Glazbeno-povijesno nasljeđe i zbivanja u hrvatskoj i europskoj glazbi do Dobronićeva vremena

U okviru ovog poglavlja bit će razmotreno koje je glazbeno nasljeđe baštinio Antun Dobronić i na kojim je temeljima gradio svoj stvaralački put. Već u djetinjstvu Dobronić je upijao rodoljubne težnje i želju za samobitnošću hrvatskog naroda. U vrlo nepovoljnim okolnostima za glazbeno usmjerenje i razvoj, sam je tražio načine i putove obrazovanja i formiranja svoga glazbenog izraza.

Ako promatramo povijesna događanja koja su formirala sredinu iz koje je ponikao Antun Dobronić, vidimo da su u 17. i 18. stoljeću Dalmacija i Hrvatsko primorje bili pod mletačkom vlašću što objašnjava dominantan utjecaj talijanske kulture. Na Hvaru, otoku s kojeg potječe Antun Dobronić, 17. stoljeće najsnažnije je obilježilo djelovanje, uz ostale, Tomasa Cecchinija (Verona, oko 1580. - Hvar, 1644.).

„[...] Djelujući tri desetljeća u Dalmaciji, ostavio je trajne tragove u hrvatskoj glazbi te uz I. Lukačića postao glavnim predstavnikom ranog baroka. Cecchinijev opus svjedoči i o zavidnoj razini muziciranja u splitskim i hvarskim plemićkim i građanskim kućama kojima su bila namijenjena njegova svjetovna djela, a također i u hvarskoj stolnoj crkvi, za čije je potrebe napisao većinu svojih duhovnih skladbi.[...] instrumentalne sonate, objavljene u zbirci Cinque Messe op. 23 (1628), vjerojatno su prva instrumentalna djela stvorena u priobalnoj Hrvatskoj.“[64]

To je vrijeme, po navodima hrvatskih muzikologa F. Kuhača i D. Plamenca,[65] bilo razdoblje procvata priobalne glazbene kulture.

U 18. stoljeću u pojedinim dijelovima primorskih krajeva pripadnici viših staleža i dalje su uspijevali pratiti kulturne dosege zapadnih naroda. U Dubrovniku je Luka Sorkočević (1734.-1789.), suvremenik Josepha Haydna (1732.-1809.) i Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756.-1791.), skladao prve hrvatske simfonije kad je glazbena forma simfonije bila tek u nastajanju. U radu Branke Antić možemo vidjeti i da je Sorkočević autor i prve klavirske skladbe na hrvatskom tlu.[66] Uzore je nalazio u skladateljima bečke i manhajmske škole te glazbi

[64] Bojan BUJIĆ: Cecchini, Tomaso*, Hrvatski biografski leksikon,* http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=3435 (pristup 15. 5. 2017.)
[65] Usp. Josip ANDREIS, Dragotin CVETKO, Stana ĐURIĆ-KLAJN: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb: Školska knjiga, 1962., 48-49.
[66] Branka ANTIĆ: *Bilješke o klavirskoj muzici u Hrvatskoj*, Zagreb, Muzička akademija, 1955., rukopis (diplomski rad), 5.

europskog rokokoa.[67] Sin Antun Sorkočević (1775.-1841.), također skladatelj, ostavio je simfonijska i komorna djela. Među njima sonatu za klavir četveroručno, prvo djelo te vrste u hrvatskoj klavirskoj literaturi. U trećem stavku tog djela, *Rondo na slavenski način*, prvi su put upotrijebljeni elementi glazbenog folklora. Nakon Sorkočevića, simfoničari u hrvatskoj glazbi pojavit će se tek u 20. stoljeću.[68] U obitelji Sorkočević susrećemo i prve žene skladateljice u Hrvatskoj, Marinu Sorkočević i Jelenu Pucić-Sorkočević, što također govori o naprednim stajalištima i dosezima vremena i okruženja. U Splitu najznačajnije je ime toga doba Julije Bajamonti (1744.-1800.), polihistor, liječnik i glazbenik. Bajamonti je ostavio velik broj crkvenih skladbi, misa, moteta, dva rekvijema, ali i prvi sačuvani oratorij u hrvatskoj glazbi. Pisao je i svjetovnu glazbu. Zanimljivo je i da je bio jedan od prvih hrvatskih skupljača narodnih pjesama i napjeva.[69] U Splitu su uz Bajamontija djelovali i skladatelji Ante Alberti i Ivan Jeličić.[70]

U 18. stoljeću nastavlja se utjecaj talijanske kulture. Na Hvaru je vodeća ličnost Josip Raffaelli (1767.-1843.), svećenik školovan u Italiji gdje je niz godina prije povratka u domovinu također djelovao kao glazbenik.[71] Njegova djela najvećim dijelom pripadaju području crkvene glazbe.[72] Također su neki hrvatski glazbenici tog vremena i izvan domovine postizali zamjetan ugled; među njima su Ivan Mane Jarnović, violinski virtuoz, i Petar Nakić, poznati graditelj orgulja, a i drugi manje poznati glazbenici.

U sjevernom dijelu Hrvatske u 18. stoljeću na području glazbene umjetnosti gotovo da i nema imena koja bi se mogla usporediti s glazbenicima priobalnog područja. U drugoj polovini 18. stoljeća grad koji je „živio intenzivnim glazbenim životom dolične umjetničke razine“ bio je Varaždin.[73] No i ovdje su glazbenici koji su ostavili traga uglavnom stranog podrijetla, J. K. Vanhal (1739.-1813.), I. Werner (1752.-1786.) i L. I. Ebner (1769.-1830.).

[67] Usp. Josip ANDREIS: *Povijest glazbe*, *knjiga 4*, Zagreb: Liber Mladost, 1974.,124
[68] Ibid., 127. Kao godinu nastanka prvih dviju simfonija u novijoj hrvatskoj glazbi, Simfonije u fis-molu D. Pejačević i Simfonije u f-molu F. Lučića, Koraljka KOS u članku „Začeci nove hrvatske muzike“, *Arti musices* 6 25/1,2 (1994.), 208. navodi 1917. godinu.
[69] Ibid., 136.
[70] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1980., 96.
[71] Usp. Josip ANDREIS, Dragotin CVETKO, Stana ĐURIĆ-KLAJN: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb: Školska knjiga, 1962., 68.
[72] Usp. Josip ANDREIS: *Povijest glazbe*, knjiga 4, Zagreb: Liber Mladost, 1974., 137.
[73] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1980., 98.

Preko Beča koji je predstavljao glavno središte, a i poveznicu sa zbivanjima u Europi, u sjevernoj Hrvatskoj glazbeni krugovi također su bili pod snažnim utjecajem Haydna i Mozarta.[74]

U 19. stoljeću dolazi do promjena, Dalmacija i Istra nakon kratkotrajne francuske vlasti (1805.-1809.) potpadaju pod austrijsku vlast kojoj je do razvoja tih svojih perifernih pokrajna stalo isključivo u okviru vlastitih interesa. Žarište kulturne i umjetničke aktivnosti premješta se s jadranskih obala u sjevernu Hrvatsku, u Zagreb. Nažalost, kulturni, a time i glazbeni razvoj hrvatskih krajeva ne može više uhvatiti korak s Europom i to se osjeća cijelo 19. i u prvim desetljećima 20. stoljeća. Hrvatski narod je i dalje razjedinjen u teritorijalnom, političkom i kulturnom pogledu. Velika je bila i društvena raslojenost te je početkom 19. stoljeća postojala golema razlika u načinu života plemstva i hrvatskog seljaka. Seljački stalež bio je potpuno obespravljen i ni na koji način nije participirao u društvenom, a još manje kulturnom životu.

U prvoj polovini 19. stoljeća pojavljuju se inicijative osnivanja glazbenih društava, a preko njih i glazbenih škola što su počeci sustavnog i organiziranog glazbenog obrazovanja.[75] Kao što se u nizu europskih zemalja, osobito među slavenskim narodima, širila nacionalna svijest, u Hrvatskoj je rodoljubna svijest poticala spoznaju vlastite snage i samobitnosti. Ta svijest o identitetu i pripadnosti hrvatskome narodu našla je uporište u ilirskom pokretu. Ilirski pokret od 1835. do 1850. donio je reformu hrvatskog jezika i pravopisa, ali i preobrazbu cjelokupnog kulturnog života. To je razdoblje obogatilo i hrvatsku glazbenu povijest brojnim djelima hrvatskih skladatelja koja se po svojim vrijednostima ipak nisu mogla mjeriti s dosezima europskih skladatelja. Međutim, za hrvatski narod ta su djela imala neprocjenjivo značenje u buđenju nacionalne svijesti i težnje za vlastitim razvojem. I u Europi se pojavljuju nacionalne škole i izdvajaju se kao zasebna grana romantizma. Uvjetovane su određenom društvenom klimom i pojavom sličnih težnja i u drugim umjetnostima. Osnovni element koji je privlačio kompozitore nacionalnih škola bio je narodna pjesma. Kod skladatelja romantične epohe najčešće je u izvornom obliku uključena u glazbeno stvaralaštvo. Od glazbenika romantičara u čijem se stvaralaštvu posebno isticao nacionalni duh bio je genijalni poljski skladatelj F. Chopin koji je bio i suvremenik našeg V. Lisinskog. U istom razdoblju u Rusiji je djelovao M. Glinka koji pruža uzore nacionalnog glazbenog stila na svim područjima.

[74] Ibid., 98.
[75] O tradiciji glazbenog obrazovanja u Splitu i zbivanjima oko razvoja i napretka glazbenog obrazovanja vidi u: Ivana TOMIĆ-FERIĆ: „Glazbeno školstvo u Splitu – od općinske glazbene škole (1867.) do umjetničke akademije (1997.)“, *Kulturna baština* (2009.) 35, 283-202.

Ako usporedimo glazbeni govor iliraca s glazbenim stvaralaštvom u vodećim europskim zamljama toga vremena, vučemo paralele prema Chopinu, Schumannu, Berliozu, Verdiju, Wagneru, Glinki i drugima. Iz današnje perspektive jasan je dug i težak put koji su ilirci imali prijeći da bi dostigli vrijednosti velikana svoga doba. Dok je u Europi zvučala glazbena romantika, ilirci su se oslanjali na glazbene uzore s kraja 18. stoljeća, na stečevine Haydnove i Mozartove umjetnosti. No ilirska su nastojanja ipak označavala početak novog glazbenog izražavanja i novog razdoblja u hrvatskoj glazbenoj kulturi. Vodeće ime tog razdoblja tragični je skladatelj Vatroslav Lisinski (1819.-1854.), utemeljitelj hrvatske opere, solo pjesme, zborne i orkestralne glazbe čija su djela ostala uzorom i putokazom.[76]

„Njegova tragična osobna sudbina i posljedično, u cjelini gledano, donekle nedorečeni glazbeni opus, koji unatoč izvanrednoj darovitosti nije dosegnuo punu stvaralačku zrelost, razlogom su da se glazbeni romantizam u Hrvatskoj nije očitovao u svojoj punini sve do posljednje trećine XIX. i početka XX. stoljeća.“[77]

Uz Lisinskog su djelovali i drugi glazbenici, no niti jedan se nije uspio izdići iznad skromne razine vlastite sredine. Među svima, europski ugled je kao vrstan interpret stekao jedino gitarist Ivan Padovec (1800.-1873.), koji je osim toga ostavio i znatan broj vokalnih i instrumentalnih skladbi. Skok kojim su ilirci pokušali, barem po formi, dostići po mnogočemu naprednije narode bio je prva hrvatska opera Vatroslava Lisinskog *Ljubav i zloba*. Ideju i inicijativu iliraca za skupljanje narodnih napjeva i melodija preuzeo je Franjo Kuhač i prenio sljedećoj generaciji hrvatskih glazbenika, među kojima se po tome posebno ističe Antun Dobronić.

U Dalmaciji se ilirski pokret očitovao neznatno kasnije nego u sjevernoj Hrvatskoj. Zahvatio je sva područja kulturnog djelovanja i života. Kad se proučavaju glazbena događanja u Dalmaciji, lako se može uočiti da je glazba u svakom društveno-političkom kontekstu za građane i stanovnike ovih područja bila važna i konstantna društvena potreba. Mediteransko podneblje dalo je niz talenata koji su u glazbi nalazili put samorealizacije, ali i zadovoljenje svojih potreba. Bez obzira na to što se glazba kao poziv dugo smatrala nesigurnom i neozbiljnom osnovom egzistencije, u glazbi su, kao amateri i ljubitelji, uživali mnogi talentirani građani.[78]

[76] Usp. Josip ANDREIS: *Povijest glazbe, knjiga 4*, Zagreb, Liber Mladost, 1974., 195.
[77] Lisinski, Vatroslav, Leksikografski zavod Miroslav Krleža http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=36770 (pristup 15. 6. 2017.).
[78] Usp. Mirjana ŠKUNCA: „Jakov Gotovac i Split“, u: *Mostovi građeni glazbom*, Split: Književni krug, 2008.,162.

Nakon što su nastojanja iliraca grubo prekinuta desetljećem habsburškog apsolutizma, na to se razdoblje nadovezao period Austro-Ugarske Monarhije. Austro-ugarskom nagodbom Hrvatska je ponovno podijeljena između Mađarske i Austrije. U sjevernom dijelu Hrvatske, pod mađarskom vlašću, glazbeni život ipak doživljava razvoj i napredak zahvaljujući Ivanu pl. Zajcu (1832.-1914.). Zajc nakon odrastanja u Rijeci, školovanja u Milanu te vrlo uspješnog glazbenog djelovanja u Beču dolazi u Zagreb. Zajčev glazbenički rad u Zagrebu (organizatorski, dirigentski, pedagoški i skladateljski) ostavio je toliki trag da se razdoblje njegova djelovanja naziva i Zajčevo doba. Uz svestranu djelatnost ostavio je impozantan broj skladbi. Zajc u skladanju nije polazio od elemenata folklora budući da je njegov glazbeni odgoj bio pod najvećim utjecajem talijanske opere. No bez obzira na to, za njega i njegove suvremenike glazba je također imala ulogu narodnog osvješćivanja i jačanja rodoljublja.[79] Svojim operama, odnosno opusom za glazbenu scenu, Zajc je ostvario svoja najvrednija djela i njima je našao mjesto među onodobnim ostvarenjima u Europi. Zajc je svojim djelovanjem od samog početka proveo temeljitu reorganizaciju glazbenog života. Podigao je razinu izvodilačke prakse, a i djelatnost Glazbenog zavoda i njegove škole snažno je uznapredovala pod njegovim vodstvom.[80] Time je postavio temelje glazbenom školstvu i uklanjanju dilentantizma.

Osoba koja je uz njega ostavila neizbrisiv trag na sljedeće naraštaje, a već i izravno utjecala i na Antuna Dobronića, bio je Franjo Ksaver Kuhač (1834.-1911.). Kuhačev prijevod *Katekizma glazbe* J. Chr. Lobea Dobronić je proučavao tijekom svog samoobrazovanja, a Kuhač ga je potaknuo i na skupljanje narodnih napjeva kao osnove vlastitih skladateljskih nastojanja. Kao začetnik hrvatske etnomuzikologije, komparativne muzikologije i glazbene historiografije, Kuhač je jedan od najistaknutijih hrvatskih znanstvenika druge polovine 19. stoljeća.[81] U tom razdoblju u okviru glazbene znanosti i publicistike dubok trag ostavili su, uz F. Kuhača, Vjenceslav Novak (1859.-1905.), Vjekoslav Klaić (1849.-1928.), „istarski Kuhač“ Matko Brajša Rašan (1859.-1935.) i Vladimir Bersa (1864.-1927.). *Nauk o glazbenoj harmoniji* Vjenceslava Novaka, koji je dugo bio jedina publikacija instruktivno-priručničkog karaktera na hrvatskom jeziku, i Dobronić je proučio i apsolvirao.

Razdoblje Dobronićeva odrastanja bilo je ujedno i doba temeljitih društvenih promjena u Dalmaciji. Nestajale su nepremostive razlike između grada i sela, kao i zadnji ostaci feudalnog

[79] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1980., 214- 215.
[80] Usp. Josip ANDREIS, Dragotin CVETKO, Stana ĐURIĆ-KLAJN: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb: Školska knjiga, 1962., 156-157.
[81] Kuhač, Franjo Ksaver, Leksikografski zavod Miroslav Krleža http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=34445 (pristup 8. 6. 2017.).

društva i društvene raslojenosti. Gradsko stanovništvo i stanovništvo ruralnih predgrađa postupno se zbližavalo. Ljudi koji su se razlikovali po izgledu, načinu života i mentalitetu postajali su sve bliži.[82] Građanski stalež u cijeloj, još razjedinjenoj Hrvatskoj, tek je bio u razvoju pa još nije mogao preuzeti ulogu koju je već odavno imao građanski stalež u zapadnoj Europi. Pa ipak, demokratizacijom društva polako se siromašno i težačko stanovništvo uključivalo u kulturna i glazbena događanja. Veća se pozornost pridavala glazbenoj edukaciji.[83] Kao što u Europi u 19. stoljeću glazba prelazi iz zatvorenih aristokratskih društvenih slojeva u građansku javnost, u Dalmaciji u prijelaznim desetljećima 20. stoljeća u glazbi i glazbenim događanjima sudjeluju, uz pripadnike građanskog društvenog sloja, i radnici, seljaci, težaci i ribari. U polaganom i teškom kulturnom razvoju Dalmacije, Hrvatskog primorja, a i cijele Hrvatske budi se duh osviještene nacionalne pripadnosti.

U takvim okolnostima stasao je Antun Dobronić asimiliravši dotadašnje dosege glazbenog stvaralaštva Hrvatske, ali i tadašnje Europe.

2.3. Glazbeni svjetonazor Antuna Dobronića u procjepu između europskih glazbenih tijekova i nacionalnog glazbenog idioma

U godini rođenja Antuna Dobronića (1878.) u Europi je još trajalo doba kasnog romantizma. Protjecale su zadnje godine života Liszta, Wagnera, Čajkovskog, Musorskog, Brahmsa, Brucknera i Smetane. Svi su umrli između 1881. i 1897. Svaki od tih giganata glazbe unio je u nju nešto novo, svoje, čime je nepovratno utjecao na razvoj glazbenog stvaralaštva. Liszt je kao genijalni pijanist jedinstvenim djelima obogatio klavirsku i orkestralnu literaturu te pomaknuo granice klavirske tehnike. Wagner je proveo reformu opere. Njegovu se utjecaju predstavnicima europske glazbe teško bilo oduprijeti. Čajkovski je ostavio traga na svim glazbenim područjima ostajući duboko nacionalan klasik ruske glazbe. Musorgski se istaknuo kao jedan od najsnažnijih realista u glazbi. Dok su Wagner i Liszt u novonjemačkoj školi zastupali programni pravac, Brahms je u svom stvaralaštvu izbjegavao svaki naziv kojim bi usmjerio slušateljevu pozornost. U svojim ponajprije instrumentalnim djelima držao se

[82] Usp. Branko RADICA: *Josip Hatze*, Split: Logos, 1989., 7-12.
[83] Vidi: Ivana TOMIĆ-FERIĆ: „Glazbeno školstvo u Splitu – od općinske glazbene škole (1867.) do umjetničke akademije (1997.)“, *Kulturna baština,* (2009.) 35, 283-202.

tradicionalnih naziva i glazbenih oblika. Neizmjerno je obogatio klavirski opus, kao i područje komorne glazbe gdje je ostavio djela svih komornih oblika. Znatno mjesto u njemačkoj glazbi pripada mu i kao simfoničaru. No na ovom ga području nadilazi njegov suvremenik Anton Bruckner koji sa svojih devet simfonija, vrhuncem svog stvaralaštva, zauzima važno mjesto u njemačkoj i europskoj glazbi. U Češkoj je Smetana postavio temelj nacionalnom pravcu u simfonijskoj, komornoj i klavirskoj glazbi.

Sudeći po Dobronićevu interesu za glazbeno-povijesna zbivanja sigurno je da se on nastojao upoznati s djelima i glazbenim dosezima velikana glazbe koji su mu prethodili. O tome svjedoče i njegovi *Glazbeni eseji* u kojima je iznio svoje poglede na pojedine, za njega aktualne teme. Teme su često vezane za njegove glazbene prethodnike na čijim je dosezima i on tkao svoje stvaralačko umijeće.[84] Glazbene eseje navodi Sanja Majer-Bobetko u svom članku *Neke glazbenoestetske koncepcije mladog Dobronića*[85], a poslije im posvećuje članak unutar *Zbornika radova povodom 40. obljetnice smrti.*[86] U tim esejima može se sagledati koje su teme Dobronića zaokupljale. Nadalje, može se primijetiti u kojoj je mjeri bio u stanju asimilirati dosege svojih prethodnika i kojim je njihovim karakteristikama bio sklon. U cjelini gledajući, Dobronić je svoje dojmove i promišljanja iznosio kao karakteristike određenih razdoblja. Često su to bile i karakteristike pojedinih naroda ili „rasa“, kako se sam izražavao. Tako je generalizirao karakteristike „klasicizma, romanticizma i novoromanticizma“[87]. Klasicizam se za Dobronića manifestira kroz predstavnike Haydna, Mozarta i Beethovena, a karakteristika je ideja apsolutne forme. “Romanticizam“ se manifestira kroz predstavnike Schumanna, Schuberta i Mendelssohna. Oni su, po Dobroniću, orkestar zamijenili klavirom radi izražavanja forme „manje opsegom ali bogatije sadržajem, intimnije“[88]. U Weberu, Spohru i Marschneru vidi neuspio spoj „romantike i dramatike“ koji u daljnjem razvoju u kojem je „od romantike uzeta ideja nutarnje muzičke forme“ dovodi do pojave programne glazbe.[89] Po Dobroniću se tako rađa „treća faza novije njemačke umjetnosti“ koja predstavlja „izmirenje između

[84] Antun DOBRONIĆ: *Muzički eseji, Općenita kulturna razmatranja*, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod d.d., 1922. Poglavlja koja je Dobronić ovdje predstavio jesu: Stvaralački duh u muzici, Polifonijske forme u nabožnoj skladbi, Apsolutna i programna muzika, Glazba spram slikarstva i kiparstva, Riječ o izvedbi, Kompozicijski problem u Mozartovoj *Čarobnoj fruli*, Riječ o Rossiniju i njegovu *Brijaču*, Wagner i wagnerizam, *Boris Godunov* Musorskoga, Charpentierova *Louise*, Riječ o *Daliboru*, Rikard Strauss *Kavalir s ružom*, O novijoj njemačkoj kompoziciji, Problem simfonijske drame, Estetika mog *Dubrovačkog diptihona*.
[85] Sanja MAJER-BOBETKO: „Neke glazbenoestetske koncepcije mladog Dobronića“, *Arti musices*, 13 (1982.), 57.
[86] Vidi: Sanja MAJER-BOBETKO: „Jedna glazbeno estetska paleta, Muzički eseji Antuna Dobronića“, u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 66.
[87] Antun DOBRONIĆ: *Muzički eseji, Općenita kulturna razmatranja*, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod, 1922., 6.
[88] Ibid., 7.
[89] Ibid., 7.

klasicizma i romantike... koje proizvodi novoromantiku“. Tu su predstavnici Berlioz i Liszt u simfoniji te Wagner u operi.[90] Može se uočiti da se Dobronić nastojao vrlo iscrpno informirati o događanjima u povijesti, no njegova razmatranja često nose filozofski karakter kroz subjektivnu prizmu. To se posebno očituje u njegovu prikazu „romanske rase“ kojoj pripisuje „dekadentsku odliku“ iz koje po njemu proizlazi – impresionizam.[91] Veoma uopćeno navodi Francuze Debussyja, D'Indyja i Ravela, Španjolca Albeniza i Talijane Pizzettija, Respighija i Malipiera kao predstavnike romanske rase te poistovjećuje njihove karakteristike kao osobine „rase, koja osjeća, da je već davno izvršila svoj umjetničko-stvaralački poziv, a koja se ipak ne da“.[92] Iz ovog prikaza može se naslutiti da Dobronićev uvid u stvaralaštvo ovih skladatelja vjerojatno nije bio cjelovit. Skladateljske domete njemačkih skladatelja svoga vremena, R. Straussa, M. Regera i A. Schönberga, smatra „očitim muzičkim nazadkom“. Novim razdobljem u glazbi i „općenitoj kulturi čovječanstva“ smatra razdoblje „slavenstva“[93]. Ovdje su mu „zvijezde zornice“ Glinka kod Rusa, Moniuszko kod Poljaka, Smetana kod Čeha i Lisinski kod Južnih Slavena.[94] Iz takva prikaza i doživljaja njegovih prethodnika i suvremenika izbija Dobronićeva sklonost ponekad neopravdanoj kritici i jednostranosti. S obzirom na okolnosti odrastanja i obrazovanja, a i povijesno-političke okolnosti može se razumjeti težnja k isticanju slavenstva kao izraz potisnutog rodoljublja. Ipak, teško se može tolerirati izjednačavanje i generaliziranje skladateljskih dostignuća pojedinih skladatelja na temelju opće „rasne pripadnosti“.

Ipak, i takvim svojim subjektivnim razmatranjima Dobronić je svojim člancima pridonosio informiranju javnosti o glazbenim zbivanjima.

Kasni romantizam druge polovine 19. stoljeća donosi kroz Wagnerova ostvarenja, osim reforme opere, i određene promjene u tonalitetnom sustavu. Temom Wagnera Dobronić se iscrpno bavio te je jedno poglavlje u njegovim esejima posvećeno Wagneru i vagnerizmu. Wagner je kao čovjek i umjetnik Dobroniću bio nadasve zanimljiv pa ga je pokušao razumjeti u svoj veličini. Dobronićev zaključak jest da je Wagner „u općenitom razvoju opere vanredno zanimljiva karika u lancu, još i danas nepolučenog ideala apsolutno simfonijske drame“.[95] Dobronić je proučio i Wagnerove filozofsko-estetske spise na temelju kojih konstatira da Wagnera karakterizira borba protiv tadašnjih glazbenih tradicija, ali i težnja k sjedinjenju

[90] Ibid., 7.
[91] Ibid., 8.
[92] Ibid., 9.
[93] Ibid., 9.
[94] Ibid., 9.
[95] Ibid., 71.

različitih grana umjetnosti: drame, opere, plesa, slikarstva i arhitekture u jedno „sveumjetničko djelo“.[96] Iz svega ustvrđuje da Wagnerova glazba „utjelovljuje sve prednosti i sve mane duha velike germanske rase“.[97] Po Dobroniću, uz sve Wagnerove zasluge njegovi nasljednici vode njemačku umjetnost do očitog nazadka[98], a A. Schönberg „po općem sudu doveo je muziku do posljednje konsekvence“.[99]

Kod svojih suvremenika Skrjabina, Novaka, Straussa i Debussyja primjećuje tendenciju da se forma programne simfonijske glazbe prilagodi zahtjevima i formi apsolutne glazbe. Glazba ovdje predstavlja osnovu kojoj je podređeno i prilagođeno sve ostalo.[100]

No za Dobronića slavenski narodi „naviještaju novu eru, umjetnost naime, kojoj je korijen duboko u samome puku, a koja kroz pučku popijevku odaje neku zasebnu fizionomiju.“[101]

Dok u Njemačkoj Wagner privlači pozornost glazbene javnosti, među slavenskim se narodima i dalje razvijaju nacionalne glazbene škole. U Čehoslovačkoj je skladatelj koji je zacrtao nacionalni smjer u simfonijskoj, komornoj i klavirskoj glazbi bio B. Smetana (1824.-1884.). Osnovao je i češku nacionalnu operu. Drugi veliki majstor češke glazbe koji je u svoju glazbu unio čar narodne glazbe bio je A. Dvořák (1841.-1904.). Oba ova skladatelja utjecala su i na hrvatske skladatelje nacionalnog smjera, osobito kad se uzme u obzir da je Prag bio jedno od glavnih središta školovanja naših najnadarenijih glazbenika potkraj 19. stoljeća.

U Rusiji je Glinkina načela prvi usvojio A. Dargomižski, a oca ruske glazbe u Glinki su gledali i njegovi sunarodnjaci, nasljednici okupljeni oko M. Balakirjeva, tzv. Petorica koju su činili Balakirjev, Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov i Borodin. Težili su asimilaciji vrijednosti narodne glazbe u svom stvaralaštvu. Iskazuju sklonost za programno oblikovanje glazbe, obilno se služe folklornim nasljeđem ruskog, ali i neruskih naroda. Odnos Petorice prema zapadnoeuropskoj kulturnoj baštini bio je zanimljiv zato što su od skladatelja iz prošlosti poštovali ponajprije Beethovena, a od romantičara Schumanna, Berlioza i Liszta.[102] Schumannov utjecaj osjeća se u stvaralaštvu Musorgskog, dok je pak on izvršio snažan utjecaj na kasnije stvaralaštvo skladatelja francuskog impresionizma Debussyja i Ravela, kao i na

[96] Ibid., 72.
[97] Ibid., 77.
[98] Ibid., 79.
[99] Ibid., 75.
[100] Ibid., 73.
[101] Ibid., 75.
[102] Usp. Josip ANDREIS: *Povijest glazbe, knjiga 2*, Zagreb: Liber Mladost, 1974., 575.

novije ruske skladatelje, npr. Skrjabina.[103] U Rusiji je skupina glazbenika na čelu s A. Rubinsteinom zastupala stajalište da je za ruske glazbenike najvažnije ovladati kulturnom baštinom zapadne Europe da bi se postigla umjetnička samostalnost. Među glavne skladatelje tog smjera ubraja se P. I. Čajkovski. No duh ruske narodne glazbe snažno je probijao i u stvaralaštvu Čajkovskoga, kao i poslije u stvaralaštvu ranog Rahmanjinova. Svi ovi skladatelji mogli su biti uzorima hrvatskim skladateljima nacionalne orijentacije početkom 20. stoljeća. S glazbom tih skladatelja Dobronić se sigurno imao prilike upoznati i tijekom školovanja u Pragu. U njegovim *Esejima* prikaz je i *Borisa Godunova* Musorgskoga. U tom prikazu Dobronić iznosi mišljenje da je „djelo nejednako, ali je u svojoj cjelini ipak nada sve samoniklo", a vrijednost ocjenjuje da „leži u orijentalizmima i realističko impresionističkim elementima".[104] Iz ovoga vidimo da je Dobronić svakako bio informiran i da je tu glazbu apsolvirao.

U isto vrijeme od skladatelja iz drugih zemalja koji su unosili karakteristike narodnog stvaralaštva u svoja djela svakako treba navesti Norvežanina E. Griega (1843.-1907.) koji je kao oduševljeni rodoljub svojom glazbom uvijek želio istaknuti svoje podrijetlo.

U Francuskoj se 1871. osniva Nacionalno društvo za glazbu, a 1896. otvara se Schola cantorum s ciljem oživljavanja zaboravljenih tradicija. Formiraju se dvije struje, C. Franck i učenici te C. Debussy i impresionisti. C. Franck je uz sklonost polifoniji, kontrapunktu i preglednosti forme uveo bogatstvo harmonije i kromatske pomake. Debussy izgrađuje potpuno novi umjetnički smjer u glazbi, impresionizam. Ostaje vjeran tonalitetu, ali unosi nova harmonijska obogaćenja, povećani trozvuk, četverozvuk, peterozvuk. Karakteristična je povećana kvinta, a služi se starocrkvenim ljestvicama i ljestvicom cijelih tonova. Slobodno upotrebljava paralelne trozvuke, četverozvuke i paralelne kvinte te ne priprema disonancu. Impresionizam kao novi smjer umjetničkog izražavanja unosi mnoge novine i vodi k individualističkom subjektivizmu. Pojavljuje se sklonost prema malim formama. Budući da Francuzi nisu imali vlastiti folklor, za inspiracijom su posezali u španjolski folklor ili folklor drugih naroda. Dobronić, po svemu sudeći, nije bio u bližem doticaju s francuskim skladateljima, a impresionizam je smatrao dekadencijom svog vremena. Ova dekadentna odlika „romanske rase", kako se Dobronić izrazio, kod francuskih impresionista može predstavljati i odraz nostalgije naroda za slavnom prošlošću i suočenje s istinom da u moderno doba ulaze bez

[103] Diskusija o utjecajima među skladateljima, preuzeto iz korespondencije elektroničkom poštom s prof. Radovanom Lorkovićem (8. 3. 2014.)
[104] Antun DOBRONIĆ: *Muzički eseji, Općenita kulturna razmatranja*, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod, 1922., *Boris Godunov* Musorgskoga, 83.

kolonija i osvajačkih pobjeda.[105] Ipak se mnoge karakteristike impresionističke harmonije i stila mogu prepoznati u Dobronićevim djelima, osobito onim skladanima na temelju njegove samonikle invencije, kao što su ciklusi minijatura posvećeni djeci Lelji, Rajki i Drašku. To su sklonost malim formama, razni paralelizmi i povećani suzvuci. Ovaj utjecaj Dobronić je, po svemu sudeći, preuzeo od svog praškog profesora Vitezslava Novaka koji je sam često nalazio uzore i u impresionizmu.

U svojim *Muzičkim esejima* Dobronić se osvrnuo i na operu *Louise* Gustava Charpentiera. Opera koja je diljem tadašnje Europe vrlo brzo postigla popularnost i proslavila svog skladatelja nije kod Dobronića naišla na oduševljenje. Po Dobronićevoj procjeni, opera je „po sadržaju vrlo slaba, i to ne zato, jer u njoj nedostaje koncepta dublje umjetnosti, nego isključivo zato, što je u orkestralnom dijelu većinom veoma fragmentalna, a u mnogo momenata odviše građena i premalo inspirirana.“[106] Ipak, kao pozitivne strane te opere Dobronić navodi „ukusnu instrumentaciju, punu kolorita i efekta.“[107] Uspjeh opere pripisuje i „zasebnoj muzičkoj estetici operne muzičke tvorbe, koja proizlazi neposredno iz psihologije masa.“[108] Ova je opera primjer verističke opere koja je već bila uzela maha među talijanskim skladateljima.

U Italiji se u glazbi pred kraj Verdijeva života razvija protuvagnerovsko raspoloženje. Pojavljuje se veristički smjer koji obrađuje sadržajne motive iz svakodnevnog života. Predstavnici su P. Mascagni (1863.-1945.), učitelj našeg Josipa Hatzea, R. Leoncavallo (1857.-1919.), a djeluje i najpopularniji operni skladatelj svih vremena G. Puccini (1858.-1924.). Pod najvećim utjecajem talijanske opere formirao se i I. Zajc.

Potkraj 19. stoljeća i španjolska je glazba izgrađivala svoj nacionalni smjer na ljepotama narodne umjetnosti. Od skladatelja, tu su glavnu ulogu odigrali I. Albeniz (1860.- 1909.), E. Granados (1867.-1916.) i M. de Falla (1876.-1946.).

---

[105] „ [...]. Dekadentska odlika Francuza proizlazi iz dvaju izvora: prvi je francuska depresija, slična britanskoj, jer su obje nacije nakon slavne prošlosti došli u moderno vrijeme bez kolonija i osvajačkih uspjeha. Tako su se skladatelji kao Debussy najprije intenzivno oduševljavali za Wagnera i njemačke Romantike, da bi konačno dozvolili da im glazba izražava spleen i nostalgiju za slavnom prošlošću pod utjecajem Erika Satiea, koji je bio inicijator novog sasvim francuskog stila Impresionizma. Povezan s francuskim pjesnicima i slikarima nastao je konačno jedan karakteristično francuski stil. Francuzi, nemajući vlastitog folklora, dotad su se za inspiraciju obraćali ili Španjolskoj ili njenim dalekim izdancima kao Kubi. Impresionizam i Imperijalizam tako negdje daleko čak stoje u uzročnoj vezi.“ Diskusija preuzeta iz korespondencije elektroničkom poštom s prof. Radovanom Lorkovićem (3.8.2017.)

[106] Antun DOBRONIĆ: *Muzički eseji, Općenita kulturna razmatranja*, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod, 1922., 85.

[107] Ibid., 85.

[108] Ibid., 86.

I u Mađarskoj je prijelaz u 20. stoljeće velika prekretnica. Početkom 20. stoljeća skladatelji čija umjetnost izrasta iz folklora su B. Bartók (1881.-1945.) i Z. Kodály (1882.-1967.). Veza s narodnim stvaralaštvom osnova je Bartókove glazbene misli, a folklor je bitno obogatio njegov osjećaj za ritam. Bartók je, slično Kuhaču i Dobroniću, na svojim nebrojenim putovanjima sakupljao narodne melodije. Proučavao je glazbeni folklor svoje zemlje, ali i drugih zemalja, osobito susjednih naroda.[109] Od naših skladatelja u Budimpešti je studirao J. Slavenski (1896.-1955.), u klasi Kodályja, pa se na njega najviše prenio utjecaj Bartóka i Kodályja.

Početkom 20. stoljeća u Sovjetskom Savezu, kao skladatelj čije stvaralaštvo izrasta iz folklora, ističe se Aram Hačaturjan. Ovaj armenski skladatelj u svom stvaralaštvu poseže za tradicijskom umjetnošću i glazbom kavkaskih naroda. Jedan je od najindividualnijih skladatelja 20. stoljeća.[110]

Početkom 20. stoljeća, nakon završetka studija u Pragu 1912., počinje doba Dobronićeve umjetničke i glazbene zrelosti. U Pragu, tada žarištu intenzivna glazbenog života, Dobronić je imao prilike upoznati tadašnju europsku glazbenu suvremenost.[111] Bilo je to i novo razdoblje u razvoju češke glazbe. Uz V. Novaka, Dobronićeva učitelja, u Pragu je djelovao Jozef Suk (1874.-1935.), instrumentalni skladatelj, simfoničar i komorni glazbenik. Svirajući u *Češkom kvartetu* propagirao je češku, ali i europsku suvremenu glazbu. Leoš Janaček (1854.-1928.) ustrajno se probijao u vrh češke glazbe kamo je stigao tek izvedbom opere *Jenufa* 1916.[112] Sličnost Janačeka i Dobronića u njihovom je prvotnom učiteljskom pozivu i odnosu

[109] „[...] Bartok je uspio dubokim i širokim poznavanjem bogate istočnoeuropske foklorne baštine stvoriti spoj avangarde (osobito bečke dodekafonije) s duhom narodnih pjesama (s područja Turske, Srbije, Rumunjske, Bugarske i Hrvatske), u violinskom koncertu iz 1937. Time je stvorio najvitalniju osnovu avangarde ukorjenivši je u dubini narodne duše. Njegov vrhunski pianizam - koncertna karijera u cijelom svijetu - kao i poznavanje cjelokupne Moderne glazbe od francuskog impresionizma do Skrjabina i Strawinskog preko Janačeka i Beča, njegovo rano intinmo svladavanje cijelog Beethovenovog klavirskog opusa kao i glazbe 18. st. bilo je najšire zahvaćanje zadaće modernog skladatalja dotad. Ogromno zalaganje za klavirsku pedagogiju (Mikrokozmos) i trideset godina djelovanja kao profesor klavira i kompozicije na akademiji F. List u Budimpešti, ali i većinsko stvaranje za gudače, orkestre i komornu glazbu, jedinstveno je. Uz to osobni karakterni integritet. Zanimljiv momenat je zagrebačko zanemarivanje Bartoka i Kodalya - osim kod Madrigalista Mladena Pozajića - iz razumljivog otpora u Hrvatskoj protiv "Mađarona", Ugarske političke prevlasti. Velik gubitak za zagrebačku glazbenu kulturu!“ Diskusija preuzeta iz korespondencije elektroničkom poštom s prof. Radovanom Lorkovićem (10. 3. 2014.).

[110] Vidi: Josip ANDREIS: *Povijest glazbe, knjiga 3*, Zagreb: Liber Mladost, 1974., 393.

[111] O glazbenom životu u Pragu za vrijeme Dobronićeva studija može se pročitati u članku: Karel MLEJNIK: „Praške godine Antuna Dobronića“, u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 7. Mlejnik navodi da je Dobronić uz klasični češki repertoar imao priliku čuti npr. Straussova *Kavalira s ružom* i *Elektru, Snjeguljicu* Rimski-Korsakova, Sukovu simfoniju *Asrael,* Foersterovu suitu iz Shakespeara, Novakovu „morsku fantaziju“ *Oluja* i mnoga druga suvremena i klasična djela.

[112] „[...]. Janaček je stvaranjem osebujnog slično folklornog naboja uveo jad i beznadnost seljačkog položaja osobito u svoje opere ali i u klavirsku, komornu, pa i orkestralnu glazbu. Slavenski Debussy nije loša oznaka njegova djelovanja. Mnogo emocionalnije i manje elegantno nego Francuzi. Pridonijeo je konačnoj emancipaciji

prema folkloru koji su oba skladatelja dugi niz godina proučavali. Janaček je izgradio svoj specifičan stil, melodiku, te unio glazbeni realizam u češku glazbu. Kao folklorist sigurno je bio uzor i Bartóku jer, osim slavenskih naroda, i Mađari u europsku glazbu unose sasvim novi folklorizam. Prema profesoru Lorkoviću, Janaček i Bartók prvi su, uz Musorgskog i Glinku, doveli istočnu Europu u prvi red europske glazbene produkcije. Josef Bohuslav Foerster (1859.-1951.) još je povezan s tradicijama velikana 19. stoljeća, no tu je već i Alois Haba (1893.-1973.) koji na četvrtstupanjskom sustavu izgrađuje skladateljsku školu, uvodi nove znakove u notaciji i piše *Novu nauku o harmoniji*.

U Njemačkoj, stvaralaštvom R. Straussa (1864.-1949.) dolazi do završetka glazbenog razvoja u okviru mogućnosti tonalitetnog sustava. Oslobođen svih uzora, Strauss je proširio granice dometa orkestra, deklamatorike pjevača i izražajnosti disonance.[113] Disonanca u *Salomi* „pridonosi labavljenju tonalnih spona vodeći glazbeni govor kadkada do pred vrata atonalitetnosti“.[114]

Dobronić je temi R. Straussa posvetio i svoj esej vezan za operu *Kavalir s ružom*[115]. U eseju Straussa naziva „psihičkim veristom svoje dobi“ u kojem moramo gledati „posljednji dah zamiruće vajmarske novoromantike i prelaz jednoj budućoj i novoj muzikalnosti, čiji zadatak već danas zamjećujemo u romanskom impresionizmu, slavenskom nacionalizmu i bečkom modernizmu.“[116] Dobronić je uz svoje subjektivno gledanje na glazbeni razvoj dao i vrlo iscrpan prikaz djela sa svim, po njegovu sudu uspjelim i neuspjelim elementima. Prikazuje *Kavalira s ružom* kao eklektični uradak u kojem se stilovi spretno povezuju zadivljujućom kompozitorskom rutinom.[117] I ovim esejem Dobronić pokazuje da ne propušta ništa od aktualnih glazbenih događanja. Prema Dalhausu, Straussovom se operom *Kavalir s ružom*, koja s Regerovim *Varijacijama na Mozartovu temu* predstavlja „nepremostivi jaz“ prema Schönbergovu *Pierrot lunaireu*, glazba dijeli na novu glazbu i klasicizam.[118]

slavenske glazbe od Zapada..[..]. Najradikalniji spoj silnog emocionalnog naboja s narodnom tugom doveo je kod Janačeka do najoriginalnijeg slavenskog modernog glazbenog izraza, adekvatnog stanju "narodne duše" u istočnoj Europi [...]“ Diskusija preuzeta iz korespondencije elektroničkom poštom s prof. Radovanom Lorkovićem (10.3.2014.).

[113] Usp. Josip ANDREIS: *Povijest glazbe knjiga 3*, Zagreb: Liber Mladost, 1974., 74.

[114] Ibid., 74.

[115] Antun DOBRONIĆ: Muzički eseji, Općenita kulturna razmatranja, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod, 1922., „Kavalir s ružom“ Rikarda Straussa, 88.

[116] Ibid., 88-89.

[117] Ibid., 91.

[118] Carl DAHLHAUS: *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007., 331.

Načetu atonalitetnost A. Schönberg (1874.-1951.) nastavlja i dovodi do dodekafonske organiziranosti. Time je postavio novi obrazac glazbenog stvaralaštva svog vremena. Dobronić pojavu A. Schönberga, „koji u svojim posljednjim kompozicijskim djelima polazeći s principa atonalitetnosti dolazi gotovo do aharmonije“, shvaća kao „reakciju protiv principa harmonije u smislu klasične tradicije.“[119]

Proces napuštanja tonalitetnih osnova osjećao se i u stvaralaštvu hrvatskih skladatelja. O procesima promjene glazbenog materijala kao znakovima moderne u djelima hrvatskih skladatelja s početka 20. stoljeća piše E. Sedak:

„[...] Proces transformacije *tonalitetne* kohezije, i njezino otvaranje prema slobodnoj atonalitetnosti kao jednu od najvažnijih pojava u glazbi na prijelazu stoljeća, ovdje je dovoljno samo spomenuti, a isto tako u vezi s time i emancipaciju disonance, emancipaciju harmonije kao čistog zvuka i čiste boje, ukidanje harmonijske progresije kao elementa *perspektive* i uspostavu kontrapunkta kao elementa *plohe*, ali i uspostavu tonalitetno neutralnog *tonskog središta* kao načina obilježavanja jedinstva prostora na kojemu se glazbeno *djelo* zbiva [...]“[120]

Schönbergovi učenici, Alban Berg i Anton von Webern, također su postigli velik uspjeh. Alban Berg (1885.-1935.) operom *Wozzeck* stvara remek-djelo glazbeno-scenskog ekspresionizma, a vrijedno ostvarenje je i njegov dodekafonski koncipiran violinski koncert. Pojava ekspresionizma u hrvatskoj glazbi, u pluralizmu stilskih obilježja, evidentirana je kao pojava ekspresionističkih elemenata ili postupaka u djelima pojedinih skladatelja. U članku Eve Sedak možemo pročitati:

„[...] Tako se u svom rehabilitacijskom žaru od sredine 70-ih godina hrvatska muzikologija, pa onda čak i izvoditeljska praksa u nekoliko navrata znala dohvatiti kako Stančičeva glasovirskog *Preludija u b-molu* (1917.-18.), tako osobito Plamenčevih *Trois poèmes de Charles Baudelaire* za glas i klavir (1914.) kako bi njima argumentirala hrvatsko sudioništvo u im/ekspresionističkim uklonima u glazbi s početka stoljeća [...]“[121]

[119] Antun DOBRONIĆ: *Muzički eseji, Općenita kulturna razmatranja*, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod, 1922., 94.
[120] Eva SEDAK: *Između moderne i avangarde*, *Hrvatska glazba: 1910.-1960*. (ur. Eva Sedak), Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004., 13.
[121] Ibid., 27.

Temu ekspresionizma u hrvatskoj glazbi obradio je i Borko Špoljarić u svom diplomskom radu,[122] a i Zoran Hudovsky.[123]

Anton von Webern (1883.-1945.) izrazito dodekafonskom logikom vodi k punktualizmu. Utječe na redukciju forme i smanjenje izvođačkog aparata. Snažno je utjecao na generacije zapadnoeuropskih skladatelja nakon Drugog svjetskog rata. U isto vrijeme djeluje i Paul Hindemith (1895.-1963.), ponajprije instrumentalni skladatelj, ali i praktični instrumentalist i dirigent. Preko atonalitetnosti donosi novu tonalnost i izgrađuje novi harmonijski sustav i nauk o kompoziciji na temelju linearnosti i polifoničnosti. Svakako treba spomenuti i Carla Orffa (1895.-1982.) koji je približio kazalište širokim slojevima rabeći jednostavnu melodiku na dijatonici, ostinatni ritam, specifičan kolorit i sastav orkestra. Najveći uspjeh postigao je djelom *Carmina burana* (1937.).

To su najistaknutiji njemački i austrijski suvremenici Antuna Dobronića.

U Italiji početkom 20. stoljeća još dominira opera. Kao jedan od rijetkih instrumentalnih skladatelja ističe se pijanist, skladatelj i pedagog Ferruccio Busoni (1866.-1924.). Busoni je kao ideolog „novoklasičara" zagovarao nove izražajne mogućnosti. Odbacuje programne težnje i subjektivistički odnos prema glazbi i nastoji da se talijanskoj instrumentalnoj glazbi vrati nekadašnje značenje. Uz njega od važnijih skladatelja djeluju Ottorino Respighi (1879.-1936.), Ildebrando Pizzetti (1880.-1968.), Gian Francesco Malipiero (1882.-1973.) i Alfredo Casella (1883.-1047.). Svi su oni težili obnavljanju talijanske glazbe, ali kroz borbu protiv dotrajale konzervativnosti.

Predstavnik je novog francuskog stila, proizašlog kao reakcija na impresionizam, Erik Satie (1866.-1925.). Satiričar koji se najbolje izražavao klavirskim djelima svojim je ironiziranjem i novom estetikom okupio oko sebe čak dvije skupine mladih glazbenika. U svojoj je neobičnoj glazbenoj praksi uveo izostavljanje predznaka uz ključ (taj skladateljski postupak nalazimo u Dobronićevu klavirskom ciklusu *Iz školskog dječjeg svijeta* iz 1946.),

[122] U diplomskom radu Špoljarić je ukazao i na problem definiranja izraza *ekspresionizam*: „Pokušamo li, međutim, imenovati i sistematizirati *ekspresionističke* skladateljsko–tehničke postupke, naći ćemo se pred nerješivim problemima koji nas vraćaju Aleoninoj, Piskovoj i svim sličnim definicijama što pokušavaju, ali ne uspijevaju izraz ekspresionizam definirati na skladateljsko-tehničkoj razini, kao ni na jednoj drugoj razini [...]" Vezano za pojavu ekspresionističkih postupaka u djelima hrvatskih skladatelja piše: „[...] Valja svakako znati da su naši skladatelji te ekspresionističke poticaje mogli primiti negdje u inozemstvu, a da im domaća, politički ovisna i privredno zaostala sredina, [...] u koje se Hrvatska početkom 20. stoljeća nesumnjivo mogla ubrojiti, bez jakog i obrazovanog građanstva takve poticaje nije bila u stanju pružiti [...]" Borko ŠPOLJARIĆ: *Ekspresionizam u Hrvatskoj,* Zagreb: Muzička akademija, 1999., rukopis (diplomski rad), 21.

[123] Zoran HUDOVSKY: *Ekspresionizam u muzici 20 .stoljeća*, Zagreb: Muzička akademija, 1955., rukopis (diplomski rad)

napuštanje mjere i taktne crte, slobodnu igru tonalitetima. Prva skupina nazvana je Šestorica, a najistaknutiji su predstavnici Arthur Honegger (1892.-1955.), Darius Milhaud (1892.-1974.) i Francis Poulenc (1899.-1963.). Honegger, neobično plodan na svim područjima, izražava sklonost prema polifonom načinu koncipiranja. Milhaud je najizrazitiji lirik usprkos svjesnom isticanju antiromantičnosti. Uz naglašenu pjevnost, melodičnost remeti česta primjena politonalitetnosti. Poulenc iz naslijeđenih okvira izgrađuje vlastiti glazbeni izričaj. Drugu skupinu predstavljaju četiri skladatelja Škole iz Arcueila. Od njih je najzanimljiviji Olivier Messiaen (1908.-1992.) koji u europsku ritmiku uvodi različite složene ritmove. Vlastiti glazbeni sustav izgradio je koristeći se osebujnim indijskim modusima i ljestvicama. Često je tražio povezanost s prirodom kroz oponašanje glasanja ptica kao nosilaca simboličkih vrijednosti. Nešto kasnije pojavljuje se i struja dodekafoničara, među kojima je najvažniji predstavnik Schönbergov i Webernov učenik René Leibowitz (1913.-1972.) te najistaknutiji predstavnik dodekafonsko-serijelne struje Pierre Boulez (1925.-2016.).

Oktobarskom revolucijom u povijesti ruskog naroda započinje posve novo razdoblje. Politička je tendencija približiti umjetnost narodu umjetničkim prikazivanjem svakodnevnog života. To je potaknulo izražavanje kroz umjetnički realizam. Mnogi su istaknuti ruski umjetnici napustili Rusiju i ostatak života proživjeli u inozemstvu. Najistaknutiji su od njih Sergej Rahmanjinov (1873.-1943.) i Igor Stravinski (1882.-1971.). Rahmanjinov je ipak svoja najvrjednija djela skladao još u domovini, a njegovo stvaralaštvo duboko je prožeto ruskim duhom. Kao genijalan pijanist izgradio je i osebujan klavirski stil. Igor Stravinski praizvedbom baleta *Žar ptica* dolazi u središte međunarodnog zanimanja. Uvodi politonalitetnost, ostvaruje novu poliritmiju te negiranjem svih obilježja romantike uvodi novi glazbeni objektivizam.[124] Sa stvaralaštvom I. Stravinskoga Dobronić se imao prilike upoznati i u Zagrebu, što vidimo iz njegova osvrta u tadašnjoj periodici.[125] U Sovjetskom Savezu od skladatelja koji su bitno obogatili europsku glazbu djeluje Sergej Prokofjev (1891.-1953.). Iako u početku boravi u Parizu, nakon stjecanja svjetskog ugleda vraća se u Sovjetski Savez. Kao predstavnik neoklasicizma traga za vlastitim harmonijskim jezikom i sredstvima izražavanja. Koristio se tokatnim, motoričkim elementima, ali i lirskim i groteskним. Skladao je gotovo sve forme te dao golem doprinos simfonijskoj, komornoj i klavirskoj glazbi. Baletom *Romeo i Julija* ostvario je remek-djelo baletne umjetnosti 20. stoljeća.[126] Glazba Sergeja Prokofjeva bila je dostupna i

[124] Josip ANDREIS: *Povijest glazbe, knjiga 3*, Zagreb: Liber Mladost, 1976., 416.
[125] Antun DOBRONIĆ: "Igor Stravinski, povodom njegova gostovanja u Zagrebu", *Riječ,* 22, 1926., 68, 5.
[126] Josip ANDREIS: *Povijest glazbe, knjiga 3*, Zagreb: Liber Mladost, 1976., 383-384.

u Zagrebu što vidimo iz Dobronićevih osvrta u periodici[127], a i sam Prokofjev gostovao je u Zagrebu o čemu je također Dobronić pisao[128].

Tu su još Šostakovič, Šaporin, Kabaljevski i mnogi drugi sovjetski skladatelji. Šostakovič (1906.-1975.) stvara svoj glazbeni svijet na načelima eklekticizma. U osnovi je antiromantičan, ekspresivan i pod snažnim utjecajem razvijenog tehničkog umijeća.[129] Prokofjev i Šostakovič samo su djelomično povezani s duhom ruske narodne glazbe.

Mnogi od nacionalno orijentiranih skladatelja, počevši od Chopina, Griega, Sibeliusa, preko Bartóka, Janačeka, Szymanowskoga i Skrjabina, do ranog Stravinskoga i Schönberga, bili su i politički motivirani održavati kulturni ugled svojih naroda u novoj, nacionalno rascjepkanoj Europi.[130]

Dobronić, koji je pratio strane stručne časopise i sve knjige iz područja muzikologije i povijesti glazbe, a k tome nije propuštao nijedan važniji glazbeni događaj, bio je temeljito informiran o zbivanjima i pojavama u glazbenom svijetu izvan Hrvatske.[131]Sve se to sasvim sigurno odrazilo i na njegovo stvaralaštvo.

U Hrvatskoj, u skladu s društvenim i političkim uvjetima, u razdoblju između dvaju ratova, dolazi do procvata nacionalnog i neoromantičnog stila, kojemu pripada većina skladatelja. Dobronić je, kao pionir novonacionalnog smjera, i sam pridonio tomu da se njegovo cjelokupno stvaralaštvo uvijek promatralo samo kroz tu i takvu prizmu. Nacionalni se smjer u Hrvatskoj, u odnosu na ostale zapadnoeuropske zemlje, razvio sa zakašnjenjem. Politički podržavan zadržao se sve do nakon Drugog svjetskog rata. Kako i koliko mu je Dobronić istinski pripadao, pokazat će poglavlja što slijede.

[127] Antun DOBRONIĆ: „Sergej Prokofjev, Ljubav u trima oranžama, Gostovanje opere Narodnog gledališča iz Ljubljane“, *Riječ* 24 (1928.) 34, 3.
[128] Antun DOBRONIĆ: „ Sergije Prokofijev, Povodom njegovog koncertnog gostovanja u Zagrebu“, *Narodne novine* 101 (1935.) 7, 2-3.
[129] I o premijeri opere *Katarina Izmajlova* D. Šostakoviča u Narodnom kazalištu u Zagrebu Dobronić je napisao osvrt u časopisu *Pravda*, 33 (1937.) 11, 738, 18.
[130] Komentar preuzet iz korespondencije elektroničkom poštom s prof. Radovanom Lorkovićem (10. 4. 2015.)
[131] Usp. Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice Hrvatske, 2000., 102

3. KLAVIRSKA GLAZBA ANTUNA DOBRONIĆA

3.1. Stanje i sadržaj rukopisne glazbene ostavštine Antuna Dobronića s područja klavirske glazbe

Po količini djela Dobronićeva ostavština je golema, a sudeći po rijetkim izvođenim i izdanim djelima sigurno još nepotpuno proučena. Ovaj rad ograničit će se na Dobronićeva klavirska djela i komorna djela s klavirom, s posebnim naglaskom na dosad nepoznatim i neobjavljenim djelima. Iako klavirska djela predstavljaju tek manji dio Dobronićeve bogate ostavštine, i ovaj prikaz korak je prema njezinu otkrivanju te osvjetljavanju uloge A. Dobronića u povijesti hrvatske glazbe.

Način i mjesto čuvanja glazbene ostavštine kao primarnih muzikoloških izvora opisani su u poglavlju 1.3. U notnoj ostavštini nalazimo Dobronićeve rukopise i prijepise. Rukopisi su u većini slučajeva vrlo uredni i pedantni prijepisi čistopisom, najčešće olovkom, i to iz pera samog Dobronića. Svaka skladba ima više signatura, što ovisi o broju prepisanih primjeraka. Osnovni primjerak je označen brojem, a svi ostali dodatnim slovom uz naznačeni broj. Kod komornih djela dodatne signature se odnose i na pojedinačno ispisane dionice. Rukopisi se teško čitaju jer su note izuzetno sitne, a olovka je na mnogim mjestima već izblijedjela. U nekim rukopisima zapisana je i oznaka opusa, no kod mnogih djela oznaka opusa nedostaje. Za transkripciju su izabrane signature rukopisa koje su bile najčitljivije. Dobronićeva pedantnost očituje se u preglednim retcima i taktovima te precizno ispisanim dinamičkim i artikulacijskim oznakama. Može se uočiti da je Dobronić vrlo podrobno zapisivao dinamiku za svaku ruku, a ponekad i svaki glas zasebno. Budući da to nije uobičajena praksa, navodi na razmišljanje o uzrocima takva bilježenja. I artikulacija je, u smislu vezano ili odvojeno, često bilježena za svaki glas zasebno. Kod nekih ciklusa nalazimo pisane predgovore koji iscrpno objašnjavaju podrijetlo melodija. Česte su uvodne stranice teksta u kojima se autor obraća onima kojima je djela namijenio, mladima, roditeljima i nastavnicima.

Djela za klavir broje 18 naslova i još uvijek većina ovih djela postoji samo u rukopisu. Uglavnom se radi o suitama koje obuhvaćaju niz klavirskih minijatura, ali postoje i dva opsežnija djela, fantazija *Kje so moje rožice* i *Capriccioso*. Neka su od ovih djela objavljena, i to još za skladateljeva života, a samo dva ciklusa objavljena su posthumno.

Objavljena djela:

Intermezzo, Novi Akordi, Ljubljana 1910.
Serenata moga života, Savez kompozitora Jugoslavije, Udruženje kompozitora Hrvatske, Zagreb 1916.
Jugoslavenske pučke popijevke, 1.dio Edition Senart, Paris 1921.
Zemlja i sunce I, *Minijature iz Hercegovine*, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb 1932.
Jugoslavenski pučki plesovi, Edition Senart, Paris 1932.
Uspomene iz djetinjstva, Ogranak Matice hrvatske, Jelsa 1994.
Pučki plesovi iz Hrvatske, Ogranak Matice hrvatske, Jelsa 2004. (izbor iz *Jugoslavenskih pučkih plesova*)

Objavljenih djela ima šest od ukupno osamnaest. Ostalih dvanaest naslova postoje još uvijek samo u rukopisu.

Sva se klavirska djela mogu podijeliti na:

1. obrade originalnih narodnih napjeva i melodija: *Jugoslavenske pučke popijevke*, *Seljačke popijevke iz Jugoslavije za djecu*, *Jugoslavenski pučki plesovi*, *Zemlja i sunce 1*, minijature iz Hercegovine i *Zemlja i sunce 2*, minijature iz Međimurja;

2. djela u kojima se Dobronić koristi narodnim melodijama i motivima ili sklada melodije i motive u narodnom duhu: Fantazija, op. 19, Capriccioso, klavirski ciklus *Iz puka*;

3. djela u kojima susrećemo Dobronićevu invenciju, koja nisu motivirana i nadahnuta narodnom glazbom, već Dobronićevom osobnom i trenutačnom inspiracijom: *Intermezzo*, *Serenata mog života*, tri ciklusa posvećena Dobronićevoj djeci, ciklusi *Iz vojničkog života* i *Uspomene iz djetinjstva*.

Djela iz svake od navedenih skupina imaju svoju vrijednost, no ipak najvrjednijima danas možemo smatrati ona koja nam otkrivaju Dobronićevu intimnu i osobnu stranu, a to su djela iz treće skupine.[132] Od klavirskih djela Lidija Đekić je u svom diplomskom radu analizirala sva objavljena djela i tada dostupna djela iz rukopisne ostavštine.[133] Za ovaj rad

[132] U svom diplomskom radu iz 1955. Branka Antić iznosi drugu konstataciju. Smatra da su među Dobronićevim klavirskim kompozicijama važnije one koje obrađuju i prerađuju narodnu muziku. Iz današnje perspektive, kad je aktualnost narodne glazbe izblijedjela, mijenja se i doživljaj Dobronićeve glazbe.
[133] U diplomskom radu iz predmeta Povijest glazbe jugoslavenskih naroda pod naslovom *Antun Dobronić i njegovo stvaralaštvo za klavir*, Muzička akademija u Zagrebu, Zagreb 1978., Lidija ĐEKIĆ je analizirala sva objavljena i neka neobjavljena klavirska djela A. Dobronića. Stoga su o tim djelima u ovom radu dane osnovne informacije

prilikom istraživanja za analizu su odabrana nepoznata i još neobjavljena djela koja ni u jednom radu dosad nisu temeljito i cjelovito obrađena.[134] To su tri ciklusa klavirskih minijatura posvećena Dobronićevoj djeci: ***Naša Lelja, Naša Rajka i Naš Draško***, zatim ciklus ***Iz vojničkog života*** i ciklus ***Iz školskog dječjeg svijeta***. U izbor su uključena i dva klavirska djela koja jesu analizirana u diplomskom radu Lidije Đekić, **Fantazija *Kje so moje rožice,* op. 19**, i ***Capriccioso***, no i dalje su neobjavljena. Sva su navedena djela transkribirana, proučena, analizirana i pripremljena za moguće izdavanje i izvođenje. U slučaju Fantazije i *Capricc*iosa provedena je revizija analize, a djela su prikazana u širem kontekstu sa svojim pijanističkim zahtjevima, budući da predstavljaju jedine skladbe krupnije forme i složenijih zahtjeva. Cilj ih je približiti i predstaviti potencijalnim izvođačima. U radu L. Đekić navedena je još i skladba pod naslovom *Zamah* (1944.) s opaskom – izgubljeno. I u knjizi Lelje Dobronić navodi se da je „Dobronić u 1944. skladao dva komada za glasovir: *Zamah* i *Capriccioso"*[135]. Detalji iz rukopisa *Capricciosa* upućuju na to da se tu radi o podnaslovu iste skladbe budući da je i godina nastanka obiju skladbi ista, a u autografu ispod naslova *Capriccioso* naveden je i podnaslov *Zamah*. Sva ostala klavirska djela opisana su kronološkim redom nastanka u poglavlju 3.4. iz perspektive problematike klavirske izvedbe i primjene u pedagoškoj praksi, kako bi se zaokružio kompletan klavirski opus.

kako bi se dobio jasan pregled cjelokupnog klavirskog opusa, a detaljno su obrađena i analizirana samo izabrana djela, dosad neobrađena. Provedena je i revizija analize *Fantazije* i *Capricciosa*.

[134] Pri analizi upotrijebljena je literatura: Tihomir PETROVIĆ: *Osnove teorije glazbe*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010.; Tihomir PETROVIĆ: *Od Arcadelta do Tristanova akorda, Nauk o harmoniji – dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave*, Zagreb: HDGT, 2014.; Mihael Josifović ROJTERŠTEJN: *Osnove glazbene analize*, Moskva: Vlados, 2001.

[135] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice Hrvatske, 2000., 194.

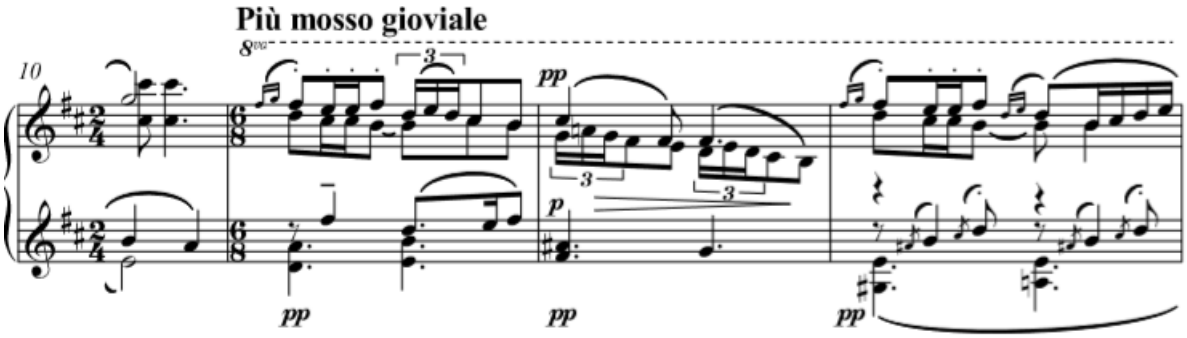
3.2. Predstavljanje i transkripcija dosad nepoznate i neobjavljene rukopisne glazbene građe: glazbeno-teorijski i analitički ogled

3.2.1. Klavirski ciklus *Naša Lelja*

Godine 1920., Dobronić je sa suprugom Jerkom Marković dobio kćer Lelju pa iste godine nastaje i **klavirska suita *Naša Lelja*, op. 22.** „Otac inspiriran djetetom od nekoliko mjeseci skladao je suitu za klavir *Naša Lelja*, op. 22, s pet stavaka poetičnih naslova ***Prvi smješak, Bolne suzice, Razgovor s lišćem, Sanak dolazi, Dobro jutro.***“[136]

Prvu skladbu ciklusa ***Naša Lelja*** pod naslovom ***Prvi smješak*** uvjetno možemo nazvati dvodijelnom po formi. Započinje uvodnim dijelom koji može predstavljati poziciju promatrača. Dvodobna mjera već u drugom taktu metarski varira da bi u četvrtom prešla u trodobnu, s koronom koja dodatno naglašava ritenuto uvodnog dijela. U sljedećim taktovima uvodi se pulsacija i melodijski obrisi teme u postupnom kretanju oktava. Sama tema dolazi u položaju za oktavu više iznesena u suženom dvoglasju terci.

Primjer br. 1: A. Dobronić: *Naša Lelja*, *Prvi smješak*, glavna tema „smješka“, primjer slojevitosti fakture, učestale polimetrije, označavanja jasne i precizne artikulacije, takt 11-19



[136] Usp. Ibid., 87.

Ovdje se ona može okarakterizirati kao tema smješka. U 6/8 mjeri, plesni, poletni i laki karakter iznesen je u višeglasnoj fakturi, a podcrtan i vrlo jasnom artikulacijom. Motivi teme razigrani su između dva glasa desne ruke koji u visokom registru daju zvonkost i bezbrižnost. U završnom dijelu tema se iznova mijenja i prelazi u oktavno iznošenje iz uvodnog dijela da bi nas ponovno odvela u promatračevu sferu. U drugom dijelu tema se pojavljuje za tercu više, u drugom glasu pojavljuje se povećana sekunda kojom tema dobiva na koketnosti, dva glasa lijeve ruke također se intenzivnije razvijaju i aktivnije podržavaju zajednički razvoj. Intenziviranjem tempa i skraćivanjem samih notnih vrijednosti tema se rasprsne u kulminaciji razlomljene oktave. Postupnim smirivanjem prepoznajemo uvodne taktove koji nam govore da to čudo smješka samo promatramo sa strane. Skladba je napisana u D-duru.

Sljedeća skladba, ***Bolne suzice***, na početku donosi promenadni uvod koji poput šetnje najavljuje prijelaz u sljedeću scenu. Tema nas tempom *Andantino lamentoso* uvodi u plačno i tužno raspoloženje. Deklamacijski karakter teme ne uspijeva je zadržati u istom ritmu te Dobronić pribjegava svom vrlo čestom izražajnom sredstvu, promjeni mjere s ciljem dublje izražajnosti i slobode. Pratnja teme teče u ostinatnim dvohvatima koji augmentacijom notnih vrijednosti pridonose željenom usporavanju tempa.

Primjer br. 2: A. Dobronić: *Naša Lelja*, *Bolne suzice*, primjer ostinatne pratnje, polimetrije, takt 11-18

U drugom dijelu, kada tema prelazi u srednji glas lijeve ruke, Dobronić postiže vrlo lijepi polifoni razvoj koji završava imitacijskim provođenjem motiva glavne teme kroz srednje glasove (takt 31-38). Skladba završava ponovljenim uvodnim dijelom koji se može promatrati i kao promenada i poveznica sa sljedećim komadom ciklusa. Skladba je napisana u d-molu i završava na dominanti.

Sljedeći komad, ***Razgovor s lišćem***, nalik je na impresionističku sliku nježna ugođaja. Uvodni tempo *Allegretto e soave* odmah lepršavom triolom u visokom registru oslikava ugođaj prirode. Nakon poletne triole Dobronić uvodi dugi triler koji se, trepereći, prenosi s tona na ton uzlaznim pokretom, da bi se pretvorio u niz šesnaestinki, pa triola u osminkama, koji se još dodatno provodi kroz glasove postupno usporavajući, silazeći po registrima i gradeći slojevitost, ali uvijek u uzlaznom kretanju. U drugom dijelu dominira razigrani pokret te se razrađuje uvodni motiv. Ovdje razlomljena oktava iz uvoda, koja je ondje imala smirujući učinak, mijenja ulogu te diminucijom notnih vrijednosti iz osminki u šesnaestinke postaje nositeljica pokreta. Silaznim kretanjem ovaj razigrani uvodni motiv niže se osam taktova, u svakom nastupu za sekundu niže. Za to vrijeme u dvoglasju lijeve ruke zvuči novi melodijski materijal kao protuteža treperavom pokretu desne ruke. Cijela skladba završava ponovnim smirivanjem i povratkom na početak citiranjem pomalo promijenjenih početnih taktova.

Skladba ***Sanak dolazi*** također je po fakturi slojevita što gotovo predstavlja karakterističnu osobinu Dobronićeva stila. No ovdje svaki od glasova ima tijekom cijele skladbe svoju zadanu ulogu koje se ne isprepleću. Lijeva ruka osigurava konstantnu vremensku podlogu sinkopiranim ritmom dvohvata koji počinju od čiste kvinte, no zatim prelaze na veći ili manji interval. Tu je još jedan glas koji sa sporadičnim intonacijama u desnoj ruci tvori zametak teme. Tema se pojavljuje u desetom taktu i po karakteru je pjesma širokog sloga i slobodnog ritma, izgrađena od uzlaznog i silaznog pomaka s prirodnom kulminacijom. Tema se u cjelini pojavljuje dva puta pa je skladba dvodijelna po formi. Uzlazni motivi čine dinamičan razvoj prema sljedećem provođenju teme. Sama tema završava smirujućim pulsiranjem dvohvata i zamiranjem dvoglasja u lijevoj ruci. U skladbi se očituje tonalitetnost tako što počinje i završava u fis-molu, a i obje teme smještene su u okviru harmonijskog fis-mola.

Posljednja skladba u ciklusu ***Naša Lelja*** nosi naslov ***Dobro jutro***. Dobronić već samim tempom *Allegretto gioviale* sugerira radost novog dana. U razigranoj troosminskoj mjeri punktiranog ritma izmjenjuju se punktirani dvoglasni motivi. Skladba je po formi trodijelna. Motivička građa najčešće se iznosi u četverotaktnim nizovima. Nakon prvih dvanaest taktova karakterističan punktirani motiv prate uzlazni ljestvični nizovi. Prvi i zadnji dio po strukturi i sadržaju vrlo su slični, dok u srednjem dijelu izostaju ljestvični nizovi, a glavni karakter daju prošireni punktirani troosminski motivi. Skladba je u D-duru, bez jasnog harmonijskog plana.

Rukopis ciklusa čuva se u NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signature Dobronić 54 i 54a.

3.2.2. Klavirski ciklus *Naša Rajka*

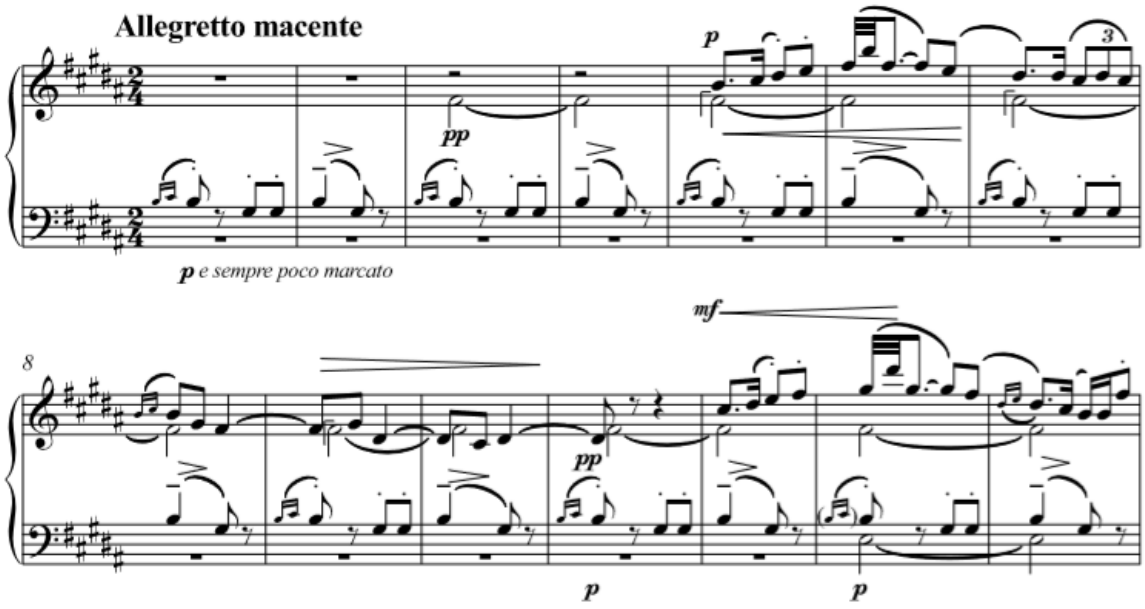
Sljedeće godine, 1923., Dobronić je skladao pretežno djela za klavir. Te je godine nastala suita ***Naša Rajka***, nadahnuta Dobronićevom jednogodišnjom kćeri Rajkom. Za klavir četveroručno obradio je scensku glazbu za Gundulićevu ***Dubravku***, op. 29, koja je nastala godinu dana prije. Prema njoj sastavio je suitu od šest stavaka, op. 31, koja je zasebno obrađena u 5. poglavlju. Uz to je skladao dva klavirska ciklusa, ***Zemlja i sunce 1***, Minijature iz Hercegovine, i ***Zemlja i sunce 2***, Minijature iz Međimurja, op. 32.

Klavirski ciklus ***Naša Rajka*** pripada djelima nastalim na temelju sasvim originalnog, iskrenog i intimnog Dobronićeva nadahnuća. Sastoji se od pet minijatura s naslovima: ***Rajka***

poskakuje, Nunaj, medo, Igra skrivača, Uz lutku **i** ***Kolike li radosti***. Svaka od minijatura vrlo je sugestivan i proživljen pogled u dječji svijet. Budući da već sami naslovi uvode u sadržaj koji u potpunosti oživljava glazbom, karakteristična je programnost ciklusa. Minijature se mogu okarakterizirati i kao zvučne slike, to više što ih je i sam Dobronić u autografu nazvao *Sličicama*.

Prva skladba pod naslovom ***Rajka poskakuje*** kratka je, trodijelna promenada melodije od šest taktova. U uvodu je u pratnji naznačen karakterističan ritam, formiran u dvotaktu, koji ostinatno prati sva tri prohoda melodije, od početka do kraja. Ritam podsjeća na poskakivanje s osloncem na teškoj dobi drugog takta, koji daje stanovitu zaigranost, ali i dosljednost.

Primjer br. 3: A. Dobronić: *Naša Rajka*, *Rajka poskakuje*, primjer dvotaktne ostinatne pratnje, takt 1-14



Melodija je po formi trodijelna glazbena rečenica, jasna i oblikovana od dvotaktnih fraza. Provedena je u gornjem glasu. Prvi dvotakt je uzlaznog, drugi silaznog, a treći završnog karaktera. Srednji prohod melodije za sekundu je viši s neznatno promijenjenim završnim dvotaktom, koji ovdje ne vodi k smirenju. U lijevoj se ruci pojavljuje i ležeći basov ton. Nakon trećeg prohoda teme, koji je jednak prvomu, nastupa postupno smirenje. Ostaje samo ostinatni ritam lijeve ruke koji postupno i sam zamire. Tonalitet je H-dur od kojeg nema odstupanja i koji daje toplinu melodiji, a mala terca na kojoj je građen ritmički ostinato u lijevoj ruci postojano uvlači melankoličnost i osjećaj prolaznosti.

Sljedeća minijatura nosi naslov ***Nunaj, medo***. U tonalitetu As-dura, s oznakom tempa *Andantino cantabile*, šestosminske dvodobne mjere, uljuljkuje nas u nježno raspoloženje.

I ovdje imamo temeljni ritam u ostinatnim paralelnim kvintama u lijevoj ruci koje nas prate tijekom cijelog prizora. Tema je po formi mala glazbena rečenica, sastavljena od dvije dvotaktne fraze. Pri drugom javljanju teme pridružuje joj se drugi glas i proširena je za dva takta. Treće javljanje teme jednako je prvomu, samo dvoglasno. Četvrto, ujedno posljednje provođenje teme, sastoji se od prve fraze u dvoglasju, a druga fraza je ovdje materijal proširenja drugog javljanja teme, samo u završnici jednoglasno. Svojim karakterom tema podsjeća na narodnu pjesmu, jednostavnu, nježnu, raspjevanu i sretnu, posve čistih misli. Tonalitet je As-dur, koji je potvrđen u svakom taktu prvom kvintom u dvohvatu lijeve ruke.

Treća minijatura dočarava ***Igru skrivača***, kako i glasi naslov. Slika je to puna iznenađenja. Vrlo vjerno dočarava uzbuđenje trepetom trilera, kratkim *crescendima* prema prijetećim razlomljenim oktavama koje opet postupno zamiru i iščezavaju.

Primjer br. 4: A. Dobronić: *Naša Rajka*, *Igra skrivača*, primjer postizanja atmosfere posredstvom fakture i dinamike, takt 1-6

U uvodnih šest taktova prikazana je atmosfera napetosti da bi se nakon toga u smirenom tempu, *Andantino mosso e giocoso*, pojavila tema, kratka, šarmantna i skoro neprimjetna. Nakon nestajanja teme u produljenim notnim vrijednostima ponovno nastupa uvodni tempo, uzbuđenje i neizvjesnost koje iz trilera preko kvartola i triola naglim *crescendom* ponovno vodi k razlomljenim oktavama. Tu se drugi put pojavljuje tema u osnovnom tonalitetu E-dura, po formi jednaka prvom iznošenju. Jasno je da u ovoj minijaturi prolazna grupeta, triole i trileri predstavljaju radnju, skrivanje, otkrivanje i uzbuđenje, dok pjevna tema, koja se pojavljuje tri puta, predstavlja glavni lik ove priče. Tema je uvijek iznesena u dinamici *piano*, u mirnom tempu, pjevno i harmonijski skladno, dok su motivi pokreta i uzbuđenja disonantni, ispunjeni alteracijama i prohodnim tonovima s naglim dinamičkim gradacijama. Skladba nema harmonijskog plana, ali je smještena u E-duru.

Sljedeća skladba ***Uz lutku*** po formi je slobodna, iako se, kad bismo glavnu temu smatrali težištem, može podijeliti u tri dijela. Tema je jednostavna, mirna i raspjevana melodija, smještena u rasponu čiste kvarte. Skladba je u gis-molu, a prva tema javlja se u prirodnom molu i proteže kroz šest taktova. Odmah za njom slijedi druga tema, karakterom i rasponom vrlo slična, ali u Gis-duru. Nakon druge teme slijedi odgovor na prvu temu u gis- molu da bi nakon njega uslijedio ponovno Gis-dur koji nas vodi do prve teme, ali u prirodnom cis-molu. Ovo možemo smatrati početkom drugog dijela skladbe. Već sljedeći nastavak melodije gubi odnos s tonalitetom. Tema iščezava u kratkim motivima višeglasnog sloga. Struktura skladbe je četveroglasna, a melodija se provodi u srednjim glasovima. U završnom dijelu prepoznajemo početnu temu koja je tu ponovno u melodijskom gis-molu. U pratećim glasovima možemo prepoznati dvoglasje, sazdano od početne kvinte te uzlaznog niza terci koje nas dovode do tona *gis* i na kraju ipak utvrđuju ovu tonalitetnu osnovu. Mjera je trodobna, a u dva navrata trodobnost ustupa mjesto dvodobnoj mjeri, i to na kraju melodije kako bi se postiglo dodatno smirenje. Tijekom cijele skladbe prisutan je prateći motiv u gornjem glasu u kojem se nakon dviju šesnaestinki s dodanom nonom i kvintom stvara široki akord. Ovaj motiv zvuči kao stalno pitanje bez odgovora. Kao neispunjena praznina, dosljedna u svojoj prisutnosti. Miran karakter i stalne promjene melodijskog tijeka dočaravaju razgovor sa samim sobom, odnosno, lutkom koja sluša, ali ne čuje. Kao što misli mogu teći nevezano, a ipak povezano, tako se i melodija mijenja, ponavlja se uvijek malo drukčija, ali ipak uvijek jednaka i prepoznatljiva.

Sl. A. Dobronić, *Naša Rajka*, *Uz lutku*, autograf, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 55

Posljednja skladba ciklusa, ***Kolike li radosti***, radosna je kulminacija i izraz potpune sreće i bezbrižnosti. Jasan tonalitet E-dura odmah je čvrsto potvrđen, iako će poslije uslijediti niz odstupanja. Dvočetvrtinska mjera i tempo *Allegretto* postojani su od početka do kraja i cijelom komadu daju radostan i bezbrižan karakter. Formu možemo okarakterizirati kao

produženi rondo koji se sastoji od dijelova A, B, A, C, A, B, nakon kojega se nižu motivi glavne, A teme. Diminucijom notnih vrijednosti postiže se gradacija prema kulminaciji u kojoj se glavna tema javlja u oktavama, praćena akordičkom strukturom u lijevoj ruci.

Primjer br. 5: A. Dobronić: *Naša Rajka*, *Kolike li radosti*, kulminacija i pojava glavne teme u oktavama, takt 61-68

Nakon glavne teme nastupa B dio, pojačan oktavama te proširenim intervalima i dvohvatima u lijevoj ruci. Glavna tema počinje i završava u dvoglasju, a tijekom provođenja pri svakom nastupu popraćena je jednim glasom više. Budući da prateći glasovi imaju aktivnu ulogu kontrapunkta, postignuta je vrlo efektna igra glasova koji se po važnosti izmjenjuju, a u kulminaciji predstavljaju pravu odu radosti.

Rukopis ciklusa čuva se u NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signature Dobronić 55 i 55a.

3.2.3. Klavirski ciklus *Naš Draško*

Godine 1932. nastala je suita posvećena Dobronićevu sinu Drašku, rođenom 1928. Ciklus klavirskih minijatura pod naslovom ***Naš Draško*** još je jedan ciklus koji je Dobronić posvetio svojoj djeci. Kao što je i prije bio slučaj, skladbe su i u ovom ciklusu programski koncipirane. Naslov svake pojedine skladbe donosi nam ideju i sadržaj koji su dočarani glazbom.

Prva je skladba ciklusa ***Majčice, bit ću dobar.*** Forma je dvodijelna. U prvom dijelu nastupa uvodna tema koja nizanjem motiva kroz višeglasje tvori tematski povezanu cjelinu kroz tri takta. Sljedeća tri takta slijede kao odgovor i reakcija na početak, ali je tematski motiv ovdje u gornjem glasu, popraćen dvoglasnom strukturom pratnje. Nakon ovih šest uvodnih taktova uvodi se materijal koji tvori misaono težište cijelog komada. Pojavljuje se u gornjem glasu, praćen kromatskim malim tercama u lijevoj ruci čije je uzlazno kretanje suprotstavljeno silaznom kretanju tematskog motiva sa završetkom u obliku silazne velike septime. Karakter teme izrazito je recitativan i deklamacijski. Sloboda u izražavanju podcrtana je čestim promjenama tempa koje obično prate promjene tematskih cjelina. Ta se sloboda odražava i na promjene mjere te se različitom dužinom takta postižu efekti usporavanja, odnosno ubrzavanja.

Primjer br. 6: A. Dobronić: *Naš Draško*, *Majčice, bit ću dobar*, primjer funkcionalne polimetrije kojom se, promjenom duljine takta, postiže recitativnost i deklamatornost, a time veća izražajnost i sloboda melodije, takt 7-10

Načelno se izmjenjuju trodobna i dvodobna mjera. Prvi dio završava silaznim hodom oktava koje augmentacijom notnih vrijednosti naglašavaju *rallentando* završetka prvog dijela. Ponovnom promjenom mjere iz *pianissima*, uzlaznim kretanjem velikih i malih sekundi, praćenih čistim kvintama u lijevoj ruci, a isprekidanim pauzama, formira se kontrapunkt. Na temelju nastalog kontrapunkta ponovno se pojavljuje materijal glavne teme u 37. taktu. Tema je ovdje promijenjena te umjesto početne silazne kvarte zvuči silazna kvinta, a u nastavku grupa šesnaestinki zvuči u duru umjesto u molu, što donosi dozu optimizma. Tu se može primijetiti promjena karaktera posredstvom promjene tonalitetnog roda. U 45. taktu osjećaj završetka glavne teme podcrtan je usporavanjem kroz veliku triolu iza čega se još jedanput citira motiv glavne teme (takt 45 i 46), a glazbeni se slog svodi na jednoglasje. U završnom razvoju teme smjenama mjere i pojavom pratećih kvinti i malih terci, koje podsjećaju na harmonijski oblik durske ljestvice (takozvani dur-mol), u lijevoj ruci završetak donosi neriješenu letargiju. Bez obzira na stavljene predznake koji bi upućivali na D-dur, skladba je pisana slobodno atonalitetno.

Skladba ***Kad je ono Božić bio*** obrada je crkvenog napjeva *U to vrijeme godišta*. Kao glazbena vrsta predstavlja koralni preludij trodijelne forme. Sama tema vrlo je jasno i nepromijenjeno iznesena u dvoglasju lijeve ruke, a modificirana je dodanim taktovima nakon refrena kojima Dobronić harmonijski odvodi poznatu melodiju u nepoznatom smjeru. Desna ruka izvodi ostinatno nizanje šesnaestinki koje je kontinuirano od početka do kraja. Uz ovaj niz šesnaestinki u dvoglasju desne ruke, donji glas, koji čini jedan te isti ton *fis*, metrički je postavljen u drugom ritmu. Na taj način desna ruka izvodi dva glasa od kojih jedan u trodobnom, a drugi dvodobnom ritmu. Dok ostinatne figure u desnoj ruci zvuče izrazito molski, lijeva ruka bori se za svoj durski tonalitet te se u sredini napjeva melodija dvoumi između dura i mola.

Primjer br. 7: A. Dobronić: *Naš Draško*, *Kad je ono Božić bio*, primjer poliritmije izazvane dodanim glasom na noti *Fis 2* koja i harmonijski „vuče“ prema fis-molu temu koja protječe u A-duru. Tehnički izrazito nespretna mjesta u navedenom primjeru prijelazi su iz petog u šesti takt te iz sedmog u osmi takt.

Zanimljivom poliritmijom i istodobnim zvučanjem i dura i mola Dobronić postiže sasvim nov, neobičan karakter ove jednostavne i poznate pučke popijevke. Svaka fraza završava zagonetkom, a kontinuitet i stalnost ostinata u desnoj ruci zapravo prikrivaju stalne promjene u protoku svima znane melodije.

Treća skladba ciklusa nosi naslov ***Ne bojim se psa***. Naslov sam po sebi predstavlja mantru u pokušaju ohrabrivanja samoga sebe. Skladba u tempu *Allegretto* kao da dočarava hrabro i samouvjereno koračanje odlučnim ostinatnim ritmom i basom. Metrički je vrlo stabilna i nema promjena ni u tempu niti u mjeri. Počinje predtaktom kojim je lijeva ruka zakoračila u niz uzastopnih dvohvata sekste i terce. Dvohvati u lijevoj ruci tijekom cijele skladbe ponavljaju se istim redoslijedom, dok se u desnoj ruci pojavljuje tema vesela karaktera podcrtavajući bezbrižnost. Za razliku od prethodne skladbe ciklusa u kojoj je ostinato bio u desnoj ruci, ovdje je u lijevoj. Prva tema je iznesena dvotaktnom frazom koja se u jednakom obliku pojavljuje samo na početku i na kraju skladbe. Poslije nje pojavljuju se još dvije kratke, također dvotaktne teme od kojih druga dovodi do vrhunca u *arpeggima* u središnjem dijelu. Ponavljanjem prve

teme u završnom dijelu dobivena je trodijelna forma koja asocira na ABA trodijelnost. Zaigrani karakter kvare sekunde s predudarom u srednjem registru podsjećajući na potisnuti i neželjeni strah.

Primjer br. 8: A. Dobronić: *Naš Draško*, *Ne bojim se psa*, primjer idejne slojevitosti fakture, u gornjem glasu melodija nametnuto bezbrižna karaktera, u srednjem glasu sekunde s predudarom koje simboliziraju nelagodu i strah kojem se teško oduprijeti, u lijevoj ruci kontinuirano ponavljanje dvaju dvohvata koji mogu predstavljati odlučnost i upornost u pokušaju nadvladavanja straha, takt 31-42

Četvrta skladba ciklusa nosi naslov ***Zašto su one zvijezde gore?*** Ova skladba očituje više tonalitetnosti nego prethodne i mogla bi se vrlo jasno interpretirati u tonalitetu A-dura. Mogu se raspoznati harmonijske funkcije, a u formalnom smislu u skladbi se uočava periodičnost. Skladbu karakterizira slobodan ritam, odnosno polimetrija. Od početka se pravilno izmjenjuju trodobna i dvodobna mjera, svaka dva takta, da bi u drugoj polovini skladbe promjene postale i učestalije. Faktura je složena i slojevita, sastavljena od niza akorda i dvohvata u postupnom kretanju, uz čestu uporabu pedalnih tonova. Iz gornjih tonova može se naslutiti melodija koja se najčešće kreće malim i velikim sekundama, obično duljim hodom uzlazno, a kraćim silazno. Naznačeni tempo je *moderato cantabile* čime je naglašeno da skromnoj melodijskoj liniji ipak treba pridati važnost. I dinamikom je podcrtan njezin uspon i

silazak, poput težnje i znatiželje da dođemo do neke spoznaje, no i saznanja da to nije jednostavno.

Primjer br. 9: *Naš Draško*, *Zašto su one zvijezde gore?* Primjer orkestralnog razmišljanja kroz širenje partiture, odnosno opsega zvuka, i primjer završnog smirenja posredstvom augmentacije notnih vrijednosti, takt 16-27

Posljednja skladba iz ciklusa ***Naš Draško*** nosi naslov ***To ja moram načiniti***, s tim da u jednom od Dobronićevih autografa naslov glasi *To ja moram naučiti*. Tempom *Allegretto e deciso* dan je karakter skladbe, a dinamika je u rasponu od *f* do *ffff*. Akcenti prate svaku dobu u ostinatnim figurama lijeve ruke, kojima se ističe da je ponavljanje majka mudrosti. Prvi dio započinje intervalom male sekunde koji se mijenja pojavom prve ostinatne figure u devetom taktu. Druga ostinatna figura započinje u petnaestom taktu, a traje do dvadesetog. Intervali se sa svakom novom ostinatnom figurom povećavaju. Nakon treće ostinatne figure, koja traje od dvadeset prvog do dvadeset četvrtog takta, počinje drugi dio u inverznoj simetriji u odnosu na prvi. Tako se u drugom dijelu intervali ostinatnih figura u lijevoj ruci vraćaju prema maloj sekundi s početka. Na samom završetku dolazi do ritamske diminucije, dopunjene pojačanom dinamikom.

Primjer br. 10: A. Dobronić: *Naš Draško*, *To ja moram načiniti*, primjer ritamske diminucije prema kulminaciji završetka, takt 35-43

Ovaj dječji ciklus nimalo ne simplificira glazbeni jezik da bi ga podastro kao glazbu za djecu. Naprotiv, donosi vrlo složen filozofski osvrt na duboka emotivna stanja koja poniru u dubinu dječje duše te su u stanju nadići i svijet odraslih. Stoga se očekivana banalnost i jednostavnost, nametnuta programnim naslovima ovih klavirskih minijatura, pretvara u susret s dubokim, slojevitim i osjećajnim promišljanjem dječjeg svijeta.

Rukopis ciklusa čuva se u NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signature Dobronić 56 i 56a

Sl. A. Dobronić, *Naš Draško*, *To ja moram načiniti*, autograf, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 56a

3.2.4. Ciklus *Iz vojničkog života*

Suita ***Iz vojničkog života*** nastala je 1946. U popisu Lelje Dobronić (vidi pod bilješkom 28) nije navedena, dok je u popisu Lelja, Rajka i Draško (bilješka 26) navedena, ali bez godine nastanka. Nije navedena ni u kronološkom popisu djela, sastavljenom prilikom 40. obljetnice Dobronićeve smrti i objavljenom u Zborniku radova, već je navedena samo skladba ***Mrtvom drugu***, za dva puhačka instrumenta i klavir. Nastanak ove komorne skladbe navodi i Lelja Dobronić u svojoj knjizi *Antun Dobronić*, ne navodeći pritom klavirski ciklus.[137] O godini nastanka ovog ciklusa nema sumnje, budući da na kraju Dobronićeva rukopisa prve skladbe, ***Pozdrav zastavi***, piše datum 18. 6. 1946., unesen Dobronićevom rukom. Suita sadržava tri klavirske minijature, nadahnute netom proživljenim ratnim zbivanjima. Naslovi glase: ***Pozdrav***

[137] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Glazbena knjižnica Matice hrvatske, Zagreb 2000.,199.

zastavi, Mrtvom drugu i ***Počast pješadiji***. Suita ima dokumentarnu i povijesnu vrijednost kao direktni odraz vremena u kojem je nastala.

Prva minijatura nosi naslov ***Pozdrav zastavi,*** trodijelna je po formi i cijela protječe u dvočetvrtinskoj mjeri, u tempu *Maestoso*. Faktura minijature izrazito je slojevita i na nekim mjestima nemoguće je dvjema rukama odsvirati sav napisani sadržaj.

Primjer br. 11: A. Dobronić: *Iz vojničkog života*, *Pozdrav zastavi*, primjer fakture koju postaje nemoguće odsvirati dvjema rukama, takt 9-17

Dominantno je šesteroglasje, ali često susrećemo i po sedam, pa čak i osam glasova. Stoga bi se idealna izvedba ovog djela postigla kad bi se ono izvodilo četveroručno. Tada bi se lakše ostvarila i navedena dinamika. Pri izvođenju Dobronićeve fakture dvoručno, kako je napisano, pojedine glasove je nužno izostaviti. Tema počinje predtaktnom triolom velike sekunde, s asocijacijom na dominantni septakord, koja se odmah širi u dvohvat sekste kao svečani zov fanfara. Melodija se dalje razvija u dvoglasju desne ruke polaganim uzlaznim kretanjem, a u basu se pojavljuje ritam triole, ali sad u oktavama kao imitacija početka. Paralelno kreće tema i u dvoglasnim oktavama lijeve ruke te tvori kanon s desnom. Tema se proteže kroz osam taktova da bi pojavom šesnaestinki, triole, pa duola, sve u uzlaznom kretanju, završila trilerom. Donja dva glasa slijede temu u istom ritmu, samo pola njezina tijeka, a zatim temu provode paralelnim tercama u neznatno modificiranom obliku. Nakon završetka teme u

svim glasovima ponovno se javljaju početne fanfare u trioli. Ovdje već imamo triole u oktavama i osminke u sekstama koje se izvode istodobno desnom rukom, dok lijeva ruka vodi basovu liniju u oktavama. U srednjem glasu lijeve ruke terce se pripremaju za novi početak fanfarne teme koja ponovno u kanonskom slijedu prati desnu ruku. Naznačeni tonalitet je G-dur koji ovdje možemo smatrati dominirajućim tonalitetom. Uz stalne alteracije ipak u nekoliko navrata imamo odnos D–G, odnosno dominanta–tonika, što nas utvrđuje u G-duru. Drugi dio skladbe počinje tonalitetnim skokom u B-dur (takt 23). Tu se pojavljuje nova tema mirnijeg karaktera u dvoglasju desne ruke. Lijeva ruka sa samo dva akorda koji se izmjenjuju tu ima ulogu mirne i dostojanstvene pratnje. Gornji glas pratnje silazno, pa uzlazno donosi tonički trikord (d1-c1-b) nekoliko puta uzastopno. U treći dio uvodi nas promjena tonaliteta pa se ponovno nalazimo u G-duru. Ali ovdje se G-dur više ničim ne utvrđuje. Basova dionica kreće se kromatskim uzlaznim hodom, dok u paralelnim sekstama lijeve i desne ruke prepoznajemo temu prvog dijela koja svojim koncentriranim razvojem dovodi do kulminacije. Kulminacija se očituje u dvotaktnom deklamiranju triolnih seksti i dinamikom *fff* (takt 47 i 48). Nakon kulminacije još se jedanput uspijeva iz fanfarnih triola početnog predtakta iznjedriti tema, ali u koncentriranom obliku. Zov fanfara posljednji put čujemo u srednjem glasu koji nas smirujućim kretanjem četvrtinki vodi prema kraju. Ovaj zadnji zov akcentiranim tonom *D* kao dominantom utvrđuje G-dur koji se tek sad jasno iskristalizirao. Slojevita faktura skladbe navodi nas na pomisao da je Dobronić možda i imao neku ideju o izvođenju ovog komada manjim puhačkim komornim sastavom što bi sasvim sigurno predstavljalo zanimljiv izazov. Ta je misao još više opravdana imamo li na umu da je sljedeću minijaturu, ***Mrtvom drugu*****,** Dobronić doista napisao u varijanti za klavir i dva puhačka instrumenta.

Minijatura **Mrtvom drugu** dvodijelna je po formi, u tonalitetu D-dura. Oznaka tempa je *Quasi larghetto*. U dvočetvrtinskoj mjeri naglašena je druga doba što usporava tijek i daje karakter teškog hoda. U lijevoj ruci dva se akorda izmjenjuju tijekom cijelog komada. Prvi akord je tonički kvintakord D-dura bez terce, a drugi kvintakord drugog stupnja, također bez terce. Ta dva akorda prate nas do kraja, s tim da u završnih šest taktova ostaje samo početni akord tonike. Njima se postupno pridružuju drugi linearno vođeni glasovi. U desnoj ruci tema počinje oktavom na tonu *fis*, terci koja u lijevoj ruci nedostaje. Tema je dvoglasna, ograničenog raspona i mirnog kretanja. Nema karakteristike melodije, ni bilo kakve pjevnosti. Dominira osjećaj neumoljivog pokreta i dodavanjem glasova kao da se povećava povorka u sumornom hodu. Dvoglasje prelazi u troglasje, a zatim u četveroglasje. Kad lijeva ruka uz svoja dva sumorna akorda preuzima i dvoglasje u početnom rasponu teme, u gornjem se registru izdvaja

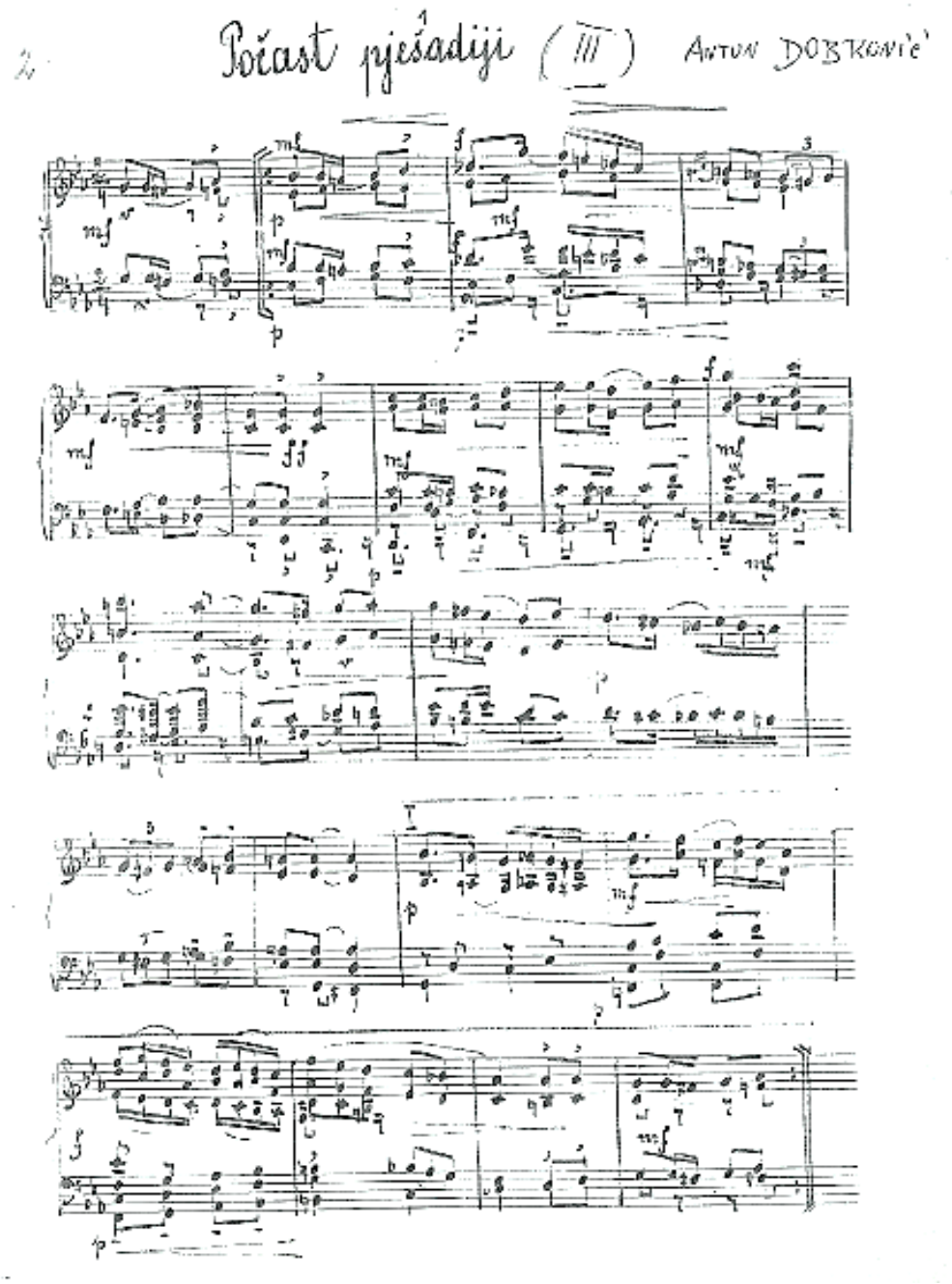
niz uzlaznih oktava koje započinju šesnaestinkama, brzim notnim vrijednostima, kao da su se otele monotoniji i neumoljivosti. Niz oktava pojavljuje se tri puta i svaki je put sve kraći. Prvi put počinje od tona *a* i *a1* i proteže se do oktave *fis2* i *fis3*. Drugi put počinje od tona *cis1* i *cis2*, a treći put od tona *e1* i *e2*. Nakon oktava slijedi pet taktova smirenja nakon kojih prepoznajemo oktavu na tonu *Fis* kojom počinje prva tema. Od tog ponavljanja počinje drugi dio minijature. Prvi dio teme jednak je kao na početku. U drugom dijelu ponovno se uključuje dvoglasje u lijevoj ruci u mirnom kretanju četvrtinkama. Skromna melodija isprekidana je u visokom registru u oktavama, dok u basu i dalje protječu akordi u četvrtinkama s pauzama među njima. Na taj način dobivena je slojevitost fakture u kojoj se svaki segment kreće svojim pulsom, a njihov zajednički protok ostavlja dojam neumoljivosti vremena.

Ni u ovoj minijaturi nije moguće odsvirati potpuni tekst na klaviru dvjema rukama. U slučaju dvoručnog sviranja nužno je, kao i u prethodnom komadu, pojedine tonove izostaviti. Optimalno bi bilo izvođenje i ovog komada četveroručno.

Sl. A. Dobronić, autograf – fragment rukopisa minijature *Mrtvom drugu*, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 62b

Sljedeće djelo ciklusa nosi naslov ***Počast pješadiji***. Već formom, koju čini pet dijelova ABCAB, ova skladba nadilazi naziv minijature. Posebno ako se uzme u obzir da je Dobronić na kraju dijela A i dijela B napisao i znak repeticije te prvi i drugi završetak. Budući da se dio A i dio B poslije dijela C ponavljaju s neznatnim promjenama, forma se može tumačiti i kao trodijelna. U rukopisu nema oznake tempa, što je za Dobronića sasvim neuobičajeno. No dvočetvrtinska mjera i ritam naizmjeničnih osminki i šesnaestinki, koji je gotovo jednak u lijevoj i desnoj ruci, upućuje na umjereno brzi tempo koračnice. Od početka nastupa četveroglasje, po dva glasa u svakoj ruci. Melodijski, odnosno gornji glasovi u svakoj ruci, izvode temu unisono u razmaku od jedne oktave. Naznačeni tonalitet je Es-dur, no konstantne alteracije ne dopuštaju da se tonalitet iskristalizira. Osobito privlači pozornost česta pojava silazne povećane sekunde u melodiji koja asocira na istočnjački melos. Melodija je slobodna u razvoju, građena od nizanja karakterističnog motiva i njegove preobrazbe. Prvi put protječe u duljini od šest taktova s kulminacijom u rasponu od jedne oktave, s uzlaznim i silaznim dijelom. U nastavku slijedi nizanje istog motiva, ali njegovim modificiranjem melodija je produljena na devet taktova. Nakon drugog melodijskog niza ritam se mijenja. Pojavljuje se punktirani ritam iz kojeg proizlaze grupe šesnaestinki. Time je dobiveno stanovito uzbuđenje nakon čega opet slijedi smirenje prelaskom u osminke koje vode prema kraju prvog dijela. Dio A i dio B po ritmičkoj su strukturi slični. Faktura se razlikuje u tome što u dijelu A melodija protječe paralelno i u gornjem glasu lijeve i desne ruke, dok u dijelu B, iako je dionica lijeve ruke i dalje višeglasna, ipak ima prateću ulogu. Melodijski materijal dijela B sastavljen je od svih elemenata koje smo već imali u dijelu A. Tema ovdje protječe između glasova desne ruke, dok lijeva podržava kretanje izmjeničnim nizanjem pratećih četvrtinki i osminki u kontinuiranom tijeku. Dio C označen je nazivom *Trio* kao srednji dio trodijelne forme. Tu je još i oznaka *Cantabile*, što ističe njegovu različitost u odnosu na dijelove koji ga okružuju. Uz istu mjeru očita je promjena ritma u mirniji tijek četvrtinki i osminki. Prema tonalitetnoj osnovi *Trio* ostaje u Es-duru. Melodija zvuči u sekstama desne ruke. Tijek melodije kreće se po četverotaktu iako nema jasnu strukturu. Kako se izmjenjuju male i velike seksta, neizražajni melodijski materijal zvuči disonantno, uz dodatni nesklad pratećih nizova uzlaznih terci u lijevoj ruci. U 54. taktu melodija se pojavljuje u donjem glasu desne ruke, ali i kvintnom hodu u lijevoj ruci. Pojavom punktiranog ritma srednji dio ide prema završetku gdje se spontano vraća u ponavljanje dijela A i zatim B. Kao i kod prethodnih dviju skladbi ciklusa, ovdje je još očitije da je dosljedno izvođenje navedenog notnog teksta neizvedivo dvjema rukama. Na klaviru bi idealno bilo izvođenje četveroručno, a djelo bi vrlo interesantno zvučalo u izvedbi manjeg puhačkog sastava. Vjerojatno je samo na taj način i moguće ostvariti Dobronićevu zamisao u ovom

klavirskom ciklusu. Možda je u tome i razlog što se ovaj ciklus ne nalazi u nekim popisima Dobronićevih klavirskih djela i što ga Lelja Dobronić ne navodi u svojoj knjizi. Kakvu je izvedbu za taj svoj ciklus zamislio Dobronić ostat će zagonetka, no četveroručno se sasvim sigurno može ostvariti kvalitetna izvedba i prenijeti tekst i Dobronićeva ideja ove glazbe.



Sl. A. Dobronić, fragment rukopisa *Počast pješadiji*, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 62d

Rukopis ciklusa čuva se u NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signature Dobronić 62, 62a, 62b, 62c, 62d

3.2.5. Ciklus *Iz školskog dječjeg svijeta*

Godine 1946. Dobronić se ponovno u svojim klavirskim skladbama obraća dječjem svijetu. Nastaje ciklus ***Iz školskog dječjeg svijeta***. Iste godine Dobronić je radio na prvom dijelu svoje danteskne trilogije *Viaggio Dantesco*, stavku za simfonijski orkestar *Città dolente* (*Inferno*). Uz to je prema pripovijetki Ivana Cankara *Sluga Jernej*, a na vlastiti libreto skladao i scenski oratorij u tri čina. Zaokupljen velikim projektima, u predahu je, kako je sam govorio, skladao male kompozicije.[138] Očito su ovi prizori iz dječjeg svijeta bili za Dobronića skladateljski odmor iako se u njima težina tadašnje svakodnevnice itekako osjeća. Ciklus sadržava pet kratkih prizora ***Školsko zvono*, *Težak posao*, *Školski odmor*, *Zaslužena kazna i Povratak kući.***

Prva skladba, ***Školsko zvono***, trodijelna je minijatura. Svaki od tri dijela sastoji se od melodije slobodne po formi, improvizacijskog karaktera, koja se prvi put prekida zveckanjem dvohvata terci i sekundi u sinkopiranom triolnom ritmu. Tonalitet nije naznačen predznacima, a prva tema od šest taktova mogla bi se smjestiti u D-dur. Drugo javljanje melodije materijal je druge polovine prve teme. Protječe u sekvencama od po dva takta koje su po harmonijskom hodu posve nepovezane i nesrodne. Taj melodijski protok prekidaju dvohvati kvarti i terci. Treće javljanje melodije također je izvedeno od materijala prve teme, ali teži prema G-duru. Tema je ovaj put produljena na osam taktova. Dodatno naglašeni produljeni završeci postižu se promjenom mjere iz dvodobne u trodobnu. Triolni dvohvati velikih terci i sekundi teže prema završetku u E-duru. Cijela skladba dočarava unutarnji monolog koji svaki put prekida trepet dvohvata, prvi put nenametljivo u *pianissimu*, ali već drugi put vrlo energično s dinamikom *ff*. Skladba završava trepetom dvohvata koji postupno zamiru i u tempu i u dinamici.

Druga skladba, ***Težak posao*,** i po formi i po raspoloženju vrlo je slična prvoj. U atmosferu nas uvode teški, mračni i glasni dvohvati koji završavaju akcentiranim oktavama. Tempo je sam po sebi kontradiktoran, *Larghetto e grave* (malo brže od polaganoga s naznakom gracioznosti i teško). Nakon uvoda slijedi melodija s naznakom *cantabile e doloroso*, posve spontana karaktera. Po formi predstavlja veliku glazbenu rečenicu čiji je drugi dio građen na materijalu prvog dijela. Melodiju bismo mogli smjestiti u prirodni c-mol s povišenim četvrtim stupnjem, što može biti asocijacija na takozvani balkanski mol. Nakon nje slijedi još jedna

[138] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice hrvatske, 2000., 199

epizoda teških dvohvata koji prolaze područjem c-mola i f-mola. Kad se ponovno javlja melodija, ona je građena od istog materijala kao prvi put, no odmah se zapaža sklonost prema duru. Osjećamo borbu između Des-dura, ponovno s povišenim četvrtim stupnjem, i b-mola da bi se melodija po tercnoj srodnosti riješila u f-molu. Skladba završava slojevitim zvučanjem dvohvata koji su na kraju podržani ležećim oktavama u basu. Turobni i teški ritam postupno zamire u *ppp*. Ni ova skladba nema oznake tonaliteta.

Treća minijatura nosi naslov ***Školski odmor***. Započinje kvintnim akordom (d1-a1-e2). Potpuno disonantno zvučanje tog praznog akorda rješava se u akord e1-h1-d2 koji ostaje zvučati u pozadini dok se u gornjem glasu pojavljuju dvohvati malih seksti, pa oktava. U početku se dvohvati kreću u malim sekundama, a poslije mala seksta ustupa mjesto oktavama koje deklamacijski kruže cjelostupanjskom ljestvicom i formiraju melodijski niz. Ovo lutajuće kretanje oktava ostavlja dojam izgubljenosti. Promjenom tempa iz *Andante comodo* u *Andantino gracioso* nastupa tema. U temi, prvoj u ciklusu koja se može okarakterizirati kao relativno bezbrižna, prepoznajemo početni motiv prve minijature *Školsko zvono*. Po karakteru ova tema kao da se otrgnula stvarnosti, dočarava izgubljenu bezbrižnost. U dvodobnom ritmu, kombinacijom osminki, šesnaestinki i osminskih triola s promjenjivom artikulacijom postignut je karakter bezbrižna, poskakujućeg hoda. U lijevoj je ruci prateći glas protiče u rastavljenim kvintama i septimama. I ovi su intervali u osminskom hodu, dvije vezane i dvije *staccato* osminke. Melodija, koja predstavlja temu, po formi je proširena glazbena rečenica. Nakon šest taktova temu preuzima lijeva ruka, dok je desna sad prati položenim paralelnim tercama. Glavni motiv teme, nakon četiri takta, ponovno preuzima desna ruka u dvohvatima kvinti, kvarti i terci. Dvohvati u ritmu glavnog motiva teme opet nas vode do materijala uvoda koji nas vraća u stvarnost i ponovno do tempa *Andante*. Forma minijature je ABABAB, s tim da su dijelovi A srodni po ritamskom razvoju melodije, odnosu melodije i pratnje te karakteru same melodije. Na harmonijskom planu srodno je samo izbjegavanje svakog harmonijskog utočišta. Dijelovi B srodni su po fakturi i po kretanju oktava koje u trećem dijelu izostaje i ustupa mjesto jednom od motiva teme A. U zadnjoj od epizoda B, nizanje razigranog motiva u desnoj ruci praćeno je nizom rastavljenih kvinti u lijevoj ruci. Kvinte se kreću samo po bijelim tipkama pa je početna tritonus, *h, f*. Za njim slijede redom čiste kvinte, do sljedećeg tritonusa nakon kojeg intervali prelaze u malu tercu, pa veliku sekundu. Minijatura je izrazito atonalitetna, što osobito ističe uporaba cjelostupanjske ljestvice. U minijaturi ***Zaslužena kazna*** jasno se razabiru dva lika, odnosno suprotstavljene strane. Komad počinje agresivnim četveroglasjem koje i ritmom i intonacijom izražava ljutnju. Oznaka tempa je *Larghetto e deciso*. U uvodu linearno vođeno

dvoglasje u obje ruke gradi trotaktne motive od kojih posljednji augmentacijom notnih vrijednosti vodi u dublji registar. Melodija se pojavljuje u visokom registru, s oznakom *doloroso,* i intonacijom molećiva karaktera opravdava svoju krivnju. U srednjem glasu prate je konstantne, ležeće kvinte kao da izražavaju pozornost i otvorene uši slušatelja, dok se u basu postupno uspinju prijeteće oktave. Uspon završava tako da u visokom registru još jedanput čujemo kritiku i ljutnju uvodnog dijela, izraženu uzlaznim dvohvatima, a zatim i molećivo opravdanje i priznanje, izraženo motivima teme optuženika. Materijal uzbuđenog četveroglasja s početka nastupa još jedanput te srdito iskazuje svoju ljutnju. Ponovno slijedi tema opravdanja koja u silaznom hodu vodi prema potpunom smirenju. U ovom je komadu od osobitog značenja slojevitost fakture. Konstantno je višeglasje, od najmanje tri do šest glasova koji zvuče istodobno. Razvoj je linearan, a izražajnost je postignuta jasnom artikulacijom i slojevitom dinamikom. I ovdje dolazi do izražaja Dobronićeva potreba da različite glasove obilježava istodobno različitom dinamikom što inače nije svojstveno klavirskom slogu. Time postiže živost tkanja i bogatstvo tona. Tonalitet kao takav ne postoji, a možemo osjetiti prizvuk d-mol ljestvice s bogatstvom alteracija koje pridonose slobodi izražaja.

Posljednji komad nosi naslov ***Povratak kući***. Ovo je jedini komad koji donekle odiše radošću. Dominira osjećaj dura iako se on ne može uhvatiti i definirati jer neprestano izmiče i mijenja se. Na početku se glavna tema javlja unisono u dva glasa u području G-dura. Trodobna mjera daje mu plesni karakter. Naglašena doba započinje kraćim notnim vrijednostima, što melodiji daje pokretljivost. Nakon što tema zamre u četveroglasju, pojavljuje se akord koji možemo prepoznati kao dominantni septakord D-dura bez terce. Nakon tog glasnog akorda ponovno se pojavljuje tema u području D-dura. Tu je ona već praćena troglasjem u lijevoj ruci. Odavde pa do kraja dominira samo jedna tema, ali svako malo mijenja tonalitetno područje i karakter pratnje. Prvi dio završava usporavanjem i nizanjem početnog motiva i augmentacijom notnih vrijednosti. Promjena tempa u *Grave e allargando* sugerira prekid, zastoj, kao da je glavni lik malo zastao kako bi razgledao oko sebe ili razmislio. No odmah zatim čuje se repriza početka, u području H-dura. U odnosu na prvi dio mijenja se tonalitetno područje i pratnja glavnom melodijskom materijalu. Promjenom pratnje mijenja se kontekst teme, kao i okolina glavnog lika. Prema završetku dolazi do dinamičke gradacije. I ovdje je usporavanje tempa postignuto augmentacijom notnih vrijednosti. Skladba završava kodom, sretnim dolaskom označenim *fortissimom* i tempom *largo* u području početnoga G-dura.

U ovom dječjem ciklusu nema ni traga dječjoj bezbrižnosti. Pod teretom teške stvarnosti poslijeratnih godina, neimaštine i složenih životnih okolnosti, promijenjen je pogled na dječji svijet, ali i dječja stvarnost.

Rukopis ciklusa čuva se u NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signature Dobronić 60 i 60a

3.3. Fantazija, op. 19 i *Capricc*ioso

3.3.1. Fantazija *Kje so moje rožice,* op. 19, revizija jedne analize

Fantazija, op. 19 za klavir, uz *Capriccioso* jedino je veće Dobronićevo djelo za klavir, nastalo 1920.[139] U knjizi Lelje Dobronić može se vidjeti da je Dobronić već 1909. u pismu svom prijatelju Đuri Nazoru spomenuo svoj rad na fantaziji na popijevku *Kje so moje rožice*. Očito je Dobronić dugo u sebi nosio ideju ove skladbe da bi je tek deset godina poslije uspio iznijeti u konačnom obliku.

Fantazija očito pretendira na izrazitu klavirsku virtuoznost. Po opsegu i karakteru priziva fantazije romantizma, a po fakturi podčinjenoj bravuroznosti ima elemente Lisztova tehnicizma. Forma je posve jasna i pregledna, i oslanja se na sonatni oblik, ali samo po rasporedu i odnosu dijelova. Sadržava prvi dio, moguću ekspoziciju, provedbu, reprizu i kodu. Od sonatnog oblika razlikuje se rasporedom i razradom teme, kao i redoslijedom harmonijskih događanja. Tema Fantazije slovenska je narodna popijevka *Kje so moje rožice* koju je na tekst slovenskog pjesnika Valentina Orožena (1808.-1875.) uglazbio Gustav Ipavec (1831.-1908.). Već na samom početku predstavljen je samo dio teme, koja je izvorno u 3/4 mjeri, počevši s predtaktom, i u 2/4 mjeri. Osnovni tonalitet je E-dur kojem je Dobronić načelno vjeran do kraja skladbe. Nakon dva takta tema se neočekivano prekida eruptivnim fragmentom koji se od tona *A*, držanog polovinkom u lijevoj ruci, prenosi kroz četiri oktave uzlazno. Tempo se odmah mijenja, a s njime i karakter, u *Allegro deciso*. Slijedi postupno spuštanje figure, podijeljene

[139] Fantazija za klavir analizirana je u diplomskom radu L. Đekić, vidi bilješku 22, i dalje postoji samo u rukopisu, neobjavljena. Ovdje je zbog važnosti djela i nekih razilaženja u odnosu na postojeću analizu naveden cjeloviti prikaz.

između lijeve i desne ruke. Karakterističnim ritmom istaknute su teške dobe takta. Lijeva ruka, tonovima smanjenog septakorda, ponovno vodi u duboki registar klavira. Ovdje je naznaka tempa ponovno promijenjena u *Molto presto*.

Primjer br. 12: A. Dobronić: Fantazija, takt 24-33, primjer virtuoznosti temeljene na ponavljanju sekvenci

U završnoj epizodi ovog uvodnog pokušaja predstavljanja teme slijedi briljantna kromatska ljestvica u protupomaku, počevši od tona *gis* u visokom i niskom registru s naznakom *Presto e con impeto.* Već u tom uvodnom dijelu Dobronić je pokazao da će se njegova virtuoznost temljiti na ponavljanju određenih fragmenata u različitim registrima klavijature.

Figure se u Fantaziji najčešće smjenjuju po oktavama ili se nižu po tonovima smanjenog septakorda koji pruža mnoge mogućnosti harmonijskih rješenja. Drugi pokušaj prikaza teme vrlo je sličan prvomu, samo baziran u H-duru kao dominanti početnog E-dura. Za njim slijede isti virtuozni obrasci fragmentarne razrade koji završavaju još jednim kromatskim nizom u

protupomaku. Treći put tema zvuči u A-duru, u višeglasnom slogu lijeve ruke, a praćena je laganim, prpošnim triolama rastavljenih trozvuka u visokom registru desne ruke. Ovdje je tema modificirana u odnosu na izvornu popijevku, ali je iznesena u malo duljem segmentu nego u prva dva navrata. I ovaj put je, kao i svaki put dosad, prekinuta briljantnim nizom silaznih fragmenata ponovljenih figura te se gubi u preludiranju kratkih motiva u promjenjivom uzlaznom i silaznom kretanju. Cijeli ovaj dio završava kratkim fugatom u kojem su samo tri početna tona, simplificirana u triolu i provedena kroz tri glasa, a zatim još jedanput, ali izmijenjena u punktirani ritam (takt 64-68).

Primjer br. 13: A. Dobronić, Fantazija, primjer provođenja skraćenog motiva po glasovima, polifoni razvoj, takt 65-69

Slijedi ponovni nastup teme u osnovnom tonalitetu. Jasno četveroglasje prvog dijela teme nastavlja se u troglasju lijeve ruke, praćeno već dobro poznatim motivom koji je temu u nekoliko navrata prekidao, no ovdje se uz temu pretvara u prateće pasaže po rastavljenim akordima. Tema ponovno nestaje u vlastitim fragmentima uz polifono stiliziranu kadencu. Promjenom tempa, pripremljen jednostavnim rastavljenim trozvucima E-dura i e-mola, pojavljuje se novi materijal, uzlazni motiv drugog dijela popijevke. Njegov karakteristični punktirani ritam najavljen je već u fugatu. Izolirani motiv donesen je akordima desne ruke, a praćen oktavama suprotna kretanja u lijevoj ruci (taktovi 84-90), uz naznaku *Allegro deciso*. Na taj način iznesen je sav muzički materijal popijevke, a da je još uvijek nismo u cjelini imali prilike čuti. Od te prilike dijeli nas još jedan briljantan niz bravurozno nanizanih figura u desnoj ruci, vođenih jednostavnim kromatskim spuštanjem osminki u lijevoj kojim Dobronić želi iznova istaknuti virtuoznost i bravuroznost. Cijeli taj dio završava augmentacijom notnih vrijednosti i logičnim smirenjem. Tu bi se mogao odrediti završetak prvog dijela, jer je nakon više različitih pokušaja iznesen cijeli glazbeni materijal glavne teme koju čini narodna

popijevka. Ovakav način strukturiranja forme vrlo je neuobičajen. Dobroniću je cijeli prvi dio služio kao priprema iznošenja glavne teme. U svom diplomskom radu Lidija Đekić navodi da se „u taktovima 111-136 odvija ritmičko melodijsko variranje osnovnog motiva koji u sklopu sa dodanim dionicama često čini interval čiste kvarte, što doprinosi folklornom ugođaju.“ Nije jasno je li prepoznata originalna popijevka u svom izvornom obliku koja se tu prvi put pojavljuje u cjelini. Stoga je i došlo do promjene mjere u ¾, što je mjera originalne teme popijevke. Popijevka *Kje so moje rožice*, odnosno tema cijele Fantazije, ovdje je potpuna po formi. Tvori je glazbena perioda od 8 taktova (dvije rečenice od po 4 takta, a1 i a1) i rečenični niz (dvostruka fraza od 4 takta i modificirana rečenica od prethodne glazbene periode). Forma teme je dvodijelna pjesma prijelaznog oblika k trodjelnosti, čest formalni obrazac narodnih popijevki (taktovi 109-126). Melodija je dosljedna, jednostavno harmonizirana, kako i priliči narodnoj popijevki, iznesena u troglasnom slogu.

Primjer br. 14: A. Dobronić: Fantazija, prvo pojavljivanje cijele originalne teme popijevke *Kje so moje rožice*, takt 110-126

Ovo je jedini put u cijeloj Fantaziji da se tema pojavljuje u svojoj čistoj jednostavnosti i izvornoj ljepoti. Stoga mislim da bi mjesto tog njezina pojavljivanja bilo opravdano smatrati početkom drugog dijela.[140] Nakon što je tema u cjelini iznesena u samoj kadenci, slijedi rješenje u durski akord sniženog VI. stupnja (c-e-g) iza kojeg slijedi kvintsekstakord drugog stupnja, također u harmonijskom obliku E-durske ljestvice (a-c-e-fis), takt 125, 126 i 127. Slijedi postupno udaljavanje od teme prema interludiju koji osvaja virtuoznošću i briljantnošću. Interludij počinje 135. taktom, s naznakom tempa *Allegro brillante*. Od tematskog materijala ovdje se prepoznaju tek punktirani motiv iz drugog dijela teme i eruptivni motiv koji je od samog početka prekidao temu. No i oni se gube u vrtlogu pasaža i rastavljenih trozvuka koji čine igru blještavila i virtuoznih vratolomija te postaju sami sebi svrhom. Nakon što su se pasaže u nizu s dinamikom koja seže sve do *fortissima* sunovratile na dvostruki ton *Cis* u dubokom registru (takt 188), takoreći iz pepela uzdiže se tema u *pianissimu*, u arpeđiranim akordima lijeve ruke, praćena *leggero* razlomljenim pasažama u visokom registru desne ruke. Ovdje je prvi dio teme opet variran u kolopletu razigranih pasaža, u ¾ mjeri. Počinje u tempu *largo* da bi se promjenom mjere i tempa još jedanput izgubio u nizu pasaža. Sljedeća epizoda, *Andante sostenuto*, dijeli srednji dio od reprize. U tom dijelu prepoznajemo samo ugođaj teme, ali i on se ubrzo pretvara u grupirane nizove briljantnih pasaža. U tempu *Presto e brillante*, uzastopnim nizanjem pasaža uzlazno pa silazno, kromatikom koja prati terce u lijevoj ruci nizane po smanjenom septakordu, srednji dio završava dubokim tremolom, usmjerenim prema dominanti, tonu *h*. Nakon tog bravuroznog završetka počinje repriza (takt 240). Repriza se na tonalitetnom planu ne razlikuje od prvog dijela. Unatoč brojnim kromatizamima i alteracijama, Dobronić ne

[140] U svom radu, Lidija Đekić navodi početak drugog dijela znatno kasnije, od 187. takta. Podjele mogu biti različite, no nakon iznošenja cjelovite teme razvoj glazbenog materijala se mijenja. Osim toga, prema podijeli L. Đekić, prvi je dio nerazmjerno dug u odnosu na drugi. Što se tiče nastupa reprize i kode, složila bih se s formalnom podjelom. Međutim, L. Đekić navodi da se glavni motiv javlja od 238. takta, ali bez punktiranog ritma, a ne piše da tu zapravo počinje repriza, tj. varirano ponavljanje prvog dijela. Koda kod L. Đekić brojčano nastupa nekoliko taktova prije, što je vjerojatno posljedica transkribiranja Dobronićeva rukopisa, kao i možebitno isključenje u rukopisu prekriženih taktova.

izlazi iz okvira proširenog E-dura. Muzički materijal jednak je i sadržajem i redoslijedom, samo što su česte modifikacije pojedinih motiva. Promjene su u smislu broja ponavljanja pojedinih figura ili promjene u registru pojedinih epizoda. Na samom početku tema je napisana bez punktiranog ritma, dvije oktave više, što je čini mirnijom i udaljava je od iskonskog predloška, no pridonosi očekivanom smiraju koji donosi repriza stavka sonatnog oblika. Već prvi motiv silazne figure po tonovima smanjenog septakorda, koji ostaje karakterističnog ritma i istaknutih teških taktnih doba, sad je u lijevoj ruci silazan pa s desnom tvori protupomak. Drugi prikaz teme također je u H-duru, kao u prvom dijelu, samo dvije oktave više. Treći put temu prepoznajemo u A-duru, a razrada materijala je jednaka, samo što do osnovnog materijala ovaj put dolazimo bez kratkog fugata. Prepoznajemo i punktirani materijal drugog dijela teme, ali ovdje u tempu *Larghetto energico*, za razliku od prijašnjeg *Allegro deciso*. I dok nas je *Presto* prvog dijela doveo do originalne teme popijevke, smirivanje reprize dovodi nas do kode. Koda je kulminacija cijele Fantazije. Iako je tempo *Larghetto grandioso*, u raskošnom nizu tridesetdruginki u obje ruke, među kojima se ističu tonovi glavne melodije, koda predstavlja bravurozan, tehnički nadasve zahtjevan, snažan i svečan završetak.

Primjer br. 15: A. Dobronić: Fantazija, odlomak iz kode, prikaz bravuroznosti i visokih pijanističkih zahtjeva, takt 323-325

Usprkos pretrpanosti tehničkim elementima, ne gubi se osnovna tema i pretvara se u svoju završnu apoteozu.

U Fantaziji Dobronić je nesumnjivo želio stvoriti djelo visokih tehničkih zahtjeva za izvođača. Po harmonijskoj strukturi zadržao se u, za sebe, vrlo konzervativnim okvirima. Alteracije i kromatizmi nimalo ne ugrožavaju dominaciju E-dura, a čest izlaz iz svih zapleta nalazi kroz smanjeni septakord. Tema je vrlo interesantno razrađena, čime daje djelu umjetničku vrijednost. S ciljem postizanja virtuoznosti možda ima previše epizoda koje se čine same sebi svrhom. U tim trenucima Dobronić zalazi u kategoriju salonskog i pokaznog promicanja same klavirske tehnike. No te epizode opterećuju partituru i čine je preopsežnom, napornom i za izvođenje i za slušanje, te banaliziraju njezinu neospornu umjetničku vrijednost. Umjetnički dojam moguće je ostvariti samo postizanjem vrhunske lakoće u svim tehničkim zahtjevima, čime oni više ne bi opterećivali svojom dominacijom, kako bi tema popijevke došla do izražaja u svoj svojoj jednostavnosti.

Rukopis ciklusa čuva se u NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signature Dobronić 63 i 63a

Sl. A. Dobronić, Fantazija, op.19, rukopis, prva strana, motiv glavne teme kao početak, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura 63a

3.3.2. *Capriccioso*, osvrt

Bez obzira na to što je i ovo djelo, skladano 1944., u radu L. Đekić analizirano, ono je i dalje u rukopisu i neobjavljeno. Budući da je u pijanističkom pogledu zahtjevno i zanimljivo, sad je prilikom obrade klavirskih djela transkribirano i pripremljeno za tisak. Slobodna forma *Capricciosa* bila je za Dobronića idealan odabir da se izrazi kao već potpuno zreo skladatelj nacionalnog glazbenog smjera. Folklorni melos glavne teme, koja predstavlja narodnu pjesmu slobodne forme, ima slavenska obilježja. Širina daha, melankoličnost i raspjevanost mogu podsjetiti na teme čeških i ruskih skladatelja. Kod Dobronića faktura je višeslojna, što skladbi daje orkestralnu zvučnost i bogatstvo tona.

Primjer br. 16: A. Dobronić: *Capriccioso*, primjer dvoglasno iznesene teme uz također dvoglasnu ostinatnu pratnju. U 35. taktu tematski materijal prelazi u lijevu ruku da bi se u desnoj ruci ponovno pojavio u 38. taktu, u kojem nalazimo i primjer širenja fakture dodavanjem basovog tona i akorada

Materijal glavne teme, koji je ujedno, uz drugu temu, i glavni glazbeni materijal, bogato se razrađuje. Faktura je najčešće u razvojnim dijelovima troglasna i četveroglasna. Motivi teme pojavljuju se u različitim glasovima, što često donosi zanimljiv polifoni razvoj. Ovdje nema mjesta koja služe samo za pokazivanje isprazne tehnike, kao što je bio slučaj u Fantaziji *Kje so moje rožice*. U harmonijskom pogledu Dobronić se beskompromisno služi svim izražajnim sredstvima svog doba. Od samog početka naznačen tonalitet E-dura koleba se između E-dura i cis-mola, no nijedan se od tonaliteta ne utvrđuje. Iako Dobronić predznacima u pojedinim dijelovima upućuje na tonalitete, oni bi se i ovdje prije mogli nazvati tonalitetnim područjima. U bogatoj fakturi česti su paralelizmi kvinta, seksta i oktava, ali je često i linearno vođenje dvoglasja nezavisnih glasova. Obilje kromatizama, prohodnih i alteriranih tonova često tvore disonantna suzvučja, ali vodeći su motivi u svakom kontekstu ipak prepoznatljivi. Složenost i zasićenost višeglasne fakture i harmonijska sloboda čine ovo djelo zahtjevnim za izvođenje (o čemu će biti riječi u sljedećem poglavlju), ali *Capriccioso* pripada među djela koja imaju umjetničku vrijednost i koja predstavljaju svoga tvorca sa svim njegovim najmarkantnijim glazbeničkim osobinama.

Rukopis ciklusa čuva se u NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signature Dobronić 64 i 64a

3.4. Pregled cjelokupnoga klavirskog opusa kroz problematiku izvedbe i primjene u pedagoškoj praksi

Kao prve klavirske skladbe u kronološkom pregledu djela u Zborniku radova povodom 40. obljetnice skladateljeve smrti[141], navedene su skladbe ***Pjesma bez riječi*** i **Varijacije *Za jedan časak radosti***, koje su skladane prije 1910. Rukopisi ovih skladbi u rukopisnoj ostavštini ne postoje i vjerojatno nisu sačuvani.

Iz 1910. datira skladba ***Intermezzo***[142], opisana i u diplomskom radu L. Đekić. *Intermezzo* je trodijelna minijatura u četveroglasnom slogu, kasnoromantičnog stila, sa smjelim istraživanjem novih harmonijskih rješenja. Jasna i pjevna melodija, koja se pretežno odvija u gornjem glasu, podsjeća na sanjarenja iz doba romantizma, no smjelost i bogatstvo četveroglasnog harmonijskog sloga uvodi nas u razdoblje moderne. U interpretativnom pogledu skladba ne postavlja velike tehničke zahtjeve, ali zbog višeslojne fakture od interpreta iziskuje da već u potpunosti vlada polifonim slušanjem, ili se to može postaviti kao cilj u pedagoškoj praksi. U tom slučaju princip rada bio bi rad na četveroglasju, s isticanjem melodijskog glasa i osobitom pozornošću posvećenom dvoglasju svake ruke. Iako je vrlo kratka, skladba bi u pedagoškoj praksi mogla služiti od šestog razreda, kod boljih učenika, pa nadalje. Nadahnuta je i ima umjetničku vrijednost.

Nakon *Intermezza* slijedi **Suita za klavir *Episode***, objavljena pod naslovom ***Serenata mog života***[143], prvi klavirski ciklus skladan nakon studija u Pragu. Tri skladbe ovog ciklusa nastale su šest godina nakon *Intermezza*, no po stilu i fakturi vrlo su mu bliske. I u njima se osjeća duh kasnog romantizma, obogaćen slobodom novih harmonijskih rješenja. Nazivi skladbi su: ***Bez cilja*, *Dozivanje ljubavi*** i ***U nadi*.** Lelja Dobronić u svojoj knjizi *Antun Dobronić*[144] navodi kao godinu nastanka 1915., a tako je navedeno i u kronološkom popisu skladbi, dok se u dva popisa Dobronićevih glazbenih djela kao godina nastanka navodi 1916. Djelo je još za Dobronićeva života uspješno izvedeno.[145]

---

[141] Skladbe Antuna Dobronića (kronološki pregled), u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995.,115.
[142]Antun DOBRONIĆ: *Intermezzo*, Ljubljana: Novi akordi, 1910
[143] Antun DOBRONIĆ: *Serenata mog života*, Zagreb: Savez kompozitora Jugoslavije, Udruženje kompozitora Hrvatske, 1916.
[144] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice hrvatske, 2000., 61.
[145] Izvela ga je u Velikoj dvorani Hrvatskog zemaljskog glazbenog zavoda srpska pijanistica Jelena Dokić 17. travnja 1919.; vidi: Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice hrvatske, 2000., 81.

U prvoj skladbi *Bez cilja* za dobru je interpretaciju potrebno vladati tonom da bi se mogla ostvariti tonska slika uvoda kako ju je Dobronić zamislio. Glavna tema i tu je u višeslojnoj fakturi i dominantno u gornjem glasu. Pijanistički treba vješto i jasno voditi melodijsku liniju, a i slušati slojevitost fakture. U kulminaciji srednjeg dijela postoji mjesto na kojem je nemoguće odsvirati sve note, no ako se izostave udvostručeni tonovi, glazba nimalo ne gubi na izražajnosti. Potrebni su dobra koordinacija i dobar odnos lijeve i desne ruke. U sljedećoj skladbi, *Čežnja ljubavi*, zahtjevi su slični, samo što ovdje još nailazimo na okomitu poliritmiju kojom je također potrebno ovladati. Treća skladba, *U nadi*, po opsegu je najdulja i u živom tempu javljaju se nove zadaće. K tome Dobronićeva šetnja raznim tonalitetnim područjima čini tekst zahtjevnijim pa treba usvojiti i sve karakteristike novog zvuka. U tehničkom smislu karakter, tempo i dinamika zahtijevaju lakoću sviranja. Zbog svih navedenih osobina ovaj je ciklus ozbiljan „zalogaj" za pijanista i kad bi se zahtjevi ostvarili, skladbe bi zasigurno ostavile lijep umjetnički dojam.

U *Intermezzu* i ciklusu *Serenata mog života* Dobronić po karakteristikama harmonije i zvuka sigurno kroči hrvatskom modernom. Višeslojnost fakture već se ovdje javlja kao Dobronićeva potreba. Ritam je još vrlo stabilan i usložnjava se samo pojavom okomite poliritmije. Dobronić još ne pribjegava čestim promjenama tempa i metra. Teme su utemeljene na Dobronićevoj invenciji i vezane za zamišljeni sadržaj, programno koncipiran nazivima skladbi.

Fantazija, op. 19 ***Kje so moje rožice*** nastala je 1920. Po nazivu i deklarativnoj formi fantazije, oblikovane naznačenom sonatnom formom, a i po virtuoznom stilu, djelo priziva listovski kasni romantizam, no po harmonijskom govoru u njemu prepoznajemo prvu polovinu 20. stoljeća, sa svim traganjima i odstupanjima od pravila. Dobronić primjenjuje nekoliko različitih načina sviranja, odnosno vrsta tehnike. Brzi prijenos pozicija ritamskih figura koje se obično kreću uzlazno ili silazno po klavirskim registrima, i to tako da prve note svake pozicije formiraju akord. Često se koristi i pasažama, građenim od rastavljenih akorda, koje se ponavljaju po oktavama. Kada se različite figure nižu uzlazno, događa se da lijeva ruka svira iznad desne što je neuobičajeno u pijanističkoj praksi. U *prestu* srednjeg dijela, koji prethodi pojavi cjelovite teme, nalazimo veoma teško izvedivo mjesto na kojem lijeva ruka vodi silaznom kromatskom linijom niz osminki, a desna na svaku osminku lijeve ruke svira grupu od šest šezdesetčetvrtinki koja počinje sa tridesetdruginskom pauzom (takt 98-104). Jasno je da se s tolikom količinom nota na jednu osminku ne može postići tempo *presto* u osminkama lijeve ruke. Nije realno da taj *presto* bude brži od tempa *Allegro deciso* koji mu prethodi (takt 84).

Stoga je ovo mjesto jedino moguće svirati *presto possibile*, odnosno koliko je brzo moguće. Od tehnički zahtjevnih mjesta još nalazimo pasažne ljestvične nizove s izmjenom ruku, ali i unisono. Pasaže su obično sastavljene od grupa nota koje mogu biti po četiri, šest, osam ili čak deset nota u jedinici vremena. Susrećemo i kromatske ljestvične nizove u triolnom kretanju u protupomaku. Grupe koje se sekvencama ponavljaju ponekad uključuju i dvohvate. U 84. taktu imamo jednotaktne sekvence gdje desna ruka svira uzlazne akorde koje tvori oktava sa sekstom, a lijeva u protupomaku s desnom oktave u istom ritmu. U lirskoj epizodi gdje lijeva ruka izvodi tematski materijal u srednjem glasu, praćen akordima, desna svira prateće figure, male triole po rastavljenim trozvucima (takt 42 i 273). Na ovome mjestu treba postići lakoću sviranja desnom rukom i održati pjevnost melodije u srednjem glasu lijeve ruke usprkos široko, ponekad nespretno razloženim akordima koji je prate. Još jedno mjesto slične fakture nalazimo u *Andante sostenuto*, od takta 211, samo što su ovdje figure triola drukčije raspoređene pa je prva nota triole ujedno i gornji glas istaknut osminkom koji melodijski podržava melodiju u lijevoj ruci. Tehnički je svakako najzahtjevnije mjesto završetak koji predstavlja kodu. Tu je u gornjem registru u desnoj ruci tema koja mora biti jasna unutar bravuroznih pasaža i fakture koja je okružuje. U tročetvrtinskoj mjeri na jednu dobu nalazimo pasaže od po osam tridesetdruginki koje su na nekim mjestima unisono u lijevoj i desnoj ruci, a na nekima samo u lijevoj, dok desna ima elemente teme u akordima. U 325. taktu Dobronić uvodi triolno kretanje u melodijskom nizu oktava i akorda u desnoj ruci. Time u lijevoj ruci pasaže počinju sadržavati po šest tridesetdruginki na pola dobe, a tempo postaje najbrži mogući (slično kao u dijelu *Presto*, takt 98-104). Još jedno krajnje nespretno mjesto susrećemo u 327. taktu u kojem lijeva i desna ruka sviraju rastavljeni smanjeni septakord u protupomaku; on se u sljedećem taktu pretvara u rastavljene intervale koji se šire, također u protupomaku. Cijela epizoda završava silaznim nizom rastavljenog smanjenog septakorda koji je rastavljen na početnu malu tercu *dis*, *fis* u lijevoj ruci i veliku sekstu *c*, *a*, koja pak okružuje tu tercu u desnoj ruci. Taj se niz kromatski spušta kroz tri oktave (takt 331). I ovdje je riječ o tridesetdruginskim notnim vrijednostima, što upućuje na izuzetno brzi tempo. Na samom završetku još jedanput zvuči tema u fakturi s početka kode, praćena pasažama u obje ruke. Partitura cijele Fantazije tehnički je nadasve zahtjevna, osobito ako se uzmu u obzir sva tempa navedena u autografu. Dobronić si je uzeo punu slobodu da naznačeni sonatni oblik tretira sasvim slobodno i u harmonijskom i u formalnom smislu. Ostvarenje složenih, ponekad nemogućih, pijanističkih zahtjeva ovdje je jedan od uvjeta bez kojeg se ne može prikazati i postići prava vrijednost Fantazije.

Iste godine nastala je i **klavirska suita *Naša Lelja*, op. 22.** U tom ciklusu, kao i u druga dva posvećena Dobronićevoj djeci (***Naša Rajka*** i ***Naš Draško***), već se osjeća evolucija Dobronićeva klavirskog stila i razvoj samo njegovih individualnih karakteristika. Višeslojna faktura i dalje je način iznošenja glazbenog materijala. Dobronić se počinje služiti različitim ritamskim varijantama kao izražajnim sredstvom. U vremenskom protoku djela sve se više koristi polimetrijom kao čestim sredstvom organizacije vremena. Vrlo temeljito ispisuje artikulaciju, čime pokazuje da mu je i ona važno izražajno sredstvo. Dinamiku primjenjuje u svim gradacijama i svim glasovima, čime ističe slojevitost i na neki način orkestralnu zvučnost klavirske partiture. Koristi se ostinatnom pratnjom koja podcrtava karakter i pridonosi postizanju ugođaja. Osjeća se da Dobronić primjenjuje znanje, stečeno kod svog češkog profesora Novaka kako kroz slobodu harmonije, tako i slobodan odnos prema tonalitetnosti kao karakteristikama moderne. Služi se i elementima impresionizma kroz paralelizme dvohvata i postizanje zvukovnog kolorita. Inzistiranje na psihološkoj karakterizaciji, kao i individualnost u primjeni skladateljsko-tehničkih postupaka vodi k ranom ekspresionizmu. Ove karakteristike prepoznajemo u sva tri ciklusa, posvećena Dobronićevoj djeci.

U ciklusu *Naša Lelja* kod prve minijature *Prvi smješak* tehnički je zahtjevno ostvariti tonsku slojevitost svake ruke. U drugoj skladbi, *Bolne suzice*, početkom teme od 11. takta, dvohvat na lakoj dobi u srednjem glasu lijeve ruke nemoguće je odsvirati lijevom rukom. Tu ga u svakom taktu treba hvatati palcem desne ruke, čime je otežano izvođenje legatne pjevne teme u gornjem glasu. Ova situacija tehnički komplicira cijelu minijaturu budući da se javlja u svakom taktu u kojem su ostinatni dvohvati u lijevoj ruci. U 37. taktu nailazimo na nemoguću situaciju u desnoj ruci koju je moguće odsvirati jedino ako se izostavi donji ton oktave *c2-c3* te se palcem uhvati *b1*, tko može uhvatiti nonu. Također je potrebno vrlo jasno odsvirati polifono provođenje glavnog motiva teme po glasovima.

Primjer br. 17: A. Dobronić: *Naša Lelja, Bolne suzice,* takt 35-39

U ciklusu *Naš Draško*, u drugoj skladbi, *Kad je ono Božić bio*, pri kontinuiranom ponavljanju dviju figura u desnoj ruci, u kojima se razlikuje samo poslijednji ton, pojavljuje se tehnički nespretan detalj pri povratku druge grupe na prvu. Situacija je otežana time što se na tome mjestu često i u lijevoj ruci nalazi vrlo široko pisani akord koji također zahtijeva pozornost. Potrebno je postići lakoću i potpunu nezavisnost desne ruke.

U skladbi *Ne bojim se psa* detalj koji tehnički otežava izvedbu jest u tome što se ton *h* u prvom dvohvatu lijeve ruke podudara sa tonom *h* u „refrenu straha" koji se javlja u obliku velike sekunde u srednjem glasu desne ruke (počevši od 5. takta). Da bi se ta sekunda odsvirala, treba skratiti *h* u dvohvatu lijeve ruke, a kad sekunda nastupa prije dvohvata u lijevoj, *h* u desnoj ruci treba odmah pustiti. U lijevoj ruci tijekom cijele skladbe naglašena je laka doba pa treba postići ritmičku samostalnost svake ruke. U širokim akordima u desnoj ruci gornji glas treba slušati kao vodeći.

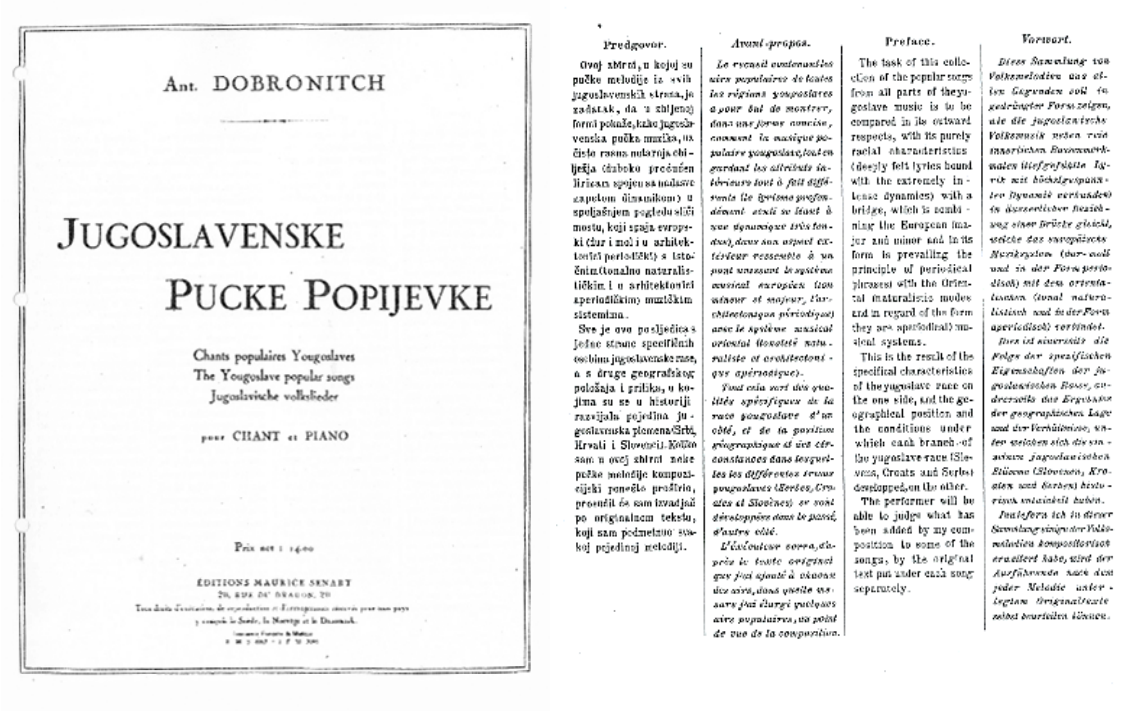
Skladba *Zašto su one zvijezde gore* zahtijeva tonsku slojevitost koju je moguće postići tako da se s pomoću pedala povežu akordi i dvohvati koje je inače nemoguće povezati.

Otežavajuća okolnost izvođenja svih triju ciklusa, posvećenih Dobronićevoj djeci, jest ta što su tekst i faktura pojedinih minijatura vrlo zahtjevni i treba im se ozbiljno posvetiti da bi se djela interpretirala na odgovarajući način.

Sljedeće godine, 1921., Dobronić je napisao prvi dio ***Jugoslavenskih pučkih popjevaka*, op. 27.**[146] Znatan dio svog stvaralaštva za klavir Dobronić je posvetio obradama narodnih popjevaka. Na tu temu objavljen je i Dobronićev članak *Obrada pučke popijevke* u časopisu *Pjevački vjesnik.*[147] Ovdje Dobronić iznosi svoje stavove o načinima obrade pučkih popjevaka. Mišljenja je da svaka, pa i najjednostavnija melodija može biti građa na temelju koje se mogu ustanoviti približna melodijska, ritmička i harmonijska pravila koja karakteriziraju glazbu nekog naroda. Tako je skladateljima moguće posredstvom te građe prenijeti duh svoga naroda. Smatra da su mogući različiti načini uporabe takve građe. Narodna melodija može se, po Dobroniću, rabiti u gotovo svim formama, osobito u instrumentalnim djelima. Nadalje, može biti osnova kontrapunkta u polifonoj kompoziciji, što je najzahtjevniji način obrade. Ako jedna popijevka služi za osnovu kraće kompozicije, vokalne ili instrumentalne, tada za obradu, s obzirom na kratkoću skladbe, više odgovara homofoni slog. Popijevka treba biti interesantna u ritmičkom i melodijskom smislu. Po Dobroniću, autoru je „dozvoljeno alterirati izvornu ritmiku

[146] Antun DOBRONIĆ: *Jugoslavenske pučke popijevke op. 27*, Pariz: Maurice Senart
[147] Antun DOBRONIĆ: „Obrada pučke popijevke", *Pjevački vjesnik*, 7 (1911.) 5/6, 39-42.

i melodiku i koristiti vlastitu fantaziju uz primjerenu autokritiku. Osobitu pažnju potrebno je obratiti na dinamiku i harmoniju koja može biti i u modernom duhu.“[148] Ovako obrađena popijevka, smatra Dobronić, pri izvedbi može samo podsjećati na narodni original, a može se nositi sa svakom drugom umjetničkom kompozicijom kraće forme. Posljednji način obrade koji Dobronić navodi dodavanje je harmonijske pratnje popijevci koja može biti instrumentalna, a isključuje bilo kakvu intervenciju u melodiji. Pratnja treba biti u što čvršćem spoju s melodijom, a akordi dijatonički bazirani na funkcijama tonike, subdominante i dominante. Takav način obrade Dobronić smatra posve bezvrijednim i nepotrebnim budući da je narodna popijevka u svojoj jednostavnosti i jednoglasju ljepša. Ovaj Dobronićev članak približava nam njegov pristup obradi narodnih popjevaka koji možemo prepoznati i u *ciklusu Jugoslavenskih pučkih popjevaka*.


Ant. DOBRONITCH

JUGOSLAVENSKE PUCKE POPIJEVKE

Chants populaires Yougoslaves
The Yougoslave popular songs
Jugoslavische volkslieder

pour CHANT et PIANO

Prix net : 14.00

ÉDITIONS MAURICE SENART
20, RUE DE BRAGUE, 20

Predgovor.

Ovoj zbirci, u kojoj su pučke melodije iz svih jugoslavenskih krasa, je zadatak, da u zbiljenoj formi pokaže, kako jugoslavenska pučka muzika, u čisto rasnu melodiju obilježja (duboko proženu lirskom spoju sa snažnom zapuzom dinamikom) u spoljašnjem pogledu sliči mostu, koji spaja europski dur i mol i u arhitektonici periodičkim (tonalno naturalističkim i u arhitektonici aperiodičkim muzičkim sistemima.

Sve je ovo posljedica s jedne strane specifičnih osobina jugoslavenske rase, a s druge geografskog položaja i prilika, u kojima su se u historiji razvijala pojedina jugoslavenska plemena (Srbi, Hrvati i Slovenci). Koliko sam u ovoj zbirci naše pučke melodije kompozicijski ponešto prošrio, pronašli će sam izvadjak po originalnom tekstu, koji sam podmetnuo svakoj pojedinoj melodiji.

Avant-propos.

Le recueil ci-présent de mélodies populaires de toutes les régions yougoslaves a pour but de montrer, dans une forme concise, comment la musique populaire yougoslave, tout en gardant les attributs caractéristiques tout à fait différents (le rythme profondément senti se basant à une dynamique très tendue), donne une aspect extérieur ressemblé à un pont unissant la système musical européen (son mineur et majeur, caractéristique périodique) avec le système musical oriental (tonalité naturaliste et architectonique apériodique).

Tout cela vient des qualités spécifiques de la race yougoslave d'un côté, et de la position géographique et des conditions dans lesquelles les différentes tribus yougoslaves (Serbes, Croates et Slovènes) se sont développées dans le passé, d'autre côté.

L'étendue exacte, à laquelle le texte original que j'ai ajouté à chacune des airs, donne quelle ma suivi ma élargi quelques airs populaires, du point de vue de la composition.

Preface.

The task of this collection of the popular songs from all parts of the yugoslave music is to be compared in its outward respects, with its purely racial characteristics (deeply felt lyrics bound with the extremely intense dynamics) with a bridge, which is combining the European major and minor and in its form is prevailing the principle of periodical phrases) with the Oriental (naturalistic modes and in regard of the form they are aperiodical) musical systems.

This is the result of the specifical characteristics of the yugoslave race on the one side, and the geographical position and the conditions under which each branch of the yugoslave race (Slovens, Croats and Serbs) developped on the other.

The performer will be able to judge what has been added by my composition to some of the songs, by the original text put under each song seperately.

Vorwort.

Diese Sammlung von Volksmelodien hat den Zweck, in zeitgemässer Form zu zeigen, wie die jugoslavischen Volksmusik neben rein innerlichen Europamelodien tiefgefühlte lyrik mit lebhaftdynamischen Eigenschaften (dur- und moll und in der Form periodisch) mit dem orientalischen (dunkel naturalistischen und in der Form aperiodischen) verbindet.

Dies ist wiederum die Folge der spezifischen Eigenschaften der jugoslavischen Rasse, andererseits der Ergebnisse der geographischen Lage und der Verhältnisse, unter welchen sich die einzelnen jugoslavischen Stämme (Slovenen, Kroaten und Serben) historisch entwickelt haben.

Inwieferne ich in dieser Sammlung einige der Volksmelodien komponistisch erweitert habe, wird der Aufführende aus dem jeder Melodie unter gelegten Originaltexte selbst beurteilen können.

Sl. A. Dobronić, naslovnica tiskanog izdanja *Jugoslavenskih pučkih popjevaka*, op. 27, i predgovor na četiri jezika.

Ciklus predstavlja niz obrada originalnih narodnih pjesama iz raznih dijelova tadašnje Jugoslavije (Gorenjsko, Dalmacija, Štajerska, Istra, Međimurje, Srijem, Banat, Hercegovina, Crna Gora, Makedonija). U svom predgovoru tiskanom izdanju Dobronić je sam napisao da se temelje na „pučkim melodijama iz svih jugoslavenskih strana“. U svih dvanaest pjesama za klavir potpisan je i tekst kako bi se mogle izvoditi i kao popijevke za glas i klavir. Sve osim

[148] Ibid., 39-42.

jedne (*Žalna pjesma*, br. 10) mogu se interpretirati kao jednostavni klavirski komadi. U prvom dijelu ***Jugoslavenskih pučkih popjevaka*, op. 27,** melodije pjesama Dobronić je ostavio u gornjem glasu, a fakturu harmonizacije pokušao je prilagoditi karakteru pjesama. Negdje je melodija u dvoglasju u desnoj ruci, dok su u lijevoj ruci rastavljeni akordi pratnje. Negdje dvoglasje tvore melodija i drugi glas u lijevoj ruci. Također imamo melodiju i jednostavnu pratnju, a često je i dvoglasje u obje ruke. Pučke melodije iz raznih krajeva Dobronić je harmonizirao na tada suvremen način, a da je pritom sačuvao njihovu iskonsku osebujnost i vrijednost. Harmonizacija je slobodna, s alteracijama i otklonima koji uglavnom skladno upotpunjuju karakter narodnog melosa, a faktura je udobno razložena, bez većih problema za klavirsku izvedbu. Komadima bi se u potpunosti moglo koristiti u nižim razredima glazbene škole u klavirskoj nastavi kao instruktivni materijal iz djela hrvatskih autora. U Dobronićevo vrijeme sigurno je ovakav ciklus po tematici bio znatno aktualniji nego danas iako je harmonizacija tada mogla zvučati smjelo i suvremeno. No i danas bi se pojedini komadi mogli izvoditi u okviru klavirske poduke i biti od koristi.

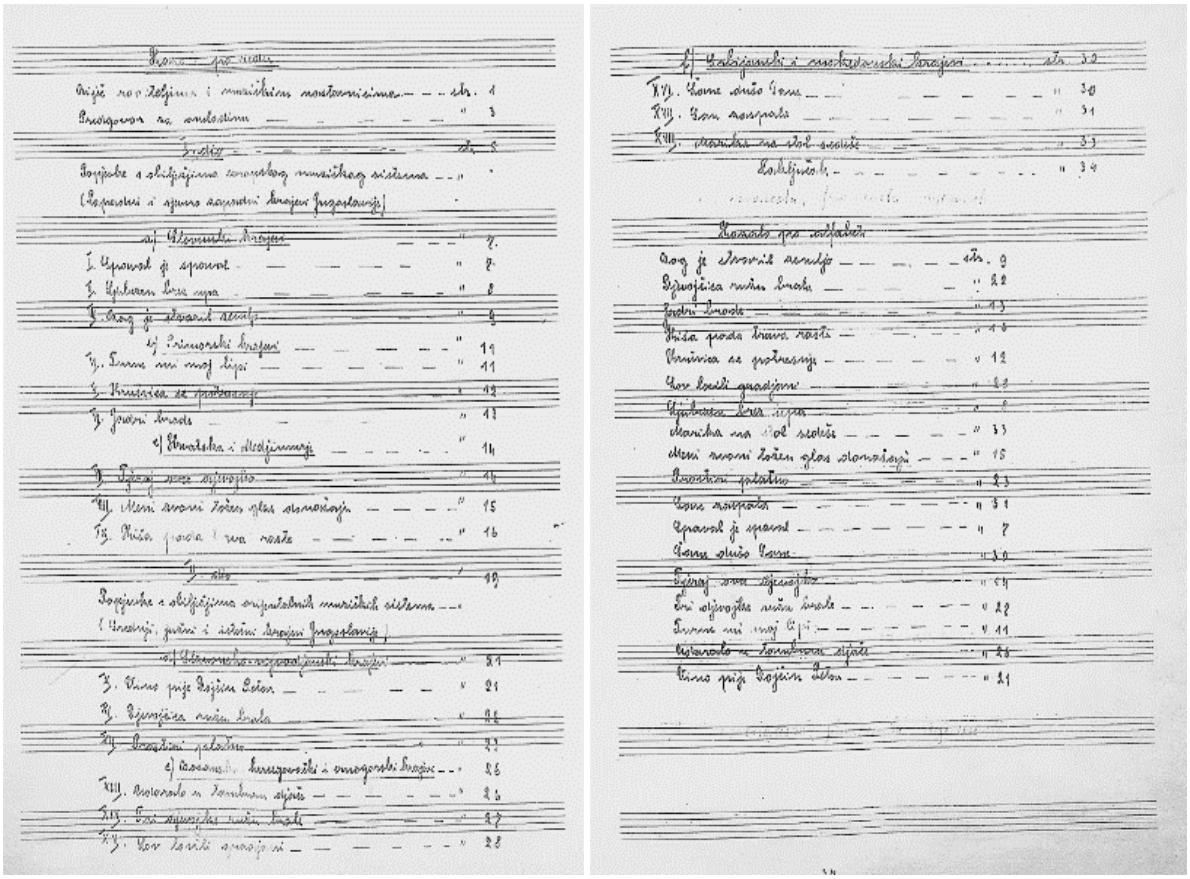
Ovaj prvi dio popjevaka objavljen je u izdanju *Edition Senart* u Parizu, s Dobronićevim predgovorom na hrvatskom, francuskom, njemačkom i engleskom. Opisala ga je u svom radu Lidija Đekić.[149]

Drugi dio, koji je, po L. Dobronić, skladatelj napisao godinu dana poslije, nije izdan i postoji samo u rukopisu, (NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, pod signaturom 51) i s naslovom *Pučke popijevke, II. dio*.[150] Isti se sadržaj nalazi i u rukopisnom zborniku ***Seljačke popijevke iz Jugoslavije za djecu*** u kojem je Dobronić objedinio sve svoje obrade narodnih melodija. Tu ga, u Dobronićevu kazalu koje prethodi ciklusu, prepoznajemo kao drugi dio, nazvan *Popijevke s obilježjima orijentalnih muzičkih sistema (srednji, južni i istočni krajevi Jugoslavije).* Popijevke su podijeljene u podgrupe: d) popijevke slavonsko-vojvođanskih krajeva, e) popijevke bosansko- hercegovačkih i crnogorskih krajeva i f) popijevke srbijanskih i makedonskih krajeva.

Cijeli ciklus ***Seljačke popijevke iz Jugoslavije za djecu*** u dva dijela napisan je jednostavnim klavirskim slogom, osobito prvi dio koji bi u okviru klavirske nastave mogao služiti na početnom stupnju obrazovanja. U ovom rukopisnom zborniku prvi dio koji prethodi drugomu nije identičan prije izdanom, opisanom zborniku (***Jugoslavenskih pučkih popjevaka*)**,

[149] Lidija ĐEKIĆ: *Antun Dobronić i njegovo stvaralaštvo za klavir,* Zagreb, Muzička akdemija, 1978., rukopis (diplomski rad), 21.
[150] Također opisan u radu Lidije Đekić, bez analize.

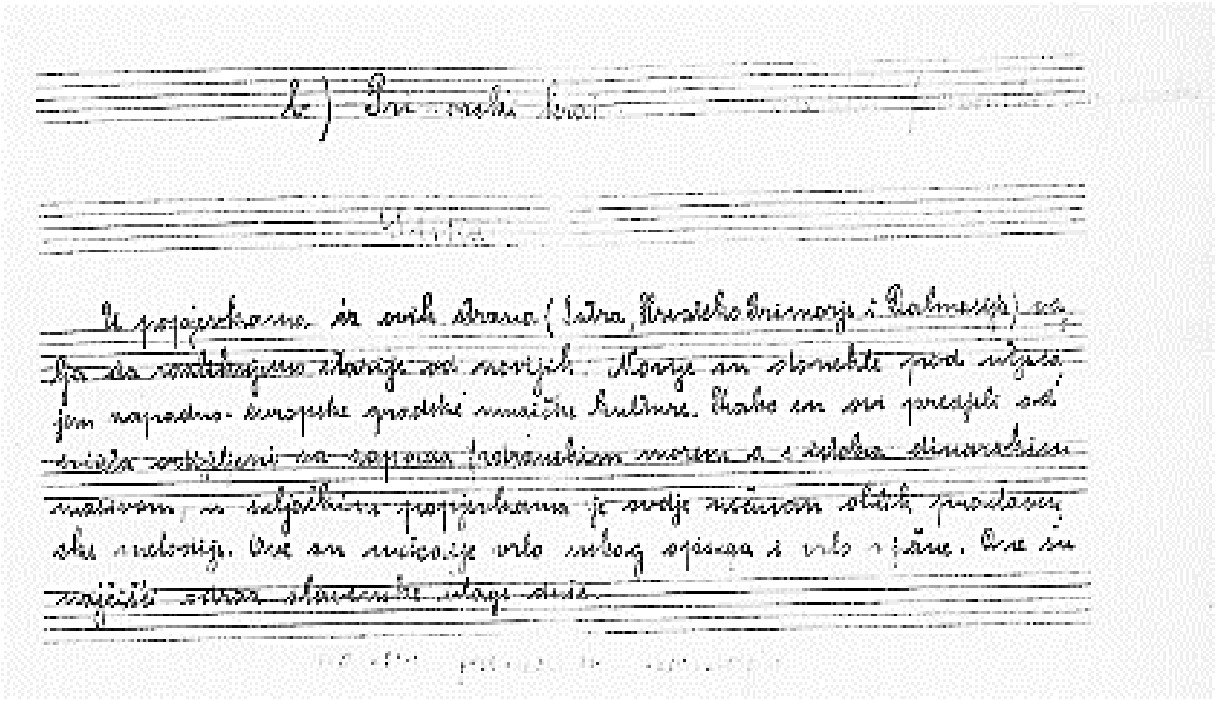
već su ovamo uvrštene druge popijevke koje Dobronić svrstava pod „popijevke s obilježjima europskog muzičkog sistema (zapadni i sjeverozapadni krajevi Jugoslavije)“. To su podgrupe: a) popijevke slovenskih krajeva, b) popijevke primorskih krajeva i c) popijevke hrvatskih i međimurskih krajeva.



Sl. A. Dobronić, kazalo u rukopisu, *Seljačke popijevke iz Jugoslavije za djecu*, autograf, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 53c

Svoju želju da se ove popijevke rabe na početnom stupnju klavirskog obrazovanja Dobronić je istaknuo u svom predgovoru, naslovljenom *Draga omladino*. Ako se osvrnemo na klavirske početnice drugih naroda, možemo primijetiti da su se na početnom stupnju obuke u velikoj mjeri rabile narodne pjesme kao instruktivni materijal. S te strane Dobronić je bio na ispravnom putu i šteta je što se njegovi zbornici tada nisu rabili i zaživjeli u praksi. Dobronićev cilj zbližavanja djece jugoslavenskih naroda te upoznavanja međusobnih sličnosti i razlika bio je vrlo aktualan i plemenit. Danas nam ovaj zbornik više predstavlja dokument dijela naše

povijesti, iako su popijevke i danas posve primjenjive u praksi i bilo bi ih vrijedno objaviti i učiniti dostupnima. Bilo bi također dobro načiniti izbor popijevki koje bi se mogle uvrstiti i u neku suvremenu početnicu za klavir. Zanimljive su Dobronićeve opaske kojima je urednim rukopisom napisao uvod za svako poglavlje i iznio karakteristike popjevaka različitih krajeva.

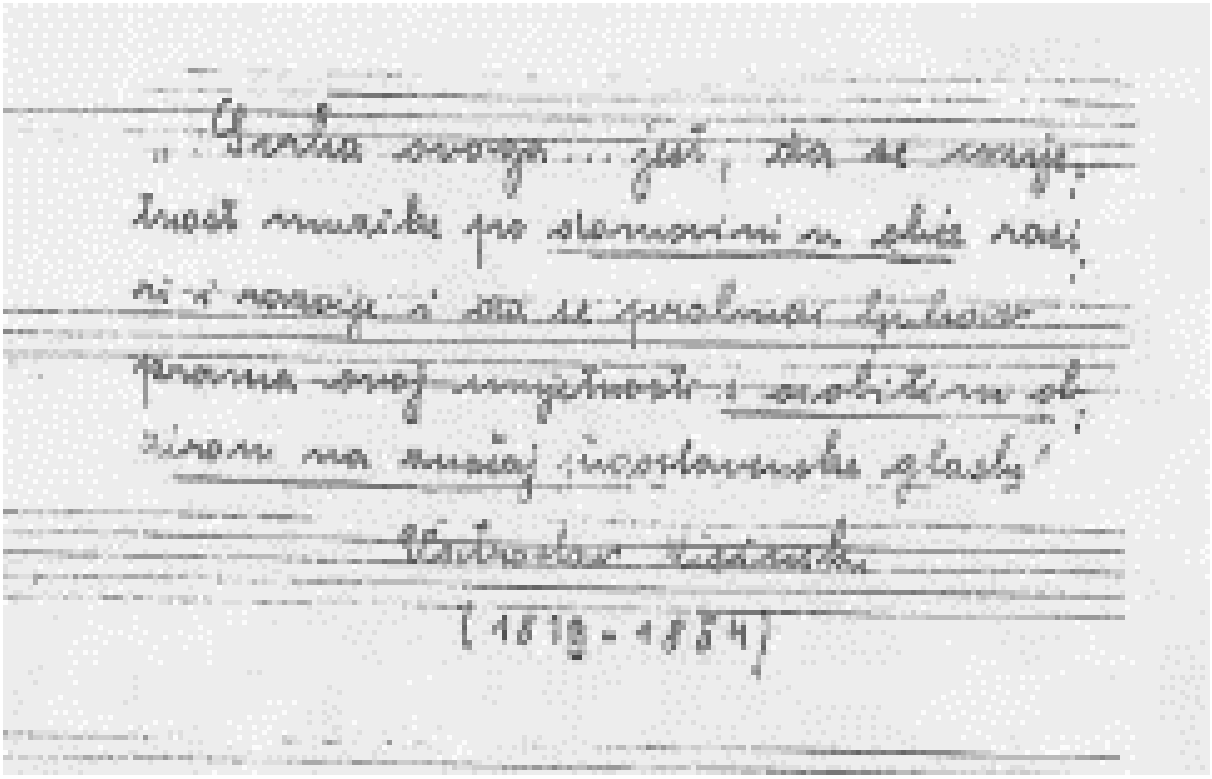


Sl. A. Dobronić, *Seljačke popijevke iz Jugoslavije za djecu*, rukopisni uvod za popijevke primorskog kraja.

Trudio se objasniti utjecaje na narodno stvaralaštvo, kao i porijeklo i razloge pojedinih pojava. I te bi opaske, prilikom eventualnog izdavanja cjelovitog rukopisa, svakako trebalo tiskati. Vrijednost ovog ciklusa povijesna je i dokumentarna, a umjetnička iz perspektive proučavanja narodnog stvaralaštva naroda bivše Jugoslavije, kojem je Dobronić dao dah života.[151] Djela se mogu rabiti u pedagoškoj praksi te s te strane imaju i stanovitu vrijednost kao potencijalni instruktivni materijal.

[151] U svom radu i Branka Antić piše da dio Dobronićeva opusa ima više dokumentarnu nego individualno-umjetničku vrijednost. To se odnosi na cikluse *Jugoslavenske pučke popijevke, Jugoslavenski pučki plesovi* i *Seljačke popijevke iz Jugoslavije za djecu* za koje sama piše da nisu u punom smislu individualne kompozicije, nego klavirske obrade narodnih tema. Cikluse *Zemlja i sunce - minijature iz Hercegovine* i *Zemlja i sunce - minijature iz Međimurja* Antić je opisala kao klavirska djela u kojima Dobronić nije uspio skladno i pijanistički udobno prenijeti narodni melos u instrumentalno djelo ili, kako piše, "muzička materija rijetko je kada stvorila sintezu s instrumentalnom realnošću klavira, njegovih tipaka i njegove rezonance." Stoga je nejasno zbog čega je sama upravo ove kompozicije koje "obrađuju i prerađuju" narodnu muziku smatrala interesantnijima i važnijima iako nisu nosile individualnu umjetničku vrijednost koju je Dobronić pokazao u nekim svojim drugim djelima.

Budući da ***Dječji album***, koji je pod tim naslovom zaveden u svim popisima djela, u rukopisnoj ostavštini ne postoji[152], moguće je da prvi dio ***Seljačkih popjevaka iz Jugoslavije za djecu*** sadržajno odgovara onomu što se u popisima radova vodi kao *Dječji album*. Postoje još sabrane melodije pod naslovima ***Pučke melodije za djecu*** i ***Jugoslavenski dječji album***. Sve su one integrirane u ciklus ***Seljačke popijevke iz Jugoslavije za djecu*** u dva dijela. Očito je Dobronić pri višekratnom prepisivanju ovih djela težio tomu da ih sve objedini u jednu cjelinu. U uvodu ovom zborniku Dobronić je zapisao citat Vatroslava Lisinskog kojeg je nadasve poštivao.



Sl. A. Dobronić, *Seljačke popijevke iz Jugoslavije za djecu*, citat V. Lisinskog kao uvod popijevkama.

„Svrha ovog... jest da se umjetnost muzike po domovini i obće raširi i razvije i da se probudi ljubav prema ovoj umjetnosti s osobitim obzirom na značaj jugoslavenske glazbe.“[153]

Očito je i na to utjecalo mišljenje da je [...] Dosljedan (Dobronić) svom kultu i propagiranju nacionalnog muzičkog smjera, a odgojen u vrijeme koje je stilski omogućavalo potpuniju primjenu folklornih elemenata [...]” Branka ANTIĆ: *Bilješke o klavirskoj muzici u Hrvatskoj*, Zagreb, Muzička akademija, 1955., rukopis (diplomski rad), 318-328.

[152] Možda je to razlog što L. Đekić u svom radu navodi *Dječji album* iz 1932. kao izgubljen.

[153] Citat Vatroslava Lisinskog na uvodnoj stranici Dobronićeva rukopisa *Seljačke popijevke iz Jugoslavije za djecu* (Vidi sliku gore).

Ovaj zbornik popjevaka iz svih krajeva nekadašnje Jugoslavije, Dobronić je očito priredio za tisak do kojeg nije došlo. Tu nalazimo vrlo pregledno sistematiziran sadržaj. Svemu prethodi riječ roditeljima i glazbenim nastavnica, a zatim predgovor za mlade. U svom predgovoru za roditelje i nastavnike Dobronić iznosi svoje motive pisanja ovog zbornika, kao i želju koju njegovim posredstvom želi ostvariti. Zbornik je namijenjen djeci kojoj Dobronić želi prikazati bogatstvo seoskih melodija jer drži da su one najneposredniji i najiskreniji odraz osjećaja. Dobronić navodi da su, budući da su klavirske vještine i teoretsko znanje početnika još ograničeni, klavirski slog i harmonizacija ovih popijevki vrlo jednostavni. Cilj je bio da djeca upoznaju bogatstvo narodnih melodija iz Jugoslavije koje, po Dobroniću, odražavaju geografske, ekonomske i društvene prilike jugoslavenskih naroda i prikazuju obilježja „od evropskih do orijentalnih glazbenih sistema“[154]. Svojim je djelom Dobronić želio zbližiti djecu slavenskih naroda, a djecu neslavenskih naroda upoznati s osobinama ove glazbe. Dobronićeva težnja zbližavanju grada i sela može se prepoznati u dijelu predgovora koji je uputio mladima. Dobronić tu želi objasniti što je seoska umjetnost i u čemu je razlika između seoske i gradske umjetnosti. Seoska, po Dobroniću, niče iz prirode i u njoj se odražava iskonska snaga Majke Zemlje, a čovjek stvara za sebe i okolinu isključivo iz svoje unutarnje potrebe. Umjetnici u gradu pak stvaraju za druge kako bi posredstvom svoje glazbe namaknuli sredstva za život. Stoga smatra da je seosku umjetnost, kao iskonsku ljudsku potrebu izražavanja, treba upoznati i njome napojiti i gradsku kulturu.

Neosporno ovaj zbornik narodnih popjevaka u Dobronićevoj obradi i harmonizaciji ima i svoju povijesnu i dokumentarnu vrijednost. Šteta što je proležao neiskorišten niz godina u kojima je svojom aktualnošću mogao imati veću praktičnu vrijednost. U rukopisu zbornika na kraju se nalazi i zaključak. U njemu Dobronić piše kako zahvaljujući ovakvom glazbenom putovanju kroz jugoslavenska sela možemo uvidjeti da, kao što u primorskim krajevima nalazimo karakteristike orijentalnog glazbenog sustava, tako u bosansko-hercegovačkim, srbijanskim i makedonskim krajevima možemo naći melodije koje imaju karakteristike hrvatskih, pa i slovenskih krajeva. Time je Dobronić želio upozoriti na duhovno jedinstvo jugoslavenskih naroda. Očita je autorova težnja prema zbližavanju jugoslavenskih naroda što je tada bilo sasvim u duhu vremena. U zaključku piše da „...jugoslavenska seoska muzika sliči mostu, koji u dubini spaja sadanji s najdrevnijim muzičkim izražavanjem, a u širini zapadno-europski s orijentalnim muzičkim sistemima“.[155]

[154] Antun DOBRONIĆ, iz rukopisnog predgovora *Seljačkih popijevki iz Jugoslavije za djecu.*
[155] Antun DOBRONIĆ, iz rukopisnog predgovora *Seljačkih popijevki iz Jugoslavije za djecu*.

Rukopis *Seljačkih popjevaka iz Jugoslavije za djecu* čuva se u NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signature Dobronić 53, 53a, 53b, 53c, 53d, 53e

Sljedeće godine, 1923., Dobronić je skladao pretežno djela za klavir. Te godine nastale su suite ***Naša Rajka*** i ***Dubravka***, za klavir četveroručno, kao i dva klavirska ciklusa, ***Zemlja i sunce 1****, Minijature iz Hercegovine* i ***Zemlja i sunce 2****, Minijature iz Međimurja*, op. 32.

Klavirski ciklusi ***Zemlja i sunce 1****, Pet minijatura iz Hercegovine*, i ***Zemlja i sunce 2****, Tri minijature iz Međimurja*, op. 32, također su obrade narodnih pjesama. Ove su obrade znatno složenije i zahtjevnije. Nema potpisanog teksta pjesama čime Dobronić svjesno ističe solističku ulogu klavira. Svaka tema je jasno prepoznatljiva, no transponirana i melodijski modificirana. Faktura je pijanistički složenija i, ovdje, u funkciji ostvarenja karaktera. Harmonizacija je slobodna, ali u duhu narodnih napjeva, a prisutno je i višeglasje, kao i provođenje melodijskog materijala u različitim glasovima. Iako minijature, ove su skladbe pijanistički osjetno zahtjevnije, a promišljenom obradom dobile su i na umjetničkoj vrijednosti. Kod ovih ciklusa može se primijetiti da je Dobronić ostvario svoju želju koju je smatrao potrebom, a to je podizanje narodne glazbe na višu umjetničku razinu.

Prvi ciklus, ***Minijature iz Hercegovine***[156], objavljen je u izdanju Hrvatskog glazbenog zavoda 1932. Sastoji se od pet minijatura u kojima je Dobronić obradio narodne pjesme: ***Vrati se, Smiljko, Pred mehanom, Dani srebrom okovani, Beri me, beri*** i ***Muzika Kadražić Ahmeda****.* Teme ovih narodnih pjesama priložene su na kraju gdje su navedeni i njihovi izvori. Prva tema preuzeta je iz zbirke G. Mayora *Bosanske pjesme*, a ostale četiri iz zbirke L. Kube *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*. Drugi ciklus, ***Minijature iz Međimurja***, nikad nije objavljen. Vrlo uredan prijepis tintom pohranjen je u Dobronićevoj ostavštini u NSK-u pod signaturom 59. Ciklus se sastoji od tri minijature skladane na teme pučkih popijevki iz Međimurja: ***Preko Balatina, Cin, can, cvrgudan*** i ***Tožen glas.*** Dobronić prilaže i njihove teme te navodi da su preuzete iz zbirke Vinka Žganeca *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*. Oba ciklusa prikazala je Lidija Đekić u svom diplomskom radu[157], a navela ih je i Branka Antić, također u diplomskom radu, baš kao i sljedeći ciklus pučkih plesova koji Dobronić piše pet godina poslije, 1928.

[156] Antun DOBRONIĆ: *Zemlja i sunce, Minijature iz Hercegovine*, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 1932.
[157] Lidija ĐEKIĆ: *Antun Dobronić i njegovo stvaralaštvo za klavir,* Zagreb, Muzička akdemija, 1978., rukopis (diplomski rad)

Suita ***Jugoslavenski pučki plesovi***[158] objavljena je sa suitom *Jugoslavenske pučke popijevke* u izdanju Mauricea Senarta u Parizu 1932.[159] Za ovo izdanje Dobronić je priredio i predgovor koji je tiskan na četiri jezika, kao što je bio slučaj i kod izdanja *Jugoslavenskih narodnih popijevki*. Svrha je tog predgovora objasniti porijeklo i karakteristike narodnih plesova. Dobronić k tome iza svakog pojedinačnog plesa donosi citat Franje Kuhača koji sadržava opis izvođenja plesa s koracima i položajem plesača te vrstu pratnje[160]. Plesove Dobronić dijeli u dvije skupine, plesove improviziranog i ustaljenog karaktera. Kao tipičan ples improviziranog karaktera opisuje narodno kolo koje se izvodi prilikom svake vrste događanja, a vuče porijeklo još iz poganskih obreda. U drugu skupinu plesova Dobronić svrstava one koji se izvode uz pratnju narodnih insrtumenata ili bez glazbe, a mogu ih izvoditi plesači pojedinačno, u parovima ili skupno. Kao izvor melodija kojima se služio za ovaj ciklus Dobronić navodi treću knjigu *Južnoslovjenske narodne popijevke* Franje Kuhača, a jednu melodiju posudio je iz *Trideset srpskih igara* V. Đorđevića.[161] Zbirka obuhvaća deset plesova iz različitih krajeva i po svojim obilježjima vrlo je slična tiskanom prvom dijelu ***Jugoslavenskih pučkih popijevki*, op. 27.** U suiti je melodije pučkih plesova Dobronić obradio na sličan način i stvorio ciklus klavirskih minijatura koje se mogu izvoditi pojedinačno, a i kao suita u cjelini. I ovaj ciklus ima nesumnjivo povijesnu i dokumentarnu vrijednost. Umjetnička vrijednost i tu se može promatrati sa stajališta očuvanja tradicionalne narodne baštine. Dobronićeve obrade vrijedne su upravo zato što je autor u njima uspio sačuvati narodni duh i karakter svakog plesa. Faktura je i ovdje u funkciji karaktera te omogućuje melodiji da se istakne. Plesovi mogu naći svoje mjesto u nastavnom programu osnovne glazbene škole, ali u višim razredima kad učenici mogu zadovoljiti već malo složenije zahtjeve i svirati dvoglasje jednom rukom. Mogu poslužiti za rad na jasnoj artikulaciji, ritmu i isticanju jednog glasa u dvoglasju. Odabranih sedam plesova iz ove suite objavio je i Ogranak Matice hrvatske u Jelsi 2004. pod naslovom Antun Dobronić*, Pučki plesovi iz Hrvatske za klavir*.

[158] Antun DOBRONIĆ: *Jugoslavenski pučki plesovi*, Paris: Maurice Senart, 1932.
[159] U svojoj knjizi Lelja Dobronić kao godinu izdavanja ovih dvaju ciklusa navodi 1930., no na izdanju kao godina objavljivanja stoji 1932. Izdavanje dvaju Dobronićevih ciklusa u Parizu bilo je doživljeno kao pozitivan događaj za afirmaciju jugoslavenske glazbe u svijetu. Na ta se izdanja pozitivno osvrnuo i B. Papandopulo ističući njihovu poučnu i umjetničku vrijednost, vidi u: Lelja DOBRONIĆ, *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice hrvatske, 2000., 134.
[160] Vidi u: Lidija ĐEKIĆ: *Antun Dobronić i njegovo stvaralaštvo za klavir,* Zagreb, Muzička akdemija, 1978., rukopis (diplomski rad), str. 34, također i u tiskanom izdanju plesova Edition Maurice Senart, Paris.
[161] Vidi predgovor tiskanog izdanja *Jugoslavenski pučki plesovi*, Edition Maurice Senart, Paris.

U svim popisima djela navodi se da je 1932. nastao ***Dječji album*** koji kao takav ne postoji, već je vjerojatno sadržan u sklopu *Jugoslavenskog dječjeg albuma*, o čemu je bilo riječi ranije.

Godine 1932. nastala je suita posvećena Dobronićevu sinu Drašku.

Iz 1940. datira ciklus klavirskih skladbi ***Iz puka***. I ovaj ciklus temelji se na narodnim melodijama. Nastao je dvadeset godina poslije što se osjeća u klavirskoj fakturi. Klavirska partitura znatno je zasićenija, harmonija je smjelija i udaljenija od naznačenih tonaliteta. Pijanistički je znatno zahtjevniji od obrada popjevaka i plesova. Sastoji se od tri skladbe, ***Povratjanac***, ***Popevka*** i ***Pljeskavica***. Druga skladba, obrada poznate narodne pjesme *Kiša pada* koja u ovom ciklusu nosi naslov *Popevka*, na tonskom planu ima elemente impresionizma. Zadnja skladba *Pljeskavica* najduža je i najzahtjevnija i iziskuje pijanističku spretnost i snalažljivost. Ciklus je neobjavljen, vrlo uredno prepisan tintom, pohranjen u rukopisnoj ostavštini u NSK-u, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, pod signaturom Dobronić 61 i 61a. Izvedbena je vrijednost više u prikazu aktualnosti prošlih vremena. Teško da bi mogla zaintrigirati suvremenog slušatelja jer je sadržajno previše vezana za nešto što je danas folklorno-umjetnička baština bez dodira sa svakodnevnom realnošću i životom. Analizu i kratki opis ciklusa također možemo naći u diplomskom radu L. Đekić. Karakteristika ciklusa uporaba je narodnih motiva za postizanje folklornog ugođaja, ritmička raznolikost i nestalnost harmonijskih okosnica.

Capriccioso, skladan 1944. i opisan ovdje u poglavlju 3.3.2., kao rijetko djelo za klavir krupnije forme svakako privlači pozornost. Kompozitorski je djelo interesantno zamišljeno i, kako je opisano u sklopu analize, svakako ima svoju vrijednost. No s izvedbenog aspekta situacija se usložnjava i na vidjelo izlaze negativne osobine Dobronićeva skladateljskog rukopisa. Kako je faktura i ovdje slojevita, doima se pretrpana akordima i dvohvatima. Široko je pisana pa je, iako je sve izvedivo, veoma nespretna. Prečesto je i nepredvidivo izmjenjivanje tonalitetnih područja. Elementi teme u svakom su kontekstu prepoznatljivi, no često tonalno toliko udaljeni da bismo već poželjeli čuti i njihov dulji i skladniji razvoj. Tematski su materijali sveprisutni, no sporadično javljanje tema i njihovih elemenata postaje naporno poput loše slike na ekranu. Veoma je teško tu rasutu formu interpretirati cjelovito i zadržati pozornost slušatelja. Karakter teme je u narodnom duhu, no same melodije sužena su zvukovnog opsega i skromne melodijske izražajnosti pa se teško mogu nametnuti. Stoga je teško zamisliti da bi se ovo djelo, usprkos svojim pozitivnim stranama, moglo učvrstiti na izvedbenom repertoaru.

Dvije godine poslije, 1946., Dobronić se u svojim klavirskim skladbama ponovno obraća dječjem svijetu. Nastaje ciklus ***Iz školskog dječjeg svijeta***. Nastao u poslijeratnom razdoblju, predstavlja misaone minijature. Iako naslovi sugeriraju programnost, to su zapravo razmišljanja i unutarnji doživljaj pojedinih situacija. Faktura ciklusa sasvim je jasna, može se reći, prozračna i pristupačna. Harmonijski jezik oslobođen je svih harmonijskih funkcija i pravila, što je kod Dobronića, osobito u kasnijem razdoblju, gotovo pravilo. Pa ipak, ove minijature ostavljaju dojam, ostvaruju ugođaj i zvučnu sliku. Tekst je dostupan za interpretaciju i u školskoj dobi pa ciklus ima uporabnu vrijednost i u pedagoškoj praksi. S pomoću ovog materijala moglo bi se raditi na postizanju izražajnosti i cjelovitosti melodije, postizanju karaktera posredstvom dinamike i postizanju slojevitosti zvuka. Ako se promatra s obzirom na skladateljsko-tehničke postupke, ovaj ciklus može biti primjer glazbenog ekspresionizma u hrvatskoj glazbi. U ciklusu se, uz suprotstavljanje svim elementima tradicionalizma kroz subjektiviziran izražaj, odražava unutarnje stanje duha.

I suita ***Iz vojničkog života*** nastala je 1946. Nije teško naslutiti da je ova suita odraz ratnih zbivanja. S obzirom na široko raspoređenu fakturu koja ima dvoglasje i akorde u obje ruke, sadržaj ovih minijatura idealno bi se mogao iznijeti u izvođenju četveroručno. U tom slučaju ruke bi se vrlo jednostavno mogle razdvojiti, lijeva ruka za donju partituru, a desna za gornju. Na taj način ovaj bi ciklus bio upotrebljiv i mogao bi biti koristan u nastavnom procesu. Mogao bi poslužiti da dvoje učenika nauče slušati jedan drugoga pri zajedničkom izvođenju. Materijal je vrlo podatan, a ostvarenjem svih dinamičkih oznaka mogao bi se vjerno dočarati njegov svečani, dostojanstveni karakter. U tom slučaju ciklus bi, uz povijesnu i dokumentarnu vrijednost, imao i onu uporabnu. Izvođenje dvjema rukama, kako je pisano, gotovo je nemoguće i ne bi se mogle ostvariti sve nijanse i zahtjevi koje je Dobronić postavio.

U kontekstu klavirske glazbe još je preostao ciklus ***Uspomene iz djetinjstva***.[162] U nekim popisima navedena je kao godina nastanka 1951., a u posljednjem popisu iz pera Dobronićeve djece godina nastanka nije navedena.[163] Lidija Đekić u svom diplomskom radu, u Kronološkom popisu klavirskog opusa Antuna Dobronića navodi da se skladba može približno datirati između 1925. i 1930. U knjizi posvećenoj svojem ocu, Lelja Dobronić piše da je Dobronić 1925. nakon dugih godina posjetio svoje rodno mjesto Jelsu. Taj događaj mogao je evocirati uspomene i potaknuti nastanak ovog ciklusa iako ga Lelja Dobronić u svojoj knjizi ne spominje. I ovaj

[162] Antun DOBRONIĆ: *Uspomene iz djetinjstva*, Jelsa: Ogranak Matice hrvatske Jelsa, 1994.
[163] Lelja, Rajka i Draško DOBRONIĆ: *Antun Dobronić 1878.-1955. Popis glazbenih djela*, Zagreb: Zavod za zaštitu autorskih muzičkih prava, 1974., 16.

ciklus je, kao i većina, programno koncipiran, a po naslovima ima autobiografske elemente. Sastoji se od pet minijatura: ***Pjesma moje bezbrižnosti***, ***Zvono stare crkve***, ***U igri***, ***Uz majku*** **i** ***Među muzikantima***. Minijature su pisane lakim klavirskim slogom. U ciklusu ne dominira folklorni ugođaj, već atmosfera sjetnog sjećanja na djetinjstvo. Faktura je u nekim skladbama višeglasna, ali svugdje pregledna i vrlo jasna. U nekoliko slučajeva zadani su tonaliteti koji se u skladbi ne realiziraju. Česte su jednostavne ostinatne pratnje u funkciji dočaravanja karaktera. U pedagoškoj praksi minijature mogu poslužiti za upoznavanje skladbi dvadesetog stoljeća, s otklonom od tonaliteta, nepripremljenim tonalitetnim pomacima i alteracijama. Tekst je pristupačan već u nižoj glazbenoj školi, nema tehničkih zahtjeva, osim poštivanja jasne artikulacije i dinamike. Može se dočarati raspoloženje i potreban karakter pa tako razvijati slobodna mašta. Kratkom analizom predstavila ga je Lidija Đekić u svom diplomskom radu, a 1994. ciklus je objavljen i u izdanju Ogranka Matice hrvatske u Jelsi. Njime je završen pregled klavirskih djela Antuna Dobronića.

4. KOMORNA GLAZBA S KLAVIROM ANTUNA DOBRONIĆA

4.1. Stanje i sadržaj rukopisne glazbene ostavštine Antuna Dobronića s područja komorne glazbe s klavirom

U svom bogatom opusu Dobronić je mnoga djela namijenio različitim instrumentima s klavirom. Najbrojnija su djela za violinu i klavir, zatim violinčelo i klavir, a ima i nekoliko skladbi za puhačke instrumente s klavirom. Sva ta djela kategorizirana su kao skladbe za solo instrumente s klavirskom pratnjom. O karakteru tih djela govorio je sam Dobronić u članku u kojem je najavljena izvedba njegovih djela za violončelo i klavir.

„[...] Zadatak je i ovom mojem opusu da pokaže s jedne strane raznolikost muzičkog izraza našeg „primitivca" seljaka, i to seljaka iz slovenskih, bosanskih i srpskih krajeva, a s druge strane da uvjeri, da te melodije podnose makar nepretencioznu, a ipak umjetničku odnosno višu kulturnu kompozitorsku obradbu, pa da u toj obradbi mogu da se „bez stida" pomole i ustale u krugu našeg i stranog „višeg društva" gradjanstva Evrope.[...] Teme su eksponirane gotovo isključivo u cellu, dok sam klaviru namijenio glavnu ulogu pozadine sa zadatkom da teme umjetnički pridigne u ponešto višu sferu[...]"[164]

I ta su djela većim dijelom neobjavljena. O stanju i sadržaju primarnih muzikoloških izvora govorili smo u poglavlju 3.1.

U ovom radu obrađena su djela koja pripadaju u kategoriju komornih djela s klavirom, u kojima je klavir ravnopravno zastupljen i tretiran kao ostali instrumenti. Tih je djela nekoliko i sva su neobjavljena. Za analizu su odabrana djela sačuvana u rukopisu, koja su izvedena još za Dobronićeva života i, osim pisanih tragova o izvođenju, o njima nije ostao nikakav drugi trag.

[164] Antun DOBRONIĆ: „Antun Dobronić govori o svojim djelima za cello i klavir, koja će biti izvedena na zagrebačkoj Radiostanici 5. maja", *Novosti*, 33 (1939.), 123, 11.

4.2. Predstavljanje i transkripcija nepoznatih i neobjavljenih djela komorne glazbe s klavirom, glazbeno-teorijski i analitički ogled

4.2.1. Trio za violinu, violončelo i klavir

Godine 1936. nastao je **Trio** za violinu, violončelo i klavir. Iste godine Dobronić je skladao i *Misu za mrtve na osnovu starohrvatskog pučkog korala iz Kraljevice*, zatim muški zbor *Na rad* na tekst Silvija Strahimira Kranjčevića i ciklus pjesama *Hajduk* za bas ili bariton uz klavirsku pratnju.[165]

Dobronić se i dalje intenzivno bavio folklorom te kao suradnik Etnografskog muzeja u Zagrebu prikupljao glazbeni folklor Kvarnera (Kraljevica i okolica).[166] Utjecaj folklornih elemenata može se prepoznati i u *Triju* za klavir i gudače. Trio je prvi put izveden 14. travnja 1937., na 9. društvenom koncertu Hrvatskog glazbenog zavoda, a izveo ga je Zagrebački komorni trio u sastavu: Milan Majer, klavir, Antun Ganotzi, violina, i Miroslav Crlenjak, violončelo.[167]

Odjek koncerta tiskan je u časopisima *Novosti*, 15. 4. 1937., i *Morgenblatt*, 16. 4. 1937.[168] Nakon toga više nema tragova izvođenja ovog trija koji još i danas postoji samo u rukopisu. U svojoj knjizi *Hrvatski kompozitori i njihova djela* Krešimir Kovačević donosi kratak opis trija kao djela koje sadržava sve karakteristike Dobronićeva stila.[169] Rukopis je pohranjen u rukopisnoj ostavštini u NSK-u pod signaturom 95, a ovom je prilikom transkribiran i analiziran. Također je u planu objavljivanje tog djela u suvremenom notnom izdanju.

Trio počinje uvodom u kojem odmah nastupa motiv prve teme. Motiv je dvotaktan, u dvočetvrtinskoj mjeri, s težištem prema sinkopi drugog takta. Karakter motiva sam je kontradiktoran. Po melodijsko-ritamskim karakteristikama on je plesnog, narodnog karaktera, no slojevita faktura i istaknuti akcenti odmah unose dramatičnost, prkos i borbenost. Tempo je *Poco mosso energico*, a oporost karaktera podcrtana je energičnim, akcentiranim oktavama. Nakon motiva nastavljaju se ritamski fragmenti u oktavama koji prelaze u triole, a zatim

[165] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice hrvatske, 2000., 159.
[166] Ibid., 159.
[167] Ibid., 162.
[168] Ibid., 162.
[169] Krešimir KOVAČEVIĆ: *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed, 1960., 136.

šesnaestinke, pa šesnaestinke u sekstolama. Ove oktave više nemaju elemente motiva, već prohodnog materijala koji uvodni dio dovodi do sljedeće pojave glavnog motiva prve teme. Uvodni dio traje 11 taktova. Naznačeni tonalitet je g-mol na što upućuje česta pojava vođice na subdominantnom akordu četvrtog stupnja bez terce, koji kreće prema dominantnom akordu petog stupnja, također bez terce, zatim slijed akorda šestog i sedmog stupnja, uvijek bez terce, do osnovnog tona *g* kao tonike. Nakon uvodnog dijela mijenja se karakter i naznačen je tempo *Andantino giocoso*. Ponovno se javlja glavni motiv u dionici violine gdje je ovaj put, po svim elementima, plesnog karaktera. Tu se on već razvija u dvostruku glazbenu rečenicu s proširenim drugim dijelom. Prva fraza glazbene rečenice sazdana je od osnovnog početnog motiva koji je ovdje proširen na četiri takta i završava na drugom stupnju g-mola. Drugi nastup iste rečenice počinje istim motivom, malo ritamski izmijenjenim, također proširenim na četiri takta. Motiv se ovdje razvija tako da se nakon drugog dijela proširuje i nastavlja, nižući motivičke obrasce još šest taktova. Tako je građena melodija slobodne forme, pastoralnog karaktera i plesne ritamske strukture. U toj cjelini, koja predstavlja prvu temu, možemo prepoznati narodnu popijevku *Tjeraj ovce, djevojko*. Ovu popijevku Dobronić je uvrstio u svoj ciklus *Seljačke popijevke iz Jugoslavije za djecu*.[170]

Primjer br. 18: A. Dobronić: Trio za violinu, violončelo i klavir, prva tema, narodna popijevka *Tjeraj ovce, djevojko*, takt 12-25

[170] Vidi rukopis *Seljačke popijevke iz Jugoslavije za djecu*, I. dio, Popijevke s obilježjima europskopg muzičkog sistema c) Hrvatska i Međimurje, str. 14.

Nakon njezina završetka nova se glazbena rečenica pojavljuje u dionici klavira, započevši istim motivom, istaknutim oktavama s predudarom. Sad su prva četiri takta ritamski ponovljena kao iz uvodnog motiva, a zatim slijedi novi ritamski materijal u kojem na teškoj dobi nastupaju razigrane šesnaestinke. Nakon četiri takta šesnaestinke nas dovode do četveroglasne dinamične pratnje u kojoj dva glasa nastavljaju igru šesnaestinkama na temelju koje u dionici violine opet zvuči glavni početni motiv prve teme. Prva tema ponovno se pojavljuje u dionici violine. U dionici violončela praćena je uzlaznim ljestvičnim kontrapunktom u osminkama *pizzicato* koje dodatno ističu karakter teme. Završetkom teme u dvoglasju violine uočavamo kratki motiv iz upotrijebljenog materijala, koji služi kao most prema ponovnoj pojavi glavnog motiva, ovaj put u dionici klavira. Faktura dionice klavira je dvoglasna s udvostručenjem u oktavi, dva gornja glasa lijeve i desne ruke opet izvode ritamski modificirani prvi motiv koji se nakon dva takta fragmentarno raspršuje. Nastupa polimetrija te se četiri puta izmjenjuju 3/4 i 2/4 mjera. Postupnom augmentacijom notnih vrijednosti i

dolaskom na osnovni tonički ton *G* završava ovaj odsjek, predstavljanje prve teme. Na završetku tog dijela znak je repeticije koji nas navodi na ponavljanje dijela od *Andantino giocoso.* Nakon njega, od 59. takta, slijedi drugi dio koji započinje novom, drugom temom. Druga tema pojavljuje se u dionici klavira u oktavama lijeve ruke. Temu predstavlja četverotaktna fraza koja se zatim dosljedno, imitacijski nadovezuje u dionici čela, a zatim u dionici violine, čime dovodi do polifonog razvoja nalik na uvodni dio fuge (ekspoziciju).

Primjer br. 19: A. Dobronić: Trio za violinu, violončelo i klavir, druga tema koja se imitacijski provodi kroz sve tri dionice partiture poput ekspozicije fuge, takt 60-70

Druga je tema po karakteristikama vrlo slična prvoj, u dvočetvrtinskoj mjeri, plesnog karaktera, motivički građena. Nakon njezina trećeg provođenja u dionici violine, u lijevoj ruci dionice klavira, nastupa prva fraza prve teme u oktavama (71. takt). Primijenjena je polimetrija kako bi njezin završni dio stao u cijeli takt koji je proširen za jednu dobu. Na ovu frazu nadovezuje se njezin prvi motiv u dionici čela koji je ovdje i melodijski modificiran, a zatim još jedanput cijela fraza, ponovno stisnuta u tri takta uz pomoć polimetrije, u dionici violine. Nakon ovog, još jednog nizanja materijala kroz različite dionice u lijevoj ruci klavira, ponovno se čuje prva fraza prve teme, ritamski modificirana u akordičkoj fakturi, akorde tvori kvinta s oktavom. U desnoj ruci prati je triler u *pianissimu*, dok dvije dionice gudača na tome mjestu donose novi melodijski materijal koji poslije prepoznajemo kao treću temu. Na taj način na ovome mjestu tijekom tri takta istodobno zvuče dva melodijska materijala, od kojih se već poznati motiv nameće kao osnovni. Ritamsku strukturu osnovnog motiva preuzimaju zatim gudači te unisonim kretanjem razvijaju melodiju. Klavir počinje ostinatnom pratnjom kojom prati razvoj u dionicama gudača. Gudači unisono završavaju trilerom, dok se u klaviru ponovno prepoznaju motivičke strukture koje nas kroz ponovnu polimetriju vode prema završetku ovog dijela. Umjesto očekivanog završetka, ponovno u visokom registru violinske dionice zvuči prva tema koja se razvija u proširenu glazbenu rečenicu. Dionica čela ima istaknuti kontrapunkt uzlaznog hoda po tonovima g-mola. Uzlazni hod kontrapunkta nakon prve fraze teme preuzima i dionica klavira. U njoj se ustaljuje ostinatna jednotaktna pratnja. Ostinatni takt sastoji se od kvinte i oktave u basu, uzlaznog hoda od četiri osminke koje počinju od tona *g*, u gornjem glasu lijeve ruke. Desna ruka u oktavama izvodi prvo uzlaznu triolu, a zatim niz od četiri i dalje uzlaznih šesnaestinki. Osipanjem melodijskog materijala u dionicama gudača dolazi i do ritamske promjene u pratnji. Sve postupno dovodi do znatne augmentacije notnih vrijednosti i smirivanja te završetka prvog dijela stavka, koji se uvjetno može nazvati ekspozicijom. U ovoj uvjetnoj ekspoziciji nastupile su dvije teme, od kojih je prva ponovljena, a druga polifono stilizirana. Opet imamo znak repeticije koji navodi na ponavljanje od pojave druge teme te prvi i drugi završetak. Drugi dio počinje od 131. takta. Označen je naslovom Trio, a oznaka tempa je *Moderato, quasi larghetto.* Nakon dva takta dvoglasne pratnje, koja počinje u dionici violine, u dionici violončela počinje treća tema.

Primjer br. 20: A. Dobronić: Trio za violinu, violončelo i klavir, treća tema u dionici violončela, kojom počinje srednji dio uvjetno nazvanog prvog stavka, takt 133-144

Pratnja, u dionici violine, koja se sastoji od kvinte u četvrtinskoj notnoj vrijednosti i zatim dvije terce u osminkama, pretvara se u ostinatni ton koji se u sljedeća dva takta nastavlja, samo u četvrtinskim notnim vrijednostima i u intervalima kvinta, terca i kvinta. Tema je nova proširena glazbena rečenica, sastavljena od tri četverotaktne fraze od kojih se druga, s malim ritamskim promjenama, ponavlja. Pjevni karakter treće teme dodatno ističe oznaka *cantabile* koja je naznačena kod svakog pojavljivanja ove teme. Tonalitet u ovom dijelu zbog nedostatka predznaka upućuje na C-dur, no cijela je tema iznesena u području G-dura. Interesantan je daljnji razvoj teme koja gubi svoj melodijski obris, ali još neko vrijeme zadržava ritamski. Melodija se pretvara u deklamaciju solo violine u kojoj dolazi do polimetrije i postupne

augmentacije notnih vrijednosti. Na G-dur nas upućuje i postojano pojavljivanje povisilice *fis* kao alteracije, a i težnja harmonijskog završetka melodije prema tonu *G*. Nakon deklamacijskog dijela, treća se tema pojavljuje u dionici klavira, u dvoglasju koje počinje intervalima oktave (183. takt). Intervali se sažimaju u sekstu, kvintu, tercu, sekundu i, na kraju, primu, nakon čega se ponovno šire. Ovaj postupak podsjeća na sličan povremeni odnos prema ritamskim vrijednostima, točnije, pojavi ritamske augmentacije i diminucije. Tema je i ovdje proširena rečenica od tri fraze, u lijevoj ruci imamo ostinatnu jednotaktnu pratnju, sazdanu od akorda na tonu *D* s kvintom i oktavom, te zatim kvintom *E-H*. U dionici violine javlja se karakteristični uzlazni kontrapunkt, dopunjen silaznim odlomkom. Uzlaznu usmjerenost ritamski asocira niz: četvrtinka i za njom dvije osminke, a silaznu niz osminki. Sljedeći, treći nastup treće teme unisono je u dionicama violine i violončela (195. takt). Samo je prva fraza teme dosljedna, a daljnji razvoj teče slobodno i nepredvidivo. Česti dvohvati, koji se sažimaju i šire, daju ugođaj pastoralnosti. U 208. taktu prepoznajemo unisoni nastup prve fraze prve teme u gudačima koja je melodijski malo promijenjena. Prekinut je melodijskim nizom triola, s istaknutim akcentima u dinamici *ff.* Nakon četiri takta ponovno se unisono u dionicama violine i violončela pojavljuje glavni motiv prve teme, i dalje s akcentima u dinamici *ff*, i vodi nas do početnog motiva uvoda. Prepoznajemo početni motiv uvoda koji se javlja u dionici klavira i razvija se identično kao na samom početku, što stvara dojam reprize. Nakon završetka ovog ponovljenog uvodnog dijela javlja se prva tema u dionici violine. Mijenja se i tempo u *Andantino giocoso*, kao na početku, a ispod oznake tempa je i oznaka *scherzo da capo*. Kontrapunkt prvoj frazi u dionici violončela, kao i na početku, uzlazni je niz osminki *pizzicato* da bi druga fraza zazvučala unisono u dionicama violine i violončela. I pratnja u dionici klavira u osnovi je ista, samo što je dodan rastavljeni interval silazne kvarte *g1, d1* u punktiranom ritmu koji se ponavlja osam taktova, prelazi u interval *f1, b1* sljedeća dva takta i nestaje. Kao i na početku, tema se sljedeći put javlja u dionici klavira, u oktavama s jednakim ritamskim modifikacijama. I daljnji razvoj predstavlja reprizu s malim modifikacijama. Od 334. takta repriza završava i počinje novi dio, s promjenom tonalitetnog područja i novim glazbenim materijalom.

Ako cijelu skladbu promatramo kao sonatnu formu, ovdje *subito* počinje uvjetno nazvan drugi stavak u polaganom tempu. U tom slučaju razvoj druge i treće teme mogao bi se promatrati kao provedbeni dio pa bi repriza bila na svome mjestu. Naravno, forma je veoma udaljena od pojma klasične sonatne forme već time što je djelo, bez obzira na periodičnost, u biti jednostavačno. Ali u Dobronićevo vrijeme, kad su skladatelji bili u potrazi za novim formama i načinima izražavanja, ništa ne bi bilo neobično. Dio koji slijedi od 335. takta donosi

stanovito smirenje. Promjena tonaliteta sugerira G-dur, a oznaka tempa je *Quasi larghetto.* Uz oznaku *espressivo* započinje melodija pjevnog, pastoralnog karaktera, koja oblikuje dvije međusobno povezane glazbene rečenice. Ovu početnu melodiju izvodi violina, dok je u dionici violončela prati samo duga nota na tonu *g*, a u dionici klavira silazni niz polovinki od *h1* do *e1*. U drugoj glazbenoj rečenici pratnje više nema. Kad se melodija spusti do tona *g*, počinje još jedna glazbena rečenica u dionici čela, dok se violina zadržava na tonu *g* kao dugom ležećem tonu, produženom ligaturama. I ova rečenica ima karakteristike i obilježja prethodnih dviju. Postupno se razvija dijalog violine i violončela, dok klavir preuzima razigranu ostinatnu pratnju. Razvoj nema predvidivu formu ni simetričnost te cijeli ovaj dio ima spontano improvizacijski karakter narodne pjesme. Vodećim glasovima pridružuju se prateći glasovi pa tako u jednom trenutku imamo dvoglasje u dionicama i violine i violončela. No u konačnici melodija ponovno iz dvoglasja prelazi samo u dionicu violončela gdje zamire. Pratnja klavira, koja je sukladno razvoju mijenjala svoju ritamsku i sadržajnu strukturu, ovdje preuzima inicijativu. Diminucijom notnih vrijednosti dolazi do akorda s trilerom koji prerasta u novu, četvrtu temu.

Ovom temom započinje novi dio. Ako se vratimo na ideju sonatne forme, dio koji slijedi mogao bi predstavljati treći stavak, finale. Na početku je naznačen tempo, *Allegro giocoso,* a upisana je i oznaka *sonando in modo di rondo*, što sve govori u prilog ovoj ideji. Četvrta tema vrlo je slična drugoj, osobito u svome prvom dijelu. Znatnu razliku u karakteru između ovih dviju tema čini i tempo koji je u prvom dijelu bio *Andantino*, a sad je *Allegro giocoso*.

Primjer br. 21: A. Dobronić: Trio za violinu, violončelo i klavir, četvrta tema u dionici klavira i zatim u dionici violine, kojom počinje novi dio, uvjetno nazvan treći stavak, takt 418-428

Četvrta tema izvedena je iz druge teme i proteže se kroz pet taktova. Nastupa u dionici klavira unisono u lijevoj i desnoj ruci. Na početku je naznačena promjena tonaliteta i tema zvuči u d-molu. Odmah nakon iznošenja teme u dionici klavira preuzima je dionica violine, dok se u dionici klavira nastavlja unisoni kontrapunkt. Kontrapunkt klavirske dionice poslije preuzima dionica violine i taj glazbeni materijal postaje drugi vodeći motiv u razvoju cijelog ovog dijela. Stoga ćemo ga nazvati motiv kontrapunkta četvrte teme. Sljedeći put tema se pojavljuje u 442. taktu u dionici violine. U dionici violončela je uzlazno-silazni kontrapunkt u ljestvičnom nizu kakav je već uporabljen u prvom dijelu, samo što je ovdje ritamski obogaćen. Klaviru je tu namijenjena prateća uloga. Također ima uzlazni niz polovinki u basu, a njih ostinatno prati ton *g* počevši od lakog dijela druge dobe u lijevoj ruci i oktava *d1-d2* s predudarom *cis2* na drugoj dobi takta. Nakon što je prozvučala cijela tema od pet taktova, na nju se nadovezuje motiv kontrapunkta četvrte teme u dionicama gudača u paralelnim oktavama. Traje četiri takta i preuzima ga dionica klavira (takt 451). Dinamika je već narasla do *ff*, a motiv je dobio na snazi pojačanom fakturom. U desnoj ruci pisan je u dvohvatima intervala kvarte, a u lijevoj u akordima sastavljenim od kvinte i oktave. Dolazi do dinamičke gradacije i polimetrije kojom se motiv dodatno proširuje dodanom trećom dobom. Upravo u tom taktu imamo u fakturi klavira neizvedivu situaciju na drugoj dobi kad lijevom rukom treba odsvirati oktavu u basu *c-C*, a desnom kvintakord *c1-e1-g1* i tercu *c2-e2* kojom počinje niz triola u tercama (takt 453).

Primjer br. 22: A. Dobronić: Trio za violinu, violončelo i klavir, primjer mjesta na kojem je Dobronić širinom fakture premašio pijanistove izvedbene mogućnosti, takt 453

Ovo je izvedivo jedino izostavljanjem tonova kvintakorda. I sljedeća četiri takta pisana su u fakturi raširenoj na tri crtovlja, ali se ti taktovi mogu izvesti tako da basovi tonovi u lijevoj ruci ostaju ležati na pedalu, a lijevom rukom svira se tekst drugog crtovlja. U 456. taktu slijedi nastup četvrte teme u dionici klavira. Faktura je zatim troslojna, zadržan je kvintni dvohvat u basu, tema u dvohvatima, s tim da su jasno diferencirani glasovi teme i pratećeg glasa te ostinatna jednotaktna dvoglasna pratnja u desnoj ruci. Na temu se nadovezuje motiv kontrapunkta četvrte teme u dvoglasju, u dionici violine, u 464. taktu. Dionica violinčela kreće se uzlazno kroz jednu oktavu, prvi put od tona *g1*, a drugi put od tona *a1* do *es2*. U klaviru se za to vrijeme faktura razlaže. Desna ruka vodi uzlazno-silazni kromatski niz šesnaestinki kroz dva takta sa završetkom u osminskoj trioli. Kod ponavljanja motiva uzlazni niz šesnasetinki u desnoj ruci pretvara se u terce i niz ima dvostruko dulji hod uzlazno, pa silazno, proteže se kroz sva četiri takta. Lijeva ruka iznosi troslojnu fakturu; dvohvat kvinte na tešku dobu, oktavu u basu na laki dio prve dobe i dva vezana dvohvata u osminskim vrijednostima na drugoj dobi takta. Ova slojevitost i širina fakture pridonosi snažnom zvuku koji se ovdje doseže. Motiv kontrapunkta četvrte teme na kulminaciji se sažima u svoj drugi dio (472. takt), a zatim se i taj dio dalje sažima. I faktura klavirske pratnje unosi veliku dozu uznemirenosti pojavom razloženih oktava unutar akorda osnovne harmonijske okosnice. Motiv se posve osipa i pretvara

u četiri takta prolaznih, naizmjeničnih dvohvata. U 482. taktu u desnoj ruci ponovno u oktavama nastupa četvrta tema, ritamski i melodijski modificirana, ali sasvim prepoznatljiva. Istodobno u dionicama violine i violončela nastupa treća tema. Obje teme bore se za prevlast i skladno su uklopljene, obje u dinamici *ff*.

Primjer br. 23: A. Dobronić: Trio za violinu, violončelo i klavir, primjer istodobnog zvučanja i nadjačavanja dviju tema, treće i četvrte, takt 482-488

Nakon ovog „dvoboja“ tema, treća tema ipak odnosi pobjedu i nastavlja se u dionici klavira u oktavama u desnoj ruci. Lijeva ruka ima ritmiziranu ostinatnu pratnju koja dodatno ističe radost pobjede teme razigranom triolom na lakom dijelu prve dobe. Navedena je oznaka *poco rallentando*. Treća tema opet se javlja u dionici violončela, u 503. taktu. Tempo je tu već osjetno mirniji, a oznaka tempa je *Larghetto.* Završetkom ove teme dolazimo do potpunog smirenja i povratka na četvrtu temu u oktavama desne ruke u njezinu prvom tempu, *Allegretto giocoso, come primo*, što je ujedno i prvi završetak. Znak repeticije vraća nas na početak četrvrte teme, odnosno njezino drugo pojavljivanje (takt 423). Drugi završetak također predstavlja četvrtu temu, ali ona se ovdje udaljuje od d-mola obiljem alteracija. Vodi prema trećoj temi u dionici klavira koja zvuči u području Es-dura. Ovdje deklarativno počinje novi dio nakon prvog i drugog završetka, no zapravo se samo nastavlja sinergija treće i četvrte teme koje se uzastopno nadjačavaju. Na početku je treća tema pisana u akordima desne ruke klavira, dok lijeva ima ostinatnu jednotaktnu pratnju, a gudači izvode uzlazni niz od po tri šesnaestinke, bez početne šesnaestinke na dobu umjesto koje je šesnaestinska pauza. Svaki niz počinje tonom sekundu više od prethodnog. Ta gradacija niza šesnaestinki dovodi do četvrte teme u dionicama gudača unisono u 525. taktu, a za to vrijeme u dionici klavira i dalje zvuči produžetak treće teme. Sa završetkom treće teme u dionici klavira ona prelazi u dionice gudača i spontano se iz završetka četvrte teme nastavlja njezin prvi dio. Još jedanput čujemo početak četvrte teme u dionici klavira. Na nju se nastavlja još jedan početak treće teme u dionicama gudača. Slijedi još jedan početak četvrte teme u dionici klavira (takt 535) i treće teme u dionicama gudača (takt 538). Uzastopno izmjenjivanje tih dviju tema dovodi do njihova konačnog spajanja. Od 544. takta desna ruka u dionici klavira oktavama izvodi četvrtu temu koja je ovdje cijela, a nakon četiri takta na nju se nadovezuje glavni motiv treće teme kao njezin spontani nastavak, također oktavama desne ruke klavirske dionice. Tonalitetno područje tu se koleba između Des-dura i b-mola stalnom izmjenom des-durskog i b-molskog akorda, u ostinatnoj pratnji lijeve ruke klavirske dionice. Nakon sjedinjenja teme tonalitet je deklarativno promijenjen predznacima fis-mola. Tonalitetno područje fis-mola može se naslutiti kroz kvintu *Fis-cis* u srednjem dvoglasju dionice klavira, dok ista kvinta zvuči u dionici violončela. Za to vrijeme dionica violine kreće kontrapunktom uzlaznog niza početnim tonom *fis1* i završnim tonom *fis2*, a u desnoj ruci klavirske dionice zvuči motiv kontrapunkta četvrte teme. Ovaj motiv prenosi se u dionicu violine i zatim se postupno sažima. Dok motiv zvuči u dionici violine, u dionici klavira protječe silazni niz terci u desnoj ruci i slojevita, ostinatna pratnja u lijevoj. Sažimanjem motiva faktura klavirske dionice se mijenja i nemir unose razlomljene oktave u desnoj ruci. Pojavljuje se još dublja oktava *Ais-Ais1* koja poput zvonjave širi ovu zvučnu sliku. Sažimanjem motiva

intenzivira se zvučnost i pojačava dinamika. Kulminacija nastupa promjenom tempa u *Quasi moderato* i nastupom modificirane treće teme u klavirskoj dionici u akordima desne ruke. Pratnja je uzlazno-silazni niz akorda u prvom dijelu teme i uzlazno-silazni niz terci u drugom dijelu teme u lijevoj ruci, a cijela je faktura proširena zadržanim akordima koji potvrđuju tonalitetno područje iznošenja teme u E-duru. Završetak teme praćen je već samo uzlazno-silaznim triolama u stapanju s trilerom kojim tema završava. Tijekom završetka teme u klavirskoj dionici temu prepoznajemo i u dionicama gudača gdje se, utopljena u završne trilere klavirske dionice, gasi. Slijede dvije taktne crte, promjena tempa u *Allegretto come primo i* promjena tonaliteta u d-mol (takt 594). U tonalitetnom području d-mola prepoznajemo četvrtu temu kojoj je melodijski slijed, a time i karakter promijenjen. Slijedom alteracija *fis* i *es* pojavljuje se silazna povećana sekunda koja unosi karakter istočnjačkog melosa. Tema je prvo iznesena unisono lijevom i desnom rukom u klavirskoj dionici, a zatim slijedi, jednako melodijski modificirana, u dionici violine. Nakon nje ponovno prepoznajemo motiv kontrapunkta četvrte teme koji prvi put protječe u dionici violine uz pratnju violončela, dok u klavirskoj dionici još protječe završetak teme. Drugi put izveden je u dvoglasju violine (takt 609), pratnja violončela postaje interval terce koji se postupno, tijekom sažimanja samog motiva širi u interval sekste, septime, do oktave. Klavirska dionica tu preuzima prateću ulogu, no pratnja ovaj put nije ostinatna. Sama ima slojeviti razvoj u kojem prepoznajemo postupni uzlazni hod oktava u desnoj i silazni u lijevoj ruci te u dvoglasju srednjeg glasa dvohvate polovinki u intervalima koji se također postupno šire. U 618. taktu ponovno nastupa četvrta, modificirana tema u dionici violine. U dionici violončela je uzlazno-silazni kontrapunkt po tonovima prirodnoga g-mola, u osnovi ritamski podređen temi. Klavirska dionica u basu kreće se uzlazno oktavama, u srednjem je glasu ostinatni ton *g* s predudarom na laki dio prve dobe, a u desnoj ruci oktava *d1-d2* s predudarom, oktavom *cis1-cis2* koja nas izdaleka podsjeća na predznakom naznačeni d-mol. Tema se direktno nastavlja motivom kontrapunkta četvrte teme i s njim tvori cjelinu, kao što je već prije bio slučaj. Motiv kontrapunkta četvrte teme preuzima klavirska dionica, dolazi do dvokratne polimetrije kojom se ovdje širi vrijeme dodanom dobom i priprema još jedan nastup četvrte teme. Dolazi i do širenja fakture klavirske dionice i uporabe triju crtovlja, kao što je već bio slučaj u 453. taktu. Ovom prilikom četvrta tema, koja slijedi, prvi put zvuči u duru. Njezin daljnji razvoj sličan je razvoju u prvom dijelu od 456. do 480. takta, s jednakim fakturnim promjenama, a osnovna je razlika u tonalitetnom području dura. Kulminacija ovog dijela opet završava trećom temom. Nastupom treće teme mijenja se tempo, a oznaka tempa je *Non allagare, sempre alto*. Tema je ovdje iznesena onako kao što smo već imali prilike vidjeti u kulminaciji u 572. taktu kad je treća tema zvučala u tonalitetnom području

E-dura. Niz uzlaznih, pa sekventno silaznih akorda u lijevoj ruci daje temi raskošno svečani karakter. Cijela zvučnost proširena je udaljenošću između akorda u dubokom registru lijeve ruke, koji ostaje zvučati na pedalu, i teme u visokom registru desne ruke, koja je ovdje i sama u akordima sastavljenim od oktave s tercom. Niz akorda u šestaestinkama lijeve ruke i tu se izmjenjuje s nizom uzlazno-silaznih terci u šesnaestinkama. Augmentacijom notnih vrijednosti dolaze triole u osminkama koje u pratnji lijeve ruke dalje smjenjuju samo osminke isprekidane pauzom na teškoj dobi. Ukupno kretanje u klavirskoj dionici postupno dolazi do trilera u lijevoj i desnoj ruci te tempa *Largo.* I tema u desnoj ruci došla je prvo do akorda s trilerom u gornjem glasu da bi na kraju ostao samo triler. Dok klavirska dionica izvodi triler u oktavama lijevom i desnom rukom (takt 684), u dionicama gudača posljednji put odzvanja četvrta tema u tempu *Largo*, i to ponovno u tonalitetnom području mola. Kao za oproštaj čuje se samo njezin prvi dio da bi se i on rasuo u svoj augmentirani drugi dio i stopio s trilerom i završnim akordima klavira.

Glazba ovog trija oslanja se na folklorno-tradicijsku baštinu. Za prvu temu Dobronić je upotrijebio narodnu popijevku iz međimurskog kraja, *Tjeraj ovce, djevojko*.[171] Upotrijebio je i temu popijevke *Doletjel je sivi soko zemlje Ungerske*, također iz Kuhačeve zbirke.[172] I ostale teme izvedene su iz ili su građene od vrlo sličnog materijala. Dobronić ne dočarava karakter i ugođaj vlastitim tonskim slikanjem pa tako i ne poseže za impresionističkim elementima, već glazba slijedi narodni karakter teme. Za bolje razumijevanje njegova postupka naveden je citat iz članka, objavljena u povodu praizvedbe *Bosanske rapsodije*.

„[...].I tako, neovisno od svog rada dolazimo do suštine problema hrvatske nacionalne muzičke tvorbe. Taj problem je neovisan ne samo od političkog hrvatstva, već i od samog muzičkog folklora gledanog sa stanovišta etnografskog. Problem je u prvom redu stvaralačko-psihičke prirode, muzičko-psihičkog kontakta kompozitora sa muzičko-psihičkim sadržajem tog folklora, a u drugom redu pridizanja ove zapravo specifično naše, rasne muzikalnosti, razgranjene u tolike regionalizme, do razine savremene umjetničke muzičke tvorbe, majstorstva, ne u smislu muzičko-stvaralačkog obrtništva, već majstorstva nadošlog iz kreativnosti.[...]“[173]

Glazbeni oblik sonate kao klasične forme tu je bio samo okvir u kojem je Dobronić formirao periodičnost unutar jednog stavka. Folklorni citati u smislu uporabljenih tema nisu upotrebljavani kao programni izvanglazbeni sadržaj pa stoga muzika nije programnog karaktera, već pripada u kategoriju apsolutne muzike. Djelo se odlikuje elementima moderne u odnosu prema harmoniji i tonalitetu. No ove se glazbene inovacije na području forme i

[171] A. DOBRONIĆ: Rukopis Seljačkih popjevaka iz Jugoslavije za djecu, str. 14.
[172] Krešimir KOVAČEVIĆ: *Hrvatski komozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed 1960., 136.
[173] A. DOBRONIĆ: „Riječ povodom izvedbe moje *Bosanske rapsodije* u Hrvatskom glazbenom zavodu uz saradnju Zagrebačkog kvarteta i gospođe Gussich“, *Novosti*, 35 (1941.), 55, 9.

harmonije kod istaknutih hrvatskih skladatelja s početka 20. stoljeća ipak nadovezuju na romantičarske tradicije, dok kod Dobronića možemo uočiti samo odstupanje od svake tradicije. Ta želja za novim, za „revolucijom“ u glazbi, kao i suprotstavljanje svim oblicima tradicionalizma, postojano ga isključuje iz kruga njegovih suvremenika. Njegova konstantna oporbenost u odnosu na suvremenike i prethodnike, posve subjektivan unutarnji doživljaj glazbe koja često odražava psihička stanja i skladateljsko-tehnički postupci koje sam nameće svrstavaju njegova djela u djela ranog ekspresionizma. S obzirom na uporabu obilja narodnih motiva, Trio se može okarakterizirati kao folklorni ekspresionizam.

U njemu je Dobroniću bilo lakše izraziti se i rasporediti glazbeni sadržaj između dionica pa je djelo pisano mnogo udobnije za izvođenje negoli neka klavirska djela. Trio može dostojno predstavljati hrvatske skladatelje prve polovine 20. stoljeća koju karakterizira upravo pluralizam stilskih obilježja.

Rukopis se nalazi u NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signature Dobronić 95, 95a, 95b, 95c, 95d, 95e.

4.2.2. Klavirski kvintet *Bosanska rapsodija*

Klavirski kvintet ***Bosanska rapsodija*** Dobronić je skladao za gudački kvartet i klavir 1939. Iste godine, na nagovor kćeri Rajke, nastala su djela za harfu *Šest narodnih u obradbi za harfu* i *Sonata cantabile e giocosa* za gudački orkestar i harfu. Za mješoviti zbor i orkestar Dobronić je skladao suitu *Iz života naroda*.[174]

Godina u kojoj je nastao ovaj kvintet za sve je europske narode mučna i teška godina u kojoj Njemačka započinje svoj krvavi osvajački pohod. Možda ima neke simbolike u samoj zamisli *Bosanske rapsodije*. Budući da je situacija oko Bosne i Hercegovine prije Prvog svjetskog rata potaknula sukobe i rat velikih razmjera, moguće je da je *Bosanska rapsodija* za Dobronića predstavljala zrcalo rastućeg zla. Kao ilustraciju stanja duha u umjetnosti toga razdoblja Borko Špoljarić u svom je diplomskom radu na temu ekspresionizma u hrvatskoj glazbi prenio citat Ivane Brlić Mažuranić:

[174] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice hrvatske, 2000., 179.

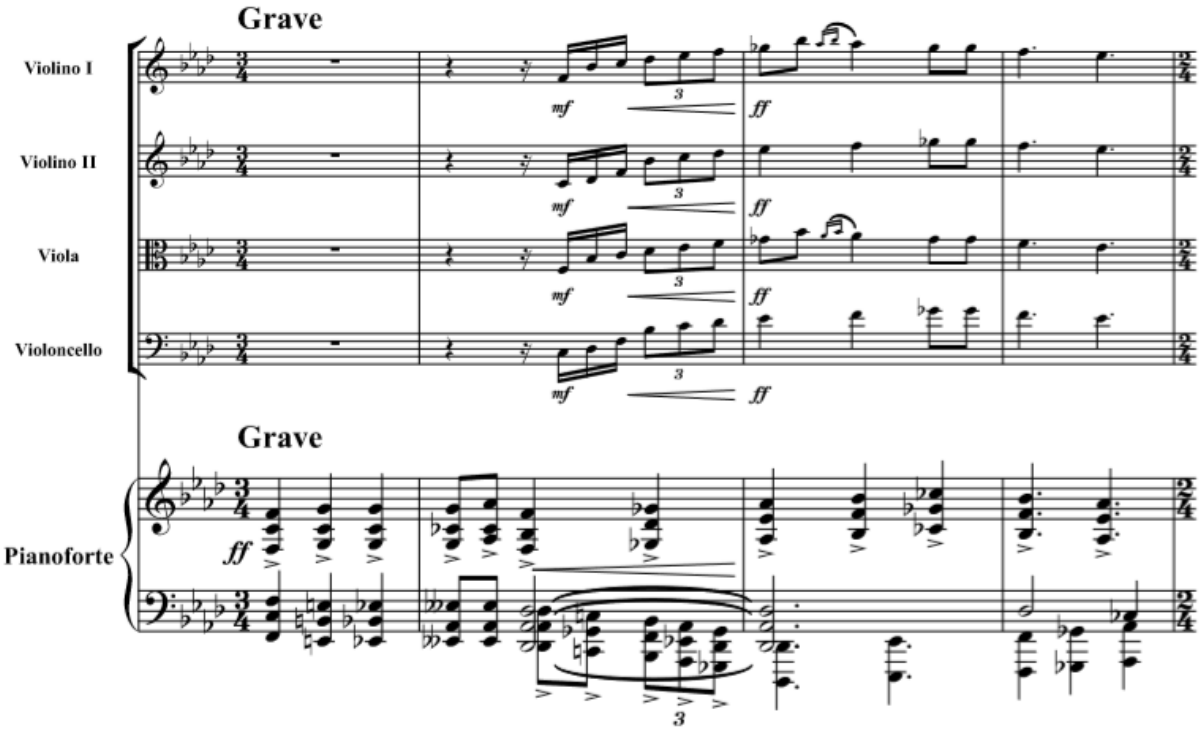
„No umjetnost - ovisna o umjetnicima, dakle o najosjetljivijim živcima - počela je da se, s razloga naoko neshvatljiva, koleba. Bilo je očito da sva otcjepljivanja, sve secesije, pa impresionističke, futurističke, dadaističke i ostale škole, nisu ni škole ni smjerovi, niti da proistječu iz bilo kakove potrebe preporoda. One su naprosto bile izljev živaca koje je gonio strah pred pogibelju [...]. Samo čovjek koji bi u času panike nekom nesavladivom silom bio prikovan i primoran da slika i piše, producirao bi takve radnje. Svjetski rat imao je da nadođe, a umjetnost ga je osjećala gdje ide.“[175]

Ovaj citat savršeno odgovara karakteru *Bosanske rapsodije* u kojoj glazba nosi golemu težinu i napetost. Ako glazba treba pobuditi osjećaje, početak rapsodije pobuđuje strah, neizvjesnost i tjeskobu. I ovo je djelo zasnovano na folklorno-tradicijskoj baštini jugoslavenskih naroda. Kao glavnu temu prepoznajemo narodnu popijevku *Udaralo u tamburu djače* koju možemo naći u ciklusu Dobronićevih *Seljačkih popjevaka iz Jugoslavije za djecu* iz bosansko-hercegovačkih i crnogorskih krajeva. I ostale teme imaju folklorni karakter s intervalnom sklonošću prema istočnjačkom melosu. Tematski materijal vrlo je izražajan, a cijela rapsodija, usprkos vedrom karakteru prve teme, nosi težinu vremena u kojem je pisana.

Skladba počinje dvotaktnim motivom u klavirskoj dionici, koji je na ovom mjestu podcrtan oktavom i još jednim dodanim tonom unutar intervala oktave. Tempo je *Grave*, što odmah sugerira mračno raspoloženje, a početna mjera 3/4. Zadani tonalitet je f-mol koji je usprkos alteracijama vrlo stabilan. Sam je motiv dvodijelan, u prvom dijelu četvrtinke *f1*, *g1*, *g1* prave težak korak uzlazno, a u drugom se prva doba osminkama uspinje još za polustupanj *g1* i *as1*, a zatim se vraća malu tercu unatrag na početni ton *f1*.

[175] Borko ŠPOLJARIĆ: *Ekspresionizam u hrvatskoj glazbi*, Zagreb, Muzička akademija, 1999., 16., rukopis (diplomskirad)

Primjer br. 24: A. Dobronić: klavirski kvintet *Bosanska rapsodija*, početni motiv kojim Dobronić odmah stvara tjeskobnu atmosferu, takt 1-2



Već na samom početku unutar ovoga karakterističnog motiva Dobronić postiže veliku napetost posredstvom oktava u lijevoj ruci, koje se kreću u suprotnom smjeru, kromatski silazno. Kroz cijelu glazbenu povijest dramatika se u glazbi stvarala silaznim kromatskim pomacima pa i ovdje oni potiču dramatičnost. Nakon iznesenog glavnog motiva, lijeva i desna ruka kreću se polaganim hodom, u intervalima malih i velikih sekundi, uglavnom u protupomacima kraćeg hoda koji se blago izmjenjuju. Polimetrija nastupa već od petoga takta. Daljnji slijed nema melodijski karakter, a ni razvojne odlike teme pa ga i ne možemo smatrati temom, već samo produžetkom glavnog motiva. U desnoj ruci oktave su popunjene i kvintom akorda. Nakon glavnog motiva u klaviru, uzlaznim uzmahom šesnaestinki prema triolnoj trećoj dobi drugog takta nastupaju gudači. Iako nastupaju kao kontrapunkt klaviru, svojim strmim energičnim uspinjanjem djeluju kao reakcija ili suprotstavljanje glavnom motivu. Njihov uspon brzo doseže vrhunac nakon kojeg slijedi postupno spuštanje po intervalima velikih i malih sekundi, uz postupnu augmentaciju notnih vrijednosti i slabljenje dinamike. Cijelo smirivanje završava dominantnim septakordom f-mola i pripremnom pauzom s koronom nakon koje glavni

motiv preuzimaju gudači. Tu je motiv dvoglasno koncipiran. Prva violina i viola sviraju unisono osnovni motiv. Druga violina i čelo, počinjući od istog tona također unisono, sviraju njegovu protutežu u istom ritmu, ali suprotnim smjerom kretanja. I ovdje se očituje unutarnja napetost samog motiva. Umjesto razvoja nakon takta pauze ponavlja se drugi dio motiva za tercu više, a zatim sve završava septakordom drugog stupnja. U klavirskoj dionici uz septakord drugog stupnja nastupa septakord sedmog stupnja, a zatim dominantni septakord. Od 18. takta početni motiv počinje još jedanput. Ovaj put sva četri gudača sviraju motiv unisono i on dobiva potencijal razvoja. Njegov se tijek nastavlja i pretvara u glazbenu rečenicu. Nakon šest taktova, melodija dolazi do tonike, no tu se nastavlja još jedna glazbena rečenica od pet taktova, a za njom još jedna od sedam. Taj glazbeni odlomak po formi je trostruka glazbena rečenica.

Primjer br. 25: A. Dobronić: *Bosanska rapsodija*, razvoj početnog motiva u trostruku glazbenu rečenicu, takt 18-34

Cijeli taj melodijski razvoj harmonijski podržava klavir dvama akordima (subdominanta i tonika) koji se izmjenjuju s konstantnim basovim tonom, oktavom *Des- Des1*. Motiv se ponovno pojavljuje u klavirskoj dionici, u 36. taktu. Iznesen je u oktavama nakon kojih se nastavlja melodija. Tonovi melodije su, poput motiva u uvodu, podcrtani oktavom, uz dodatak

još pokojeg tona unutar te oktave. U tim akordima klavira opet prepoznajemo prve dvije glazbene rečenice iz prethodnog odlomka. I lijeva ruka ovdje ima ostinatno kretanje. Na temelju zadržana basovog tona u oktavama nadograđuje se uzlazni niz po tonovima prirodnog f-mola, uz zamjetno povećanje ritamske gustoće kroz dobe. Za to vrijeme gudači imaju dvotaktnu ritmiziranu figuru na tonu *F* koja se poput ostinata ponavlja pet puta. Pojavljivanje početnog motiva slijedi u 48. taktu, u dionici gudača. Sad je motiv intonacijski mutiran, dok zadržava ritamsku konturu. U klavirskoj dionici uzlazni ostinatni niz pojačan je tercama. Dolazi do sažimanja mjere te uzastopnog ponavljanja drugog dijela motiva i diminucije notnih vrijednosti u dionici gudača, čime se potiče dramatika visokog registra. Sažimanje notnog materijala protječe i u dionici klavira, sve do kulminacije u 59. taktu. Tu osnovni motiv nestaje. Odraz kulminacije, uz ponavljanje istih tonova gudača u tridesetdruginskim notnim vrijednostima, traje još nekoliko taktova u kojima se gudači postupno spuštaju i popuštaju u dinamici. U klaviru su još četiri uzlazna hoda u paralelnim tercama, ritamski obrnuta u odnosu na prijašnji uzlazni hod, što ostavlja dojam posustajanja. Njima je ublažen potpuni harmonijski nesklad, izazvan istodobnim zvučanjem es-molskog i B-durskog akorda u desnoj ruci, iza kojih slijede akordi koji se sjedinjuju u mali durski septakord na tonu *As*. Prisutno je kolebanje u mjeri koja nekoliko puta prelazi iz 3/4 u 2/4 i obrnuto. Nakon toga u dionici druge violine i čela pojavljuje se još jedanput početni motiv koji vodi prema završetku uvodnog dijela stavka. Priključuju se prva violina i viola te razradom prvog dijela vodećeg motiva pripremaju pojavu nove teme. Pojavom prve teme mijenja se tonalitet u es-mol. Nastupa promjena karaktera i tempa u *Allegretto*, a ustanovljena mjera je 2/4. Tema je smještena unutar toničkog heksakorda es-mola. Za temu je Dobronić upotrijebio narodnu popijevku iz bosansko-hercegovačkog kraja, *Udaralo u tamburu djače*. Po karakteru je razigrana i vedra, a izvode je gudači unisono. U osnovi je dvodijelna i tvore je dvije zavisne, trotaktne fraze od kojih se druga ponavlja.

Primjer br. 26: A. Dobronić: *Bosanska rapsodija*, prva tema u dionicama gudača, takt 84-92

U klaviru je tema praćena ostinatnim taktom koji je harmonijski podržava i ističe toniku basovim oktavnim tonom. Drugo provođenje teme događa se u dionici klavira. Ovdje je ponovo

podcrtana oktavom s dodatkom još pokojeg tona (slično postupcima u uvodnom dijelu), no skraćena. Nema druge fraze, već se ponavlja drugi dio prve fraze u kojem dolazi do brzog sažimanja. Temu u 106. taktu ponovno preuzimaju gudači i prvo je smještena u b-molu. Iznesene su obje fraze od kojih je druga produljena i tek u produžetku prelazi u es-mol. Nastupa usporavanje uz augmentaciju notnih vrijednosti i oznaku *poco a poco rallentando.* Kad se melodijski niz spusti do tona *b*, vraćamo se u b-mol i u dionici viole izranja posve nova, druga tema, uz oznaku *espressivo con sordine*. Opet je naznačena i promjena tempa, a s njime i karaktera, u *Larghetto.* Ova tema ima katrakter istočnjačkog melosa. Karakteristični su hod od male terce do povišene kvarte i polimetrija unutar teme. Tema prvi put zvuči u dionici viole uz pratnju čela.

Primjer br. 27: A. Dobronić: *Bosanska rapsodija*, druga tema u dionici viole, takt117-123

Drugi put nastupa u tonalitetu g-mola, u dionici druge violine, a pratnju preuzima klavirska dionica. Neposredno nakon završetka teme u dionici prve violine pojavljuje se još jedna, posve nova, treća tema. Ova je po karakteru i intonativnoj građi srodna i također je karakterizira povećana sekunda. Praćena je kontrapunktom u ostalim glasovima gudača i prozračnom fakturom pratnje u klavirskoj dionici. Po formi se sastoji od dvije četverotaktne glazbene rečenice nakon kojih se nastavlja melodijski niz u prvoj violini. Kroz *poco accelerando* dolazi do novog tempa, *Allegretto*, i još jedne, četvrte, sasvim nove teme. Tema nastupa u klavirskoj dionici i najprije ju možemo smjestiti u okvir g-mola, no već prvo ponavljanje njezina drugog dijela spušta se u f-mol, kao subdominantu c-mola, u kojem će zazvučati u dionici druge violine.

Primjer br. 28: A. Dobronić: *Bosanska rapsodija*, četvrta tema u dionici klavira, takt 151-156

Ova je tema kraća, cijela je smještena u samo četiri takta. Drugi dio se ponavlja kao njezino proširenje. Po intonativnim karakteristikama mogli bismo je svrstati u narodne teme

slavenskog duha. Posjeduje širinu, blagost, dijatonsko kretanje unutar suženog raspona oktave, s naglaskom na intervalu kvinte. Dok je izvodi druga violina uz kontrapunkt viole i ostinatni ton prve violine, klavir ima ulogu harmonijske potpore. Treći put pojavljuje se u dionicama viole i čela unisono, u tempu *Andantino* i u C-duru (takt 169). Ovdje poprima odlučniji karakter kroz promjenu melodijskog protoka, a nakon četiri takta teme inicijativu preuzimaju prve i druge violine. Uzlazno usmjerenim ljestvičnim hodom uspinju se do početka teme koju već poznajemo iz tempa *Larghetto* (druge teme) s karakterističnom povećanom sekundom i polimetrijom unutar teme. Bitna je razlika što se tema tu pojavljuje u tempu *Largo*, čime je njezin karakter potpuno promijenjen. Tema zvuči u e-molu s povišenim četvrtim stupnjem. Izvodi je gudački kvartet unisono. Nakon njezine pune provedbe preuzima je klavir; a tema je sad u a-molu. I ovdje imamo alteraciju *dis* koja bi bila povišeni četvrti stupanj a-mola. U tijeku teme uključuju se gudači sa sljedećom, trećom temom, koja je i prije slijedila nakon druge teme istočnjačkog ugođaja. Tu ona zvuči kao prirodni produžetak prethodne teme, odnosno njezin drugi dio. U tempu *Largo* i ova tema ima drukčije, dramatičnije značenje. Zbog svoje težine poprima tragični prizvuk, što je dodatno podcrtano teškim i neskladnim akordima u klavirskoj dionici. Iako je deklarativno prisutan tonalitet C-dura, koji basov ton uporno potvrđuje, tema zvuči u e-molu s povišenom kvartom. Nakon njezina završetka, dionica viole i čela donose prvu temu, prije u tempu *Allegretto* (takt 196). Tu je ona u tempu *Andantino* i, sukladno svim promjenama, i ona zvuči teško i turobno. Tonalitet je c-mol, a potvrđuje ga klavirska dionica sekstolama koje počinju malom tercom *c1*, *es1*. U drugom dijelu u razvoju teme pojavljuju se interesantni silazni intervali koji skokom, prvo za sekstu, zatim za smanjenu septimu i još jednu veliku septimu, strmoglavo ruše melodijski niz u funkciji dramatičnosti. Iako takav razvoj ne nagovješćuje ništa dobro, poput sjećanja iz mraka izvire prva tema u dionici prve violine, ponovno u tempu *Allegretto* u C-duru, sa svojim prvobitnim karakteristikama. Odmah se nastavlja razvoj drugog dijela njezine prve fraze, slijedi njegovo nizanje i sekventno, slobodno ponavljanje, a zatim i sažimanje. Ova motivička razrada teme praćena je vrlo prozračnim dvohvatima i stakatnim oktavama u klavirskoj dionici i dvotaktnim kontrapunktom koji se ostinatno ponavlja i u dionicama ostalih gudača. Nakon ove, i druga tema istočnjačkog ugođaja vraća se u svoje prvobitno raspoloženje. Pojavljuje se u dionici čela u tonalitetu b-mola s povišenim četvrtim stupnjem, u tempu *Larghetto*, s jednostavnom pratnjom viola (takt 228). S nastupom klavirske pratnje i promjenom tonaliteta u g-mol, opet povišenim četvrtim stupnjem, tema još jedanput zvuči unisono u prvoj i drugoj violini. Na nju se odmah nadovezuje treća tema iz tempa *Larghetto*, koja tu zvuči kao njezin nastavak i s drugom temom tvori skladnu cjelinu (takt 245). Temu izvode prva i druga violina unisono, dok se kontrapunktom priključuju

najprije viola, a zatim i čelo. Klavir i tu ima ulogu harmonijske potpore. Nakon ove teme vraćamo se na prvu temu koja opet nastupa u b-molu, u tempu *Andantino.* Razlika između prve provedbe ove teme je, osim u tempu, i u tome što je tu smještena u zadanom b-molu, uz pratnju drugih gudača, ali bez pratnje klavira. Nakon toga još se više približava svom prvom iznošenju. U sljedećem je nastupu smještena u es-molu i zvuči potpuno isto kao prvi put, uz istu pratnju u klavirskoj dionici. Ovim povratkom na prvu temu, njezinim repriznim dvokratnim ponavljanjem, koja poslije svih preobrazbi ponovno zvuči kao na početku, zatvoren je krug promjena. Nastupa promjena tonaliteta u b-mol, i u dinamici *fortissimo* i tempu *Larghetto* prepoznajemo motiv iz uvoda. Zvuči promijenjeno i s bržim tempom dobiva na odlučnosti i nepokolebljivosti. No već nakon tri takta vraća se u tempo *Grave*, a i tonalitet se mijenja u početni tonalitet f-mola (takt 298). Ovdje taj motiv zvuči u akordičkoj fakturi klavira, a nastavlja se dvjema glazbenim rečenicama, također u akordičkoj fakturi. I tu je postupak građe akorda jednak kao u uvodnom dijelu, melodijski vodeći ton podcrtan je oktavom uz dodatak još pokojeg tona. Sada zvuči kao svečana, pobjedonosna tema uzvišena karaktera. Dojmu pridonosi i lijeva ruka nizanjem uzlaznih ljestvičnih nizova. I gudački kvartet imitacijski se uključuje istom temom i pridonosi njezinoj snazi. Dok se u desnoj ruci klavirske dionice melodijski materijal polako gubi, ljestvični nizovi lijeve ruke postaju dvostruke terce. Za to vrijeme gudački kvartet unisono izvodi mutirani uvodni motiv koji se skraćuje i ostaje samo njegov drugi dio. Drugi dio motiva iz uvoda najprije se ponavlja, a zatim se diminucijom notnih vrijednosti sažima i pretvara u po jednu notu u svakoj dionici gudača, ali sad u šesnaestinskim vrijednostima. I u klavirskoj dionici dolazi do ritamskih promjena koje dovode do kulminacije. Još jedanput pojavljuju se uzlazne terce, opet ritamski obrnuto od njihove prethodne pojave, nakon čije gradacije dolazi do postupnog popuštanja u intezitetu tona i sadržaja.

Rapsodiju uvjetno možemo nazvati trodijelnom. Prvi dio može se smatrati uvodnim dijelom u kojem se razrađuje uvodni motiv i daje početni karakter djela. Početkom drugog dijela možemo smatrati 82. takt u kojem se cjelovita tema pojavljuje prvi put, sa svim karakteristikama teme. Drugi dio je ujedno i središnji, razvojni dio. U njemu se, jedna za drugom, javljaju četiri teme. Dolazi do njihove transformacije promjenom tempa i karaktera, a zatim povratka u prvobitno raspoloženje. Srednji dio traje do 294. takta kad počinje završni dio. Njega karakterizira ponovna pojava motiva iz uvoda. I ovaj motiv prolazi transformaciju iz mračnog, mučnog, bezizlaznog s početka rapsodije u borbeni, pobjedonosni, svečani, iako teški karakter na kraju. Vezano za formu rapsodije, navest ću riječi samog Dobronića iz članka *Riječ*

povodom izvedbe moje Bosanske rapsodije *u Hrvatskom glazbenom zavodu uz saradnju Zagrebačkog kvarteta i gospođe Gussich*.

„[...] Spomenut ću samo, kako sam u više navrata poniruć u bosansko-hercegovački muzički izraz osjetio, da tom izrazu u umjetničkoj muzičkoj produkciji ponajbolje pristaje rapsodična forma. Izradjivajući ovu formu svaki je stvaralac u opasnosti, da ne upadne u rastrganost, potpuri, rukovit i – „cvijeće"... Spojiti dakle taj bosansko rapsodički izraz, sa čvrsto postavljenom arhitektonikom, kompozitorski je problem, koji mi se izradjujuć i klavirski kvintet *Bosanska rapsodija* po sebi nametnuo [...]"[176]

Naizgled spontani, proizvoljni razvoj i nizanje tema bez predviđenog redoslijeda daje ovoj rapsodiji baladni karakter pa se može promatrati i kao forma balade. U cjelini djelo ostavlja skladan dojam promišljena razvoja i upečatljiva programnog karaktera. Iako uz djelo nije istaknut ni priložen program, iz svakog se takta osjeća slutnja ratnih događanja. I o karakteru ovog djela možemo iščitati iz istog Dobronićeva članka.

„[...] Nakon ovog razlaganja, držim, izlišno je da naročito podvučem, da mi je *Bosanskom rapsodijom* bilo do toga, da iz podsvijesti izvedem onaj specifično bosanski muzički izraz, koji je najkritičniji slavenski melograf i naučno utvrdio u bosanskom folkloru, a iz kojeg je psiholog Dvorniković izveo melankoliju kao bitnu psihičku karakteristiku našeg življa u Bosni i Hercegovini [...]"[177]

O temama koje je Dobronić utkao u to djelo i koje ga karakteriziraju kao skladatelja nacionalnog stila sam je prilikom praizvedbe, 24. veljače 1941., napisao:

„[...] Ne tajim eda mi je u ovom radu najvećma laskalo, da se je [...] mnogi muzičar preračunao misleći da sam neke melodije uzeo iz našeg muzičkog folklora, a stvarno su isključivo moje [...]"[178]

Faktura djela je jednostavna, gudači često nastupaju unisono, što nekad ostavlja dojam banalnosti, no time je istaknuta snaga pojedine melodije, a ponekad i folklorni karakter. Klavirska dionica sadržajno je ravnopravno zastupljena u glazbenom smislu. Sa zanatske strane klavirska dionica ponekad je pisana nepijanistički, nailazimo na široke akorde koje je nekada teško i nespretno odsvirati. U slojevitoj fakturi zahtjevno je ostvariti jasno zvučanje svake dionice. Ponavljanja ostinatnih figura ponekad se čine preučestalim. No zahvaljujući izražajnosti tematskog materijala i promjenama tempa, u dijalogu klavira s gudačkim kvartetom ostvarena je kvalitetna i zanimljiva tonska slika.

[176] A. DOBRONIĆ: „Riječ povodom izvedbe moje *Bosanske rapsodije* u Hrvatskom glazbenom zavodu uz saradnju Zagrebačkog kvarteta i gospođe Gussich", *Novosti*, 35 (1941.), 55, 9.
[177] Ibid., 9.
[178] Ibid., 9.

U ostavštini pohranjenoj u NSK-u, u Zbirci muzikalija i audiomaterijala, ovo se djelo nalazi pod signaturom Dobronić 91, od a do f. Postoje tri varijante rukopisa cjelovite partiture *Bosanske rapsodije*. Pod signaturom 91 je skica, veoma nečitka, očito na brzinu pisana olovkom. Razabiru se osnovne konture forme i ideje, na kraju je naznačen datum nastanka, „august 1939.". Pod signaturom 91a druga je partitura, čitko i uredno pisana olovkom. U ovom je rukopisu sve vrlo točno označeno, pedantno su upisane oznake tempa, dinamike i artikulacije, kao i datum i mjesto nastanka: 31. VIII. 1939. Jelsa. Treća varijanta je tintom pisani prijepis pod signaturom 91b, prepisan 1954. Ovaj rukopis nije Dobronićev, već je djelo vjerojatno ciljano prepisano u svrhu izvođenja. Pisano je vrlo čitko, krupnijim notnim pismom, iako su se u tekstu potkrale neke pogreške. Ispisane su pojedinačne dionice i na naslovnici je navedeno da je djelo izveo *Sarajevski kvartet* i snimio ga za Radio Sarajevo, 10. lipnja 1955. Pod ostalim signaturama odvojeno su prepisane dionice pojedinih instrumenata, dvije violine, čelo i viola. Sudeći po izgledu, sve datira iz 1954. kad je djelo pripremljeno za predstavljanje u izvedbi *Sarajevskog kvarteta*. U dionicama su tragovi dodanih štrihova i upute za skupno izvođenje.

4.2.3. Ciklus za dječje grlo, violinu i klavir *Primorčice*

Ciklus za dječje grlo, violinu i klavir *Primorčice* nastao je 1943. Uz taj ciklus iste je godine Dobronić skladao **Treću simfoniju *Dolorosu*, *Istarsku suitu*** za komorni orkestar, ***Seljačke popijevke iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine*** za solo i orkestar, ***Razbibrigu*,** divertimento za dvije violine bez pratnje, i ***Pjesmu radovanja i bola*** za harfu.[179] U toj teškoj ratnoj godini, pritisnut životnim potrebama, Dobronić je napisao i brojne članke za tadašnje časopise i novine.[180]

Po *Istarskoj suiti* i ciklusu *Seljačkih popjevaka iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine* vidi se da se Dobronić i dalje intenzivno bavio proučavanjem narodne glazbe i obilno se njome koristio u skladanju. *Primorčice* predstavljaju kratak ciklus u kojem su obrađene tri narodne pjesme: ***Naveze se lađa, Pokraj vode*** i ***Priko mora*** za komorni sastav, mezzosopran (dječje grlo), violinu i klavir. Zanimljiv je sastav koji je Dobronić odabrao za te napjeve. Violina ima ulogu

[179] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice hrvatske, 2000., 192.
[180] Ibid., 192.

kontrapunkta glasu, dok klavir izvodi sasvim simplificiranu pratnju. U sva tri komada potpisani su tekstovi pjesama unutar notnog teksta te dodatne kitice na kraju skladbe. Koliko god nam se te obrade mogu činiti prejednostavnima, Dobronić je vrlo lijepo uspio ostvariti ljepotu kroz jednostavnost, bez ikakvih pretenzija, i time je uzdigao ove narodne melodije do ljepote dječje iskrenosti. Da bi se doživjele, treba ih slušati bez ikakvih očekivanja i prosudbe.

Prva pjesma, ***Naveze se lađa***, napisana je u D-duru. Po formi je strofna pjesma s uvodom od devet taktova. U uvodu su izneseni osnovni motivi teme u klaviru s dvije ruke unisono i odmah je jasna podjela fraze po trotaktu. Tema je glazbena perioda, sastavljena od dviju rečenica od sedam, odnosno osam taktova. Druga je rečenica produljena kako bi posljednji slog ispunio cijeli posljednji takt. Time kadenca druge rečenice postaje uvjerljiva.

Primjer br. 29: A. Dobronić: *Primorčice*, *Naveze se lađa*, tema, takt 10-24

Tema, odnosno kitica pjesme u drugom se dijelu u dionici mezzosoprana doslovno ponavlja. Violinska dionica izvodi kontrapunkt koji u konsonantnom dvoglasju prati temu, rabeći slične intervale i melodijsku građu, skladno se nadovezujući na nju. Klavirska dionica tu ima ulogu harmonijske i ritamske podloge. Jednolične osminke unisono se ponavljaju u intervalu sekunde i harmonijski prate melodijski protok u prvom dijelu teme. U drugom dijelu tu su akordi, odnosno dvohvati na lakoj dobi koji samo harmonijski podupiru gornja dva glasa. U mostu koji povezuje strofe zatječemo jedini alterirani akord (takt 31), II 6/5 na povišenom basovu tonu, čime stječe funkciju dominante dominante. U cijelom odlomku naglasak pada na drugu dobu što je svojevrsna preslika isticanja drugog takta na početku same teme. Nakon završetka drugog dijela, odnosno drugog iznošenja teme, violina preuzima osnovni motiv teme te uz kontrapunkt i harmonijsku potporu klavira dovodi do završetka djela. Harmonizacija se temelji na dijatonskim akordima D-dura. Zvuči skladno, jednostavno, primjereno narodnoj pjesmi. Faktura je također vrlo jednostavna i prozračna.

Druga pjesma, ***Pokraj vode*****,** napisana je u E-duru. Mjera je dvočetvrtinska, a tempo *Larghetto*. Kao i kod prvog djela ciklusa, riječ je o strofnoj pjesmi. Uvodna četiri takta, kojima započinje klavir unisono dvjema rukama, motivička su fraza drugog dijela teme. Prije nastupa teme u dionici mezzosoprana, dvotakt s početka druge fraze teme polifono imitira violina za tercu više od klavira. Tema je i tu proširena glazbena rečenica koja nastupa u petom taktu. Tema je građena od prvih pet tonova E-dura s ponekad povišenim četvrtim stupnjem, a tek u posljednjem dijelu seže i do sekste. U klaviru se harmonizacija teme provodi tako da se rastavljena kvinta kreće u sekundnim pomacima počevši od tonike. U harmonizaciji završetka teme ističe se mali smanjeni septakord na povišenom četvrtom stupnju (*ais*, *cis*, *e*, *g*, takt 20) u funkciji dominante dominante. Nakon završetka teme u dionici mezzosoprana uz kontrapunkt

u violini, pomalo preobražena tema provodi se i u violinskoj dionici. Slijedi druga strofa i kratka koda, izgrađena od prve fraze teme.

Treća pjesma nosi zaslov ***Priko mora***. I ona je u D-duru i dvočetvrtinskoj mjeri, s oznakom tempa *Andante*. Počinje sa šest taktova uvoda. U njemu je ustanovljena pratnja koja će ostati ostinatna do kraja. Pratnja se sastoji od dvaju dvohvata kvinti na tonici i na drugom stupnju koji se stalno izmjenjuju u lijevoj ruci te kvarte *e1-a1* iznad drugog stupnja i oktave *d1-d2* iznad tonike. Kvinte se izvode *tenuto*, a *decrescendo* od prve na drugu dobu upućuje na to da je težište na teškoj dobi. U violini je u uvodu uporabljen motiv početka teme. U sedmom taktu nastupa tema, velika glazbena rečenica od osam taktova, u dionici mezzosoprana.

Primjer br. 30: A. Dobronić: *Primorčice*, *Priko mora*, tema, takt 7-14

Istodobno u dionici violine motiv teme počinje u protupomaku s temom. Od drugog takta violina prati melodiju za tercu niže da bi na kraju ostala sama i preuzela melodiju koja ovdje cijela zvuči za tercu niže u odnosu na mezzosopran. Nakon toga slijedi druga strofa. Tema opet zvuči u dionici mezzosoprana i violine kao na početku. Nakon završetka teme u dionici mezzosoprana, violina ostaje sama i završava djelo proširenim motivom utvrđujući toniku uz ostinatnu pratnju klavira koja zatim zamire u augmntaciji notnih vrijednosti.

Sve tri pjesme u potpunosti su sačuvale svoj iskonski narodni melos. Teme su građene kao velike ili proširene rečenice. Upotrijebljeni su intervali kvinte, kvarte i oktave te povišeni četvrti stupanj ljestvice. Teme su harmonizirane primjereno narodnoj pjesmi, jednostavnim slogom. Ovo djelo zbog svoje jednostavnosti i izvođačke pristupačnosti može služiti u poduci, na početnom stupnju komornog muziciranja.

Rukopis se nalazi u NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 100

4.3. Ostala komorna djela s klavirom

4.3.1. Klavirski trio *En famille*, op. 24

Kronološkim redom prvi je nastao **Klavirski trio *En famille,* op. 24**, 1921. Tih je godina za Dobronića protjecalo, usprkos svim tekućim nedaćama, sretno životno razdoblje. Svojim borbenim i istinoljubivim duhom još je teško gradio svoj položaj u zagrebačkim kulturnim krugovima gdje su ga mnogi otvoreno odbijali. No obiteljski sklad i sreća s mladom životnom suputnicom Jerkom Marković ublažavali su objektivne životne teškoće. U skladateljskom radu Dobronić se u tom razdoblju i dalje intenzivno bavio obrađivanjem skupljenih pučkih popjevaka. Iste godine priredio je obrade trideset popjevaka za mješoviti zbor koje je obradio i za klavir (klavirski ciklusi obrada narodnih popjevaka, op. 27).[181] Njegova djela izvodila su se u domovini i inozemstvu gdje su bila dobro ocijenjena. Klavirski trio *En famille* izveli su već godinu nakon nastanka bečki glazbenici u Beču.[182]

[181] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice hrvatske, 2000., 93.
[182] Ibid., 93.

Iako je trio skladao petnaest godina prije svog drugog klavirskog trija, mnoge su im značajke zajedničke. Način razrade glazbenog materijala je sličan iako se u drugom triju već osjeća više skladateljske rutine i elokventnosti. Iako djelo nije objavljeno u notnom izdanju, postoji audio zapis u izvedbi Trija *Aurora* (Dragana Raić-Dobronić, Vladan Lončar, Goran Mrđenović) iz Beograda. Snimka je izdana na CD-u Dobronićeve glazbe koji je priredila i izdala Udruga *Antun Dobronić* 2009. Isti su glazbenici izveli ovaj Trio u okviru *Večeri Antuna Dobronića* u Jelsi, 30. srpnja 2008.

Rukopis ovog djela čuva se u NSK-u, u Zbirci muzikalija i audiomaterijala pod signaturom Dobronić 94. Postoji samo jedan rukopis klavirske partiture, i to kao uredan prijepis crnom tintom, veoma pedantno pisan, očito s ciljem izvođenja. Uz to su, pod posebnim signaturama, pohranjene ostale pojedinačne dionice, za violinu pod tri signature (Dobronić 94a, 94b i 94d), a za violončelo pod dvije (Dobronić 94c, 94e).

4.3.2. Divertissement za puhački kvintet i klavir *Moja pjesma*

Godine 1924. Dobronić je skladao **Divertissement za puhački kvintet i klavir *Moja pjesma.*** Očito je ovo djelo idejno povezano s njegovim gudačkim kvartetima koje je sve redom nazvao pjesmama (1. *Pjesma srodnih duša*, 2. *Pjesma snage i bola*, 3. *Pjesma radovanja i milošte*, 4. *Pjesma mladih dana*, 5. *Pjesma bezbrižnosti*). Iste je godine skladao Drugi gudački kvartet, op. 37, koji je nazvao *Pjesma snage i bola*. Rukopis *Divertissementa* nalazi se u NSK-u, u Zbirci muzikalija i audiomaterijala pod signaturom Dobronić 92 (a-f). Od toga su dvije signature partiture s klavirom, a ostalo su pojedinačne dionice. Dionice su pisane urednim krupnim notnim pismom, tintom i odvojeno su signirane, svaka u svojoj omotnici. Jedna je partitura pisana crnom tintom, karakterističnim Dobronićevim rukopisom, vrlo sitnim, ali preglednim notnim pismom. U partituri su dinamičke oznake unesene na uobičajen način, a u klavirskoj dionici stoje uglavnom u sredini između crtovlja. Već to upućuje na činjenicu da klavir tu doista ima ulogu samo klavira, a ostali glazbeni materijal i sadržaj raspoređen je u drugim dionicama. Unesene su i jasne dinamičke i artikulacijske oznake. U drugoj rukopisnoj partituri, pod signaturom 92a, tintom je pojačana klavirska dionica, a ostale dionice pisane olovkom jedva su čitljive. Crvenom bojom pojačana su mjesta nastupa pojedinih puhačkih instrumenata što govori u prilog tomu da je djelo za Dobronićeva života studirano i izvođeno.

Divertissement se sastoji od tri dijela pod naslovima: *U porodici, U samoći* i *U borbi*. Odmah se može uočiti da je prvi dio, *U porodici*, sadržajno potpuno jednak Triju *En Famille* iz 1921. Može se zapravo reći da je to obrada klavirskog trija za puhački kvintet s klavirom. Klavirska dionica gotovo je posve jednaka, samo što je na nekoliko mjesta faktura promijenjena tako da je glazbeni sadržaj dodijeljen drugim instrumentima. No sve osnovne sadržajne karakteristike, melodijska, ritamska, pa i harmonijska struktura između Trija i Divertissementa zajedničke su. U Divertissementu Dobronić je skladao još dva stavka i time stvorio veću cikličku cjelinu. Drugi dio, *U samoći*, ima ulogu polaganijeg stavka u cikličnoj formi. Kraći je, a nakon uvodnog tempa *Andante appassionato* izmjenjuju se kontrastna raspoloženja u tempima *Quasi presto* i *Quasi largo*. Treći stavak, *U borbi*, već dvočetvrtinskom mjerom sugerira energičan pokret što je potvrđeno i dominacijom tempa *Quasi presto*.

Iako djelo nije objavljeno u suvremenom notnom izdanju, i ono je izvedeno u okviru *Večeri Antuna Dobronića* u Jelsi, 4. kolovoza 2008. Izveo ga je Zagrebački puhački ansambl, a klavirsku dionicu izvela je pijanistica Lana Genc.

5. SUITA *DUBRAVKA* ZA KLAVIR ČETVERORUČNO

Kako navodi Lelja Dobronić u svojoj knjizi, za Gavellinu preradu Gundulićeve scenske igre nije se mogla primijeniti Zajčeva glazba pa je Hrvatsko narodno kazalište 1922. naručilo od Dobronića glazbu za Gundulićevu *Dubravku*. S Dobronićevom scenskom glazbom *Dubravka* je premijerno izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu 3. veljače 1923., na blagdan sv. Vlaha, u režiji dr. Branka Gavelle, a pod dirigentskom palicom Oskara Jozefovića.[183] Izvodila se u Zagrebu do 1927.

O ovom svom radu Dobronić je iznio i svoja razmišljanja u članku *Riječ o estetici i kompozitorskoj tehnici moje muzike za Gundulićevu* Dubravku.[184] Prema Dobroniću, ovo njegovo djelo nastalo je za *Dubravku* i iz *Dubravke*. Budući da Gundulićeva *Dubravka* predstavlja odu slobodi, kao takva nije samo starodubrovačko i jugoslavensko djelo, već i općenito slavensko. Dobronić piše da je u *Dubravki* našao samoga sebe kao „muzičkog nacionalista" te da ovim djelom želi pridonijeti da slušatelj kroz njegovu muziku osjeti svoje *ja*, a time i svoje iskonsko slavenstvo (vjerojatno se podrazumijeva da je taj slušatelj Slaven). Da bi izbjegao monotoniju lirsko-pastoralnog tona, koji je smatrao dominantnim u *Dubravki*, Dobronić se, prema vlastitim riječima, radi kontrasta koristio elementima puka i satira. Te elemente predstavljaju melodijski obrasci naivnog, ali živahnog ugođaja i izražajnog ritma. Dobronić piše da uvodi elemente idealiziranog pučkog plesa koji je obično i najčešće u dvodobnoj mjeri. Kako bi izbjegao jednoličnu izmjenu naglaska dvodobnog takta, koristi se promjenama tempa, poliritmijom, ataktnom melodikom i izražajnim bogatstvom agogike. Dobronić je, nadalje, smatrao da na tadašnjeg slušatelja ne bi ostavila dojam glazba pisana kompozitorskim tehnikama koje potječu iz doba nastanka Gundulićeve drame. No bojao se i da bi *Dubravka* teško podnijela tada napredniju kompozitorsku tehniku. Stoga je svojoj glazbi želio dati izraz "koncipiran u starom stilu ali prema principima tadašnje umjerene kompozitorske tehnike".[185] Dobronić piše da je općenito ugođaj kojim je protkana *Dubravka*

[183] Lelja DOBRONIĆ: *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice hrvatske, 2000., 98-99.
[184] Antun DOBRONIĆ: „Riječ o estetici i kompozitorskoj tehnici moje muzike za Gundulićevu *Dubravku*", *Jugoslavenska njiva* 6 (1922.), II/3, 126-127. Isti članak objavljen je i u časopisu *Teater*, I (1922.-23.), 4-5, a u nastavku je Dobronić napisao još jedan, pod naslovom: O temama i tematici u mojoj *Dubravci*, *Teater*, I (1922.-23.), 5-6.
[185] Antun DOBRONIĆ: „Riječ o estetici i kompozitorskoj tehnici moje muzike za Gundulićevu *Dubravku*", *Teater*, I (1922.-23.), 4.

diktirao upotrebu „jasnih“ tonaliteta, a princip kontrasta postigao je „umjerenim“ modulacijama unutar stavaka i „tonalitetnom oprečnošću“ između pojedinih dijelova kompozicije.

U članku pod naslovom *O temama i tematici u mojoj* Dubravci[186] Dobronić piše da su i same njegove teme proistekle iz sadržaja Gundulićeve pastirske igre te u članku navodi i opisuje glavne teme svoga djela. Interesantno je što Dobronić tu navodi da se koristi dvjema vrstama tema i sam ih naziva *pramotiv* i *motiv.* Pramotiv je, prema Dobroniću, po ritmičko-melodijskom sadržaju elementaran dio glazbenog tkiva koji se pojavljuje na početku, a poslije se razvija i provlači kroz različite ritamske, melodijske i instrumentalne varijacije. Motiv, prema Dobroniću, uvijek predstavlja glavne likove, odnosno glavni tematski materijal koji nije potrebno posebno isticati jer je sam po sebi dovoljno upečatljiv.[187]

TEATER

GOD. I. ZAGREB, 23. JANUARA 1923. BROJ 4

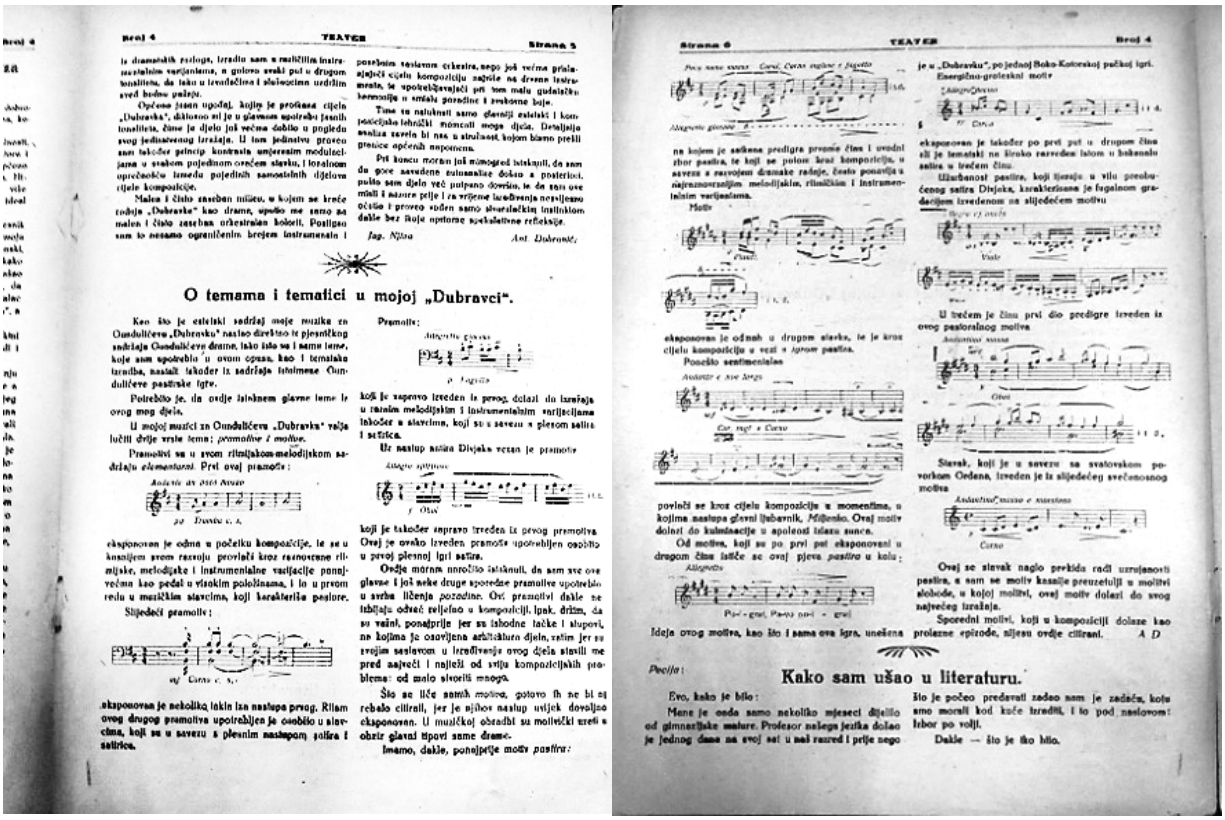
Antica Kerndl

SADRŽAJ:

Povjerenik za prosvjetu i vjere Dr. S. Bosanac u Narodnom Kazalištu u Zagrebu. — Rosa Bernd. — A. Dobronić: Riječ o estetici i kompozicijskoj tehnici moje muzike za Gundulićevu „Dubravku“. — A. Dobronić: O temama i tematici u mojoj „Dubravci“. — Pečija: Kako sam ušao u literaturu.

Sl. Časopis *Teater*

[186] Antun DOBRONIĆ: O temama i tematici u mojoj *Dubravci*, *Teater*, I (1922.-23.), 5-6.
[187] Ibid., 5



Broj 4 TEATER Strana 5

O temama i tematici u mojoj „Dubravci".

Strana 6 TEATER Broj 4

Sl. Dobronićev članak *O temama i tematici u mojoj „Dubravci"*

Sljedeće godine, 1923., u kojoj se Dobronić pretežno bavio klavirskom glazbom, prema svojoj je scenskoj glazbi sastavio **klavirsku suitu *Dubravka*** za klavir četveroručno, op. 31. Suita se sastoji od šest stavaka: *1.* ***Pjesma pastira****, 2.* ***Vuk satir i pastiri****, 3.* ***Satiri Divjak i Gorštak****, 4.* ***Miljenko i Dubravka****, 5.* ***Grdan i Dubravka*** i *6.* ***Ples satira i pjesma slobodi***. Rukopis suite vrlo je uredno prepisan, karakterističnim Dobronićevim sitnim notnim rukopisom, s precizno i pedantno ispisanim dinamičkim i artikulacijskim oznakama. Suita je programnog karaktera, što se vidi već u naslovima pojedinih dijelova. U naslovima je kroz likove postavljen presjek sadržaja drame. Prikazani su glavni likovi kao nositelji radnje, a prvi i posljednji dio zaokružuju cjelinu. Prvi prikazuje uvodnu atmosferu, a posljednji razrješenje drame.

Rukopis klavirske suite *Dubravka* za klavir četveroručno čuva se u NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 174c.

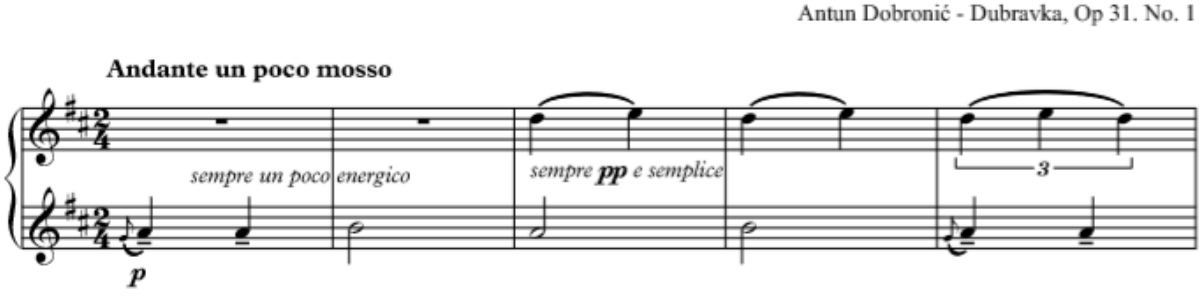
Sl. A. Dobronić, 2. stavak sute *Dubravka, Vuk satir i pastiri,* autograf, NSK, Zbirka muzikalija i audio materijala, signatura Dobronić 174c

5.1. Predstavljanje, transkripcija, glazbeno-teorijski ogled

5.1.1. Prvi stavak *Pjesma pastira*

Pjesma pastira je po ideji predstavljanje idilične atmosfere potpunog mira, zadovoljstva i bezbrižnosti kakvu je Gundulić osjećao u svojoj Dubravi, zemlji blagostanja, poštenja i Božje pravednosti. Odabrani tonalitet D-dur u potpunosti odgovara potrebnom karakteru i ostaje do kraja nepomućen. Mjera je dvočetvrtinska i također nepromijenjena no povremeni poliritam unosi živost i ritamsku svježinu. Stavak počinje povećanjem gustoće takta, a sa početkom teme uvodi se konačno podjela takta na osam dijelova. Stavak po formi teško možemo podijeliti po dijelovima jer se tijekom cijelog stavka glavna tema provlači u različitim glasovima sa neznatnim izmjenama. Ipak, odnos tonaliteta teme može stvoriti osjećaj trodjelnosti. Uvod i nastup prve teme vezani su uz D-dur. Srednji dio bio bi vezan uz A-dur. Od takta 86. ponovo je tema u D-duru što se može osjetiti kao treći dio. Uvod je relativno dug, ako uzmemo u obzir da u njemu nema radnje. Jedini motiv koji se nameće kao konstanta u uvodu je monotono ponavljanje četvrtinki a1, a1 zatim polovinki h1, a1, h1. Ovaj motiv Dobronić u svom spomenutom članku *O temama i tematici u mojoj Dubravci* naziva prvim pramotivom koji se kasnije provlači kroz sve stavke koji karakteriziraju pastire.

Primjer br.31: A. Dobronić: *Dubravka*, *Pjesma pastira* klavir 1, pramotiv br. 1, takt 1-4



Ovim motivom započinje stavak i on se dosljedno ponavlja prelazeći iz jedne u drugu ruku gornje partiture 10 puta. Jedanaesti puta produžava u niz šesnaestinki koje postaju pratnja glavnoj temi koja se pojavila. Uz ovaj monotoni motiv pridružuju se prvo dvije četvrtinke d1 i d2 i e1 i e2 unisono u gornjoj i donjoj partituri. Ove dvije četvrtinke kreću svoj hod, nakon dva takta postaju jednom triolom od tri četvrtinke također kroz dva takta. Zatim postaju svaka po dvije osminke da bi nakon još dva takta dostigle svoje ubrzanje i uhvatile ritam od dvije triole u taktu koji se zadržava do kraja uvoda. Tonovi se ne mijenjaju ali se unisono pojavljuju naizmjence malo u jednoj malo u drugoj partituri. U gornjoj položini u tri se navrata pojavljuju lagano položeni akordi u harmonijskom blagom neskladu koji daju osjećaj širenja prostora dok se u donjoj položini u tri navrata pojavljuje kratka ritamska figura polke u dvohvatima kvinti i kvarti koja narušava ovaj uljuljkani monotoni sklad. Ovaj neobičan uvod uspješno stvara osjećaj nepomućenog mira i sklada koji trenutno vlada. U njemu se ipak pojavljuje i drugi „pramotiv“ ritam kojega Dobronić koristi u svim stavcima vezanim sa plesom satira i satirica.

Primjer br. 32: A. Dobronić*: Dubravka*, *Pjesma pastira* klavir 2, pramotiv br. 2, takt 15-19

U 48. taktu pojavljuje se prva tema koju Dobronić u svom članku naziva motivom pastira. Tema je pastoralnog karaktera, jednostavna i pjevna. Iznesena je u dvohvatima karakterističnima za puhački instrument rog, što aludira sviranje na puhačem instrumentu. Po formi je dvodjelna, dva puta po četiri takta. Ritamski je vrlo jednostavna, sastavljena od niza prevladavajućih osminki u dijapazonu unutar jedne oktave.

Primjer br. 33: A. Dobronić: *: Dubravka*, *Pjesma pastira*, glavna tema pri prvom javljanju u lijevoj partituri, takt 48-55

Tema se prvi puta pojavljuje u donjoj partituri, a u gornjoj je popraćena nizom šesnaestinki koje se izmjenjuj na tonovima d2 i d3 i e2 i e3 unisono u dvije ruke. Nakon završetka teme u lijevoj partituri inicijativu tematskog materijala preuzima lijeva ruka desne partiture. Kroz četiri takta dva puta se ponavlja završni materijal teme. Drugi puta je ritmički promijenjen i nagovještava ritamske promjene u temi pri njezinom sljedećem javljanju u A-duru 68. taktu. Ovdje je tema u lijevoj ruci desne partiture, jednoglasna i sa punktiranim ritmom ali po formi i trajanju jednaka osnovnom obrascu. Nakon ovog provođenja teme imamo ponovo kratki most od dva takta i sljedeći puta temu vidimo u lijevoj partituri ponovo u dvohvatima kao na početku ali u A-duru odnosno dominanti. Zadržan je punktirani ritam što joj daje dodatnu bezbrižnost i zaigranost. Ovdje je drugi dio teme modificiran, uzlazni motiv je skraćen i pojavljuje se poliritam u dva gornja glasa odnosno desnoj ruci. U isto vrijeme u desnoj partituri protiču grupe od četiri šestaestinke što dodatno naglašava poliritam. Ubrzo tema ponovo

nastupa u D-duru ovaj puta u desnoj partituri, dvoglasno, unisono u desnoj i lijevoj ruci (takt 86.). Ovakvo dupliranje dvoglasja može predstavljati kulminaciju. Tema je jednaka kao na početku po sadržaju i po duljini samo sada u desnoj, gornjoj partituri. Važnost ove teme potvrđuje i to što nakon nje prvi puta protiče malo duži period bez teme. Ostaje nam samo igra ritamskih dvoglasnih figura u gornjoj partituri koje koketiraju sa triolama u lijevoj ruci i do neprepoznatljivosti rastegnutim motivom teme u desnoj ruci donje partiture. Nakon ove razigranosti tema se još jednom pojavljuje u desnoj ruci donje partiture sa oznakom *espressivo e cantabile*. Ovdje se ona doima smirujuće jer je popraćena olakšanom fakturom u ostalim glasovima. Nakon nje nastupa završni dio. On kao da proistjeće iz glavne teme, djeluje kao njezin spontani produžetak. Melodijski materijal jednakog pastoralnog karaktera, istog ritma do kraja, održava raspoloženje potpune bezbrižnosti. Na samom završetku još jednom imamo motiv glavne teme u karakterističnom puhačkom dvoglasju (takt 136.) koje nas vodi u potpuno smirenje i kraj.

Ako je ovaj komad imao zadatak predstaviti idilično postojanje, nepomućeni mir, blagostanje i zadovoljstvo, Dobronić je to u potpunosti postigao. Višeglasna faktura prostorno je odlično raspoređena. Ritam održava konstantni mir ali pun unutarnje živosti i dinamičnosti, a česta upotreba kvinti stvara osjećaj pastoralnosti. Forma, vezano za tonalitetna područja, prati ideju trodjelne pjesme dok pojavljivanje teme po raznim glasovima i partiturama čini vrlo zanimljiv polifoni razvoj. Alteracije daju poseban kolorit i tonsko bogatstvo i cijeli ovaj komad ostavlja lijepi umjetnički dojam.

5.1.2. Drugi stavak *Vuk satir i pastiri*

Drugi stavak suite nosi naslov ***Vuk satir i pastiri***. Oznaka tempa *Allegro deciso e spensierato* sugerira i karakter stavka. Možemo prepoznati po karakteru dva sasvim različita dijela, s tim da je drugi dio i sam trodijelan po formi. Očit je utjecaj programnosti na formu tako što prvi dio predstavlja satira, a drugi dio pastire. U prvom dijelu od samog početka jasna je karakterna tema koja po svojim karakteristikama može predstavljati lik satira Vuka. Tema je iznesena u gornjoj partituri, ali na tome mjestu osoba koja svira donju partituru treba prijeći gore da bi odsvirala treperave velike sekunde donje partiture koje su pisane u visokom registru. Zadani tonalitet početka je C-dur. Tijekom cijelog prvog dijela Dobronić se harmonijski služi molskom subdominantom, molskom dominantom, ali i durskim kvintakordom drugog stupnja.

Na taj način paralelno uz C-dur imamo i skrivenu cjelostupanjsku ljestvicu. Faktura je slojevita, u prvom dijelu troglasna, zatim četveroglasna. Tema u gornjem glasu počinje punktiranim ritmom, odrješitim osminkama i četvrtinkama. U početku je jednoglasna, a zatim dvoglasna. Kod dvoglasja pozornost ne privlači linearno vođenje glasova, već reski dvohvati koji počinju tritonusom.

Primjer br. 34: A. Dobronić: *Dubravka*, *Vuk satir i pastiri*, tema satira Vuka u gornjoj partituri, takt 3-10

Tijekom cijelog prvog dijela u trećem glasu se ponavlja isti ritamski motiv, sastavljen od dvaju tonova *c1*, *d1*, *c1*, *c1*, *d1*, *c1*, *d1*, *c1*. U najdonjem glasu prepoznajemo kratku ritamsku figuru polke u dvohvatima koju smo već imali prilike čuti u prvom stavku, samo što je ovdje učestalija. Cijeli prvi dio zvuči blago disonantno, s vrlo dosljednim ritmom, razigrano i pomalo sarkastično. Ako zamislimo da je satir ni čovjek ni životinja, uvijek sklon vragolijama, mogli bismo ga ovdje prepoznati. Tremolirajuće rastavljene oktave u gornjem registru dovode nas do drugog dijela koji počinje od 33. takta. Drugi dio donosi i promjenu tonaliteta. U ovom dijelu zadani E-dur uz poneku alteraciju ipak ostaje nepomućen. Nastupa i promjena tempa u *Andantino mosso*. Tema drugog dijela sad se javlja u donjoj partituri, za razliku od prvog dijela. Uz temu je i oznaka *espressivo* što odgovara njezinu karakteru. Cijela tema proteže se kroz dvanaest taktova koji su podijeljeni u skupine od četiri takta. Po karakteru je mirna, raspjevana, melodična, nalik na pučku pjesmu. Provodi se naizmjenično u dvoglasju i jednoglasju, a praćena je dugim tonovima i dvohvatima u lijevoj ruci. Protječe dva puta, a u drugom prohodu motive teme preuzima i gornja partitura. Nakon dva prohoda teme nastupa mala promjena

tempa u *Poco meno mosso*. Tu nastupa srednji dio drugog dijela koji karakterizira nova tema. Ona je po melodiji posve različita, ali po karakteristikama slična prethodnoj. Razlikuje se i po strukturi taktova koji ovdje nisu simetrični, već je melodija slobodno vođena. Treći dio unutar drugog dijela prepoznajemo po ponovnom nastupu prve teme koja u gornjoj partituri počinje unisonim dvoglasjem lijeve i desne ruke. Tema zatim naizmjenično prelazi iz gornje partiture u donju čime se postiže zanimljiv polifoni razvoj. Postupnom augmentacijom notnih vrijednosti dolazimo do tempa *Largo* gdje tema polako zamire u dugim tonovima.

5.1.3. Treći stavak *Satiri Divjak i Gorštak*

Treći stavak poslužio je Dobroniću za prikaz dvaju satira, ***Divjaka i Gorštaka***. Ako su satiri za Gundulića bili likovi preko kojih je alegorijski želio prikazati društvene mane i nemoral u tadašnjem Dubrovniku, Dobronić je kao stalni kritičar društvenih zbivanja vjerojatno tražio njihovu aktualnost. Tempo ovog stavka je *Allegro spiritoso* od početka do kraja. Mjera je dvočetvrtinska i ona drži postojanost pulsa. Ritam karakterizira stalna poliritmija, vodoravna i okomita. Uočljiva je i postojanost ritamskih struktura, koje služe kao podloga melodijskom materijalu od kojeg je građena tema. U prvom i trećem dijelu prepoznajemo ritamski model polke, a u srednjem nalazimo pravilnu podjelu šesnaestinki koje služe kao ritamska podloga. Upravo između elemenata ritamskih struktura i melodijskog materijala nastaje okomita poliritmija. Vodoravna poliritmija uočljiva je unutar samog melodijskog materijala svake teme. Forma stavka može se tumačiti kao trodijelna s kratkim uvodom od šest taktova i kratkom kodom od osam taktova. Uvod počinje uzmahom ritamskog motiva polke uz koji se, nakon dva takta u gornjoj partituri, pojavljuje kratki uzlazno-silazni motiv bljeska (takt 2 i 3). Taj se motiv pojavljuje u prvom i trećem dijelu, uvijek neočekivano, sporadično, podcrtavajući sarkastičan karakter. U prvom dijelu u donjoj partituri kontinuirano se nastavlja ritamska figura polke, kombinirana s još jednom ritamskom figurom: osminka, dvije šesnaestinke i osminka. Ova druga figura za protutežu motivu polke naglašava drugu dobu. Na toj dosljednoj ritamskoj podlozi u gornjoj partituri u lijevoj ruci, u osmom taktu pojavljuje se tema. Vrlo je neobična, neupadljiva, sa skromnom melodijskom osnovom. Njezina ritamska neujednačenost, linearna poliritmija privlači pozornost poput hoda po žici, a u neobičnom tijeku teško joj je odrediti kraj. Iznad nje opet se pojavljuje uzlazno-silazni motiv bljeska, poput kratkog *glissanda*.

Primjer br. 35: A. Dobronić: *Dubravka*, *Satiri Divjak i Gorštak*, prva tema u gornjoj partituri, počinje u 8. taktu u lijevoj ruci, u desnoj je u 9. taktu karakterističan motiv „bljeska“

Melodija se dva puta ponavlja, i to po ispisanom znaku ponavljanja s prvim i drugim završetkom. Poslije nje slijedi još jedna melodija, odnosno tema, od 24. takta, neznatno melodičnija, praćena istim ritamskim figurama ispod i iznad sebe. Te dvije melodije po ritmu i tonalitetnoj osnovi mogu činiti prvi dio stavka. On je koncipiran na stalnoj izmjeni D-durskog i h-molskog akorda. U drugom dijelu, koji počinje 39. taktom, mijenja se ritamska podloga. Tu šesnaestinke u kvartolama žubore u gornjem registru. Lijeva ruka gornje partiture iznosi temu

koja je ovdje u prirodnom gis-molu, što stvara dojam modalnosti. Odrješitog je karaktera, melodičnija u odnosu na temu prvog dijela i već ima elemente pjevnosti. Poliritmija u ovoj temi više nije dominantna katakteristika. U drugom se navratu tema pojavljuje u četveroglasnom slogu u gornjoj partituri (takt 60), a zahvaljujući promjeni u ritmu i dinamici pratnje, poprima drukčiji karakter. I drugi dio ima ispisan znak repeticije te prvi i drugi završetak. Nakon drugog dijela prvi se ponavlja gotovo posve jednak prvom izvođenju, s izmjenama prema kodi. Kratka koda (od takta 106) asocira na kolo koje se zavrtjelo do praska. Niz započinje osminkama uzlaznih oktava koje već u drugom taktu vode u slojevitu poliritmiju. Tu su triole, kvartole i velike triole u okomitom slijedu i nadalje u gornjoj partituri ostaju šesnaestinke i osminke, dok u donjoj partituri prevladavaju triole. Gradacija u snazi i dinamici kulminira u samom završetku. Cijeli stavak podsjeća na neobuzdan ples, pun neobičnih likova i neočekivanih obrata. Melodije tema imaju elemente folklora po slobodnoj, rečeničnoj građi forme, a pojačane su dvohvatima, najčešće kvintama i oktavama u ritamskim motivima.

5.1.4. Četvrti stavak *Miljenko i Dubravka*

Četvrti stavak suite nosi naslov ***Miljenko i Dubravka*** i, kao što je jasno iz naslova, Dobronić tu predstavlja glavne protagoniste drame, idealni par i idealni sklad. Nakon šest taktova uvoda, koji protječu u treperavom trileru, pojavljuje se prva tema. Tempo uvoda *Andantino* mijenja se u *Allegretto giocoso*. Tema je po karakteru bezbrižna i koketna, pjevna i jednostavna u dvočetvrtinskoj mjeri. Prvi put se pojavljuje u gornjoj partituri u gornjem glasu u zadanom tonalitetu H-dura. Po formi tema je velika glazbena rečenica, dva puta po četiri takta. Prva dva puta tema protječe u gornjoj partituri neizmijenjena, dok treći put, uz malu promjenu tempa *Poco più allegro*, protječe pola u donjoj, a pola u gornjoj partituri. Tu je već drugi dio teme modificiran da bi njezino sljedeće iznošenje već bilo u skraćenom obliku i ponovno u *tempu primo*, ali u h-molu. Provođenje teme kroz razne glasove tvori zanimljiv polifoni razvoj. Prvi glas ispod teme obično istodobno vodi prateću melodijsku liniju koja poput kontrapunkta prati temu. Tema je pri svakom provođenju u ostalim pratećim glasovima praćena različitim ritamskim elementima i strukturama. Posljednje, četvrto provođenje teme u h-molu uvodi nas u drugi tonalitet, drugi tempo i drugo raspoloženje te nakon njega, od 37. takta, počinje drugi dio stavka. Karakter drugog dijela stavka sugerira već sama oznaka tempa *Andante mesto e non largo*. Drugi dio potpuna je suprotnost prvomu. Dobronić je upisao oznaku *molto espressivo la*

melodia iako je melodija ovdje po dijapazonu i ritamskoj strukturi sasvim neizražajna. Kreće se u polaganim četvrtinkama, intervalima sekunde, a najdinamičniji pokret doživljava kada dvije četvrtinke prelaze u veliku triolu. Možda je Dobronić želio istaknuti umirujuću dubinu i religiozni karakter teme, ističući da je treba izvoditi *espressivo*. Tema augmentacijom notnih vrijednosti doslovce prelazi u ništa, na što nas upućuje oznaka *quasi niente*. Nakon nestajanja modificirana tema se opet budi (takt 61). Nastavlja se polagano kretanje četvrtinki koje tu preko velike triole ipak dolaze do osminki u tročetvrtinskoj mjeri. Nakon dva takta mjera se vraća u dvočetvrtinsku. Dolazi do promjene tempa u *Poco più mosso* i iz polaganih notnih vrijednosti u gornjoj partituri potekao je niz šesnaestinki koje, titrajući u rasponu velike sekunde *a2* i *a3* te *h2* i *h3*, sada tvore treperavu pratnju melodiji. Melodija koja nastupa zvuči kao ponovno modificirana tema, ritamski oslobođena polimetrijom i u dvoglasnom slogu poput tihe molitve. Protječe u tempu *Andantino*, uz oznaku *espressivo la melodia*, i utvrđuje se u D-duru. Treperava pratnja u šesnaestinkama izravno podsjeća na ugođaj uvodnog dijela na početku. Može se tumačiti i kao veza između prvog i trećeg dijela. Iz potpunog mira, neočekivano, novim materijalom počinje i treći dio stavka (takt 85). Odmah osjećamo molski tonalitet, no dok je melodija u prirodnom h-molu, prvi prateći glas kroz osam taktova dosljedno ponavlja povišeni sedmi stupanj kao vođicu harmonijskog h-mola. Tema koja se ovdje pojavljuje nova je po karakteru. Iako u molu, živa je, vedra i pokretna. Po građi nalikuje na prvu temu. I ona je dvodijelna, sastavljena od dva puta po četiri takta. Prvo iznošenje teme je u gornjem glasu donje partiture. Svi ostali glasovi u pratnji imaju jednolične i konstantne figure koje se ponavljaju svih osam taktova. Lijeva ruka donje partiture u gornjem glasu drži polovinku *e1*, a u donjem glasu dvjema osminkama *e* i *g* popunjava vrijeme. Na taj način konstantno zvuči subdominanta, dok je istodobno prvi dio teme u gornjem glasu baziran na toničkom kvintakordu, a drugi na dominantnom septakordu. Očita je harmonijska disfunkcija među glasovima, što stvara stanoviti folkorni kolorit.

Primjer br. 36: A. Dobronić: *Dubravka*, *Miljenko i Dubravka*, tema trećeg dijela stavka u donjoj partituri, primjer postizanja folklornog kolorita harmonijskom disfunkcijom, takt 85-92

U gornjoj partituri obje ruke izvode unisono dvotaktni motiv kojim potenciraju diobu cijele teme po dvotaktu. Po karakteru i ritamskoj strukturi tema bi se mogla okarakterizirati kao plesna. Drugo iznošenje teme slijedi odmah nakon prvoga (takt 93). Tema zvuči paralelno u gornjem glasu donje i u gornjem glasu donje partiture, u razmaku decime. Tu više nema povišenog sedmog stupnja, a u donjoj partituri u pratećem glasu pojavljuje se ritamski model polke. I u ovom iznošenju tema traje osam taktova iako je neznatno promijenjena. Odmah slijedi i treće provođenje teme (takt 101). Ovaj put motiv teme u dva glasa gornje partiture počinje u protupomaku da bi se nakon početnog motiva pojavila još jedna njegova inverzija u gornjem glasu. Nakon samo četiri takta ostaje tek početak početnog motiva koji se u sekvencama uspinje prema završetku gdje dolazi do gradacije i u tempu *poco a poco accellerando*, i u dinamici *fff*. Nakon gradacije slijede prvi i drugi završetak sa znakom ponavljanja. Malo je nejasno je li Dobronić zamislio ponavljanje od samog početka budući da nigdje nema početnog znaka za ponavljanje.[188] Nakon prvog i drugog završetka opet nastupa prva tema, *Allegro giocoso*, ponovno u H-duru kao i na početku, u gornjem glasu gornje partiture (takt 116). Ovaj dio može se tumačiti kao kratka repriza početnog dijela. Nakon iznošenja cijele teme još jedanput u gornjem glasu donje partiture dva puta nastupa dvotaktni motiv, da bi nakon njega ostao samo ritamski model u dvohvatima koji nas ponovno dovode do posve novog glazbenog materijala i

[188] Najlogičnije bi bilo vratiti se na 85. takt, a ne ponavljati cijelu skladbu od početka.

zbivanja. Odmah dolazi do promjene tempa u *Andante* (takt 132). Uspostavlja se živa ritamska raznolikost, uvodeći među glasove različite ritamske motive. Gornji glas gornje partiture uvodi dvotaktni ritamski motiv razigranih šesnaestinki na uzmahu i teškim dobama, koji se dosljedno ponavlja osam puta. Na kraju ostaje samo početni dio motiva koji se pretvara u glavni motiv početne prve teme kojim završava tempo *Andante* i počinje *Maestoso*. U donjem glasu gornje partiture uključuju se triole koje s motivom gornjeg glasa stvaraju uzburkanu poliritmiju. Istodobno tempo *Andante* u donjoj partituri počinje četveroglasjem. U desnoj ruci gornji glas izvodi kratki uzlazni fragment u šestaestinkama koji se sporadično, bez pravila ponavlja. Donji glas označen je dinamikom *mf* i oznakom *espressivo la melodia*. U ovom glasu u svoj raznolikosti ritamskih motiva jedva prepoznajemo temu iz *Andante mesto* koja u svom tijeku prelazi iz srednjega u gornji glas. Ritamska je podloga u lijevoj ruci dvoglasna, slična kao u temi *Allegretto giocoso* u h-molu, samo što ovdje gornji glas ne drži polovinku, već se izmjenjuju četvrtinke i osminke u uskom melodijskom rasponu sekundnih pomaka. Cijeli taj kratki dio protječe u neobičnoj igri ritmova, s temom koja se u svemu probija i s ostinatnim ritamskim figurama koje kao da govore kako i sve sumnje i dileme prolaze u kotaču vremena koji se neumoljivo okreće. Dolazimo do tempa *Maestoso* u kojemu se još uvijek ništa nije riješilo. Iz konteksta polaganog kretanja glasova opet probija tema iz *Andante mesto.* Tu ona počinje u gornjem glasu gornje partiture (takt 157), ali se iznad nje poslije nadovezuju još viši glasovi koji se kreću uzlaznom putanjom. U donjoj partituri za protutežu teške oktave s naglaskom na lakoj dobi kreću se silazno, šireći tako prostor i vrijeme do još jedne gradacije. Nastupa tempo *Grandioso* u dinamici *fortissimo*. Utvrđuje se D-dur. U gornjem registru gornje partiture pojavljuju se ostinatne grupirane šesnaestinke u dvočetvrtinskoj mjeri. U donjim glasovima nadopunjuju se akcentirane osminke u gornjoj i donjoj partituri u zajedničko dostojanstveno kretanje koje augmentacijom notnih vrijednosti zamire. Od svega ostaju samo treperave šesnaestinke u gornjem registru koje mijenjaju mjeru. Stavak nije završen, već slijedi nova cjelina koja ima ulogu kode. Nastupa šestosminska mjera, promjena tempa i karaktera u *Andante cantabile*, a naznačeni su predznaci Fis-dura (takt 186). Uljuljkani ritam, sklad durskog tonalteta, mirna, skromna, ali pjevna melodija s težištem na teškoj dobi i koralni slog donje partiture, sve upućuje na to da je napokon postignut dugo očekivani i željeni sklad. Atmosfera ostaje nepomućena do kraja stavka koji polako zamire uz Dobronićeve oznake *perdendosi* i *quasi niente*. Cijeli stavak rastresitom formom od najmanje pet dijelova dobiva baladni karakter. Ako je ovaj stavak u svemu težio skladu, sljedeći, peti stavak, *Grdan i Dubravka*, potpuni je kontrast i potencirani nesklad u svakom pogledu.

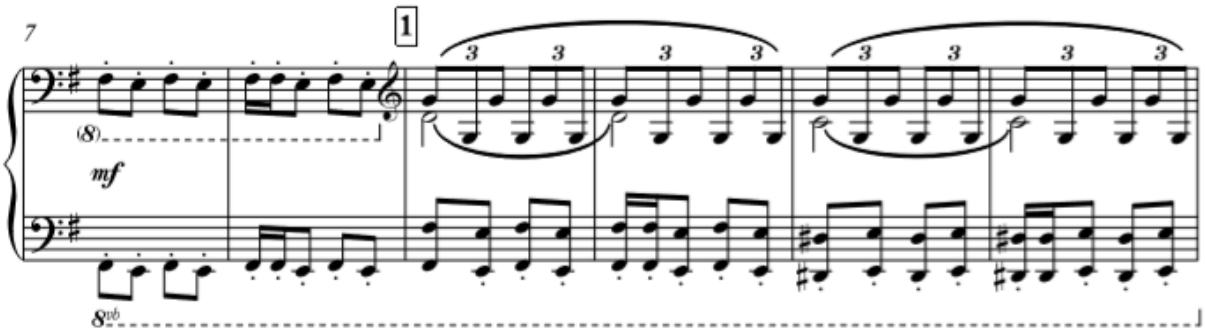
5.1.5. Peti stavak *Grdan i Dubravka*

Početak stavka priziva početak *Babe Jage* iz *Slika s izložbe* M. P. Musorgskoga[189] po uporabi pauze, njezina izražaja i estetske funkcije.[190] Kroz nekoliko taktova formira se ritamska okosnica.

Primjer br. 37. M. P. Musorgski: *Slike s izložbe*, *Baba Jaga*, početak, estetska funkcija pauze u djelu, takt 1-14

Primjer br. 38: A. Dobronić: *Dubravka*, *Grdan i Dubravka*, Uvodni dio donje partiture u kojem se formira ritamska okosnica stavka, estetska funkcija pauze u djelu, takt1-10

[189] Modest MUSSORGSKY: Pictures at an Exhibition, New York: E.F.Kalmus, 1960
[190] O problemu tišine u glazbi i ulozi pauze kao njezine specifične pojave pisala je Zofia Lissa u svojoj knjizi: Zofia LISSA: *Estetika glazbe*, Zagreb: Biblioteka Naprijed, 1977., 145-168



I u drugim Dobronićevim ciklusima možemo naći poveznice s Musorgskim u dosljednoj programnosti i živom glazbenom realizmu, kao i u neograničenoj harmonijskoj smjelosti. Ovdje je tema Grdana satkana od ritamskog, dvotaktnog ostinatnog motiva u kojem se smjenjuju reske velike i male sekunde, izvođene naglašenim i oštrim naizmjeničnim osminkama i šesnaestinkama. Melodije nema, tu je samo nezgrapnost pokreta koji već od devetog takta kreće s okomitom poliritmijom. Kao tonalitetno područje može se uzeti e-mol koji je zadan u predznacima, no samo do 21. takta. Od devetog takta u lijevoj ruci donje partiture ritamsku podlogu preuzimaju oktave, dok desna izvodi triole u oktavama sa zadržanim srednjim tonom. U gornjoj partituri nakon uvodnih taktova čini se da je počela melodija, no i tu se vrlo brzo dva glasa zaustavljaju na ostinatnom ponavljanju dvaju tonova male sekunde *h2* i *ais2*. Diminucijom notnih vrijednosti dovode do prividnog ubrzanja i gradacije u dinamici. Od 21. takta mijenja se tonalitetno područje, odnosno dolazi do odmaka prema As-duru. Tu se mijenja i ritamska struktura, što je prijelazni period prema pojavi melodije u području D-dura. Tema se pojavljuje u srednjim glasovima gornje partiture tijekom šest taktova od 25. takta. Izvodi se u dvohvatima fanfarnog karaktera u dinamici *fff* i s oznakom *emmergente la melodia*. U gornjim glasovim pojavljuju se ravnomjerne triole, dok donja partitura zadržava prijašnji energični dvotaktni ritamski motiv s akcentima u dinamici *fff* . Inicijativu tematskog materijala preuzimaju zatim srednji glasovi donje partiture, no nakon nekoliko taktova svaki se trag melodičnosti gubi u ritamskom i disharmonijskom košmaru u području D-dura. Dvohvati u intervalima terca, kvarta, terca, kvinta, seksta, kvinta i akcentirane oktave u donjoj partituri (taktovi 37-44) opet asociraju na trublje i rogove, odnosno limene puhače koji nagovješćuju nastup još jedne grandiozne teme. Tema (takt 45) zaista izranja u gornjim glasovima donje partiture u srednjem registru, iznesena akordima koje tvori oktava s kvintom, dok se u gornjoj patrtituri nazire tonalitetno područje As-dura. Četverotaktna tema dva puta se ponavlja, drugi put već smanjene snage i moći, da bi zamrla u ostinatnom ritmu koji iz triola prelazi u duole, a zatim u velike triole. Već u tom usporenom kretanju pojavljuje se sasvim nova melodija,

istaknuta akcentima na svakoj noti i oznakom *la melodia marcata* u području C-dura (takt 55). *Poco rallentando* vodi nas kroz nepripremljene harmonijske promjene u novi tempo, *Andantino mosso e maestoso*. Ovdje počinje drugi dio stavka koji, po svemu sudeći, karakterizira Dubravku, odnosno njezino raspoloženje (takt 63). Tema je u području a-mola, vrlo nježna, lirskog karaktera, u četveročetvrtinskoj mjeri. Za ovu temu Dobronić u svom prije navedenom članku navodi da je motiv upotrijebljen u stavku vezanom za svatovsku povorku Grdana, a poslije preuzet u molitvi slobode. Ti se navodi vjerojatno odnose na orkestralnu varijantu *Dubravke*. Oznaka dinamike je *piano*, a tempo je umjerenog dostojanstvenog hoda. Počinje dvoglasjem u kojem gornji glas ima vodeću ulogu, u gornjoj partituri. U donjoj partituri ritamska je podloga tu satkana od teških osminki u prvom dijelu takta i lakih treperavih šesnaestinki u drugom dijelu takta u četveroglasnom slogu. Ritamski motiv je dvotaktan i ostinatno se ponavlja tijekom cijelog daljnjeg razvoja teme u gornjoj partituri. Već je drugi prohod teme obogaćen višeglasnim bogatim slogom akordičke strukture, što pridonosi mekoći i nježnosti tonske slike. Nadalje, i melodijski tijek teme se mijenja. Prepoznajemo uzlazne i silazne motive koji se pojavljuju i u sporednim glasovima. Ovo četveroglasje, igrom motiva u različitim glasovima, tvori oživljeno bogato tkivo neprestane mijene i neprekidnog tijeka. Zamišljena idila proteže se kroz 25 taktova da bi se pojavom polimetrije narušio ritamski sklad kretanja i unio nemir i strah. Smjena dvočetvrtinske i tročetvrtinske mjere ustaljuje se u dvočetvrtinskoj sažimanjem triju doba u dvije triole. Harmonijski se gubi svaki sklad, disonantni dvohvati *tenuto* u obje ruke gornje partiture unisono se kružno izmjenjuju (taktovi 92-95). Ubrzanjem tempa kao da izlijeću u tonalitetno područje As-dura, odnosno sniženi šesti stupanj C-dura, gdje s kulminacijom nakupljenog straha nastupa *meno mosso.* Tempo se smiruje augmentacijom notnih vrijednosti u basu donje partiture, gdje četiri osminke u taktu prelaze u velike triole gotovo do kraja gibanja. U donjoj partituri gornji glasovi akordima dominante i molske subdominante bez terci teže k C-duru. Istodobno u gornjoj partituri zvuči sniženi šesti stupanj i dominanta C-dura. Tempo se smiruje, dinamika opada, dolazimo do tempa *Largo* s dinamičkom oznakom *ppp*. No Dobroniću ni to nije dovoljno, već cijeli ovaj potres svodi na jednu polovinku *c* kroz tri oktave. Naveden tempo je *larghissimo*, a polovinka je ligaturama zadržana dva puta po četiri takta. Tu glazba doslovce zamire prije posljednjeg stavka, *Plesa satira i pjesme slobodi.*

5.1.6. Šesti stavak *Ples satira i pjesma slobodi*

Posljednji stavak, ***Ples satira i pjesma slobodi***, apoteoza je cijelog ciklusa. Stavak možemo podijeliti na pet dijelova, a prvi je dio ekspozicija fuge. U tempu *Allegro affanato* i dvočetvrtinskoj mjeri energično počinje tema živog pulsa i motoričkog karaktera u gornjem glasu donje partiture. Počinje osminkom s predudarom iz koje u sljedećem taktu kreće niz šesnaestinki uzlaznim pokretom da bi u četvrtom taktu taj niz postao još dulji i promijenio smjer kretanja. Ovu temu Dobronić u svom članku *O temama i tematici u mojoj* Dubravci[191] navodi kao primjer motiva koji dočarava užurbanost pastira pri tjeranju satira Divjaka, preobučena u vilu.

Primjer br. 39: A. Dobronić: *Dubravka*, *Ples satira i pjesma slobodi*, motorična tema ekspozicije fuge u donjoj partituri, početak stavka, takt 1-5

U petom taktu tema se imitira u donjem glasu gorje partiture. Nakon još pet taktova tema počinje u gornjem glasu gornje partiture, a zatim se provodi još dva puta u dva glasa donje partiture unisono. Sve su imitacije dosljedno provedene, a polifono tkivo harmonijski je uzor skladna kontrapunkta. Tonalitet ovog dijela nepomućeni je h-mol. Prva tema kreće iz tonike, druga iz dominante, treća opet iz tonike, četvrta iz dominante i peta iz tonike. U konačnici taj početak fuge doseže istodobno zvučanje sedam glasova. Dobronić je u završnom dijelu ove svoje suite svakako vrlo promišljeno upotrijebio formu ekspozicije fuge kao najsavršenijeg oblika polifone glazbe. Time se približio Gunduliću i njegovu dobu, a savršenstvom forme aludira i na ipak dostignuto savršenstvo i sklad ideala. Pridruživanje glasova simbolički može značiti i pridruživanje i okupljanje naroda u slavlju svetkovine na opću radost i zadovoljstvo. Kulminacija prvog dijela nastupa kad se nakon teme prvi put ponavlja samo njezin drugi dio, a zatim niz uzastopnih šesnaestinki kroz četiri takta, podcrtana oštrim akcentima na osminkama,

[191] Antun DOBRONIĆ: „O temama i tematici u mojoj *Dubravci*“, *Teater*, I (1922.-23.), 4-6.

dosljednom artikulacijom i pojačanom dinamikom. Nakon prvog dijela (takt 35) prepoznajemo ostinatni ritamski motiv zveckajućih sekundi u visokom registru. Tom se motivu pridružuje još jedan poznati dvotaktni ritamski motiv, kao i ritamski motiv polke. Tako pripremljena uključuje se tema satira Vuka (takt 39). Kao i prije, prva se dva puta provodi jednoglasno, a zatim u neskladnim disonantnim dvohvatima. Modificiranoj se temi i njezinim motivima zatim priključuje i uzlazni kratki *glissando*, ispisan septolom, prema trileru koji podsjeća na uzlazno-silazni motiv bljeska iz dvaju satira, *Divjaka i Gorštaka*. Tema zvuči u gornjoj partituri, dok donja uglavnom ima ulogu ritamske podloge. U ovom je dijelu očito na djelu neobuzdana satirska igra i ples koja završava energičnim unisonim kvartama u gornjoj partituri i oktavama u basu donje partiture, dok se u gornjim glasovima donje partiture smjenjuju kvarte i sekunde. Dvohvati ritamskim ponavljanjem najprije dovode do diminucije notnih vrijednosti i prividnog ubrzavanja da bi zatim augmentacijom na isti način došli do usporavanja, uz trepet rastavljenih oktava u basu donje partiture. Na kraju tog dijela stoji znak ponavljanja te prvi i drugi završetak nakon čega slijedi i promjena tonaliteta, naznačeni B-dur. Slijedi treći dio (takt 94) u kojem se iznosi novi glazbeni materijal, ali svi principi razrade ostaju isti. Četverotaktni uvod u kvintama, koje kao da su pokucale na vrata, priprema temu. Tema se javlja u gornjoj partituri u dvoglasju unisono u lijevoj i desnoj ruci. Po karakteru je razigrana, bezbrižna, živa i dinamična. Tu je već i poliritmija među gornjom i donjom partiturom, što pridonosi dodatnom dojmu komešanja. Drugi put se tema ponavlja obrnutim redoslijedom, drugi, pa prvi dio. Zatim prvi dio u gornjoj, a drugi u donjoj partituri, da bi na kraju drugi dio teme još prozvučao u dvohvatima lijeve ruke gornje partiture (taktovi 115-118). Na kraju teme ritamsku osnovu ponovno preuzima ritamski motiv polke, a nakon tri takta vraćamo se u D-dur. Tu ponovno nastupa tema satira Vuka, dvoglasno unisono u gornjoj partituri, sa svom svojom ritamskom podlogom u donjoj partituri (takt 130). Modificirana tema višekratno se ponavlja. Ritam se smiruje u triolama, duolama, pa velikim triolama. Nakon augmentacije notnih vrijednosti i prividnog usporenja tema satira zvuči preobražena, u čistim konsonantnim intervalima, blaža i u dinamici *piano* (takt 160). I ritamska podloga u donjoj partituri postaje blaža, decentna i potpuno promijenjenog karaktera. S dinamičkom gradacijom dolazimo do završetka ovog dijela. I taj dio ima znak ponavljanja i ispisan prvi i drugi završetak, a ponavlja se od ponovne pojave teme satira Vuka. Drugi završetak je ujedno prijelazni dio prema posljednjem, petom dijelu koji, po svemu sudeći, predstavlja himnu slobodi. Počinje u tonalitetu A-dura s promjenom mjere u četveročetvrtinsku (takt 214). Karakter odgovara i oznaci tempa *Andantino maestoso.* Odmah nastupa tema svečanog karaktera, polaganog hoda u dvoglasju u desnoj ruci donje partiture. Tema je kratka, dvotaktna fraza koju možemo prepoznati iz teme *Dubravke* u stavku *Grdan i Dubravka*. Ondje

je ona bila drugi dio teme, a cijela tema bila je u a-molu. Ovdje ta fraza zvuči posve drukčije jer je osnovni tonalitet A-dur. Fraza bi u funkciji teme djelovala nedorečeno da se kanonskom imitacijom odmah na nju ne nadovezuje sljedeća. Ona nastupa u obje ruke gornje partiture dvoglasno i unisono. U tijeku prve imitacije u donjoj partituri uključuje se bas u oktavi na tonici A-dura. Druga imitacija slijedi odmah zatim u četveroglasju u gornjoj partituri. Poslije ovih dviju imitacija slijedi pet taktova u kojima se višeglasje dinamično razvija uz pojavu polimetrije. Kad se vraća četveročetvrtinska mjera, opet se čuje tema, ali modificirana. Ritamska je osnova teme jednaka, ali od dvaju uzlaznih motiva jedan je sada silazan. U različitim glasovima gornje partiture motivi se provode u protupomaku, dok u donjoj partituri opet prepoznajemo ritamsku podlogu iz teme Dubravke iz petog stavka suite. To se višeglasje dinamično razvija, provodeći osnovni motiv po glasovima uzlazno i silazno. U konačnici augmentacijom notnih vrijednosti dolazimo do gradacije i svečanog završetka.

Cijela suita *Dubravka* kompleksno je djelo koje Dobronića predstavlja sa svim njegovim glazbeničkim osobinama. Skladano je u vrijeme kad je Dobronić već postigao punu umjetničku zrelost, a po tematici u potpunosti zadovoljava njegovu težnju da sklada glazbu u narodnom duhu. Ovdje je ta težnja po tematici opravdana i poželjna kao jedina ispravna. Po formi svi su stavci pisani slobodno, bez pravila, no ipak slični nekim ustaljenim modelima. Ne postoji formalna simetrija u dijelovima, već samo ponekad unutar melodije. Forma je, kao i karakteristike melodije i ritma, podređena sadržaju i ideji djela. Kao glazbena sredstva Dobronić rabi sve nijanse dinamike, od *ppp* do *fff*, kao i obilje artikulacijskih oznaka. Faktura je linearno slojevita, uglavnom višeglasna, što je jedna od glavnih karakteristika Dobronićeva stvaralaštva. Autor upotrebljava homofoni i polifoni slog, uključujući i tehniku imitacije. Harmonija nije funkcionalna, brojne alteracije više su pravilo nego iznimka. Predznaci za određeni tonalitet redovito su naznačeni, ali Dobronić se koristi uglavnom tonalitetnim područjima koja poštuje. Ritam je važno izražajno sredstvo, koristi poliritmiju i polimetriju. Pri pijanističkom izvođenju ponekad treba dobro razmisliti kako ostvariti sve napisano, što se osobito odnosi na ispravnu interpretaciju okomite poliritmije unutar partitura i među njima. Djelo neosporno ima umjetničku vrijednost, no da bi se ona ostvarila, i izvođači moraju preuzeti punu odgovornost.

U komornim djelima s klavirom Dobronić je već znatno lakše izražavao svoje ideje nego u klavirskim djelima jer je fakturu mogao rasporediti po dionicama različitih instrumenata. U suiti ***Dubravka***, obrađenoj **za klavir četveroručno**, mogućnost razlaganja fakture po svim registrima klavira kao da je Dobroniću otvorila nove mogućnosti. Tu je narodne motive i teme

uspio izvrsno uklopiti u bogatu zvučnu sliku, zahvaljujući mogućnosti širokog raspoređivanja tona. Ostinatnim ponavljanjima često postiže ugođaj i boju tona, dok melodija na takvoj podlozi još više dolazi do izražaja. Dobronić se koristi ritmom na sve načine, za postizanje izražajnosti tematskog materijala, za podcrtavanje karaktera, za dramatizaciju, kao i za smirenje. Dinamika je prisutna i u svim gradacijama sa smjelim kontrastima i izmjenama. Cijeli je ciklus programno koncipiran, a karakter pojedinih naslova Dobronić je vrlo uspješno dočarao. Pastoralni ugođaj idiličnog pastirskog kraja, neobuzdanu igru satira, nježni odnos Miljenka i Dubravke, a i nezgrapnost Grdana, kao i oslobođenje u savršenoj formi fuge i pobjedu dobra na kraju. Sve je to u ovom ciklusu Dobroniću uspjelo, i to posredstvom primjene obilja narodnih motiva. Forma je posve slobodna i podređena samo osnovnoj ideji, kao i harmonija kojom postojano napušta zadane tonalitete, nepripremljeno šeće tonalitetnim područjima posredstvom obilja alteracija, a pri svemu ima čvrsto uporište u zvuku narodnog melosa. Po svim tim karakteristikama djelo možemo svrstati u djela hrvatske moderne neonacionalnog smjera. No po psihološkoj karakterizaciji likova i individualiziranim tehničko-skladateljskim postupcima i ovo nas djelo usmjerava prema folklornom ekspresionizmu. Prema Tamari Jurkić Sviben, „najizrazitija novina moderne u odnosu na tradiciju jest novi zvuk koji se ostvaruje na razini harmonije, a time i zvučnog kolorita. Postupno proširivanje i rastakanje tonalitetnosti donosi bogato nijansiran harmonijski jezik koji se u ponekim slučajevima radikalizira do slobodne atonalitetnosti.“[192] Sve te osobine prepoznajemo u Dobronićevu djelu u koje je uspješno uspio uklopiti folklorne elemente našeg podneblja. No uza sve navedene zajedničke karakteristike, i tu izranja Dobronićeva individualnost, kojom je samo svoj i sličan samo samomu sebi. Suita je interesantna i u međunarodnom kontekstu, kao djelo koje dostojno predstavlja dosege hrvatskih skladatelja.

[192] Tamara JURKIĆ SVIBEN: *Glazbenici židovskog podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji, 2016., rukopis (doktorski rad), 29.

6. SKLADATELJSKA GESTIKA ANTUNA DOBRONIĆA S POSEBNIM OSVRTOM NA DJELA ZA KLAVIR I S KLAVIROM

Iako klavirska djela i komorna djela s klavirom predstavljaju tek manji dio Dobronićeva opusa, već se iz njih mogu iščitati osnovna obilježja i specifične karakteristike njegova skladateljskog rukopisa. Budući da je Dobronić neumorno skladao tijekom cijelog života, djela su nastajala u vrlo različitim okolnostima. No osnovna obilježja formirana su već u ranijem razdoblju i njima je Dobronić ostao vjeran do kraja života.

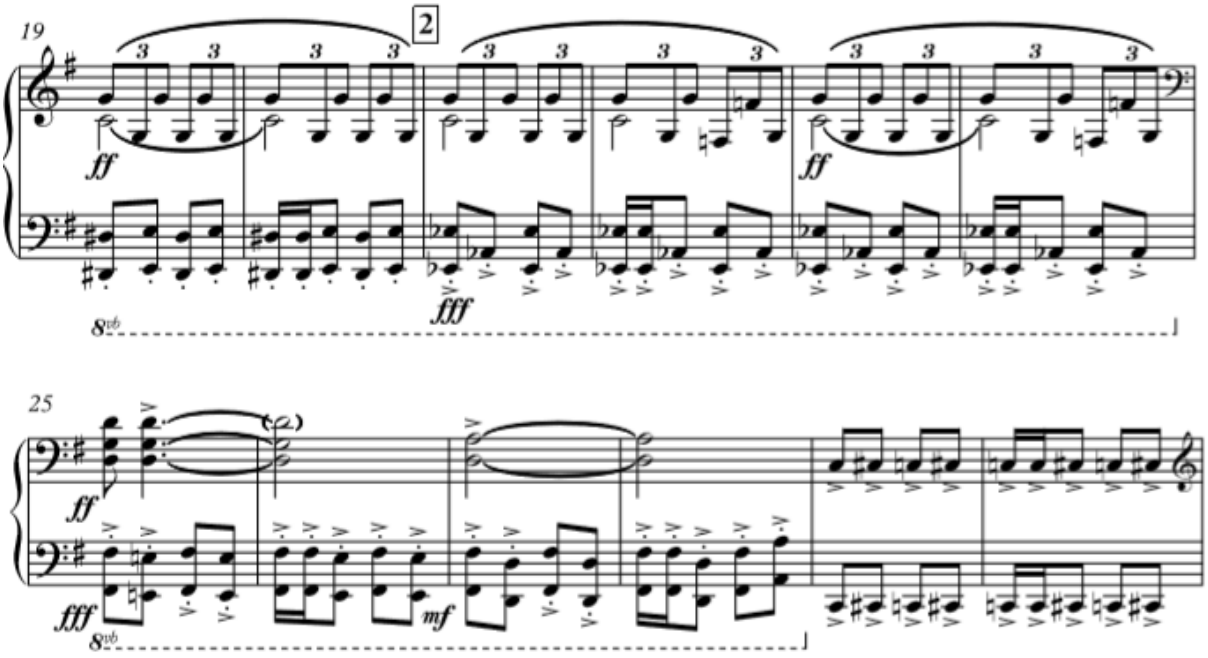
Pri oblikovanju forme djela Dobronić se gotovo nikad nije pridržavao ustaljenih normi i pravila. Velika forma kod Dobronića načelno može slijediti ideju poznatih obrazaca (sonata, trio, fantazija i dr.), ali nikad ne slijedi pravila. Na krupnom planu osnovne elemente forme često možemo samo naslutiti. Kao primjer može poslužiti Fantazija, op. 19, koja po formalnom rasporedu dijelova slijedi ideju sonatne forme, ali ne i po razradi teme, kao ni po harmonijskom razvoju. Sloboda forme očituje se i u najmanjim detaljima; to su struktura motiva i melodije bez simetrije u građi, česte promjene motivičke strukture, spontani redoslijed uporabe melodije i tematskog materijala, podređen ideji i sadržaju, a ne poštivanju forme. Sklonost prema malim formama povezuje Dobronića s impresionizmom u glazbi, na što upućuju brojni ciklusi, kao i uporaba starocrkvenih i cjelostupanjskih ljestvica. Karakteristično je da su svi Dobronićevi ciklusi programno pisani, svaka minijatura ima svoj naslov koji naznačuje sadržaj skladbe. Razlikuju se ciklusi, koji su ponajprije utemeljeni na folklornim citatima, od onih koji se temelje na Dobronićevoj invenciji i unutarnjem duhovnom svijetu (ciklusi posvećeni Dobronićevoj djeci). Prvi su po slogu i fakturi jednostavniji i nemaju većih pijanističkih zahtjeva, dok su drugi u pijanističkom smislu podređeni više samoj ideji nego pijanističkoj udobnosti pa su neka djela vrlo zahtjevna i iziskuju izrazitu spretnost i prilagodbu. Komorna djela s klavirom sva su vezana za folklorne motive i teme. U njima Dobronić uspijeva udobnije razložiti fakturu nego u klavirskim djelima. Dobronićev glazbeni govor u djelima temeljenim na folklornim citatima često je banaliziran, dok je u drugoj skupini podređen sadržajnoj pozadini djela. U svim djelima Dobronić slijedi psihološki i unutarnji razvoj što bitno pridonosi umjetničkom dojmu.

Skladateljska gestika može se nazvati pripovjedačkom. Često se može povući paralela s literarnim žanrovima. Moguće je prepoznati novelu, satiru, dramu, bajku u glazbi. Izvanredan

primjer satire u glazbi nalazimo u suiti za klavir četveroručno, *Dubravka*. Tu glazbena satira nije primijenjena samo za prikaz satira, već i za prikaz i karakterizaciju Grdana.

Primjer br. 40: A. Dobronić: *Dubravka*, *Grdan i Dubravka*, priprema i nastup teme Grdana, partitura gornja, takt 15-30

Partitura donja:



Elemente drame prepoznajemo u cijelom uvodnom dijelu *Bosanske rapsodije*. Pripovjedački način iznošenja glazbenog sadržaja može se prepoznati i u ciklusima posvećenim Dobronićevoj djeci, Lelji, Rajki i Drašku. Ovdje realistički prikaz doživljaja skladateljskim postupcima reminiscira skladateljske postupke M. P. Musorgskog u klavirskim djelima.

Primjer br. 41: A. Dobronić: *Naša Rajka*, *Igra skrivača*, takt 1-6

Primjer br. 42: M. P. Musorgski: *Slike s izložbe*,[193] *Katakombe*, *S mrtvima na mrtvom jeziku*, takt 12-21

U oba primjera tremolo razlomljenim oktavama u desnoj ruci asocira na strah i strepnju.

Primjer br. 43: A. Dobronić: *Naša Lelja*, *Razgovor s lišćem*, takt 7-10

[193] Modest MUSSORGSKY: Pictures at an Exhibition, New York: E.F.Kalmus, 1960

Primjer br. 44: M. P. Musorgski: *Slike s izložbe*, *Gnom*, takt 1-11

U oba primjera trileri služe za postizanje atmosfere, kao pratnja tematskom materijalu.

Po stilskim karakteristikama u Dobronićevu stvaralaštvu dominira naklonost neonacionalnom smjeru. Pod pojmom neonacionalnog smjera kod Dobronića se on podrazumijeva kao slavenski u širem smislu. Dobronić posvećuje pozornost svim hrvatskim krajevima, i to kroz svoja djela za komorni orkestar, pet *Hrvatskih rapsodija*. Njima je obuhvatio sve hrvatske krajeve što se vidi po naslovima: 1. *Uz Jadran*, 2. *Črez Zagorje zelene*, 3. *Lepo naše Međimurje*, 4. *Slavonijo, zemljo plemenita*, i 5. *S onu stranu Drave*. Tu su još *Istarska suita* i *Dalmatinska serenata*. No na Dobronića duboki trag ostavljaju i panslavističke ideje s kraja 19. stoljeća pa osnovu inspiracije crpi iz narodnih izvora svih Južnih Slavena. Neofolklorni trend očituje se u postojanoj uporabi motiva i melodijskih obrazaca skladanih po uzoru na narodnu glazbu. Često se služi i originalnim narodnim motivima i melodijama. Pri uporabi građe iz narodne glazbe otvara se tema Dobronićeva odnosa prema citatima u glazbi. Važan faktor stvaralačkih principa, prema Zofiji Lissi, skladateljev je odnos prema glazbenom materijalu od kojeg stvara svoje glazbeno djelo.[194] U tom smislu glazbeni antefakti koji ulaze u tkivo novog glazbenog djela uvijek imaju različite uloge. Kod Dobronića antefakte prepoznajemo kao narodne popijevke ili motive narodnih pjesama unutar njegovih djela. Slušatelj u tom slučaju može prepoznati neki narodni napjev, ako ga poznaje. Može prepoznati karakter i strukturu (ritmičko-melodijsku) iskorištenog motiva ili glazbenog elementa, koji porijeklo vuče iz narodnog stvaralaštva. Međutim, Zofia Lissa u članku *Estetske funkcije glazbenog citata* navodi da je svjesno zaobišla temu citata narodne glazbe u umjetničkoj glazbi

[194] Zofia LISSA: *Estetika glazbe, Ogledi*, Zagreb: Biblioteka Naprijed, 1977., 131.

budući da se tu javlja sasvim osobit sociološki i estetski problem, kao i problem kompozitorske tehnike.[195] Prema kriterijima Zofije Lisse: „Citat se pretežno javlja jednom, kao određena fragmentarna, no u sebi zatvorena cjelina koja genetički pripada nekom drugom, ranije nastalom djelu.“ Ili: „Glazbeni citat može, no ne mora biti apsolutno doslovan“. Prema tim dvama kriterijima, narodne popijevke u Dobronićevu stvaralaštvu mogle bi se smatrati citatima iz narodnog stvaralaštva. Međutim, već nas sljedeći Lissin kriterij ograničava u takvim razmišljanjima. „Ne smije se pojaviti kao tematski upad novog djela jer bi to promijenilo njegovo značenje kao substrukture pridodane novom djelu izvana; kao tematska misao podlegao bi tada bilo provedbi bilo variranju i time bi izgubio karakter izdvojene i „strane“ cjeline u protoku djela.“[196] Budući da Dobronić narodne popijevke često rabi upravo za teme svojih djela (na primjer, prva tema Trija je narodna popijevka *Tjeraj ovce, djevojko*, prva tema *Bosanske rapsodije* narodna popijevka *Udaralo u tamburu đače*, tema klavirske Fantazije slovenska narodna pjesma *Kjo so moje rožice*), prema ovom kriteriju taj materijal ne bismo mogli smatrati citatima. Pojedinim motivima i fragmentima iz narodnog stvaralaštva (popijevke, plesovi) Dobronić se koristi u svojim djelima kao, kako ih sam naziva, „pramotivima“. Dobronićevi „pramotivi“ u sebi nose elementarno ritmičko-melodijsku jezgru koja se pojavljuje na početku kompozicije. Poslije ju možemo prepoznati u ritmičkim, melodijskim ili instrumentalnim varijacijama u različitim dijelovima ili čak stavcima kompozicije. Ti „pramotivi“ uvijek i pri svakom javljanju karakteriziraju određenu sadržajnu temu, koja ne mora biti vodeća, kao kod „lajtmotiva“, a unutar djela može ih biti nekoliko. Primjere „pramotiva“ u svojoj *Dubravki* Dobronić navodi u članku *O temama i tematici u mojoj Dubravci*.[197] Tu piše, na primjer, da je motiv pjeva pastira u kolu preuzeo iz bokokotorske pučke igre. Prema Zofiji Lissi, citat u glazbenom djelu može imati različite estetske funkcije. Jedna od funkcija citata koja bi se mogla prepoznati u Dobronićevoj primjeni narodnih motiva u vlastitim djelima uporaba je citata (odnosno, u Dobronićevu slučaju, narodnog motiva ili teme) kao sredstva sadržajnih asocijacija. U ovom slučaju to bi bile asocijacije vezane za programni sadržaj Dobronićeva djela. Citat može služiti i kao sredstvo izazivanja efekta ironije ili groteske. Primjer je Dobronićev energično-groteskni motiv koji se pojavljuje u prvoj temi drugog stavka *Dubravke*, *Vuk satir i pastiri*, u suiti za klavir četveroručno, a u scenskoj obradi javlja se u bakanalijama satira u trećem činu.[198]

[195] Ibid., 144.
[196] Ibid., 133.
[197] Antun DOBRONIĆ: „O temama i tematici u mojoj *Dubravci*“, *Teater*, I (1922.-23.) 4-6.
[198] Ibid., 6.

Primjer br. 45: A Dobronić: *Dubravka*, 2. stavak *Vuk satir i pastiri*, „energično-groteskni“ motiv, partitura donja, takt 3-4 i 7-8.

Također, Dobronićevi preuzeti motivi i melodije nemaju dvoznačnu ulogu citata koji, prema Lissi, u prvom redu predstavlja upotrijebljeni antefakt, a u drugom redu novonastalo djelo. Kod Dobronića se preuzeti materijal u potpunosti infiltrira u novonastalo djelo kao njegova sadržajna bit, prenoseći novom djelu svoje karakteristike.

Narodni elementi u Dobronićevim djelima nekad su vezani uz ideju narodne pripovijetke te epske i mitološke likove (kao na primjer u *Dubravki*). Po tim osobinama Dobronića možemo povezati s ruskim klasicima neonacionalne orijentacije kao uzorima, npr. Rimski-Korsakovim (bajke u glazbi). Pripovjedački način iznošenja glazbene misli povezuje ga s jednim od najvećih realista u glazbi, Musorgskim. Sklonost ruskim umjetničkim uzorima očituje se i u traženju književnih djela ruskih klasika, prikladnim za izražavanje kroz glazbu (na primjer, muzičko-scenska epika *Mati* prema istoimenom romanu M. Gorkoga, muzičko-scenska satira *Medvjed* prema pripovijetki A. Čehova i *Balerina* prema pripovijetki N. Gogolja).

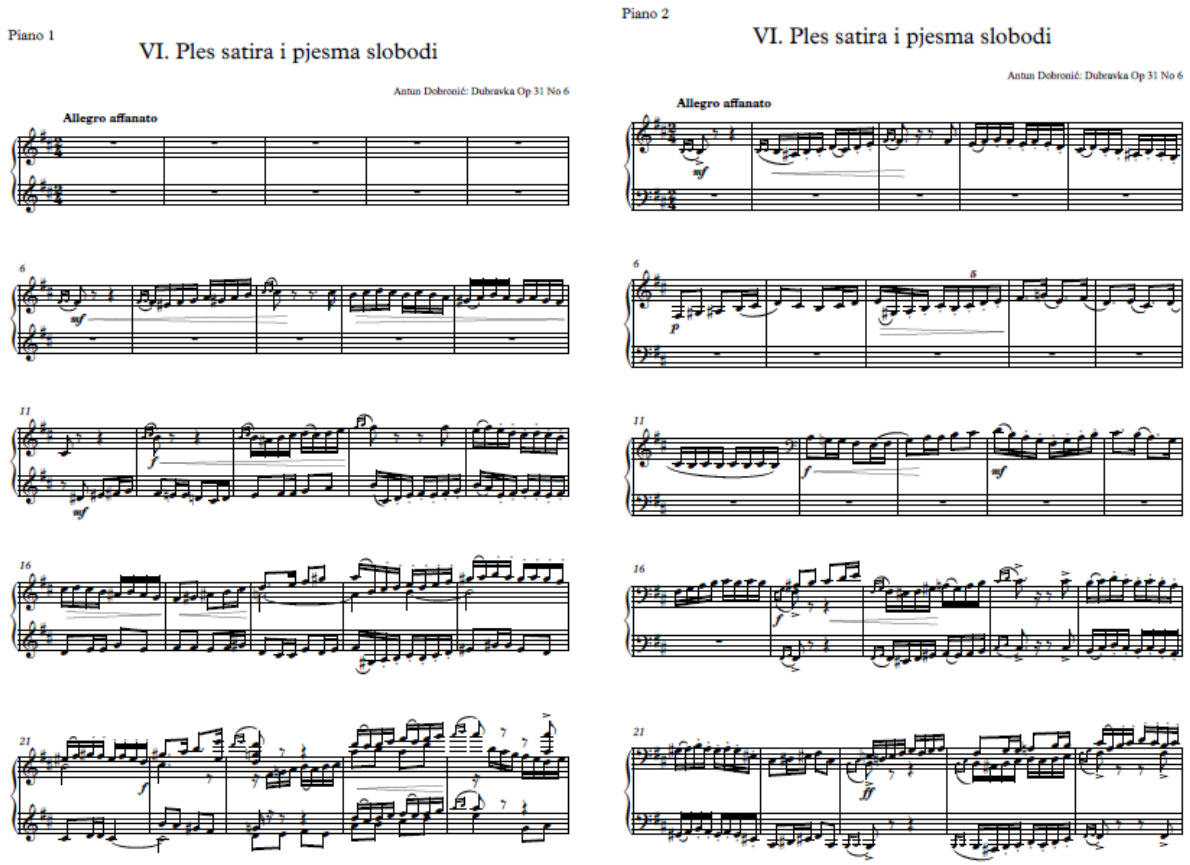
Važna je karakteristika Dobronićeva glazbenog rukopisa višeslojna faktura notnog teksta. U gotovo svim skladbama ističe se višeglasje i linearno vođenje glazbene misli, a harmonijske okosnice su istodobni susret različitih glasova. Česta je pojava provođenje

tematskog materijala kroz razne dionice, koje se uvriježeno razvrstavaju od basa do soprana. Taj način obrade Dobronić podrobno opisuje u svom članku *Obrada pučke popijevke* kao najzahtjevniji.[199]

„[..] Od navedenih načina prvi stavlja na glazbenika udešavača najveće zahtjeve, ali zato, u dobrim rukama, može da urodi najprobranijim umjetničkim plodom. Sastaviti naime na temelju jedne kratke a često i na prvi pogled neznatne melodije ili samo na temelju jednog dijela melodije velebnu jedinstvenu kontrapunktističku kompoziciju, bilo instrumentalnu bilo vokalnu, rad je, koji se mora smatrati viškom glazbene tvorbe [...]“

Naravno, ovaj princip kod Dobronića ne rezultira uvijek „velebnom kontrapunktističkom tvorbom“, ali susreće se primjer ekspozicije fuge koja se drukčije razvija, a česta su i polifona provođenja motiva u višeglasju.

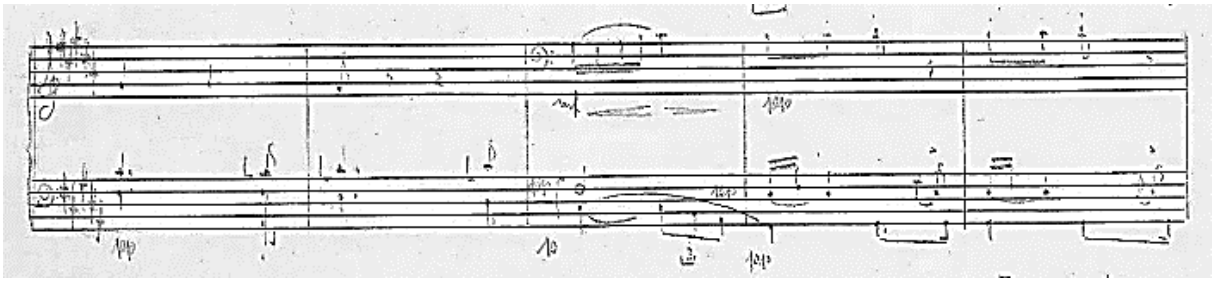
Primjer br. 46: A. Dobronić: prva tema iz *Plesa satira i pjesme slobodi*, šesti stavak ciklusa *Dubravka* za klavir četveroručno, takt 1-25



Na taj način Dobronić često postiže zanimljiv i dinamičan polifoni razvoj.

[199] Antun DOBRONIĆ: „Obrada pučke popijevke“, *Pjevački vjesnik*, 7 (1911.), 5/6, 39-42.

Bogato nijansirana dinamika i artikulacija važna su i obilno rabljena izražajna sredstva. Može se uočiti da je Dobronić podrobno zapisivao dinamiku za svaku ruku, a ponekad i za svaki glas zasebno. Iz toga se može zaključiti da klavirski slog za Dobronića nije bio dominantan u načinu skladateljskog razmišljanja, već je više naginjao prema zborskom i orkestralnom slogu, koji su mu pružali mogućnost tonske širine za kojom je težio. Tako se može razumjeti njegova stalna potreba za obilježavanjem različite dinamike u svakom glasu posebno.



Sl. A. Dobronić, rukopis iz četvrtog stavka *Dubravke*, *Miljenko i Dubravka*, primjer obilježavanja dinamike za svaki glas posebno

Dobronić vrlo često primjenjuje i ostinatnu potporu razvoju tematskog materijala.

Primjer br. 47: A. Dobronić: *Naš Draško*, *Ne bojim se psa*, takt 1-12

Ova je osobina u stručnim krugovima ponekad nailazila na osudu. Međutim, sličan način razrade fakture, odnosno učestalu upotrebu ostinatnih figura, nalazimo i kod Dobronićevih suvremenika, što nimalo ne umanjuje njihovo značenje.

Primjer br. 48: M. P. Musorgski: *Slike s izložbe*, *Igra u parku*, primjer ostinatne pratnje, takt 1-5

Primjer br. 49: B. Bartók, *Rumunjski plesovi* za klavir[200], br. 3, primjer ostinatne pratnje, takt 1-12

[200] Bela BARTÓK: *Romanian Folk Dances op. 56*, Vienna: Universal Edition, 1918

Primjer br. 50: F. Poulenc: Sonata za klavir četveroručno[201], primjer ostinatne pratnje, takt 1-10

Augmentacije notnih vrijednosti česte su pri završecima glazbene misli, a diminucije prilikom kulminacija ili prijelaza s jednoga glazbenog materijala na drugi.

[201] Francis POULENC: *Sonata for Piano Four Hands, FP8*, London: J.&W. Chester, 1939

Na harmonijskom planu nameće se smjelost harmonijskih obrazaca, samoniklost ideja nadahnuta dubokim suosjećanjem s čovjekom iz naroda. Kao u pogledu forme, Dobronić se ni na harmonijskom planu ne pridržava nikakvih pravila. Tonaliteti su uglavnom tonalitetna područja unutar kojih, u većini slučajeva, ne postoje harmonijski odnosi. Akordičke progresije nisu sputane funkcionalnim odnosima vezanim za određeni tonalitet. Umjesto modulacija može se govoriti o izmjenjivanju tonalnih razina. Nekad su označene predznacima, a često i nisu. Prvi je ciklus koji je u potpunosti pisan bez navođenja predznaka uz ključ, ciklus *Iz školskog dječjeg svijeta*. Ovaj skladateljski postupak prvi je put uveo Erik Satie. Česti su paralelizmi intervala, najčešće terci, kvinti i oktava. Za postizanje pastoralnosti Dobronić primjenjuje postupak sužavanja i širenja intervala u dvohvatima.

Primjer br. 51: A. Dobronić: Trio, treća tema, postupak sužavanja intervala u dionici klavira, takt 183-194

Promjenom intervala u melodijskom smislu postiže promjenu karaktera u tematskom materijalu (na primjer, kad velika sekunda postaje povećana, karakter se otklanja prema istočnjačkom melosu). Važnu ulogu ima i ritam. Dobronić se često koristi karakterističnim ritamskim figurama. Učestalo se služi polimetrijom kojom mijenja puls i širi ili skraćuje vrijeme, te rabi pedalne tonove. Za postizanje promjene karaktera Dobronić poseže za promjenom tempa istog tematskog materijala, kao i za promjenom tonskog roda (durski ili molski). Psihološki sadržaj uvijek uvjetuje upotrebu različitih izražajnih sredstava.

Primjer br. 52: A. Dobronić: *Bosanska rapsodija*, druga tema u dionicama gudača, postizanje promjene karaktera promjenom tempa tematskog materijala, takt 117- 125

Primjer br. 53: Ista tema u tempu *Largo* potpuno promijenjenog karaktera, takt 176-1

Po svim sredstvima svog umjetničkog izražavanja Dobronić se udaljava od karakteristika skladatelja postromantizma kojima generacijski pripada i smjelo kroči u vrijeme pronalaženja novih načina glazbenog izražavanja, suprotstavljajući se hrabro i svjesno tradiciji i svakoj sigurnosti.

7. MUZIKOLOŠKA VALORIZACIJA ODABRANIH DJELA

Teško je reći što sve utječe na vrednovanje nekog djela. U konačnici trajnu vrijednost stječu djela koja na neki način ostaju u glazbenoj ili pedagoškoj praksi. Svako djelo, da bi ga se moglo u potpunosti percipirati, obično je potrebno višekratno čuti. Kao što se kaže da je ljepota u očima promatrača, tako u velikoj mjeri i doživljaj glazbenog djela ovisi o spremnosti i pripremljenosti slušatelja za percepciju tog djela. Doživljaj nekog djela uvijek je subjektivan, a tek kad je djelo već zaživjelo kao dio kulturološkog sadržaja sredine u širem smislu, doživljaj može postati objektivan. Veliku važnost ima dojam koji neko djelo ostavlja na slušatelja. No to ovisi i o slušatelju, ali i o izvođaču koji u tom slučaju preuzima veliku odgovornost. Stoga je najvažnije učiniti djelo dostupnim izvođačima, a preko njih i slušateljima. Tada će ono proći potreban filter koji će odvojiti trajnu od trenutačne vrijednosti. U svakom slučaju, glazbena djela moraju zazvučati da bi se uopće mogla kategorizirati. Kod Dobronića je već za njegova života postojao problem nedovoljnog izvođenja njegovih djela. Preveliki je broj djela koja nikad nisu izvedena. Djela koja su izvedena za Dobronićeva života nisu se uspjela održati na repertoaru novih generacija umjetnika. Zato je cilj ovog rada preko analize, obrade i transkripcije Dobronićevih rukopisa izvući njegova djela iz arhivskih kutija i učiniti ih dostupnim izvođačima kako bi im se dala šansa da zažive u svojoj vrijednosti te tako postanu svojinom živih i djelatnih poklonika umjetnosti glazbe.

Na pitanje je li Dobroniću uvijek uspjelo u umjetničkoj praksi ostvariti ono što je njegova misao teoretski ispravno postavljala i razrađivala, J. Andreis piše da slušanje razmjerno rijetkih izvedenih umjetnikovih djela nameće zaključke koji nisu uvijek povoljni.[202] Kao nedostatke iznosi nelogičnost u razrađivanju, povremeno shematiziranje, suviše čestu primjenu ostinatnih figura i pomaka, nespretnost instrumentalne fakture. Među pozitivne osobine navodi svježinu invencije te bujnost i živost glazbenog tkiva kao rezultat težnje k pjevnosti glavnih i sporednih dionica.[203]

Krešimir Kovačević u svojoj knjizi *Hrvatski kompozitori i njihova djela* Dobroniću je posvetio jedno poglavlje u kojem čitatelje upoznaje s Dobronićem kao idejnim vođom „najzanimljivijeg i najvrednijeg razdoblja u hrvatskoj glazbi“.[204] Kao odgovor na pitanje:

[202] Josip ANDREIS: *Povijest glazbe*, *knjiga 4*, Zagreb: Liber Mladost, 1974., 310.
[203] Ibid., 310.
[204] Krešimir KOVAČEVIĆ: *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed, 1960., 127-142.

„Kako se Dobronić kao stvaralac odnosio prema načelima, koja je preko četrdeset godina tako uporno i konzekventno zastupao?“ donosi opis Dobronićeva stila. U tom opisu piše da je Dobronić uspio ostvariti vlastiti stil i vlastitu kompozitorsku tehniku, te da se govor temelji ponajprije na melodiji, a da je harmonija umjereno moderna. Po stilu ga naziva neoklasicistom koji teži za ravnotežom između sadržaja, izražajnih sredstava i muzičke arhitektonike. Nakon toga ponovno postavlja pitanje: „[..] Kakav je odnos između Dobronića ideologa i kompozitora?[...]“ To je pitanje u biti jednako prvomu, no odgovor kreće u potpuno drugom smjeru. Dobroniću pripisuje zasluge što je već u ranim kompozicijama prekinuo s „malograđanskom romantikom svojih predhodnika i bezkompromisno krenuo naprijed“. No, već u produžetku navodi riječi Pavla Markovca: „[...] Dobronić se nije uspio osloboditi izvjesnog utjecaja praške škole i intelektualno-refleksivnog načina rada svog učitelja V. Novaka) [...]“[205] Kovačević dalje piše: „[...] Provodeći u svim prilikama isti, šablonizirani način, često osnovan samo na vanjskim obilježjima našeg folklora, Dobronić je zastranio i nije uspio realizirati ono što je htio, i što je teoretski pravilno spoznao [...]“[206] Odgovori na dva u biti jednaka pitanja su kontradiktorni. Mnogo je kontradiktornosti i različitih mišljenja o Dobronićevu stvaralaštvu.

U svom članku[207], u kojem je dao osvrt na izvedbu Dobronićevih *Jugoslavenskih simfonijskih plesova*, Pavao Markovac nastojao je razmotriti odnos prema Dobroniću i razloge njegove osamljenosti i antagonizma. Konstatirajući potrebu revizije suda o Dobronićevu djelu, pozdravio je izvedbu tog većeg simfonijskog djela. Veliki interes za izvedbu bio je izazvan i time što je Dobronić, iako vrlo plodan skladatelj, i tada razmjerno rijetko izvođen. Djelo je izveo Orkestar Muzičke akademije pod vodstvom tadašnjeg rektora Frana Lhotke. No izvedba opet nije pokrenula reanimaciju Dobronićeva stvaralaštva, već je, prema Markovcu, upravo potvrdila neke Dobronićeve nedostatke.

„[...] Dobronić je nastavio svojom dosadašnjom kompozicionom tehnikom, tj. konstantnom upotrebom ostinatnih figura i tonova, šablonskim augmentacijama i diminucijama itd., ne mogavši ili ne htevši, osim u retkim momentima da se dovine do slobodnijeg izraza i razvoja misli. I spoljašnje, orkestralno ruho, dosledno čitavom načinu ovog dela, nečulno je i pretežno intelektualno [...]“[208]

[205] Ovu misao preuzeo je Kovačević od P. Markovca iz članka o glazbenom životu Zagreba, Pavao MARKOVAC: „Zagreb“, *Zvuk*, 7, (1933.), 266.
[206] Krešimir KOVAČEVIĆ: *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed, 1960., 129.
[207] Pavao MARKOVAC: „Zagreb“, *Zvuk*, 7 (1933.), 263-268.
[208] Ibid., 266.

Markovac u svom članku zaključuje da je Dobronić, kao predstavnik poslijeratnih previranja, pružio mnogo idejnih poticaja našim skladateljima, no sam nije uspio realizirati svoje ideje.

„[...] Kao inicijator i ideolog Dobronić je dao mnogo. Kao učitelj i stvaralac nije ispunio ono što se s pravom očekivalo. Hoće li Dobronić za današnjicu značiti ono, što bi on sam hteo da znači, zavisi jedino od njegovog daljnjeg rada.[...]“[209]

Ponovne kritike na račun svoga djela Dobronić je veoma teško proživljavao pa se i on oglasio člankom *Revolucija i reakcija u našoj novijoj muzici*. U njemu piše:

„[...] Međutim činjenica da sam protiv moga rada pritajeno često našao na okupu po starosti i po smjeru najheterogenije elemente ne može a da u meni ne uzbudi uvjerenje, da moj stvaralački rad možda nije izlišan [...]“[210]

Dalekosežni dojam Dobronićeva *Karnevala*, izvedena na takozvanom povijesnom koncertu mladih hrvatskih skladatelja 1916., odražavao se i na očekivanja od ostalih Dobronićevih djela. *Karnevalom* je Dobronić bez sumnje beskompromisno krenuo naprijed u odnosu na aktualno stvaralaštvo. Vezano za *Karneval*, Pavao Markovac je napisao:

„[...] Dobronić je [...] postigao artistički nivo, koji ga znatno izdiže iznad njegovih predhodnika, ali je svojim bezkompromisnim stavom odviše naglo i radikalno otišao novim putem, koji je za našu sredinu značio revoluciju [..].“[211].

Vrlo iscrpnu analizu *Karnevala* dala je M. Škunca.[212] Analiza je interesantna i zato što se mogu povući paralele s Dobronićevim stvaralaštvom za klavir i s klavirom. Škunca je navela autorovu literarnu poruku izvođačima i slušateljima o karakteru umjetničkog nadahnuća i karakteru glavnih tema.[213] Postavlja pitanje je li Dobronić zaista u izvorniku svojoj glazbi dodao pisanu uputu u njezin program ili je to napisao na poticaj organizatora pa je naknadno uneseno u partituru. Ako se uzme u obzir da je Dobronić vrlo sličnu literarnu uputu pripremio i za svoju *Dubravku* te je objavio i u tisku[214], kao i da je inače bio sklon pismenom objašnjavanju svojih skladateljskih principa, možda je upravo on bio inicijator toga da su u

[209] Ibid., 268.
[210] Antun DOBRONIĆ: „Revolucija i reakcija u našoj novijoj muzici, Bilješke iz ličnih doživljaja“, *Narodne novine*, 93 (1933.), 3.
[211] Pavao MARKOVAC: „Zagreb“, *Zvuk*, 7 (1933.), 267.
[212] Mirjana ŠKUNCA: „Dobronićev *Karneval* – Korak prema novim obzorima“, *Arti musices,* 6 37/1 (2006.), 45-66, također u knjizi Mostovi građeni glazbom, Split: Književni krug, 2008., 406-429.
[213]Mirjana ŠKUNCA: „Dobronićev *Karneval* – Korak prema novim obzorima“, *Arti musices,* 6 37/1 (2006.), 50-51.
[214] Antun DOBRONIĆ: „Riječ o estetici i kompozitorskoj tehnici moje muzike za Gundulićevu *Dubravku*“ i „O temama i tematici u mojoj *Dubravci*“, *Teater*, I (1922.-23.),4-6.

koncertnom programu takozvanog povijesnog koncerta svi sudionici svoja djela popratili i pismenim komentarom. I klavirski ciklusi, osobito obrade narodnih popjevaka i plesova, obiluju komentarima. Škunca zatim navodi da je Dobronić „skladao programno djelo polazeći u biti od nasljeđa klasičnih uzora oblikovanja i prilagođujući ih odabranom izvanglazbenom sadržaju.“ No ta sličnost s naslijeđenim uzorima, prema Škunci, ostaje samo na vanjskom krupnom planu, a već u obliku pojedinih stavaka i načinu uporabe glazbeno-izražajnih sredstava Dobronić kreće sasvim neočekivanim putem. Ta se karakteristika može prepoznati i u klavirskim djelima. Na primjer, Fantazija s naznačenom sonatnom formom samo nosi ideju sonatne forme. Sličan odnos prema formi nalazimo i u klavirskom *Triju* koji u jednostavačnosti nosi ideju sonatne forme, ali način razrade ideje sasvim je nekonvencionalan. Škunca također piše da je glazbeni jezik „osebujan, često nepredvidiv, ali uvijek potencirane ekspresivnosti.“ I ovu osobinu prepoznajemo u gotovo svim klavirskim djelima koja ne pripadaju kategoriji obrade narodnih popjevaka i plesova. Kod Škunce možemo pročitati i da Dobronić „svoju glazbu misli i promišlja horizontalno“. Slojevito i linearno vođenje glazbenog materijala jest i jedna od glavnih karakteristika Dobronićeva klavirskog sloga. U vezi s harmonijskim obilježjima također je zajedničko samo formalno postojanje tonaliteta, dok su akordičke progresije rezultat melodijskog kretanja i razvoja bez funkcionalnog odnosa prema tonalitetu. Škunca navodi da su mjera i ritam “vrlo eksponirana komponenta Dobronićeve glazbe“, a „Tempo u *Karnevalu* proizlazi iz zahtjeva psihološkog sadržaja programa i potkrepljuje njegovo dočaravanje glazbom.“ I ove karakteristike ritma i tempa vrlo su prepoznatljive u suiti *Dubravka* za klavir četveroručno, ali i u *Bosanskoj rapsodiji*, kao i u klavirskom *Triju*.

Dojam prve izvedbe *Karnevala* bio je vrlo snažan, no očekivanja od svih Dobronićevih djela nisu se uvijek ispunila. Vrlo je vjerojatno da brojna Dobronićeva djela mogu ostaviti sasvim različit dojam. Već u djelima obuhvaćenim ovim radom, koja tvore samo manji dio skladateljeva opusa, može se vidjeti razlika u kvaliteti između pojedinih djela, kao i u izvedbenom potencijalu. Poznato je da kod većine skladatelja nisu sva djela ni izdaleka jednake umjetničke vrijednosti. Svaki je skladatelj na svoj način stekao popularnost ili svoje mjesto u povijesti glazbe. Nadalje, kod svakoga nalazimo i slabije strane ili naklonost prema pojedinim glazbenim vrstama. Po odjecima nakon izvođenja Dobronićevih djela može se zaključiti da su mnoga veoma zahtjevna za izvođenje. O *Pjesmama neostvarene ljubavi* Kovačević u svojoj knjizi piše:

„[...] Taj ciklus spada ujedno i u reprezentativna dostignuća jugoslavenske zborne literature. On doduše nije postao popularan u širem smislu riječi, jer zahtijeva visoku tehničku i muzičku spremu izvodilaca [...]“[215]

Upravo u toj potrebi za visokom tehničkom i glazbenom spremom interpreta nazire se i glavna otežavajuća okolnost pri izvođenju možda najkvalitetnijih Dobronićevih klavirskih djela, koja nisu utemeljena na motivima iz narodnog stvaralaštva, već na skladateljevoj osobnoj invenciji.

U osvrtu Marije Barbieri[216] na operu *Udovica Rošlinka* možemo pročitati:

„[...] I dirigent i pjevači i orkestar i režiser riješili su se tom izvedbom jednog zadatka, kojim su se dosta namučili, a koji ni moralno a kamoli materijalno, nije mogao imati izgleda da će iole uspjeti [...]“

Slijedom takvih komentara razumljiv je otpor prema izvođenju Dobronićevih djela. Pa ipak, izveden je dovoljan broj djela kroz koja se Dobronić mogao etablirati kao eminentan skladatelj.

„Prvi koji je oštro kritičkim i teoretskim raspravama ustao protiv naše doratne - u isto doba heroičke i slabunjave - romantike bio je Antun Dobronić. On je svoja naziranja dokazao i svojim djelima visokih umjetničkih i nacionalnih kvaliteta...“, riječi su Borisa Papandopula citirane u Dobronićevu članku[217].

Budući da je Dobronić za svojim tematskim materijalom često posezao u izvore iz narodnog stvaralaštva, ponekad odabrani motivi nemaju dulje i pjevnije melodijske osnove u širem rasponu, već se oslanjaju na energiju ritma (što je čest slučaj u narodnom stvaralaštvu). Razvojem takvih motiva u nekim Dobronićevim skladbama javlja se zasićenost ponavljanim tematskim materijalom. Načini razvoja koje Dobronić primjenjuje, uvođenje alteracija, mijenjanje tonskog roda, ritamske promjene, promjene tempa, ne unose svježinu i promjenu ako su teme i motivi iste melodijske strukture. Ovo se osjeća, na primjer, u *Klavirskom triju*, dok su u *Bosanskoj rapsodiji* teme po karakteru dovoljno raznovrsne da do takve zasićenosti ne dolazi. Nadalje, i način razrade fakture u Dobronićevim djelima, iako je često sličan, ostavlja različit dojam. U nekim djelima ostinatne figure, koje služe kao pozadina tematskom materijalu, ispunjavaju ulogu psihološke pozadine i pojačavaju karakter i dojam (na primjer, minijature u ciklusima posvećenim Dobronićevoj djeci), dok u nekim situacijama i djelima postaju nepotrebno monotone. To je češća pojava u djelima dulje forme kad se nizovi ostinatnih figura izmjenjuju i kad su oni čimbenik razvoja.

[215] Krešimir KOVAČEVIĆ: *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed, 1960., 131.
[216] Marija BARBIERI: Operno srvaralaštvo A. Dobronića, *Arti musices,* 6 36/2 (2005.), 265-302.
[217] Antun DOBRONIĆ: „Četvrt stoleća umjetničke i nacionalne revolucije u hrvatskoj muzičkoj produkciji (Iz ličnih uspomena)“*, Novi list,* 35 (1941.) 40, 18-19. Ovdje Dobronić navodi i citat Borisa Papandopula.

Danas je polemiziranje o kvaliteti Dobronićevih djela bespredmetno. Svako Dobronićevo djelo zaslužuje da se prouči i kategorizira. U širokoj lepezi raznovrsnih djela nesumnjivo ima onih u kojima je skladatelj uspio realizirati svoje namjere, i to na kvalitetan način. Svakako je potreban napor da se izdvoje ona njegova djela koja imaju vrijednost i nose obilježja svog vremena, ali imaju izvedbeni potencijal i danas. Odabrana djela potrebno je izvoditi i uvesti ih u svijest današnjeg slušatelja. Sigurno ima djela kojima bi bila dovoljna kvalitetna izvedba da privuku pozornost i zanimanje. Prema riječima prof. R. Lorkovića, nakon jednog stoljeća kriteriji su se promijenili, vrijeme je za reviziju tadašnjih stavova.

U Dobronićevim klavirskim djelima osjeća se njegov odnos prema klaviru kao orkestru, odnosno instrumentu na kojem je sve moguće. Zbog toga u bogatoj višeslojnoj fakturi nailazimo na mjesta koja je gotovo nemoguće izvesti. U praksi se mjesta koja su pijanistički neudobno pisana, a takvih ima prilično mnogo, mogu korigirati na taj način da se slijedi Dobronićeva ideja glazbe. U kontekstu vremena nastanka, neka Dobronićeva klavirska djela (obrade narodnih popjevaka i pjesama) jamačno su bila aktualnija nekad nego što su danas. Djela koja su vezana za narodno stvaralaštvo tadašnjem su slušatelju sigurno bila mnogo bliža po tematici. Osim toga, ta su djela jačala nacionalnu svijest i svijest pripadnosti svome narodu, bez obzira na to što su, pod utjecajem svih političkih zbivanja, obuhvaćala narodno stvaralaštvo svih Južnih Slavena. U kolopletu povijesnih zbivanja, u kojima je Hrvatska pronalazila svoje mjesto, Dobronić je uvijek imao plemenite i dobre namjere zbližavanja ljudi, ali i očuvanja vlastitih vrijednosti i identiteta. Šteta je što njegove obrade narodnih napjeva za klavir tada nisu ušle u nastavni sustav i što nisu primjenjivane u obrazovnom procesu (o čemu nema tragova). Možda su njegove harmonizacije, kojima je također išao sasvim u korak s vremenom, tada bile odviše disonantne i neuobičajene. Nažalost, danas se te obrade tematski više nikako ne uklapaju u kulturu svakodnevnice, iako Dobronićeva harmonizacija u njima danas zvuči skladno i u duhu narodnog stvaralaštva. Štoviše, sloboda Dobronićeve harmonije tim popijevkama odgovara znatno više od strogog stila klasične harmonije. Odabrani napjevi mogu se i danas rabiti u pedagoške svrhe u okviru glazbene obuke, a svi mogu naći primjenu u specijaliziranim udrugama i društvima, kakvih ima i danas, a koja se bave očuvanjem kulturno-povijesne baštine i njeguju narodnu baštinu. Klavirska djela koja nisu tako usko vezana za narodno stvaralaštvo imaju veću mogućnost da se asimiliraju u današnjicu. Pa ipak, i tu je potreban napor da se ta djela izdaju i da se učini prvi vrlo kvalitetan korak u njihovu predstavljanju. Vjerojatno je da bi do današnjeg slušatelja mogle doprijeti minijature iz ciklusa posvećenih Dobronićevoj djeci, s tim da bi se njima trebao baviti zreo pijanist s izgrađenim tehničkim aparatom i sposobnošću

pronicanja u skladateljevu ideju. Fantazija, u kojoj je tehnička spretnost osnovni preduvjet, može privući nekoga komu je to stanoviti izazov, jer, kao što je već prije napisano, bez postignute virtuoznosti do lakoće sviranja, Fantazija gubi svoj umjetnički smisao. Programni ciklusi tematski vezani za folklorno ishodište, kao što su *Jugoslavenske pučke popijevke*, ciklusi *Minijature iz Hercegovine* i *Minijature iz Međimurja* i *Jugoslavenski pučki plesovi*, mogu se segmentalno rabiti u pedagoške svrhe na početnom i nižem obrazovnom stupnju. Ciklusi *Uspomene iz djetinjstva* i *Iz školskog dječjeg svijeta* dublji su po sadržaju, nose Dobronićeva intimna razmišljanja, a i po harmonijskom slogu još su slobodniji pa bi u pedagoškoj praksi mogli poslužiti kasnije (bez obzira na naoko laganu fakturu). U ovu kategoriju možemo svrstati i *Serenatu mog života* koja je, bez obzira na to što je skladana prije, pijanistički zahtjevnija. Ciklus *Iz vojničkog života* bilo bi dobro razložiti za klavir četveroručno, tada bi bio primjenjiv u nastavi komorne glazbe, odnosno skupnog muziciranja.

Sva djela iz kategorije komornih djela s klavirom imaju izvedbeni potencijal i mogla bi se naći na repertoarima hrvatskih glazbenih umjetnika. U njima se Dobronić mnogo lakše izražavao nego u djelima za klavir solo, u kojima pretrpana faktura često čini djelo pijanistički nespretnim i znatno otežava izvođenje. Ona nisu toliko isključivo vezana za narodno stvaralaštvo, a pozornost privlači kako Dobronićev novi zvuk, tako i njegov novonacionalni stil. Ta su djela pristupačna za izvođenje bez prevelikih napora, a opsegom su primjerena da se uklope u koncertni program kao jedan njegov dio. Mogu ostaviti zanimljiv umjetnički dojam, jer je u svima ostvaren zamišljeni karakter i sadržaj. Možda se u načinu razrade fakture, fluentnosti instrumentalnih dionica, razradi forme i realizaciji glazbenih ideja ne mogu mjeriti s djelima vodećih europskih skladatelja, Dobronićevih suvremenika, no svakako imaju pravo na svoje mjesto u povijesti hrvatske, a i europske glazbe. O mogućim tehničkim nedostacima još je Pavao Markovac napisao sljedeće:

„[...] Značenje se Dobronića stoga ne može negirati, a naročito ne zbog tehničkih nedostataka njegovih djela, jer su ovakvi nedostaci u pojačanoj mjeri karakteristični za svekoliko stvaranje njegovih savremenika. To je prirodna pojava, značajka čitavog razdoblja [...]“[218]

[218] Pavao MARKOVAC: „Zagreb“, *Zvuk*, 7 (1933.), 268.

8. UMJESTO ZAKLJUČKA: KONTEKSTUALIZACIJA DOBRONIĆEVA STVARALAŠTVA ZA KLAVIR I S KLAVIROM U ZRCALU SUVREMENIKA

Početkom 20. stoljeća, u prijeratnim i poslijeratnim godinama, u Hrvatskoj nije bilo lako uhvatiti smjernice glazbenog stvaralaštva. Skladatelji tog razdoblja u Hrvatskoj zapravo su povezivali Zajčevo doba s vremenom novonacionalnog smjera, koji je, zahvaljujući političkim i društvenim okolnostima, poslije i prevladao. U naponu snage bila je generacija skladatelja rođenih u posljednjim desetljećima 19. stoljeća. Ta se generacija uglavnom školovala u europskim glazbenim centrima budući da u Hrvatskoj za to još nije bilo uvjeta. Zahvaljujući tomu svi su oni asimilirali stečevine tadašnjih europskih zbivanja i poslije ih uskladili sa svojim individualnim traganjima i sklonostima. Na svakoga od njih vrlo je konkretno utjecala sredina u kojoj su učili i osoba profesora s kojim su bili u najbliskijem umjetničkom kontaktu. Naravno, možda su i profesora birali prema osobnim afinitetima. Tako dolazi do razilaženja u umjetničkim nastojanjima unutar iste generacije. Taj krug skladatelja čine J. Hatze, I. Parać, B. Bersa, J. Gotovac, D. Pejačević, F. Dugan, F. Lhotka, A. Dobronić, B. Širola, V. Rosenberg-Ružić, K. Odak, F. Lučić, K. Baranović, J. Slavenski i drugi. Neki su u formalnom oblikovanju još bili pod utjecajem romantizma i klasike, iako su prateći razvoj europske glazbe prihvaćali europski glazbeni jezik te posebnost i zanimljivost disonance. Na neke su snažan utjecaj imale ideje panslavizma pa su težili neonacionalnom smjeru. Svi su oni ostavili osjetan trag u glazbenoj kulturi, neki svojim djelima, a neki svojim djelovanjem na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (koja je počela s radom 1920.), ili pak u drugim sredinama.

U stvaralaštvu hrvatskih skladatelja više ne dominiraju vokalne i vokalno-instrumentalne forme. Zastupljene su sve glazbene vrste; zborsko stvaralaštvo, oratorijski oblici, kantate, solo popijevke, opera, balet, scenska glazba, opereta, stvaralaštvo za solističke instrumente i komorna glazba, koncertantni opus i djela za orkestar. Skladateljski rad podignut je na viši profesionalni stupanj. Nastala su glazbena djela koja predstavljaju prve radove na polju pojedinih glazbenih formi, na primjer, *Koncert* i Fantaz*ija za klavir i orkestar* Dore Pejačević. Neki skladatelji težili su tomu da se okušaju u različitim glazbenim vrstama, a neki su se opet opredijelili za ono za što su osjećali najviše sklonosti. Iako je klavirska glazba bila prilično zastupljena kod pojedinih skladatelja, još je više onih koji toj glazbenoj vrsti nisu posvećivali osobitu pozornost. Tako klavirska djela ne nalazimo kod svih skladatelja toga razdoblja.

O tom je razdoblju pisala Koraljka Kos u svom članku *Začeci nove hrvatske muzike*[219]. Sa željom da skine stigmu naziva „prijelazna" kao nesamostalna i nepotpuna, samo povezujuća epoha hrvatske glazbe, što se odražava i na odnos prema skladateljima tog razdoblja, Kos donosi prikaz odabranih skladatelja. Kao glavni nositelji karakteristika razdoblja odabrani su: Vjekoslav Rosenberg-Ružić (1870.-1954.), Blagoje Bersa (1873.-1934.), Franjo Dugan stariji (1874.-1948.), Josip Hatze (1879.-1959.) i Dora Pejačević (1885.-1923). Kao jednu od glavnih karakteristika razdoblja navodi stilski pluralizam kao posljedicu školovanja umjetnika u različitim kulturnim središtima u Europi. Ističe neopravdanost karakterizacije Berse kao eklektika te secesionistička obilježja i elemente impresionizma u njegovim djelima. Kod Hatzea, Kos upozorava na povezanost talijanskog verizma s elementima hrvatskog folklora iz čega proizlazi „slavenski verizam". Rosenberg-Ružić se, prema Kos, zadržava u okvirima kasne romantike, dok Franjo Dugan djeluje ponajprije u smjeru obogaćivanja tradicije. U stvaralaštvu Dore Pejačević vidi otvorenost prema inovacijama kasnog 19. i početka 20. stoljeća, kroz odraz kasne romantike, prodor impresionizma i, u kasnim djelima, crte ekspresionizma. Pitamo se gdje je u ovom kontekstu Dobronić (1878.-1955.) koji u svojoj skladateljskoj generaciji nije ni spomenut. Kos u članku piše:

> „[...] Postupno se, u skladu s nacionalnim gibanjima na slavenskom jugu, počevši od drugog desetljeća dvadesetog stoljeća pojavljuju i djela mladih predstavnika nacionalnog muzičkog smjera."

Ovdje je pod bilješkom spomenut Dobronićev *Karneval* za koji piše da je nastao iste godine (1913.), kao i klavirski koncert Dore Pejačević, te da su oba djela izvedena na takozvanom povijesnom koncertu 1916. Očito je da se Dobronić, sa svojim stvaralačkim karakteristikama, bez obzira na bogati stilski pluralizam razdoblja, ne uklapa u svoju generaciju. No ne pripada ni među mlade predstavnike nacionalnog muzičkog smjera, koji se, prema Kos, pojavljuju od drugog desetljeća dvadesetog stoljeća.

Iako pripada toj generaciji, Dobronić je od samih svojih skladateljskih početaka imao ideološke smjernice koje su ga od mnogih udaljavale, ali istodobno činile i idejnim vođom nadolazeće generacije. Nikada se nije uklopio u krug zagrebačkih glazbenika svoje generacije. I po stilu, i po vlastitoj naravi bio je neovisan o konvencijama Zagreba s bečkom pozadinom. Zbog toga ga taj krug nije podupirao, više je podrške dobivao od mlađe generacije, otvorenije za novo. Nakon što je na sebe skrenuo pozornost na tzv. povijesnom koncertu 1916., on je svoju „revoluciju u glazbi" provodio u svim glazbenim vrstama, pa tako i u stvaralaštvu za klavir.

[219] Koraljka KOS: „Začeci nove hrvatske muzike, Poticaj za revalorizaciju stvaralaštva zapostavljene generacije hrvatskih skladatelja", *Arti musices* 6 25/1,2 (1994.), 201-214.

Tako se i njegovo stvaralaštvo za klavir i s klavirom udaljilo od stvaralaštva njegovih suvremenika.

O stvaranju literature za klavir Dobronić se oglasio člankom u tadašnjoj periodici. U njemu komentira zašto se „revolucija u glazbi“ koja je zahvatila simfonijsku i zborsku glazbu nije prenijela i na klavirsku glazbu.

„[...] Uzrok ovoj činjenici je u tome, što naši pedagozi za klavir, vodstva naših muzičkih škola i klavirski koncertni izvađači .[..]..u prvom nastupu revolucije u našoj muzici nisu pokazali interes za stvaralački rad naših kompozitora i na području tvorbe za klavir. Valja naime podvući da je napredak u muzici oduvijek bio uvjetovan i moguć samo harmoničkom saradnjom i izmjeničnim podstrekavanjem između reprodukcije i produkcije [...]“[220]

Iz ovoga se vidi da klavirska glazba nije bila poticana i tražena. Na koncertnim programima rijetko su bila uvrštena klavirska djela hrvatskih skladatelja. Dobronićeva klavirska djela predstavio je na koncertu u Hrvatskom glazbenom zavodu, 29. travnja 1927. pijanist Petar Dumičić.[221] Jedan od rijetkih koncerata klavirske glazbe jugoslavenskih skladatelja održao je i Svetislav Stančić koji je svirao djela F. Pintarića, M. Tajčevića, F. Dugana te vlastite obrade instrumentalnih djela P. Konjovića i B. Širole.[222] Ova dva koncerta klavirskih djela tadašnjih domaćih autora Dobronić je smatrao poticajem izvođenju i drugih klavirskih djela domaćih skladatelja, o čemu piše:

„[...] Nakon stanke od nekoliko godina...[...]...usudio se klavirski pedagog, profesor na Muzičkoj Akademiji, gospodin Srećko Kumar da nedavno sa svojim đacima kao produkcije samog ovog zavoda upriliči dva koncerta klavirskih djela isključivo naših autora, pri čemu su iz Zagreba bili zastupani gospoda Franjo Dugan stariji i mlađi, Boris Papandopulo, Rudolf Matz, Ivan Grbec, Ivan Matetić Ronjgov, Božidar Kunc, Marko Tajčević i pisac ovih redaka, od ljubljanskih gospoda Janko Ravnik, Slavko Osterc i Danilo Švara, a od beogradskih gospoda Mihovil Lagar i Josip Slavenski.[..].“[223]

Zanimljivo je vidjeti koji su skladatelji u ono vrijeme pisali klavirska djela, a i čija su se djela izvodila, o čemu Dobronić piše u nastavku:

„[...] I tako gospodinu Kumaru i Muzičkoj Akademiji u Zagrebu pripada zasluga da su nam ovim izvedbama u krupnim crtama omogućili približan pregled novije naše literature za klavir. Pregled ovaj nadasve je zanimljiv, jer predočuje vjernu sliku ne samo umjetničko ideoloških struja i pritajenih idejnih opreka među našim autorima, ne samo sliku raznovrsnih umjetničkih kvaliteta u svakoj pojedinoj ideologiji među našim

[220] Antun DOBRONIĆ: Stvaranje naše literature za klavir, *Narodne novine*, 146 (1933.), 3.
[221] Ovaj koncert spominje Lelja Dobronić u svojoj knjizi, a i sam Dobronić u gore spomenutom članku. Na programu su bila djela: *Serenata moga života*, sva tri stavka, *Iz dječjeg života*, minijature iz ciklusa *Naša Lelja* i *Naša Rajka* te ciklusi *Zemlja i sunce iz Hercegovine* i *Zemlja i sunce iz Međimurja*.
[222] Antun DOBRONIĆ: Stvaranje naše literature za klavir, *Narodne novine*, 146 (1933.), 3.
[223] Ibid., 3.

kompozitorima već i zato jer nam u kaosu ukazuje i pravi put koji bi našu muziku morao da vodi pravom cilju [...]“[224]

Može se primjetiti da nisu izvođena klavirska djela Blagoja Berse kao ni Dore Pejačević, koja danas pripadaju najvrjednijem dijelu hrvatske klavirske literature tog razdoblja. Upravo iz njihova primjera očito je da je klavirsko stvaralaštvo velikim dijelom, bez obzira na okolnosti, bilo i pitanje osobnih afiniteta. Tako vrijedan klavirski opus nalazimo u stvaralaštvu Blagoja Berse, dok je njegov komorni opus također zanimljiv, ali osjetno manji. Bersa je još u Zagrebu, kao učenik Glazbene škole Narodnog zemaljskog glazbenog zavoda, učio klavir i kompoziciju kod Ivana Zajca. Studij je nastavio na Bečkom konzervatoriju.[225] Tek u svom posljednjem, zagrebačkom razdoblju, postaje profesor instrumentacije i kompozicije na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji te odgaja novi naraštaj hrvatskih skladatelja, sad već kvalitetno obrazovanih u domovini. I u svojoj klavirskoj glazbi, Bersa je dugo smatran eklektikom. To ne čudi jer je u klavirskim djelima posezao za očitim uzorima glazbene prošlosti. Mnoštvo plesnih stavaka, *Rondo-Polonaise*, *Fantasia impromptu*, *Nocturno*, *Walzer* i druge slične forme povezivale su ga s posljednjim trzajima romantizma. Tema s varijacijama u E-duru, op. 15, tematski i strukturno usko je vezana za treći stavak Beethovenove sonate op. 109, a u kasnijem stvaralaštvu reminiscira barokne stavke. U svom diplomskom radu Branka Antić iznosi stav: „...[..].On nije donio novi stil, jer je eklektičar, koji govori mnogim jezicima...[..]“[226], a na sličan su ga način doživljavali i njegovi suvremenici. Tek unatrag nekoliko godina njegov je klavirski opus oživljen i zauzeo je svoje mjesto u hrvatskoj klavirskoj literaturi, a stigma eklektika, s kojom se borila Koraljka Kos još 1994., napokon je postala nevažna u odnosu na Bersin značaj.

Jedina žena skladateljica koja je u tom razdoblju hrvatskoj klavirskoj, kao i komornoj glazbi (većim dijelom s klavirom) dala vrijedan doprinos bila je Dora Pejačević. Školovana u Dresdenu i Münchenu, bila je izuzetno dobro upoznata s glazbenim dosezima svoga vremena. Svojim je djelima dosegnula razinu europskog stvaralaštva i još za njezina života mnoga su njezina djela izvedena u europskim kulturnim središtima. Uz neupitni talent u njezinim se djelima očituje solidno znanje i zanatska vještina, a u klavirskima dobro poznavanje pijanističkog aparata. Usprkos nesretno kratku životnom putu, ostavila je znatan i vrijedan opus u kojem klavirska glazba zauzima važno mjesto. Svojim Prvim koncertom za klavir i orkestar,

[224] Ibid., 3.
[225] Lovro Županović: Bersa, Blagoje, *Hrvatski biografski leksikon* http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1835 (pristup 2. 11. 2018.)
[226] Branka ANTIĆ: *Bilješke o klavirskoj muzici u Hrvatskoj*, Zagreb, Muzička akademija, 1955., rukopis (diplomski rad) 239.

op. 33, skladanim 1913., te Fantazijom za klavir i orkestar, op. 48, skladanom 1919., začetnica je tih formi u hrvatskoj glazbi. Iako je glavninom svog opusa izvan folklorno-nacionalnog smjera, svojom je *Slavenskom sonatom* za violinu i klavir ostvarila vrijedno djelo duboko nacionalne orijentacije.

Klavirska djela nalazimo i kod Vjekoslava Rosenberga-Ružića. Uz niz minijatura, koje su uglavnom salonskog karaktera i manje vrijednosti, ipak je sa svoje četiri opsežne klavirske sonate postavio temelj toj vrsti u hrvatskoj klavirskoj literaturi.[227] Studirao je na Bečkom konzervatoriju i nije se uspio oduprijeti klasično-romantičnim uzorima.

Među skladateljima kod kojih ne nalazimo klavirska djela jesu Jakov Gotovac, Josip Hatze i Krešimir Baranović. Manji klavirski opus nalazimo kod Franje Lučića i Frana Lhotke. Klavirski opus ostavio je i Krsto Odak čije prvo klavirsko, kao i komorno djelo datira iz 1920., što znači da se toj glazbenoj vrsti okrenuo kasnije od Dobronića. Važniji je Odakov komorni opus u kojem gotovo sva djela uključuju i klavir. Skladatelj koji je uspješno povezao nacionalnu orijentaciju s novim harmonijskim jezikom, primjenjujući politonalitetne postupke i pandijatoniku, uz bogatstvo ritma i poliritmiju, bio je Josip Slavenski. Studirao je kod Z. Kodályja u Budimpešti, zatim V. Novaka u Pragu, a usavršavao se u Parizu. Njegov klavirski opus nije velik, no i njime je u hrvatsku klavirsku glazbu unio novi jezik i stil. Njegova su djela, zahvaljujući dostupnosti preko izdavača *Schott's Söhne* u Mainzu, privukla i strane reproduktivne umjetnike.[228]

Dobronićeva klavirska djela izvođena su za vrijeme Dobronićeva života, no poslije su gotovo sva pala u zaborav. Svojim djelima, okrenutim narodnom stvaralaštvu, Dobronić je svjesno poticao neonacionalni stil, aktualan u tom razdoblju. U skladu sa svojim težnjama nastojao je u svom opusu primijeniti ideje o korištenju narodne glazbe u umjetničkim djelima. Tada suvremene harmonizacije narodnih popjevaka služile su mu kao mali labaratorij. Često se tim materijalima koristio i kao tematskim materijalom u svojim drugim djelima. Pa ipak, tim klavirskim djelima nije uspio postići samobitnost. Također je i aktualnost tih djela prošla i danas je njihova vrijednost više povijesna i dokumentarna. Više uspjeha Dobronić je imao s uključivanjem narodnog stvaralaštva u komorna djela. Klavirska djela, u kojima Dobronić nesvjesno zalazi u glazbeni ekspresionizam i u kojima se očituju elementi tada aktualnih

[227] Iako kronološki primat ovoj klavirskoj vrsti pripada sonati Leopolda Ebnera (1768.-1830.) koju je napisao 1811., o čemu piše Branka Antić u svom diplomskom radu: Branka ANTIĆ: *Bilješke o klavirskoj muzici u Hrvatskoj*, Zagreb: Muzička akademija u Zagrebu (1955.), 52.
[228] Josip ANDREIS: *Povijest glazbe*, *knjiga 4*, Zagreb: Liber Mladost, 1974., 350.

europskih skladateljskih tehnika, posve oprečnih nasljeđu prošlosti, ostaju trajna vrijednost. Ovim svojim djelima Dobronić je bio ispred svojih suvremenika koji su ga teško mogli razumjeti.

U tom kontekstu zanimljiv je članak A. Dobronića *Muzičke ideje vodilje* u kojem autor prenosi izjavu Franje Dugana, danu u povodu šezdesete obljetnice života:

„[...] Kao i do sad pazit ću, da je forma što savršenija, a sadržaj karakterističan. Uglavnom zadržat ću klasičan smjer, no nikako ne zbacujem sredstva što ih je dala romantika 19. stoljeća. Što se tiče modernih pokušaja komponiranja, moram reći da mi nisu tuđi, ali ta sredstva upotrebljavam oprezno i samo onda kada mogu s njima postići izražaj adekvatan mojim intensijama.[...]“[229]

Odmah u produžetku Dobronić sam komentira Duganovu izjavu:

„[...] Imamo dakle pojavu nadasve konzervativnu s umjetničkim pretenzijama i bez kontakta s idejom stvaranja specifično naše, nacionalne muzike [...] Da shvatimo ovu pojavu, valja istaknuti da se Franjo Dugan stariji kao praktični muzičar podao orguljama, da se kao takav uživeo u tradiciju njemačkih klasika i prvenstveno Bacha i da je po svom prvom zvanju profesor matematike[...]“[230]

Dalje u istom članku Dobronić citira i drugog svog suvremenika Božidara Širolu[231]:

„[...] Novija naša nastojanja hoće stvoriti jugoslovensku muziku u općenitoj povjesnici svjetske muzike. Velika zamisao koju smioni novatori premašuju daljnjim i opsežnijim osnovama. No tijek se događanja neće dati prebaciti. I mi ćemo morati preživjeti razdoblje Smetane, razdoblje „Petorice“ Mladorusa, a onda ćemo tek moći zakoračiti putom koji ide uporedo s putovima drugih naroda u plemenitom natjecanju, da se dovinemo područja „čiste umjetnosti“ [...]“[232]

Ovdje Dobronić, prepoznajući sebe kao „novatora“, ne prihvaća Širolinu „postepenu i mirnu evoluciju“, već citira svoje stajalište o problemu razvoja naše glazbe:

„[...] Dovesti u sklad dva naoko suprotna elementa, evropski muzički artizam i našu primitivu, evropski muzički intelektualizam s našom senzibilnošću, jedini je put koji će nas očuvati od sasvim izlišnjeg kaskanja bez cilja, jedini je put koji će našem narodu omogućiti stalno i časno poglavlje u opštoj historiji muzike [...]“[233]

---

[229] Antun DOBRONIĆ: „Muzičke ideje vodilje, o razvitku muzičkog života kod Hrvata, Slovenaca i Srba“, *Ideje*, 1 (1934.), 3-4.
[230] Ibid., 4. Franjo Dugan najuspjelija je svoja djela ostvario na području orguljske glazbe. Klavirskih djela nema, a ostavio je više komornih djela. Ako se ne uzme u obzir violinska sonata Nikole Strmića (1869.), Dugan je tvorac prve violinske sonate (1908.), izvor Koraljka KOS: Začeci nove hrvatske muzike, Poticaj za revalorizaciju stvaralaštva zapostavljene generacije hrvatskih skladatelja, *Arti musices* 6 25/1,2 (1994.), 208.
[231] Božidar Širola pridonio je razvoju hrvatske glazbe kao muzikolog, etnomuzikolog, a ostavio je zanimljiv opus i kao skladatelj. Klavirska djela obuhvaćaju devet sonata, dvije fantazije, bagatele, sonatine, dvoglasne invencije, suite i druge minijature. O klavirskim djelima Božidara Širole pisala je Erika KRPAN u članku Glasovirska djela Božidara Širole, *Arti musices,* 16, 1-2 (1985.), 121-165.
[232] Antun DOBRONIĆ: „Muzičke ideje vodilje, o razvitku muzičkog života kod Hrvata, Slovenaca i Srba“, *Ideje*, 1 (1934.), 4.
[233] Ibid., 4.

5

...деје о позоришту, музици и народним игр...

НУШИЋ
...ском позоришту у Србији

...зоришта

...

...

...

Muzičke ideje vodilje

Piše Antun Dobronić

Naš doratni muzički život razvijao se zasebno, u tri naša kulturna centra. Istom od Ujedinjenja se ispoljuje tendencija da se i u muzici što čvršće povežemo. „Ova pojava shvatljiva je historijskim razvojem našeg naroda.

Prve svijetle pojave u stvaranju čisto nacionalne, naše, muzičke ideologije mora da gledamo kao odraz svesloven skih i jugoslovenskih političkih i kulturnih težnji **Ilirizma.** „Moji pjesmatvori" — rekao je Ilirac Ferdo Livadić — „jesu pokušaji jednog naturaliste, a te pjesme moje zerna jesu, ali u slavjansko polje hitjena, koje ako šta valjalo, u slavjanskih srcah, slavjansku glazbu probuditi bi mogle." Dakle, oživiti muzički panslavizam, na osnovi muzičkog naturalizma, odnosno neartizma.

Protiv čisto germanizatorskih tendencija „Muzikverajna" u Zagrebu, to jest na ustuk muzičkoj tudjinštini odredio je Vatroslav Lisinski, polovicom minulog stoljeća, da „svrha ovoga društva jest, da se umjetnost muzike po domovini uobće širi i razvije i da se probudi ljubav prama ovoj umjetnosti s osobitim obzirom na značaj jugoslovenske glazbe".

Historijski je fakat da je ovim po prvi put formulisano naše muzičko-nacionalno vjeruju, sa zadatkom koji je, još odlučnije, istakao potstrekač Lisinskoga, Albert Striga, sa zadatkom naime da pored strane muzike i u utakmici sa stranom muzikom u opće „dobijemo igru". U odnosu prema Livadiću, Lisinskova je koncepcija u nacionalnom pogledu uža (slavjanstvo i jugoslovenstvo) a u kulturnom pogledu viša (naturalizam i umjetnost).

Ideologiju Franje Ksavera Kuhača možemo da smatramo nastavkom ideja Lisinskoga. „Samo onda — da citiramo Kuhača po izvodu dr. Sirole — kada se svi Jugosloveni združe u svojim muzičkim nastojanjima, moći će osnovati svoju jugoslovensku, muzičku školu. — Osobine jugoslovenske muzike u formi, melodiji i ritmu nijesu se još prilagodile svjetskoj muzici, ona ih još nije upila. Moći ćemo to postići samo onda, ako pokročimo svojim putom i to stalno i ustrajno. Što ćemo više nastojati da istaknemo osobine naše pučke muzike, tc će se one prilagodavati umjetničkoj svrsi, naše će kompozicije postajati originalnije, a otale će veći probitak svjetskoj muzici biti." Ova jugoslovenski nastrojena muzička ideologija Kuhača tim je značajnija, jer je nikla u doba politički ekskluzivnog hrvatstva, u doba pravaška. U odnosu spram Lisinskog, Kuhačeve misli (u koliko ističe kao osnov izgradjivanja naše muzike s „umjetničkom svrhom", a u „probitak svjetskoj muzici, osobine naše pučke muzike") predstavlja konačno fiksiranje pravog vrutka, iz kojeg bi kao neposrednog i nepatvorenog i specifično našeg nacionalnog izražaja trebali da crpemo pobudu za našu nacionalnu, umjetničku, muzičku kreaciju.

Da li je koji istaknutiji kompozitor koji je prije velikog rata djelovao u Beogradu kao zasebnom kulturnom centru, ili koji je ovom centru gravitirao, do Mokranjca, formulirao svoje muzičke ideje, piscu ovih redaka, na žalost, nije poznato. Poznata mu je, medjutim, jedna molba Stevana Mokranjca upućena ministru prosvete o kojoj su ove značajne riječi: „Komponistu koji hoće da srpski oseća, srpski da komponuje, ne može sa strane dobiti ni po koje novce, on mora da je Srbin i dušom i telom." Ovaj Mokranjčev idejni muzički regionalizam ima svoje opravdanje donekle u evropsko-periferijskom karakteru predratne Srbije, muzički skučenim internim prilikama, a nada sve u muzičko izrazitom karakteru srbijanske pučke muzike. Medjutim, ova je Mokranjčeva izjava naročito važna jer podvlači da strani kompozitari ne mogu da se užive u naš muzički izražaj, te da srpsku, a prema tome našu muziku uopće mogu stvarati samo oni kompozitori koji su Srbi, odnosno Jugosloveni „i dušom i telom".

Kod Slovenaca poznato je piscu ovih redaka da je se biskup Anton Slomšek zalagao za nacionalnu muzičku ideologiju, ali da li se koji istaknutiji kompozitor, koji je do velikog rata djelovao u Ljubljani, ili koji je gravitirao prema ovom muzičkom centru, u ovom pogledu naročito isticao, nije dosad mogao da istraži.

Uporedimo li muzičko ideološka nastojanja u našim kulturnim centrima do rata, bez obzira na eventualne praznine u gornjim podacima, piscu ovih redaka se čini da je Zagreb u odnosu spram Beograda i Ljubljane u nacionalnom pogledu u muzici uvek zastupao najširc vidike, slovenstvo i jugoslovenstvo, a u kulturnom pogledu da se u Zagrebu najviše težilo prema višim ciljevima umjetnosti i to radi „probitaka svetske muzike".

Kao u svemu, pomalјaju se usljed političkog ujedinjenja našeg naroda novi vidici i u našem muzičkom životu, a time i u našoj muzičkoj ideologiji. Bivšu ideologiju preuzeli su mnogi naši muzičari sa predratnim tradicijama u pojedinim našim kulturnim centrima, dok neki drugi svoje ideje crpe na drugim izvorima. Zato, ma da je očita tendencija da se svi naši kulturni centri i u muzici združe i sjedine oko istog muzički-nacionalnog ideala, još uvijek se može da govori o trima muzičko ideološki različito opredeljenim centrima. Stoga je u redu da se i za ovo puta razdoblje obazremo na muzičko ideološke smjernice u svakom pojedinom našem kulturnom središtu. Ali u jednom zasebnom članku.

ПРВИ СРПСКИ КВАРТЕТ СТЕВАНА МОКРАЊЦА

Огрејала месеч...

Необјављени оригинални рукопис недовр...
Јована Мокрањца

Режија и народ...

Проблеми сценског постављања комада из нашег домаћег репертоара често изнесу у први план питање на који начин да се да народна игра ако је и она један од елемената радње. Питање постаје још сложеније ако је сав посао око одабирања, одлучивања и спремања остављен редитељу. Које и какве игре да узме? У коликом броју треба оне да буду заступљене? Којим мерилом да се послужи при одлучивању па да да праву меру? И, што је најважније, а често и најфаталније, где да их нађе, оне праве игре, игре које ће убедљиво са сцене говорити да су баш из краја чији живот треба да дочарају, и да су по боји и расположењу баш онакве какве у том тренутку, према психолошким захтевима комада, једино могу и смеју да буду?

Овај проблем, озбиљно схваћен, морао је често забринути нашег савесног редитеља. Ако није хтео да се послужи мистификацијама и суррогатима, он је морао много да тражи, распитује, чепрка, и да можда од људи који су далеко од сцене и режије добије одговор и помоћ. То је био једини добар пут, једини могућ пут, иако веома заморан.

Редитељев посао у оваквим случајевима нарочито је отежавала околност што су праве, стари...

Sl. Časopis *Ideje* i Dobronićev članak *Muzičke ideje vodilje*

Sasvim je jasan Dobronićev kritički odnos prema neposrednoj glazbenoj prošlosti. Njegova opsjednutost primjenom narodnog stvaralaštva u umjetničkoj glazbi osjeća se i u nekim minijaturama ekspresionističkih ciklusa, no to nije ni izdaleka glavna njihova karakteristika. Bez obzira na to što Dobronića smatramo ponajprije predstavnikom neonacionalnog smjera, njegov klavirski stil iskristalizirao se u djelima koja nisu usko vezana za narodno stvaralaštvo.[234] Dok su djela Berse i Dore Pejačević još vezana za romantičko nasljeđe, sa smjelom harmonijom i više formalnih sloboda, Dobronićeva klavirska djela mogla bi se nazvati antiromantičnima. No pri odricanju od svakog dodira s romantizmom, u ciklusima posvećenim djeci možemo otkriti lirika koji nastoji realistično prikazati svoj subjektivni doživljaj. Dobronić na svoj način prikazuje unutarnji doživljaj i duševno stanje, izazvano vanjskim poticajima. U svojim minijaturama odstupa od svih pravila, melodijskih, harmonijskih i formalnih, te se svjesno suprotstavlja tradicionalnim umjetničkim postupcima. U izrazu ne prevladava ni melodija, ni harmonija. Melodija je u stalnom protjecanju i mijeni, najčešće nema tonalitetne povezanosti, harmonija je često rezultat nizanja disonantnih akorda. Ritam i mjera nemaju očekivane simetričnosti, ponekad služe kao nositelji agogičkih funkcija, a dinamika je iznijansirana i često prenaglašena. Po svojim karakteristikama te minijature nose sve elemente ranoga glazbenog ekspresionizma te kao takve mogu predstavljati klavirska djela ranog ekspresionizma u Hrvatskoj. U tom pogledu najuspjelija su tri ciklusa posvećena Dobronićevoj djeci, *Naša Lelja*, *Naša Rajka* i *Naš Draško*, te ciklus *Iz školskog dječjeg svijeta*. Nažalost, Dobronićevo slabo poznavanje klavirske trehnike, odnosno njezine primjene u klavirskim djelima, čini neka njegova djela pijanistički vrlo nespretnima. Za razliku od svojih suvremenika skladatelja, od kojih su se neki osmjelili i na krupnije klavirske forme, u čemu prednjači Dora Pejačević, Dobronić se uglavnom izražavao kratkim skladbama, minijaturama koje su bile najčešće ciklički organizirane, dok mu dva pokušaja krupnije forme nisu osobito uspjela. Djela za klavir i s klavirom u kojima se Dobronić oslanja na folklorno ishodište mogla bi se okarakterizirati kao folklorni ekspresionizam. U tu kategoriju možemo svrstati sva Dobronićeva komorna djela s klavirom. Kad ovim djelima pridružimo sva Dobronićeva djela za solo instrumente s klavirom (koja se vrlo često tretiraju kao komorna djela) te ostala komorna

[234] O stvaralaštvu A. Dobronića za klavir Branka Antić u svom diplomskom radu, posvećenu klavirskoj glazbi u Hrvatskoj, iznosi drugo stajalište. U uvodnom dijelu piše da su među Dobronićevim kompozicijama za klavir interesantnije i važnije one koje obrađuju i prerađuju narodnu glazbu. No pri opisu odabranih ciklusa koje čine obrade narodnih tema, sama ustvrđuje da to nisu u punom smislu individualne kompozicije za klavir. Kod ciklusa *Zemlja i sunce, Iz Hercegovine* piše: „[..].Stavci nisu pisani pijanistički, ni u pogledu spretnosti izvođenja, ni u pogledu zvuka. Šteta što Dobronić nije ostao pri konciznosti narodnog izraza, kad mu već ne leži pretapanje narodnog melosa u čisto klavirski stavak.“ Može se zaključiti da ta djela ipak nisu „interesantnija i važnija“, ali budući da Antić sama piše: „[...] Dosljedan svom kultu i propagiranju nacionalnog muzičkog smjera....“, jasno je da je Dobronićev opus, zbog njegovih stavova, u potpunosti doživljavan kao ponajprije nacionalni glazbeni stil.

djela bez klavira, pred nama je prilično velik i zanimljiv komorni opus (još uvijek nedovoljno proučen). Usporedimo li ga s komornim stvaralaštvom Dobronićevih suvremenika, vidimo da Dobronić na tom polju ide u red najproduktivnijih hrvatskih skladatelja. Komornu, a ni klavirsku glazbu ne nalazimo u stvaralaštvu svih skladatelja ili je zastupljena tek manjim dijelom. Budući da su se Dobronićeva komorna djela za njegova života izvodila, tim je svojim djelima skladatelj mogao poticati stvaralaštvo na tom području. Osobito je uspjela suita *Dubravka*, op. 31, za klavir četveroručno (obrada Dobronićeve scenske glazbe za Gundulićevu pastirsku igru, op. 27.), koja možda pripada i među najuspjelija Dobronićava ostvarenja.

U odnosu na neke svoje suvremenike, Dobronić nije stvorio velik i značajan klavirski opus. U klavirskom stvaralaštvu nadmašili su ga već pojedini skladatelji sljedeće generacije. Među njima su i njegovi učenici, kojima je svojim smjelim harmonijskim koracima i svojom idejnom orijentacijom svojedobno bio uzor. Iz te se generacije ističu Božidar Kunc, koji je u svoju glazbu unio elemente impresionizma, i Boris Papandopulo, koji je ostavio najviše djela za klavir i s klavirom. Uz to uspješno se koristio i elementima narodnog stvaralaštva iako to za njega nije bio imperativ i cilj, već samo jedno od sredstava. I mnogi drugi skladatelji posvetili su neka djela klaviru, no ne većeg i bitnijeg značenja (Z. Grgošević, R. Matz, M. Pozajić, M. Cipra). No svi oni po stilu slijede već razne druge smjernice.

U tom kontekstu Dobronić, i sa svojim nevelikim klavirskim opusom, ostaje jedinstven i interesantan, osobito ako se uzme u obzir da je u komornim djelima s klavirom, ako ne jedini, svakako prvi hrvatski folklorni ekspresionist. Iako se Dobronić svojim djelovanjem ističe kao ideolog neonacionalnog smjera, vrijedno je konstatirati pojavu ekspresionizma u hrvatskoj glazbi upravo u njegovu opusu.

Sada je lakše razumjeti zašto su neki suvremenici više odjeknuli kao klavirski majstori i zašto je Dobronić ostao pomalo zanemaren. Ostaje nada da će napor i nastojanja izneseni u ovom radu potaknuti daljnju nadogradnju u slaganju mozaika hrvatske glazbene historijografije i usmjeriti snažnije svjetlo na Dobronićev prinos hrvatskoj glazbenoj kulturi.

9. IZVORI I LITERATURA

9.1. Arhivski izvori, rukopisna građa

DOBRONIĆ, Antun: *Naša Lelja*, note, rukopis, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu (NSK), Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 54

DOBRONIĆ, Antun: *Naša Lelja*, suita za klavir, op. 22, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 54a

DOBRONIĆ, Antun: *Naša Rajka*, II dio, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 55

DOBRONIĆ, Antun: *Naša Rajka*, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 55a

DOBRONIĆ, Antun: *Naš Draško*, III dio, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 56

DOBRONIĆ, Antun: *Naš Draško*, III dio, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 56a

DOBRONIĆ, Antun: *Kje so moje rožice*, Fantazija, op. 19, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 63

DOBRONIĆ, Antun: *Kje so moje rožice*, Fantazija, op. 19, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 63a

DOBRONIĆ, Antun: *Jugoslavenski dječji album*, klavir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 53

DOBRONIĆ, Antun:, *Jugoslavenski dječji album* I dio, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 53a

DOBRONIĆ, Antun: *Jugoslavenski dječji album* II dio, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 53b

DOBRONIĆ, Antun: *Seljačke popijevke iz Jugoslavije*, u priredbi za djecu, klavir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 53c

DOBRONIĆ, Antun: *Pučke melodije za djecu*, klavir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 53d

DOBRONIĆ, Antun: *Zemlja i Sunce*, op. 33, na osnovi jugoslavenske pučke muzike, I suita, iz Hercegovine (minijature), klavir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 58

DOBRONIĆ, Antun: *Zemlja i Sunce*, op. 32, na osnovi jugoslavenske pučke muzike, iz Megjimurja (suita), klavir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 59

DOBRONIĆ, Antun: *Iz Megjimurja*, klavir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 59a

DOBRONIĆ, Antun: *Zemlja i Sunce*, op. 32, na osnovi jugoslavenske pučke muzike, iz Megjimurja (suita), klavir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 59b

DOBRONIĆ, Antun:*Iz puka*, 1940, klavir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 61

DOBRONIĆ, Antun: *Capriccioso*, 1944, glasovir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 64

DOBRONIĆ, Antun: *Capriccioso*, [zamah Scherzando?], glasovir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 64a

DOBRONIĆ, Antun: *Iz školskog dječjeg svijeta*, 1946, suita, klavir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 60

DOBRONIĆ, Antun: *Iz školskog dječjeg svijeta*, 1946, suita, klavir, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 60a

DOBRONIĆ, Antun: *Ciklus Iz vojničkog života, Pozdrav zastavi*, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 62

DOBRONIĆ, Antun: *Ciklus Iz vojničkog života, Pozdrav zastavi*, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 62a

DOBRONIĆ, Antun: *Ciklus Iz vojničkog života, Mrtvom drugu*, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 62b

DOBRONIĆ, Antun: *Ciklus Iz vojničkog života, Počast pješadiji*, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 62c

DOBRONIĆ, Antun: *Ciklus Iz vojničkog života, Počast pješadiji*, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 62d

DOBRONIĆ, Antun: *Klavirski trio: violina, čelo i klavir*, 1 partitura, 1 dionica za violinu, 1 dionica za čelo, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 95

DOBRONIĆ, Antun: *Klavirski trio, violina, violončelo i klavir,* 1 partitura, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 95a

DOBRONIĆ, Antun: *Bosanska rapsodija*, klavirski kvintet, skica, 1 partitura, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 91

DOBRONIĆ, Antun: *Bosanska rapsodija*, klavirski kvintet, 1 partitura, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 91a

DOBRONIĆ, Antun: *Bosanska rapsodija*, klavirski kvintet, 1 partitura, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 91b

DOBRONIĆ, Antun: *Primorčice za mezzosopran, violinu i klavir,* melodije i riječi iz hrvatskog folklora; sastav dječje grlo, violina i glasovir, ciklus, 1 partitura, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 100

DOBRONIĆ, Antun: *Klavirski trio En famille* op. 24, 1 partitura, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 94

DOBRONIĆ, Antun: *Divertissement za puhački kvintet i klavir Moja pjesma*, 1 partitura, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 92

DOBRONIĆ, Antun: *Dubravka, suita iz muzike za Gundulićevu „Dubravku"* op. 31*,* klavir četveroručno, note, rukopis, NSK, Zbirka muzikalija i audiomaterijala, signatura Dobronić 174c

9.2. Knjige, zbornici, članci i studije

ANDREIS, Josip, *Povijest glazbe*, knjiga 2, Zagreb: Liber Mladost, 1974.

ANDREIS, Josip, *Povijest glazbe*, knjiga 3, Zagreb: Liber Mladost, 1974.

ANDREIS, Josip, *Povijest glazbe,* knjiga 4, Zagreb: Liber Mladost, 1974.

ANDREIS, Josip, CVETKO, Dragotin, ĐURIĆ-KLAJN, Stana, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb: Školska knjiga Zagreb, 1962.

ANTIĆ, Branka, *Bilješke o klavirskoj muzici u Hrvatskoj*, Zagreb: Muzička akademija, 1955., rukopis (diplomski rad)

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, Mirjana, A. Dobronić: Pjesme neostvarene ljubavi, *Arti musices*, 36/2 (2005.), 247-263.

BARBIERI, Marija, Operno srvaralaštvo A. Dobronića, *Arti musices,* 6 36/2 (2005.), 265-302.

BERIĆ, Dušan, DULČIĆ, Juraj, JURAČIĆ-TURK, Jasmina, ŠANJEK, Janka, *Prilozi povijesti muzike otoka Hvara*, Split: Publikacija historijskog arhiva – Hvar 6, 1958.

BEZIĆ, Jerko, Melografski i glazbenofolkloristički rad Antuna Dobronića, u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 35-48

Bibliografija rasprava i članaka muzika (ur. Marija Kuntarić), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984.

BOGNER-ŠABAN, Antonija, Dobronićev Rkač u režiji Marka Foteza, u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 75-82

DAHLHAUS, Carl, *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

DOBRONIĆ, Antun, *Muzički eseji, Općenita kulturna razmatranja*, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod d.d., 1922.

DOBRONIĆ, Lelja, Rajka i Draško, *Antun Dobronić 1878.-1955. Popis glazbenih djela*, Zagreb: Zavod za zaštitu autorskih muzičkih prava, 1974.

DOBRONIĆ, Lelja, *Antun Dobronić (1878.-1955.) list of composition, life and work summary*, Zagreb: vlastita naklada, 2000.

DOBRONIĆ, Lelja, Antun Dobronić – Mladi dani u Dalmaciji (građa za životopis), u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 83-113

DOBRONIĆ, Lelja, *Antun Dobronić*, Zagreb: Glazbena knjižnica Matice hrvatske, 2000.

DOBRONIĆ, Antun, *Naše glazbene prilike i neprilike*, Sarajevo:Tiskara Vogler i drugovi, 1908.

DOBRONIĆ, Antun, *Predavanja iz povijesti i estetike muzike,* Drniš: Naklada piščeva, 1908.

DOBRONIĆ, Antun, Igor Stravinski, povodom njegova gostovanja u Zagrebu, *Riječ,* 22, 1926., 68, 5.

DOBRONIĆ, Antun, Sergej Prokofjev, *Ljubav u trima oranžama*, Gostovanje opere Narodnog gledališča iz Ljubljane, *Riječ* 24 (1928.), 34, 3.

DOBRONIĆ, Antun, Sergije Prokofijev, Povodom njegovog koncertnog gostovanja u Zagrebu, *Narodne novine* 101 (1935.), 7, 2-3.

DOBRONIĆ, Antun, O premijeri opere *Katarina Izmajlova* D. Šostakoviča u Narodnom kazalištu u Zagrebu, *Pravda*, 33 (1937.), 11, 738, 18.

DOBRONIĆ, Antun, Obrada pučke popijevke, *Pjevački vjesnik*, 7 (1911.), 5/6, 39-42.

DOBRONIĆ, Antun, Antun Dobronić govori o svojim djelima za cello i klavir, koja će biti izvedena na zagrebačkoj Radiostanici 5. maja, *Novosti*, 33 (1939.), 123, 11.

DOBRONIĆ, Antun, Riječ povodom izvedbe moje *Bosanske rapsodije* u Hrvatskom glazbenom zavodu uz saradnju Zagrebačkog kvarteta i gospođe Gussich, *Novosti*, 35 (1941.), 55, 9.

DOBRONIĆ, Antun, Riječ o estetici i kompozitorskoj tehnici moje muzike za Gundulićevu *Dubravku*, *Jugoslavenska njiva* 6 (1922.), II/3, 126-127.

DOBRONIĆ, Antun, O temama i tematici u mojoj *Dubravci*, *Teater*, I (1922.-23.), 4, 5-6.

DOBRONIĆ, Antun, Četvrt stoleća umjetničke i nacionalne revolucije u hrvatskoj muzičkoj produkciji (Iz ličnih uspomena)*, Novi list,* 35 (1941.), 40, 18-19.

DOBRONIĆ, Antun, Muzičke ideje vodilje, o razvitku muzičkog života kod Hrvata, Slovenaca i Srba, *Ideje*, 1 (1934.), 3,5; 6,4.

DOBRONIĆ, Antun, Stvaranje naše literature za klavir, *Narodne novine*, 146 (1933.), 3.

DJURIĆ-KLAJN, Stana, Posljednja nadanja i traganja Antuna Dobronića, *Arti Musices,* 3., 77-83.

ĐEKIĆ, Lidija, *Antun Dobronić i njegovo stvaralaštvo za klavir,* Zagreb: Muzička akdemija, 1978., rukopis (diplomski rad)

Hrvatski biografski leksikon sv. 3 (ur. Trpimir Macan), Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009.

HUDOVSKY, Zoran, *Ekspresionizam u muzici 20. stoljeća,* Zagreb: Muzička akademija, 1955., rukopis (diplomski rad)

JANAČEK-BULJAN, Marija, Korespondencija Kuhač – Dobronić, *Arti musices* 11 (1980.), 1, 37-45.

JURKIĆ SVIBEN, Tamara, *Glazbenici židovskog podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji, 2016., rukopis (doktorski rad)

KOS, Koraljka, Začeci nove hrvatske muzike, Poticaj za revalorizaciju stvaralaštva zapostavljene generacije hrvatskih skladatelja, *Arti musices* 6 25/1,2 (1994.), 201-214.

KOVAČEVIĆ, Krešimir, *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945.-1965.*, Zagreb: Udruženje kompozitora Hrvatske, 1966.

KOVAČEVIĆ, Krešimir, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed, 1960.

KRPAN, Erika, Glasovirska djela Božidara Širole, *Arti musices,* 16, 1-2 (1985,), 121-165.

LISSA, Zofia, *Estetika glazbe, Ogledi*, Zagreb: Biblioteka Naprijed, 1977.

MAJER-BOBETKO, Sanja, *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova,* Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1994.

MAJER-BOBETKO, Sanja, Bilješke o glazbenopovijesnim temama u opusu Antuna Dobronića, *Arti musices*, 36/2, (2005.) 6 235-245.

MAJER-BOBETKO, Sanja, Neke glazbenoestetske koncepcije mladog Dobronića*, Arti musices*, 13 (1982.), 55-67.

MAJER-BOBETKO, Sanja, Jedna glazbeno estetska paleta: Muzički eseji Antuna Dobronića, u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 63-74

MARKOVAC, Pavao, Zagreb, *Zvuk*, 7 (1933.), 263-268.

MIHANOVIĆ-SALOPEK, Hrvojka, Književna baština u umjetničkom djelu Antuna Dobronića, u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 49-62

MLEJNIK, Karel, Praške godine Antuna Dobronića, u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 7-10

PALIĆ-JELAVIĆ, Rozina, Antun Dobronić i sakralna glazba, *Arti musices* 6 37/1 (2006.), 5-44.

PETROVIĆ, Tihomir, *Osnove teorije glazbe*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010.

PETROVIĆ, Tihomir, *Od Arcadelta do Tristanova akorda, Nauk o harmoniji – dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2014.

RADICA, Branko, *Josip Hatze*, Split: Logos, 1989.

ROJTERŠTEJN, Mihael Josifović, *Osnove glazbene analize*, Moskva: Vlados, 2001.

SEDAK, Eva, *Između moderne i avangarde*, *Hrvatska glazba: 1910.-1960*., Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004.

SEDAK, Eva, Znakovi moderne u djelima hrvatskih skladatelja, Pokušaj tipizacije, u: Eva Sedak: *Između moderne i avangarde*, *Hrvatska glazba: 1910.-1960*., Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004., 13.

STEINER, Marijan, Liturgijske, crkvene i duhovne skladbe Antuna Dobronića, u: *Antun Dobronić, Zbornik radova povodom 40. obljetnice smrti* (ur. Pavao Palaversić), Jelsa: Matica hrvatska, 1995., 27-34

ŠKUNCA, Mirjana, Dobronićev *Karneval* – Korak prema novim obzorima, *Arti musices* 6 37/1 (2006.), 45-66.
ŠKUNCA, Mirjana, *Mostovi građeni glazbom*, Split: Književni krug, 2008.

ŠKUNCA, Mirjana, *Glazbeni život Splita 1860.-1918.*, Split: Književni krug, 1991.

ŠPOLJARIĆ, Borko, *Ekspresionizam u Hrvatskoj glazbi,* Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija, Odsjek za muzikologiju, 1999., rukopis (diplomski rad)

TOMIĆ-FERIĆ, Ivana, Glazbeno školstvo u Splitu – od općinske glazbene škole (1867.) do umjetničke akademije (1997.), *Kulturna baština,* (2009.) 35, 283-202.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1980.

9.3. Mrežni izvori i notna izdanja

BUJIĆ, Bojan, Cecchini, Tomaso*, Hrvatski biografski leksikon,* http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=3435 (pristup 15. 5. 2017.)

Kuhač, Franjo Ksaver, Leksikografski zavod *Miroslav Krleža* http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=34445 (pristup 8. 6. 2017.)

Lisinski, Vatroslav, Leksikografski zavod *Miroslav Krleža* http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=36770 (pristup 15. 6. 2017.)

Nacionalna i sveučilišna knjižnica http://www.nsk.hr/preminula-rajka-dobronic-mazzoni/ (pristup 27. 9. 2018.)

ŽUPANOVIĆ, Lovro, Blagoje Bersa *Hrvatski biografski leksikon* http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1835 (pristup 2. 11. 2018.)

DOBRONIĆ, Antun: *Intermezzo*, Ljubljana: Novi akordi, 1910.

DOBRONIĆ, Antun: *Serenata mog života*, Zagreb: Savez kompozitora Jugoslavije, Udruženje kompozitora Hrvatske, 1916.

DOBRONIĆ, Antun: *Jugoslavenske pučke popijevke op. 27*, Pariz: Maurice Senart

DOBRONIĆ; Antun*: Zemlja i sunce I, Minijature iz Hercegovine*, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb 1932.

DOBRONIĆ, Antun: *Jugoslavenski pučki plesovi*, Paris: Maurice Senart, 1932.

DOBRONIĆ, Antun*: Uspomene iz djetinjstva*, Ogranak Matice hrvatske, Jelsa 1994.

MUSSORGSKY, Modest: Pictures at an Exhibition, New York: E.F.Kalmus, 1960.

BARTOK, Bela: *Romanian Folk Dances op. 56*, Vienna: Universal Edition, 1918.

POULENC, Francis: *Sonata for Piano Four Hands, FP8*, London: J.&W. Chester, 1939.

10. SAŽETAK

Činjenica da je glazbena ostavština Antuna Dobronića većim dijelom ostala neobjavljena nametnula je kao cilj ovog rada istražiti u prvom redu njegova nepoznata i neobjavljena djela s područja klavirske i komorno-instrumentalne glazbe s klavirom. Od tih djela samo su neka objavljena, a većina se nakon Dobronićeve smrti više nije izvodila. Odabrana djela, predstavljena i analizirana u ovom radu, također su transkribirana kako bi se omogućilo njihovo izdavanje i izvođenje. Pokušalo se iznova, s vremenskim razmakom, ocijeniti njihovo značenje u odnosu na stvaranje hrvatskih i europskih skladatelja tog doba. Budući da je Dobronićeva osobnost uvijek intrigirala svojom svestranošću, beskompromisnošću i velikom radnom energijom, nekoliko je muzikologa istraživalo različite segmente njegova stvaralaštva i djelovanja. No klavirska djela i komorna djela s klavirom dosad nisu sustavno istražena te i dalje postoje samo u rukopisu. Uza sve dobronamjerne pokušaje da se razumiju njegova djela, čini se da je Dobronić i dalje nepoznanica, kao i glavnina njegovih djela. Unutar iznimno velike ostavštine odabran je segment koji je usko povezan sa strukom doktorantice, na kojem je polju mogla pružiti najveći mogući doprinos. Od svih pregledanih klavirskih djela i komornih djela s klavirom analizirana su ona koja nakon Dobronićeve smrti više nikad nisu izvedena. Među njima su od klavirskih djela najvažnija tri ciklusa klavirskih minijatura posvećena Dobronićevoj djeci, Lelji, Rajki i Drašku, te ciklus *Iz školskog dječjeg svijeta*. Ti su ciklusi posve netipični. Ne temelje se na povezanosti s narodnim stvaralaštvom i prikazuju Dobronića u sasvim drugom svjetlu. Usprkos svojoj antiromantičnosti, prikazuju Dobronića kao lirika koji, uz odstupanje od svih tradicionalnih umjetničkih postupaka, na svoj način vrlo realistično prikazuje svoj unutarnji doživljaj i duševno stanje. Minijature nose sve elemente ranog glazbenog ekspresionizma i kao takve zaslužuju osobitu pozornost. Od komornih djela s klavirom također su analizirana djela koja nakon Dobronićeve smrti više nisu izvedena. Među njima su *Bosanska rapsodija* i *Klavirski trio* te suita *Dubravka* za klavir četveroručno. Ovdje Dobronić ostaje vjeran svojoj životnoj težnji da u svoja djela uklopi narodno stvaralaštvo i podigne ih na višu umjetničku razinu. Narodne teme i motivi u tim djelima oživljavaju na poseban način. I ta se djela mogu okarakterizirati kao ekspresionistička jer sva prodiru u psihološku pozadinu sadržaja i vrlo vjerno je prenose. No s obzirom na ishodišnu povezanost s folklorom, po stilskoj opredijeljenosti točnije bi ih bilo nazvati folklornim ekspresionizmom. Kao takva ona imaju svoje mjesto u glazbeno-povijesnom kontekstu i mogu dostojno predstavljati svog autora, kao i djela hrvatskih skladatelja.

Ključne riječi: Antun Dobronić, neonacionalni smjer, hrvatska glazba, klavirska glazba, komorna glazba s klavirom, glazbeno- teorijski i analitički ogled, kontekstualizacija

11. SUMMARY

The fact that the musical oeuvre of Antun Dobronić has remained mainly unpublished suggested itself as a purpose of this doctoral thesis to examine his unknown and unpublished works in the field of music for piano and chamber music with piano in the first place. Only some of these works have been published, whereas the majority of them have not been performed ever since Dobronić's death. The selected compositions, presented and analysed in the thesis, have also been transcribed with the aim to publish and perform them in future. An attempt has been made, after a considerable lapse of time, to evaluate their significance in relation to the creative work of the other Croatian and European composers of the day. Since Dobronić's personality was always intriguing in his versatility, unwillingness to compromise and great working energy, several musicologists investigated various segments of his output and activity. However, his piano compositions and chamber music with piano have not been systematically examined until now and still exist only as manuscripts. Despite all well-meant attempts to understand Dobronić's works, he still seems to be an unknown, just like the bulk of his oeuvre. Within his exceedingly large musical legacy, the PhD candidate has chosen a segment that is closely connected to her profession, hoping that she could make the biggest contribution possible precisely in this field. Among all the examined musical pieces for piano and chamber music with piano, respectively, those have been analysed that had never been performed after Dobronić's death. Among the piano compositions, the most important are three piano cycles dedicated to Dobronić's children Lelja, Rajka and Draško, as well as the piano cycle *From the Children's School World*. Both cycles are quite untypical. They are not based on the ties with folk creation and present Dobronić in a completely different light. In spite of their anti-romantic traits, they show Dobronić as a lyricist who, departing from all traditional artistic procedures, presents his inner experience and his state of mind very realistically in his own way. The miniatures display all the elements of early music expressionism and, as such, deserve special attention. The analysed chamber music compositions with piano are also those that have not been performed ever since Dobronić's death. Among them, there are the *Bosnian Rhapsody* and the *Piano Trio*, and the *Dubravka Suite* for piano four-hands. Here, Dobronić remains faithful to his life-long pursuit to integrate folk creation into his works and lift them to a higher artistic level. Folk themes and motifs are revived in these compositions in a very special way. These works can also be regarded as expressionistic because all of them penetrate their psychological background of the contents and faithfully convey it. However, considering their original connectedness with folk music, in terms of style it would be more accurate to describe

them as folk music expressionism. As such, they have a place in the context of music history and can worthily represent their author, as well as the works of Croatian composers.

Key words: Antun Dobronić, neo-national style in music, Croatian music, piano music, chamber music with piano, a music-theoretical and analytical essay, contextualisation.

12. ŽIVOTOPIS AUTORICE

Maria Mikulić Štimac (Zagreb, 5. srpnja 1965.) diplomirala je 1987. na konzervatoriju Rimski Korsakov u St. Petersburgu, Rusija, gdje se i usavršavala 1988. Magisterij glazbene umjetnosti stekla je na Hochschule für Musik und darstellende Kunst u Grazu, Austrija, gdje je obranila znanstveni rad na odsjeku izvođačke prakse (Institut für Aufführungspraxis) 1994. i na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu 1999. Stručna usavršavanja prošla je na seminarima A. Valdme, M. Kandelaki, K. Boginoa, G. Gruzmana i drugih.

Kao samostalna umjetnica nastupala je diljem Hrvatske i u inozemstvu (Rusija, Mađarska, Njemačka, Italija, Austrija, Srbija, Bosna i Hercegovina, Japan), solistički i u komornom sastavu. Nastupala je na domaćim i međunarodnim festivalima: Osorske glazbene večeri, Rovinjski ljetni festival, Porečke ljetne priredbe, Glazbene večeri u Svetom Donatu u Zadru, Rapske glazbene večeri, Međunarodni festival klasične glazbe Novi Vinodolski, Večeri A. Dobronića u Jelsi, Dani hrvatske kulture u Rimu, Međunarodni festival Sarajevska zima, Festival komorne glazbe u Bergamu. U više navrata snimala je za Hrvatsku radio-televiziju, snimila šest CD-a. U dugogodišnjoj suradnji s japanskim violistom Masatoshijem Hiranom ostvarila je niz koncerata u Hrvatskoj (2002., 2004., 2006. i 2008.) i u Japanu (2003., 2005. i 2007.). Rezultat te suradnje tri su zajednička CD-a od kojih jedan s djelima hrvatskih autora, na kojem je i Uspavanka Miroslava Miletića posvećena Njihovim Carskim Visočanstvima, princu i princezi Japana. U suradnji s violinistom Tarasom Pechenyjem, uz potporu Ministarstva kulture i grada Osijeka ostvarila je CD s djelima hrvatskog violinista Franje Krežme. Prvi samostalni CD, s djelima Schumanna, Pejačević i Ravela, izdala je 2001. (Dinaton 004), a sljedeći 2012., s djelima Brahmsa, Josipovića i Schumanna (Aquarius records 434-12). (Skladba I. Josipovića bila je nominirana za nagradu Porin). U dva navrata nastupila je u okviru Dana hrvatske kulture u Rimu, 2008. i 2009. Nastupila je u okviru koncerata posvećenih 100. godišnjici rođenja hrvatske pijanistice Melite Lorković. Godine 2011. u svojstvu umjetničke ravnateljice organizirala je i pokrenula Međunarodni festival klasične glazbe Art Novi u Novom Vinodolskom kojim je dosad ostvarila osam uspješnih sezona. Iste godine u suradnji s pijanisticom Slađanom Buklijaš pokreće pijanističke umjetničke radionice u Zagrebu, polaznici kojih su ostvarili brojne nagrade na međunarodnim i domaćim pijanističkim natjecanjima (Moncalieri, Pariz, Rim, Zagreb, Split, Križevci, Beograd). Također s pijanisticom Slađanom Buklijaš osniva i klavirski duo. Od 1996. do 2006. predavala je klavir obligatno na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Sudjelovala je na međunarodnom stručnom skupu „Dani primjenjene muzičke pedagogije“ u Trsteniku (Srbija) 2013., namijenjenom stručnom usavršavanju

muzičkih pedagoga i profesora klavira s temom „Sustav glazbenog obrazovanja u RH, plan i program obuke klavira“. Također je sudjelovala u radu ocjenjivačkog suda Natjecanja klavirskih dua i klavira šestoručno.

Znanstveni rad „Braudova teorija artikulacije i polifonijska bilježnica za klavir“ objavljen je u časopisu Tonovi (god. 16, br 1 i 2, listopad 2001., str. 71). Za potrebe Muzičkog informativnog centra i Koncertne direkcije Zagreb te izdavačke kuće Furrore Verlag iz Kassela izradila je opis i klasifikaciju djela za glasovir hrvatskih skladateljica za Svjetski katalog glasovirske glazbe skladateljica.

Djeluje kao profesorica klavira i korepetitor gudača i tambura na glazbenoj školi Alberta Štrige u Križevcima.

13. PRILOZI: TRANSKRIPCIJE NOTNIH RUKOPISA ANTUNA DOBRONIĆA

13.1. Klavirski ciklus *Naša Lelja*.....*188*

(Prvi smješak; Bolne suzice; Razgovor s lišćem; Sanak dolazi; Dobro jutro)

13.2. Klavirski ciklus *Naša Rajka* *198*

(Rajka poskakuje; Nunaj medo; Igra skrivača; Uz lutku; Kolike li radosti)

13.3. Klavirski ciklus *Naš Draško* *207*

(Majčice, bit ću dobar; Kad je ono Božić bio; Ne bojim se psa; Zašto su one zvijezde gore?; To ja moram načiniti)

13.4. Ciklus *Iz vojničkog života*.....*217*

(Mrtvom drugu; Pozdrav zastavi; Počast pješadiji)

13.5. Klavirski ciklus *Iz školskog dječjeg svijeta* *227*
(Školsko zvono; Težak posao; Školski odmor; Zaslužena kazna; Povratak kući)

13.6. Fantazija *Kje so moje rožice,* op. *19* *238*

13.7. *Capriccioso*.....*258*

13.8. Trio za violinu, violončelo i klavir.....*273*

13.9. Klavirski kvintet *Bosanska rapsodija*.....*313*

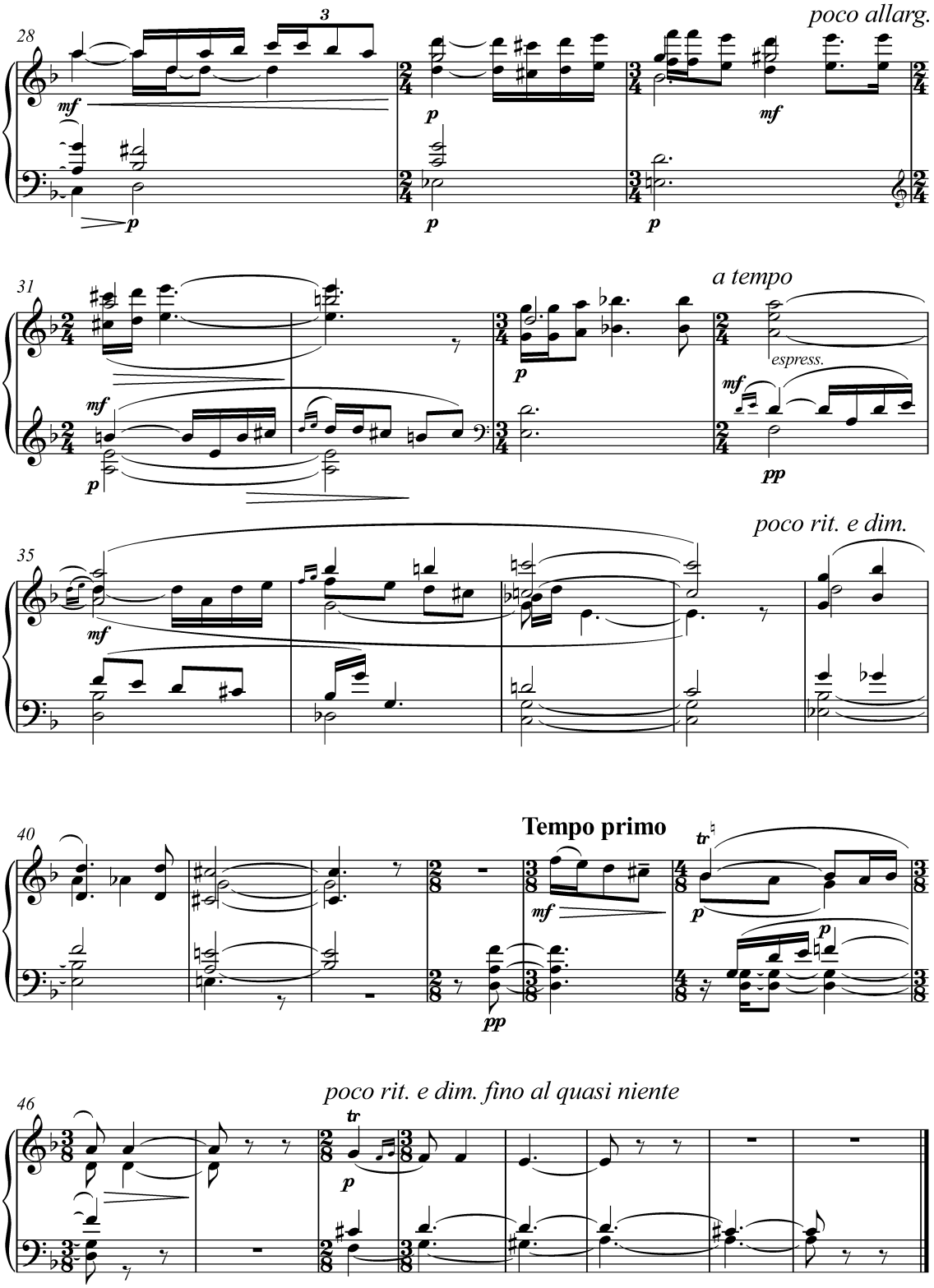
13.10. Ciklus za dječje grlo, violinu i klavir *Primorčice*.....*344*

13.11.Suita *Dubravka* za klavir četveroručno *352*

13.1.Klavirski ciklus *Naša Lelja*

(8)
21
tr
pp
pp
pp
(8)
25
3
3
3
p
mf
mf
p
ancora più mosso
(8)
28
mf
mf
p
p
Quasi presto
poco rit.
(8)
31
3
3
3
3
3
3
3
3
tr
mf
mf
f
f
3
3
3
3
p
con slancio ma soave
pp
Allegretto
scherzoso
poco rit. e dim.
poco rit.
36
3
3
pp

Bolne suzice


28
poco allarg.
31
a tempo
espress.
35
poco rit. e dim.
40
Tempo primo
46
poco rit. e dim. fino al quasi niente

Razgovor s lišćem

Andantino giovile spiegata e un po larga la melodia

Sanak dolazi

Andantino un poco mosso

poco rit.
31
mosso come prima
37
espress.
43
poco allarg.
perdendosi
49
55
(m. d.)

Dobro jutro

Allegretto giovile

13.2. Klavirski ciklus *Naša Rajka*

Nunaj medo

Andantino cantabile

Igra skrivača

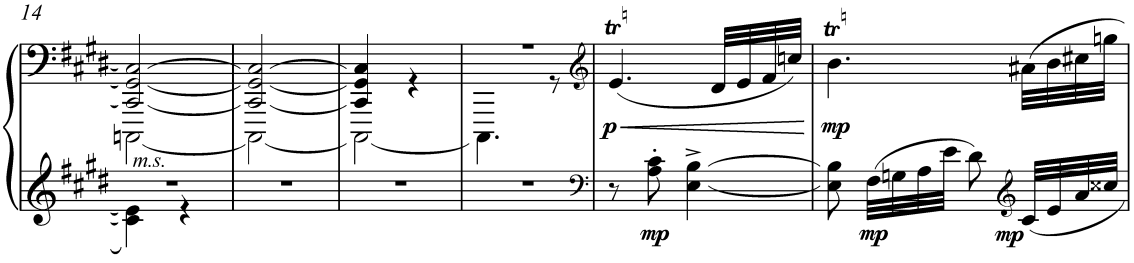
Allegretto quasi con impeto e scherzoso

poco allarg. e dim.

Andantnino mosso e giocoso

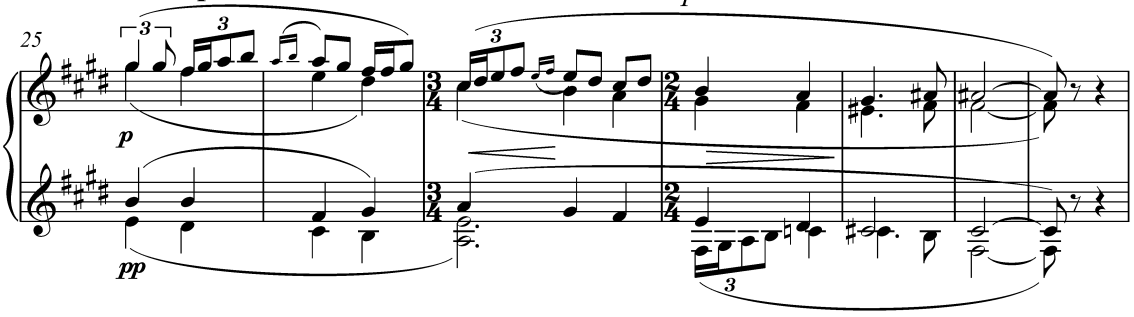
poco a poco allarg. e dim.

Tempo di primo



Come prima

poco rit. e dim.



Allegretto
poco a poco allarg.
32
37
poco allarg. e dim.
Andantnino mosso e giocoso
44
poco a poco allarg.
Tempo
di primo
51
60

Uz lutku

Quasi Allegretto appassionato

31
ppp
mf
f
mf
p
37
mf
p
p
ppp
pp
43
ppp
p cantabile
pp
47
p
ppp
semplice e espress.
la melodia
p
pp
53
ppp
ppp
ppp
ppp
60
pp
ppp
ppp
ppppp

Kolike li radosti

Allegretto

35
(8)
p
mf
p
mf
p
mf
p
40
(8)
pp
pp
45
pp
pp
mf 3
3
f
f
mf
50
mf
mf
p
pp
pp
non ritardare
55
p
3
3
mf
3
3
p
mf

59
8va
63
69
74
80
16. X. 1923.

13.3. Klavirski ciklus *Naš Draško*

29 **Andantino**

Kad je ono Božić bio

16
pp
espress. la melodia
mf
p
19
22
mf
25
pp
mf
p
28

31
pp
p
34
37
40
3
3
44
ppp

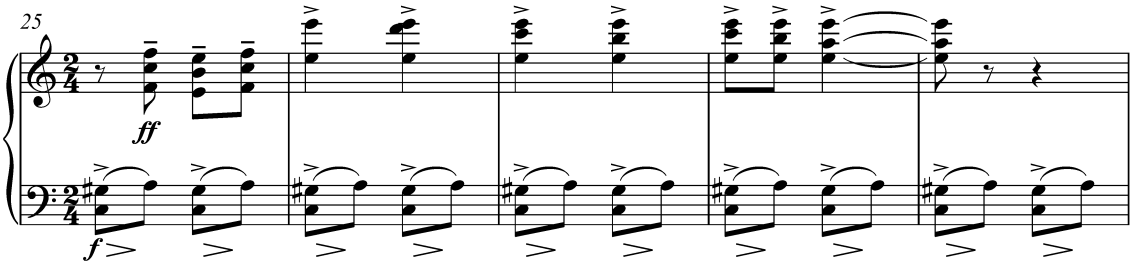
Ne bojim se psa

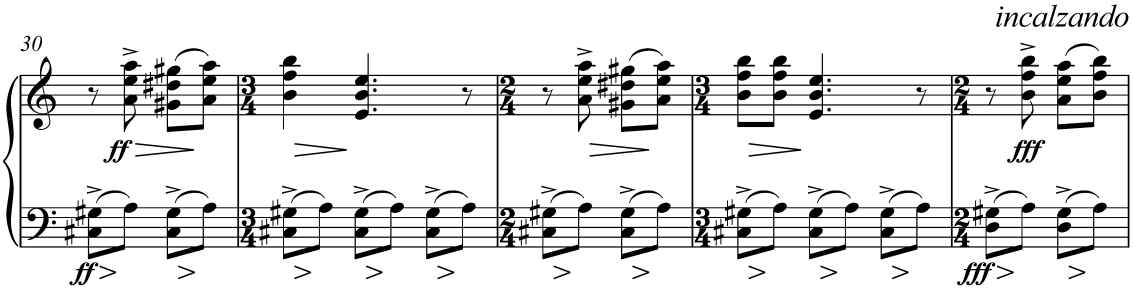
25
mf
pp
31
mf
p
pp
37
mf
pp
43
p
pp

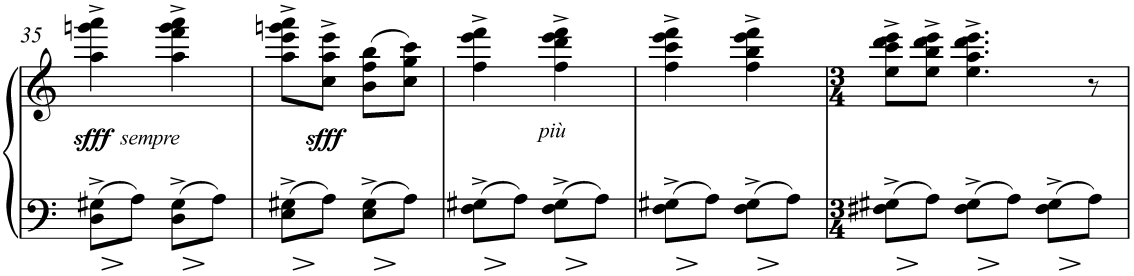
Zašto su one zvijezde gore?

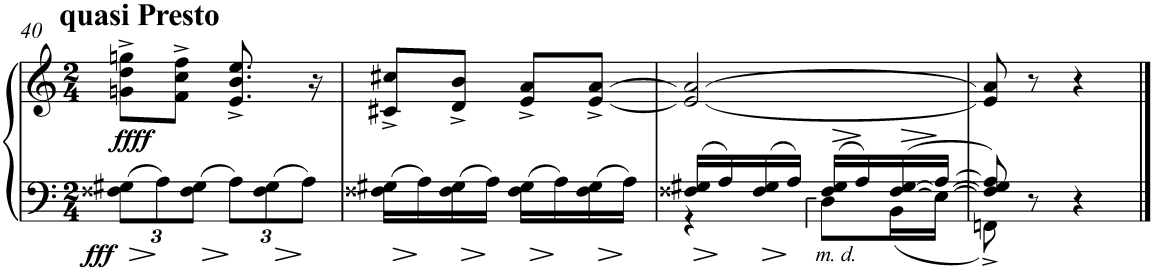
To ja moram načiniti

Allegretto e deciso









Zagreb, 16. X. 1932.

13.4. Ciklus *Iz vojničkog života*

24
mf
30
3
35
pp
p
mf
41
p
pp

Pozdrav zastavi

Antun Dobronić

18
23
27
31
35

39
mf
p
mf
f
f
43
ff
f
47
fff
50
f
f
tr
55
poco rall.
ff

Počast pješadiji

Antun Dobronić

22
2.
p
mf
p
mf
pp
26
f
mf
30
3
ff
mf
f
34
3
mf
1.
2.
mf
38
ff
f
ff
f
mf
ff
3
mf
p

Trio
cantabile
42
pp
46
p
mf
50
p
pp
54
mf
mf
58
mf
f
mf
3
p
3

62
1.
2.
Da capo
pp
ff
mf
66
f
p
mf
70
ff
mf
74
78
pp

82
mf
mf
p
f
mf
86
3
ff
mf
mf
f
90
3
mf
94
ff
ff
f
ff
98
3
ff
ff
p
mf
3
ff

13.5. Klavirski ciklus *Iz školskog dječjeg svijeta*

Školsko zvono

Antun Dobronić

poco a poco rall. e dim.
24
(8)
f
mf
28
(8)
pp
Moderato
pp
33
p
pp
pp
38
mf
p
43
poco rall.
p
pp

Težak posao: a-b-c

Antun Dobronić

23
p
p
3
pp
27
31
f
ff
37
mf
f
Ped.
p
42
pp
p
Ped.
ppp

Školski odmor

Antun Dobronić

Moderato
Larghetto
Andante
Andantino giocoso
allarg.
Tempo

58
poco rall.
Andante
mf
64
Larghetto
pp
p
Ped.
Ped.
70
Andantino
p
pp
p
Ped.
Ped.
75
poco a poco accel. e cresc.
mf
80
Largo
ff
fff

Zaslužena kazna

Antun Dobronić

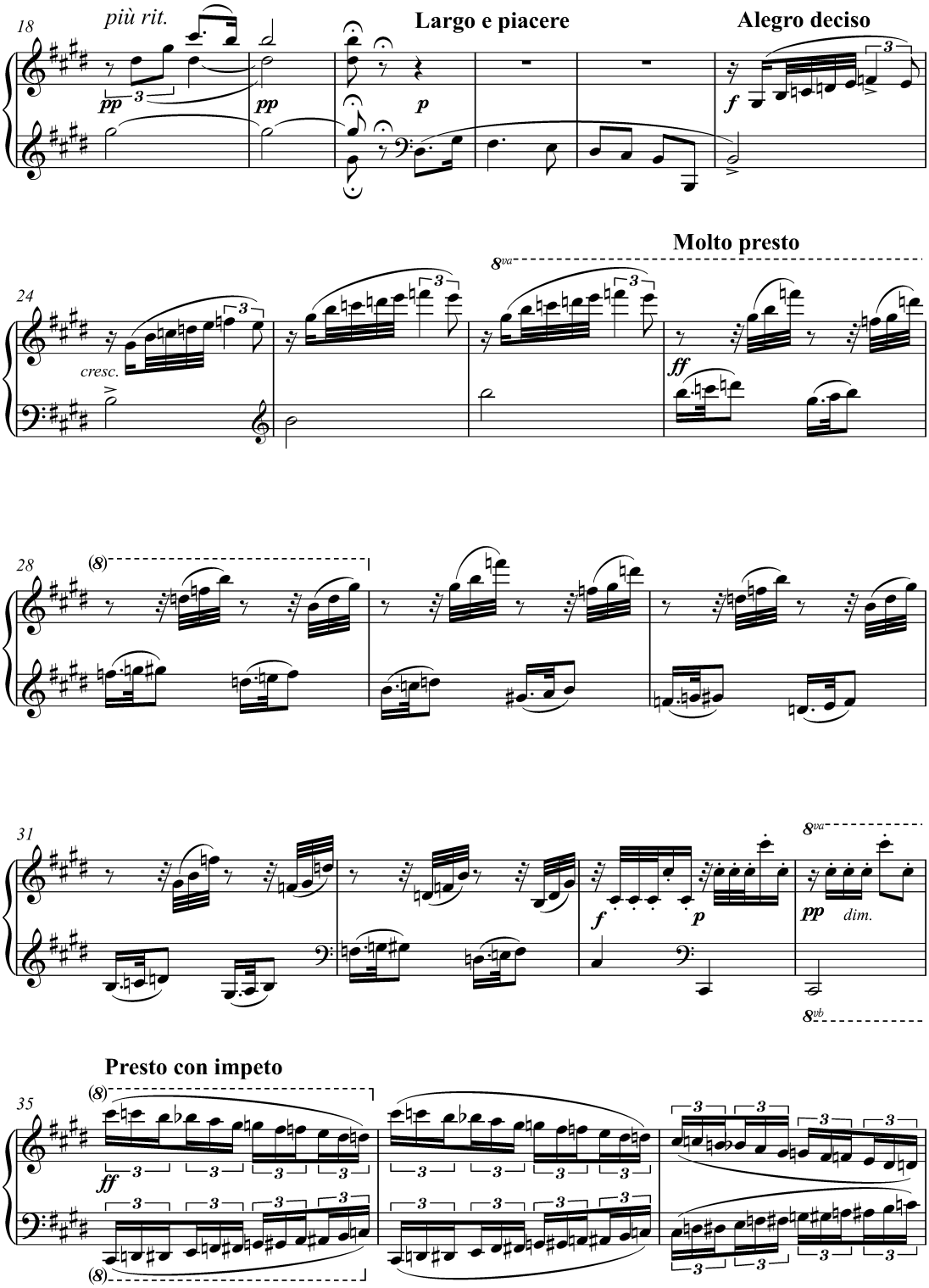
27
(8)
p
mf
33
ff
38
mf
sffz
mf
p
43
p
pp
48

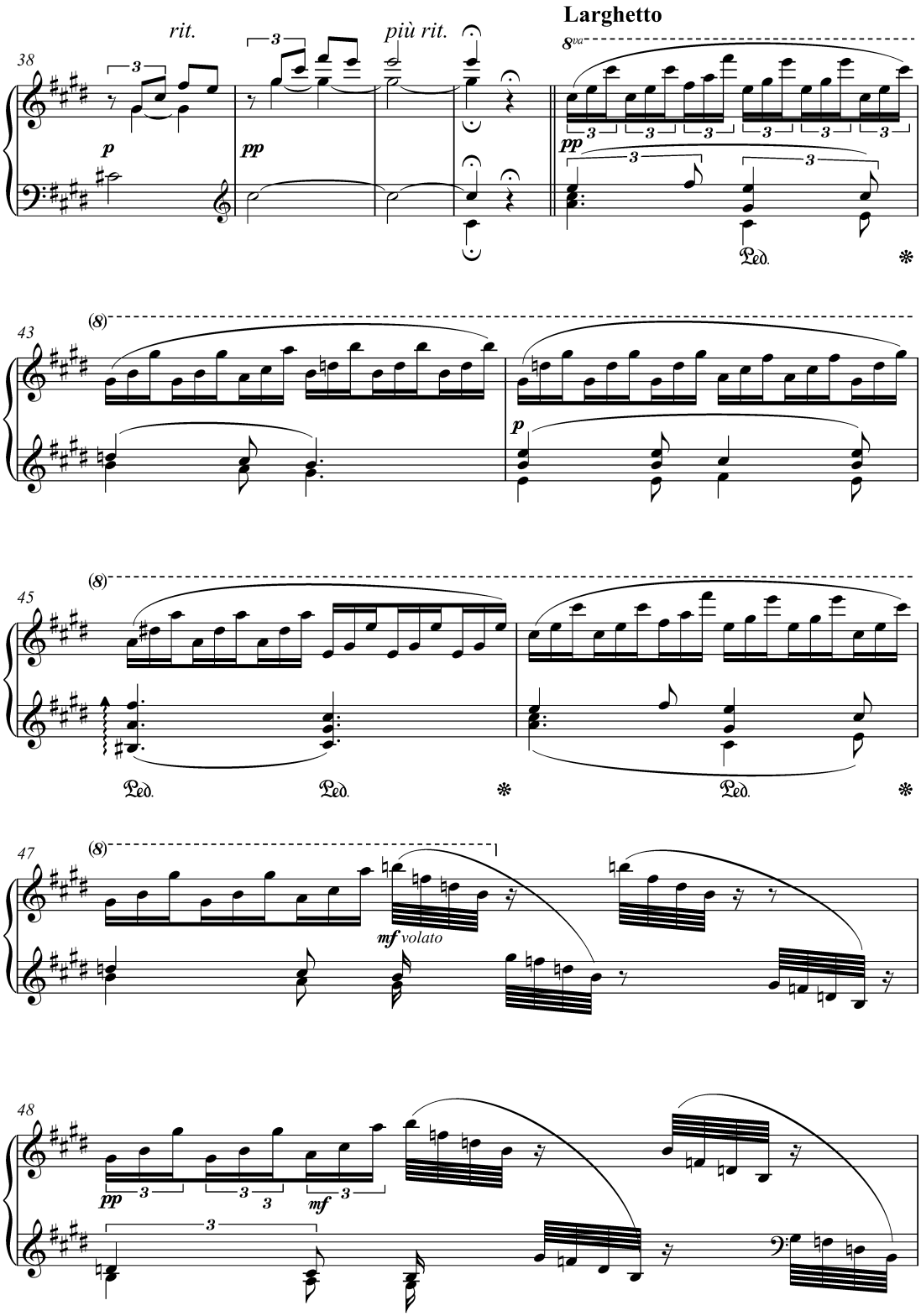
Povratak kući

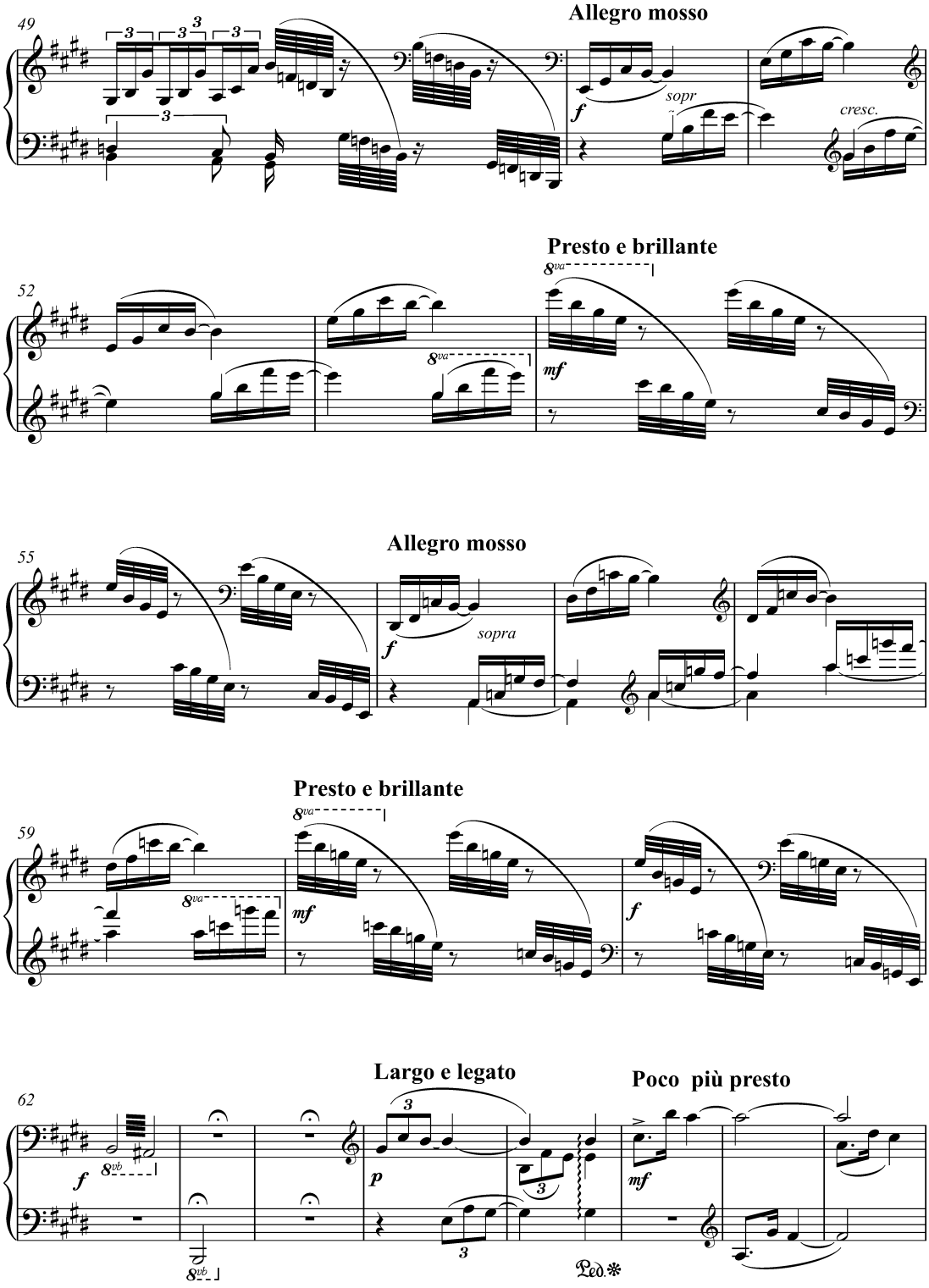
Antun Dobronić

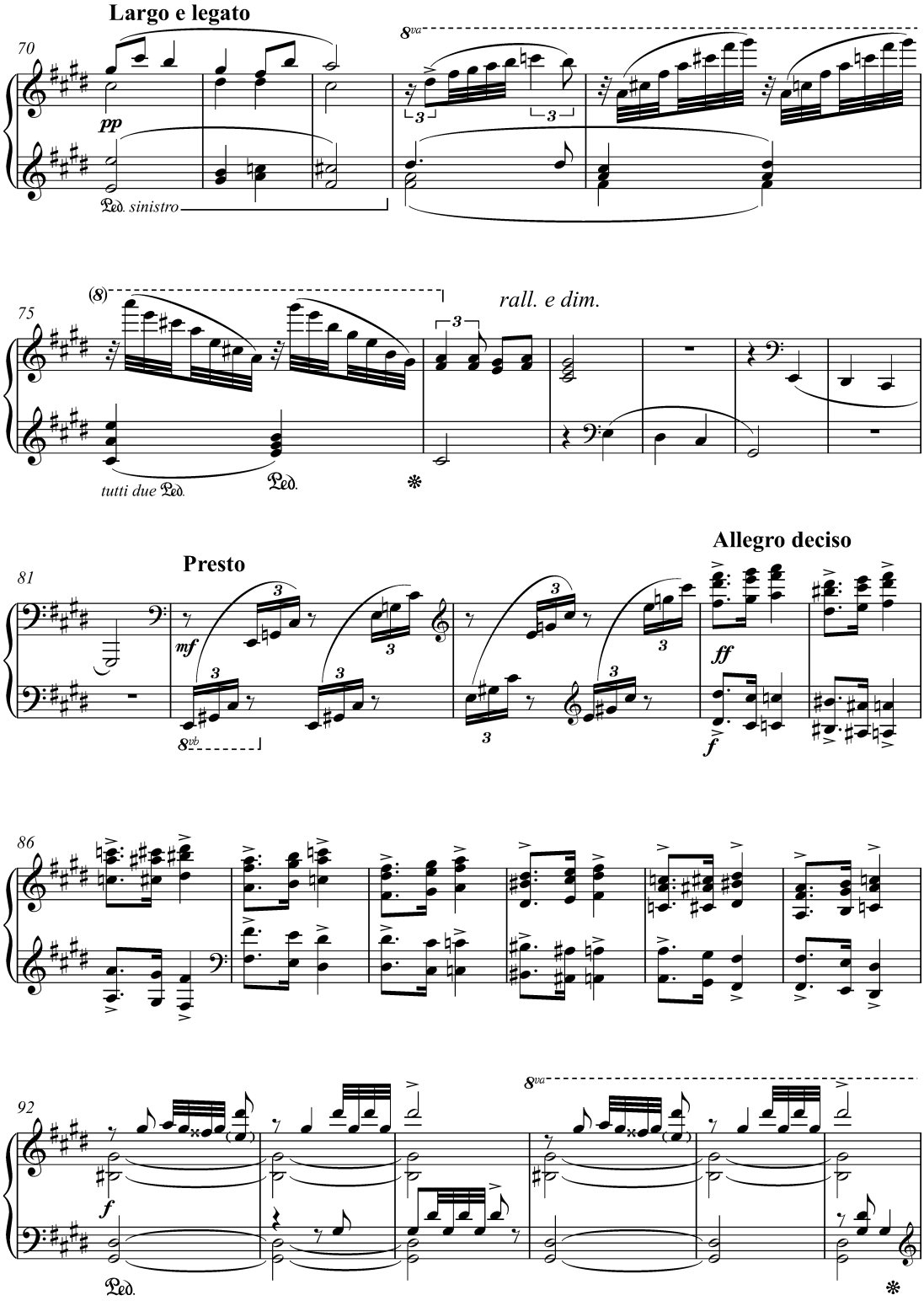
Grave
allarg.
Tempo
27
34
39
44
50
allargando sempre più e cresc.
Largo
Ped.

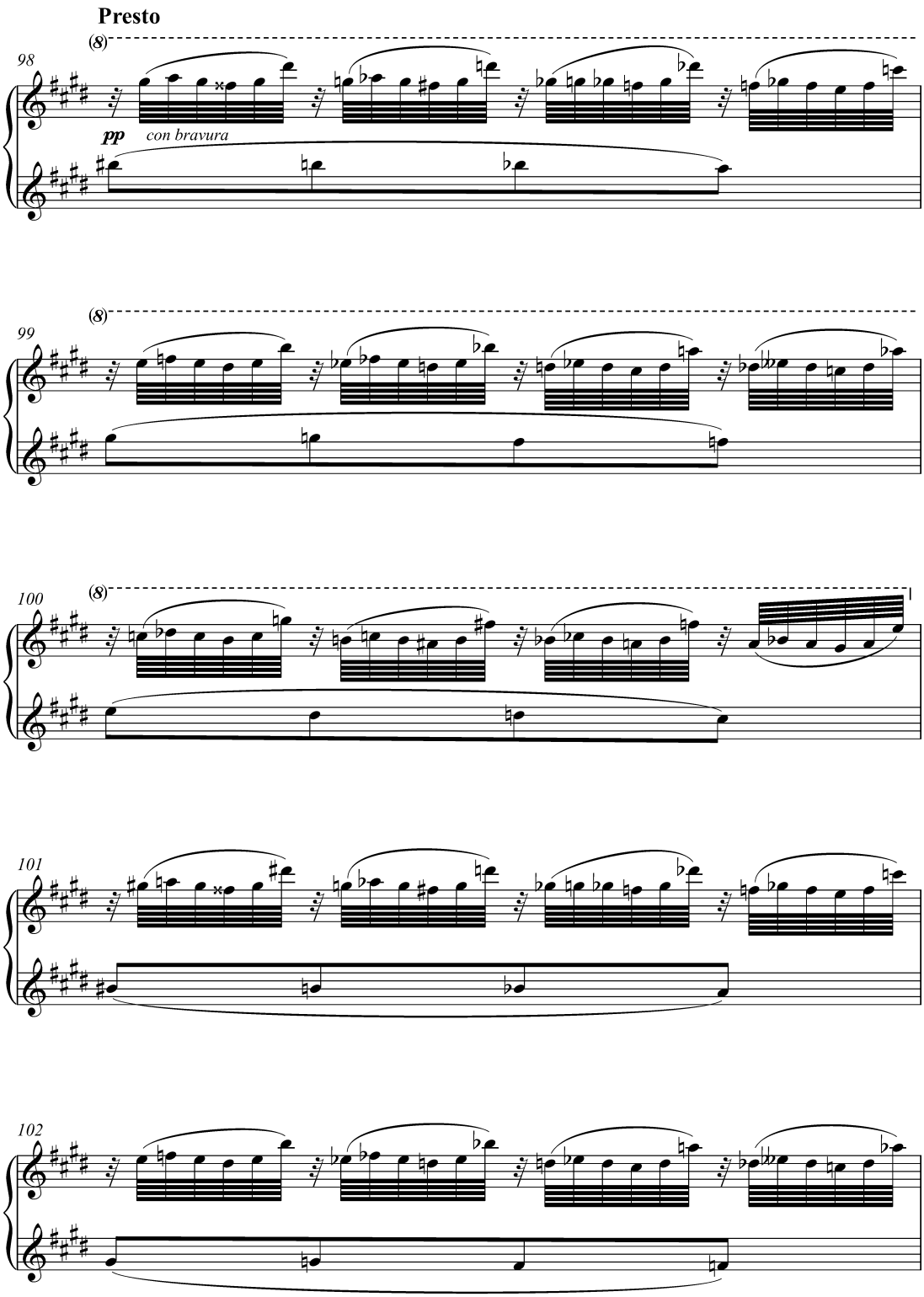
13.6. Fantazija *Kje so moje rožice*


18
più rit.
Largo e piacere
Alegro deciso
Molto presto
24
cresc.
28
31
dim.
Presto con impeto
35

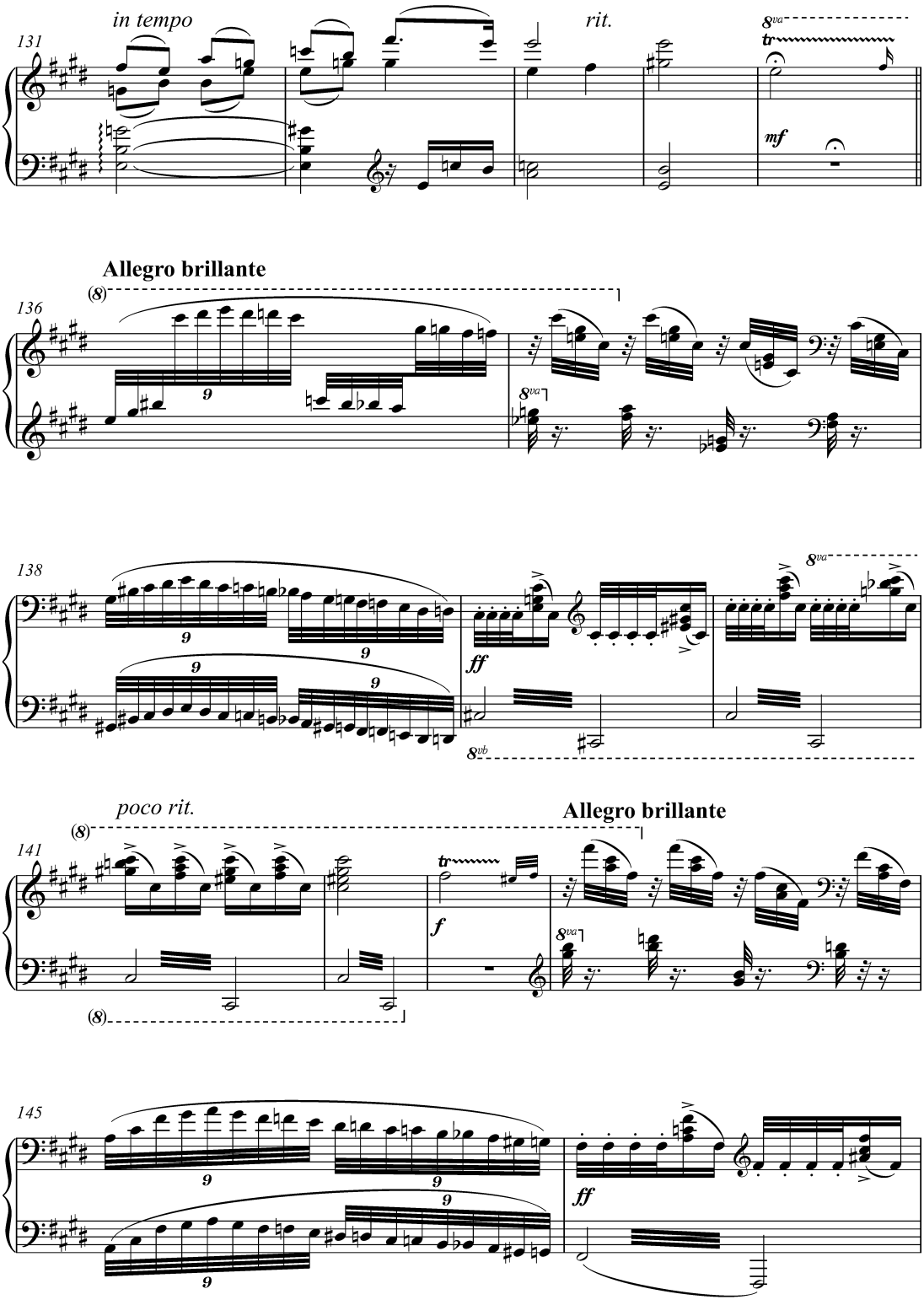

Larghetto
rit.
più rit.
8va
38
43
45
47
48
p
pp
mf volato
Ped.

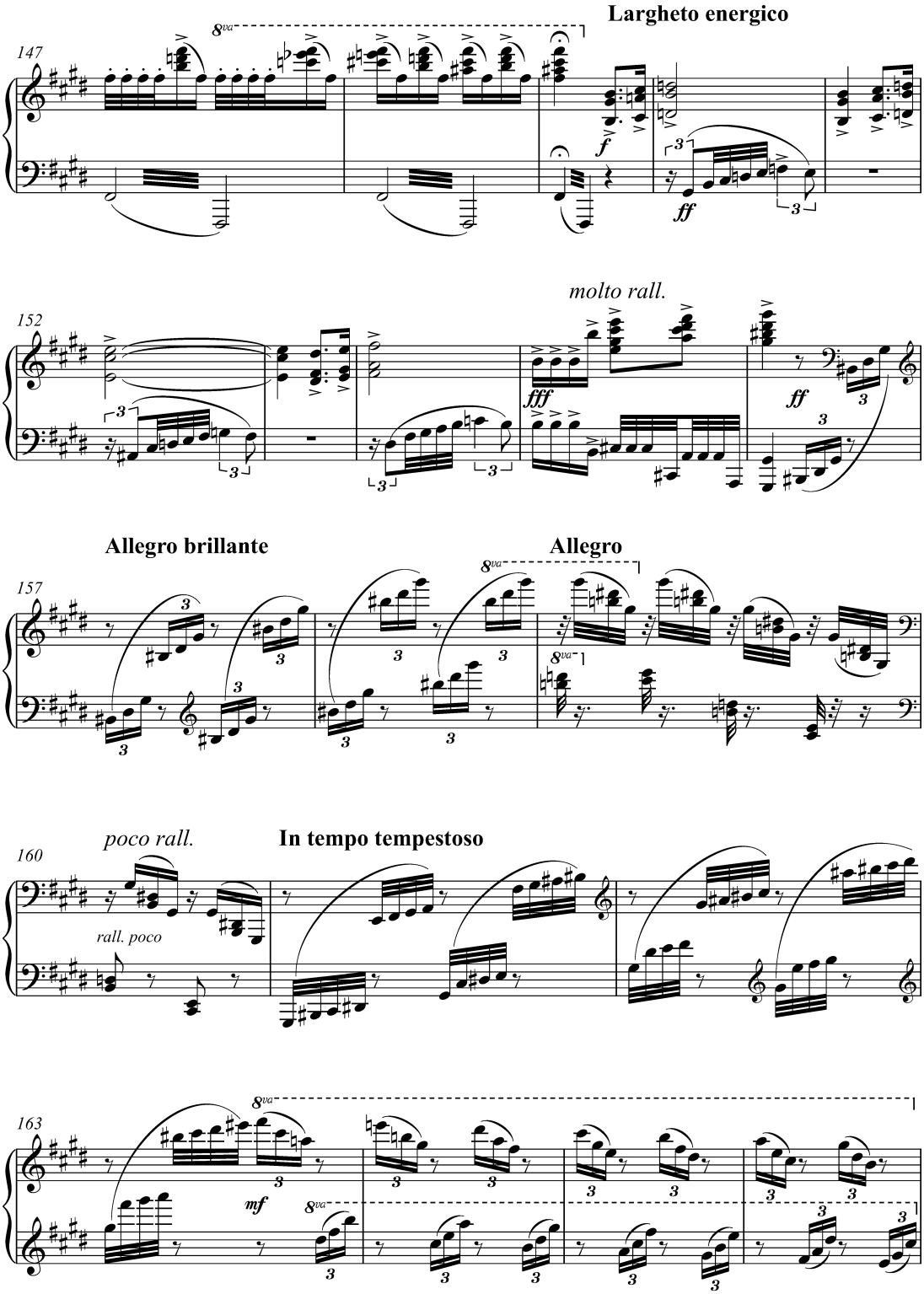

49
Allegro mosso
sopr
cresc.
52
Presto e brillante
55
Allegro mosso
sopra
59
Presto e brillante
62
Largo e legato
Poco più presto
Ped.


Largo e legato
70
8va
pp
Ped. sinistro
75
(8)
rall. e dim.
tutti due Ped.
Ped.
Presto
Allegro deciso
81
mf
8vb
ff
f
86
92
8va
f
Ped.

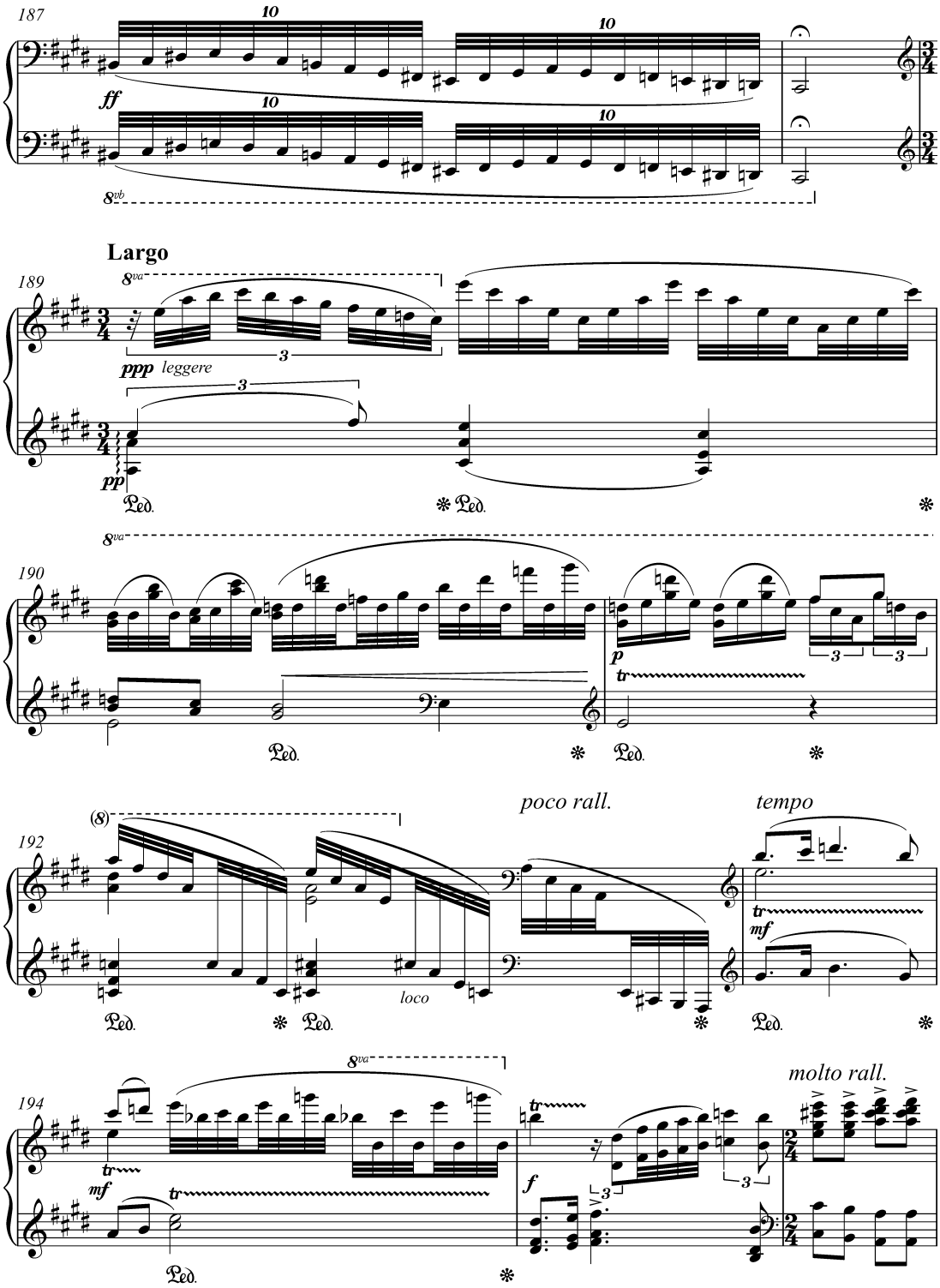

Presto
98
(8)
pp
con bravura
99
(8)
100
(8)
101
102

103
p
poco rall.
8va
Sotto voce ma la melodia
un po marcato
106
p
113
poco a poco cresc.
poco rall. in tempo
119
mf
p
sotto voce
mf
poco rit.
125
p


in tempo
rit.
131
8va
tr
mf
Allegro brillante
136
(8)
8va
138
9
ff
8va
8vb
poco rit.
Allegro brillante
141
(8)
tr
f
8va
(8)
145
9
ff

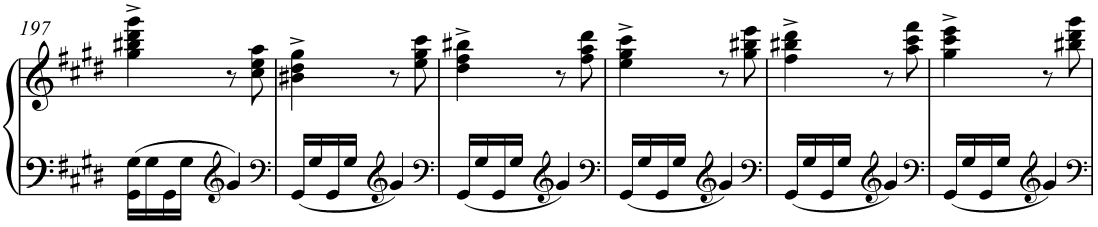

Largheto energico
147
molto rall.
152
Allegro brillante
Allegro
157
poco rall.
In tempo tempestoso
160
rall. poco
163

167
m.d.
8va
p
m.s.
pp
171
m. d.
rall.
pp
8va
ppp
morendo
Allegro moderato ma energico
ff
177
poco rall.
tr
8va
fff
183
mf
10
185
f
10

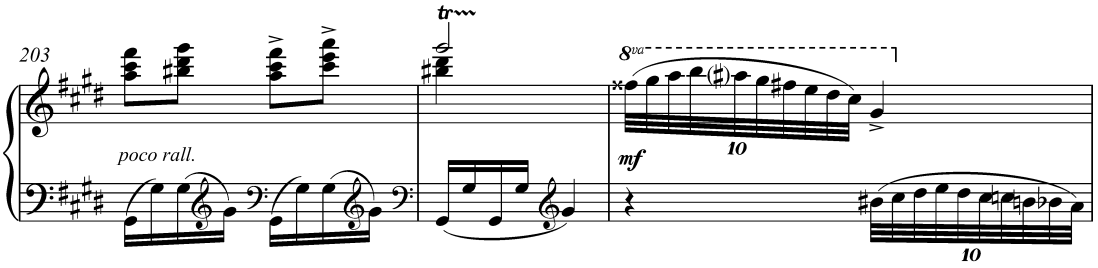

187
ff
10
8vb
Largo
189
8va
ppp leggere
3
pp
Ped.
190
p
tr
192
(8)
poco rall.
tempo
loco
mf
194
molto rall.
f

Allegro moderato ma energico

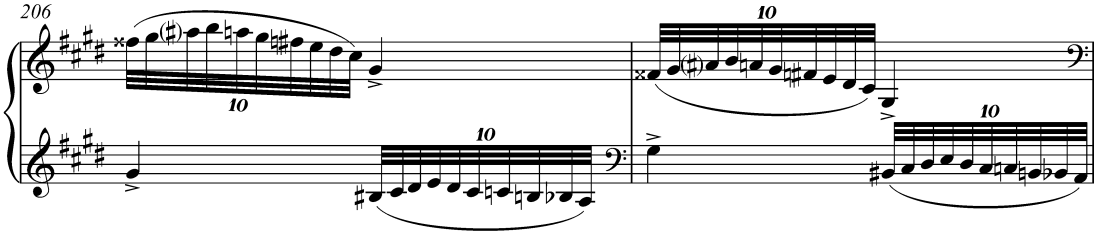
197



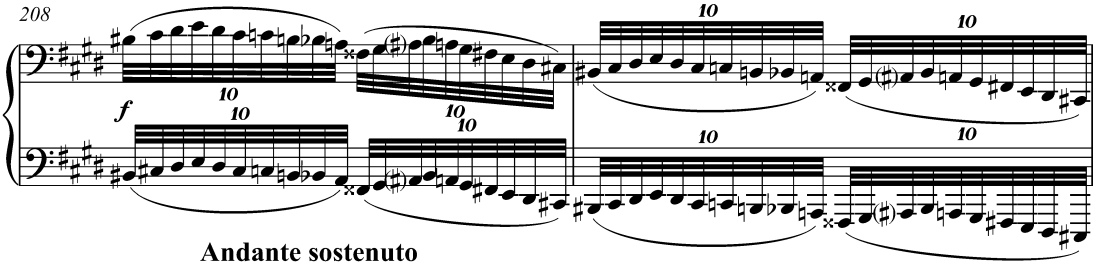
203



206

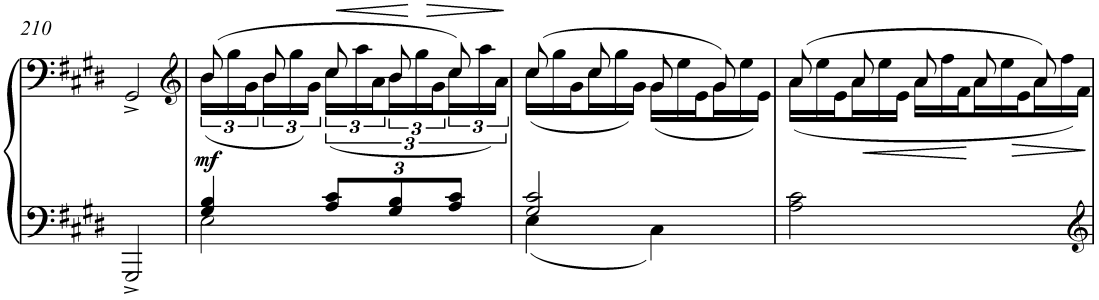


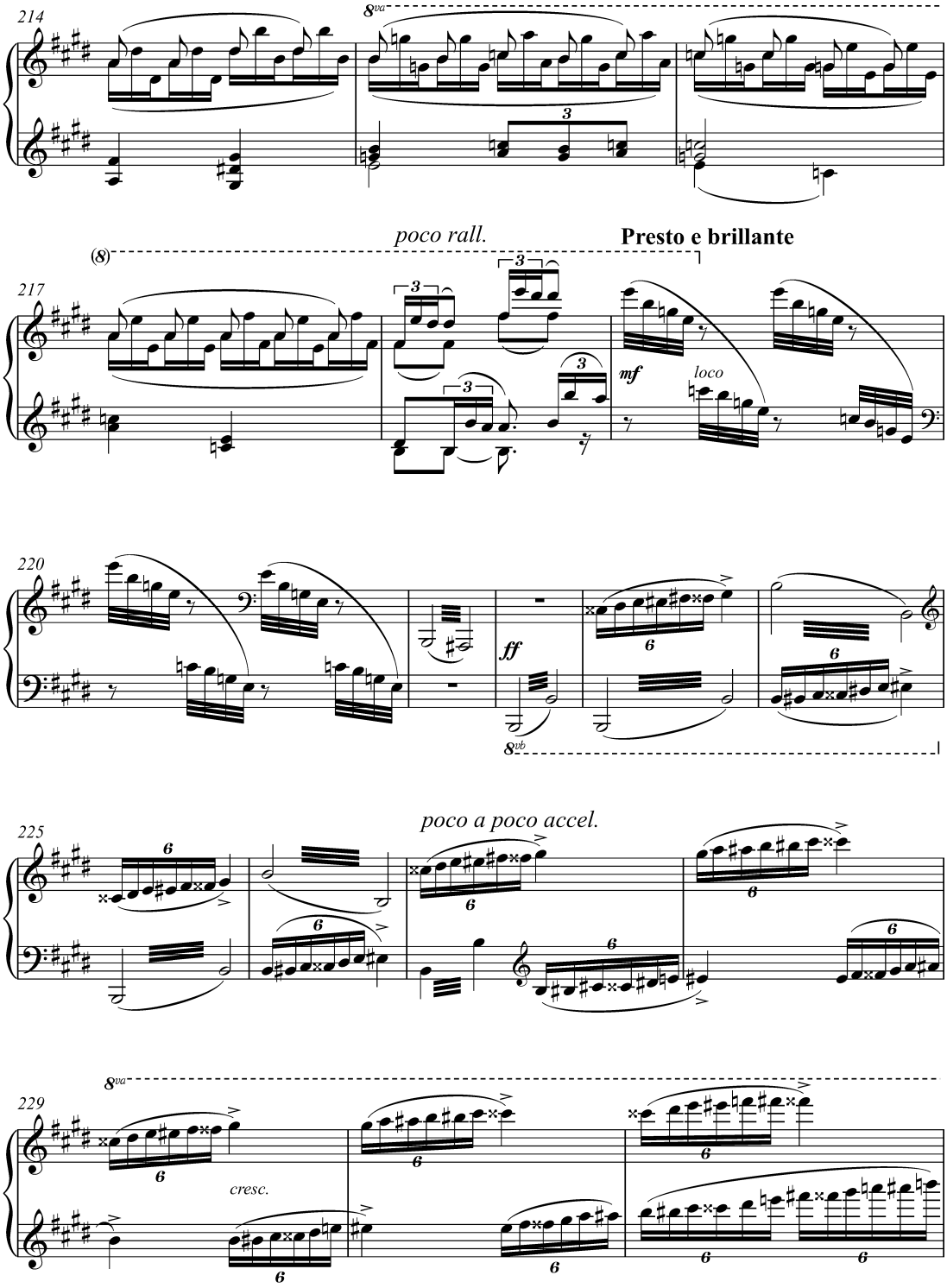
208

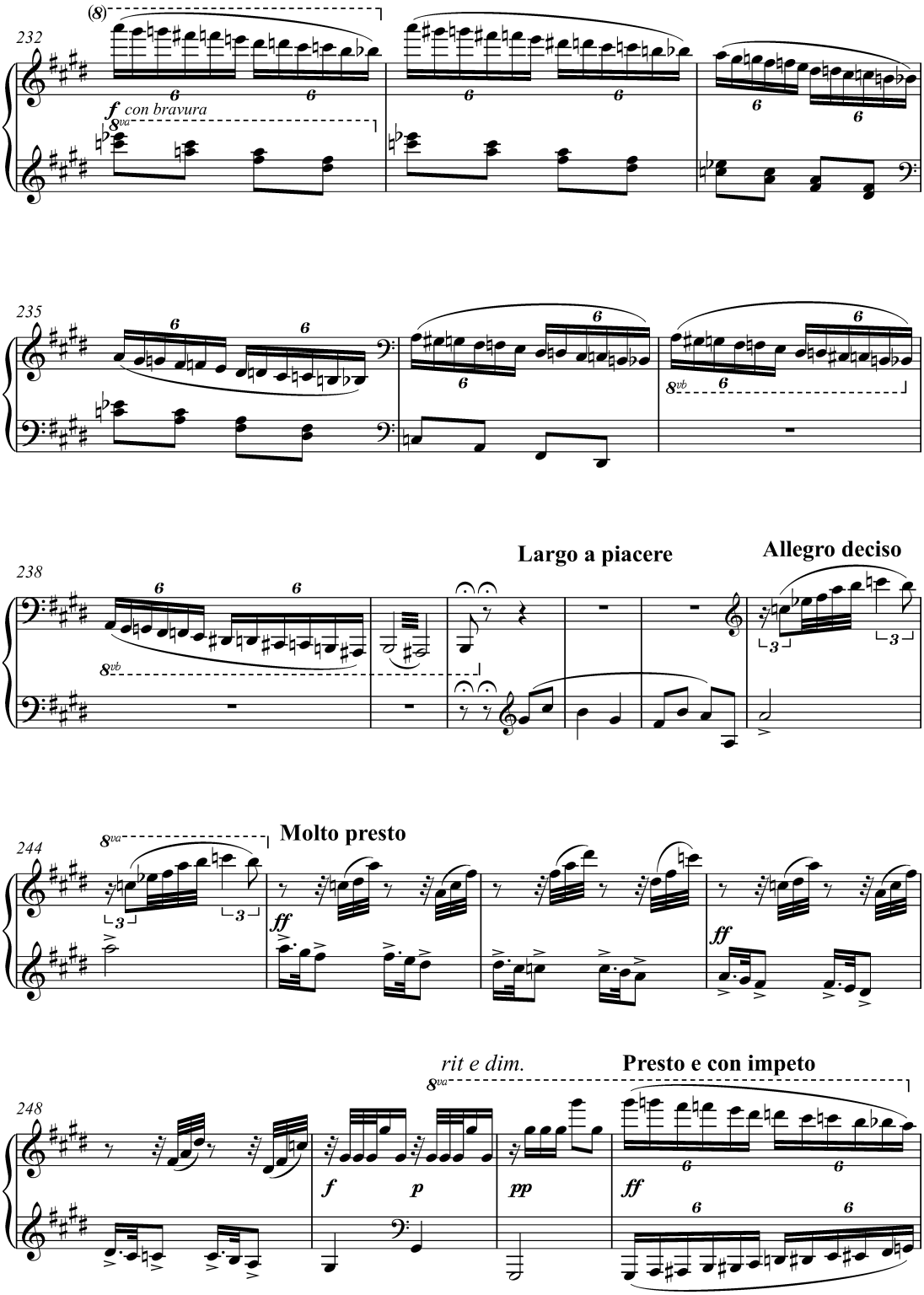


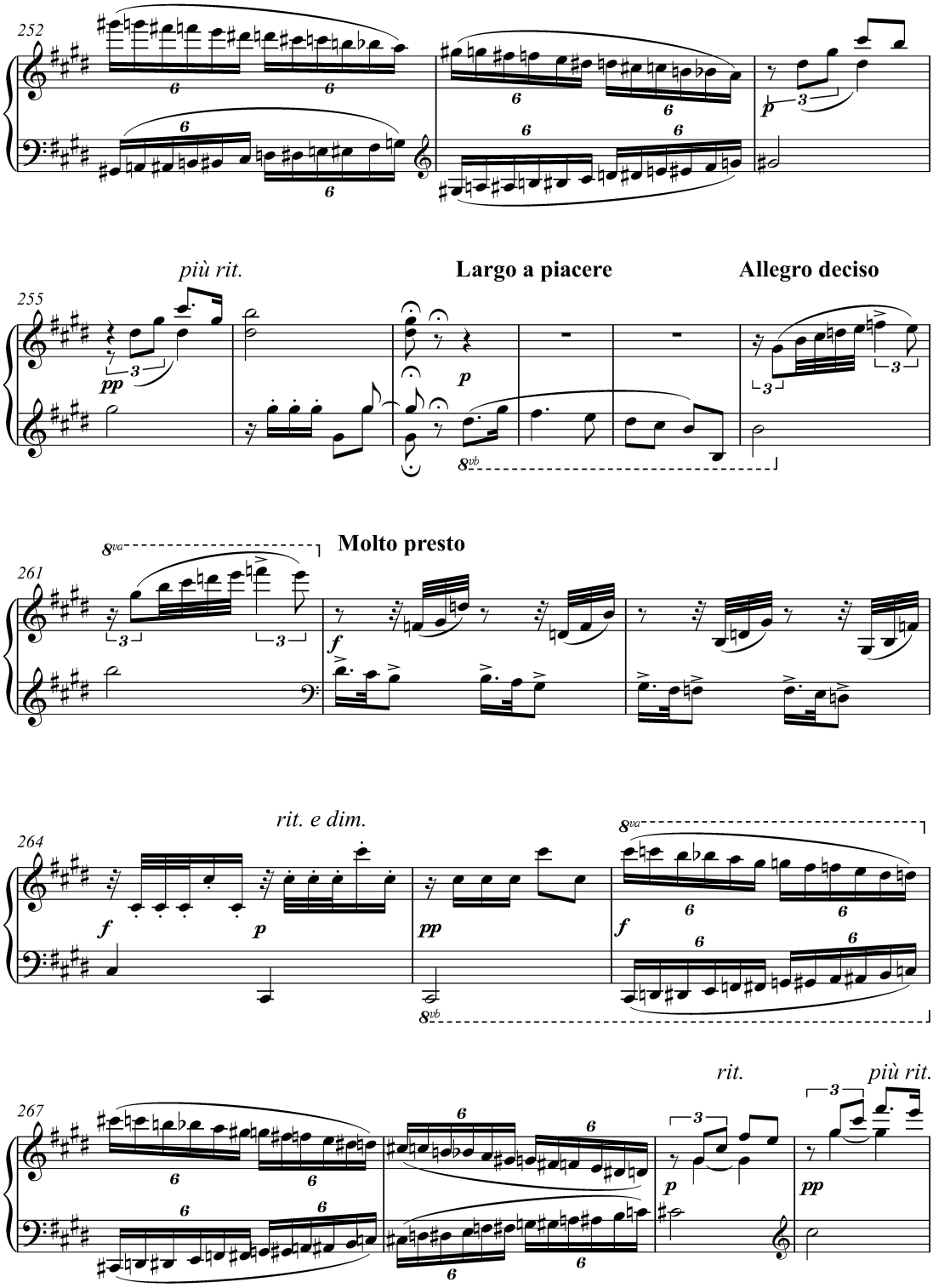
Andante sostenuto

210

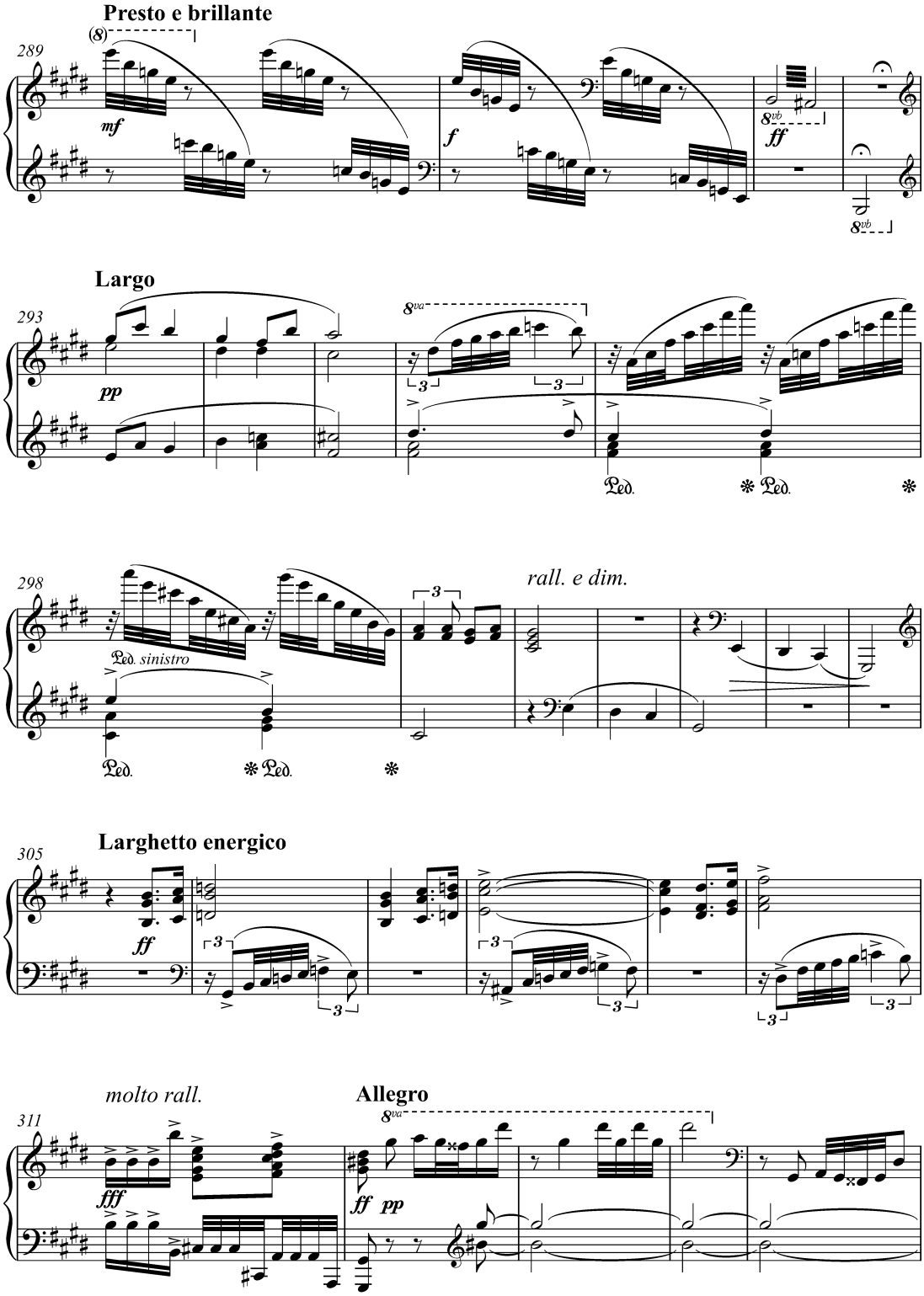



214
8va
poco rall.
Presto e brillante
(8)
217
mf
loco
220
ff
8vb
poco a poco accel.
225
229
8va
cresc.


232
(8)
f con bravura
8va
235
8vb
238
Largo a piacere
Allegro deciso
8vb
244
8va
Molto presto
ff
ff
248
rit e dim.
8va
Presto e con impeto
f
p
pp
ff

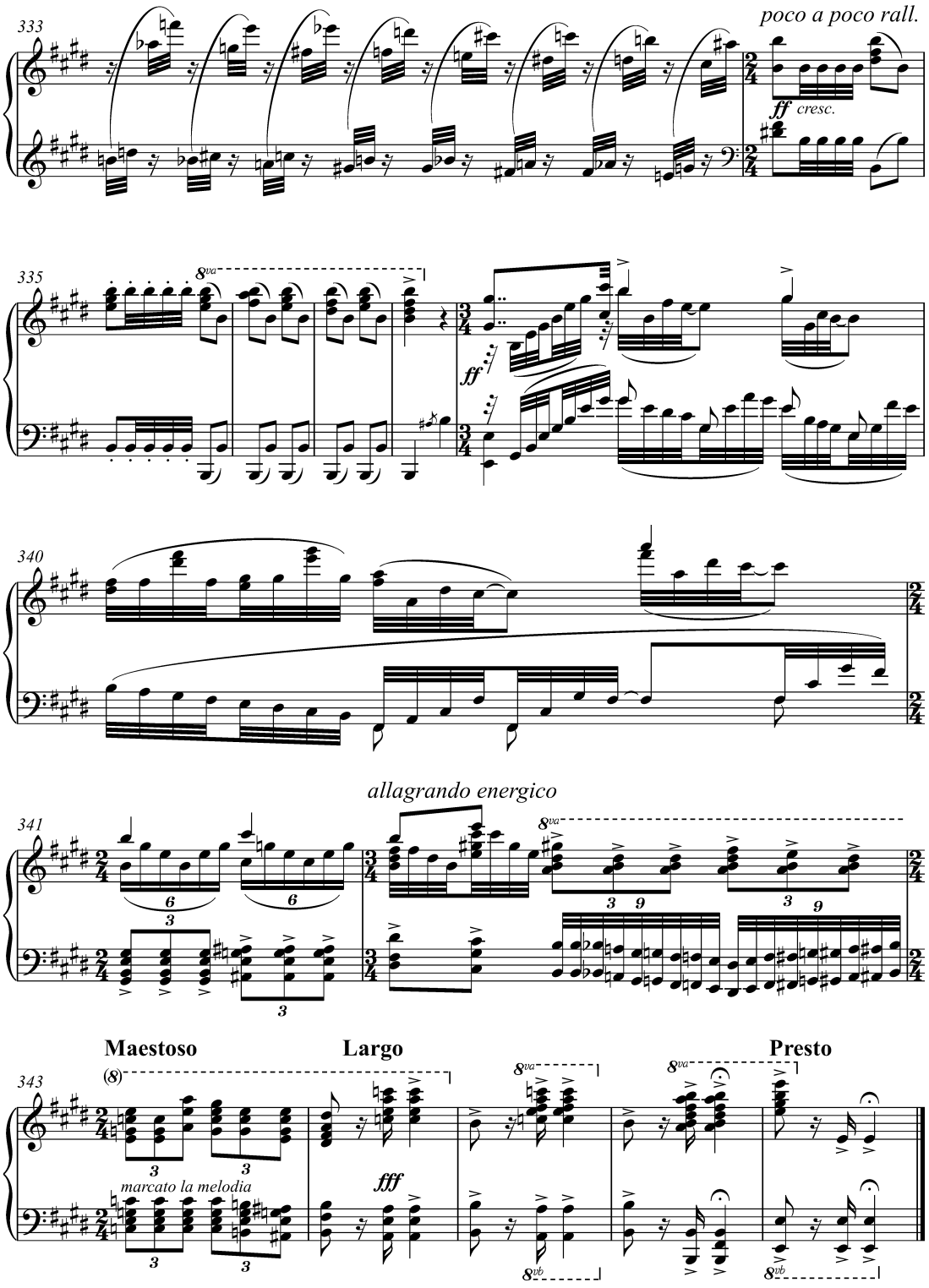

252
più rit.
Largo a piacere
Allegro deciso
255
Molto presto
261
rit. e dim.
264
rit.
più rit.
267

Larghetto
271
pp
Ped.
275
pp
Ped.
p
Ped.
278
Allegro mosso
mf
sopra
f
Presto e brillante
281
8va
cresc.
mf
Allegro mosso
285
f
8va

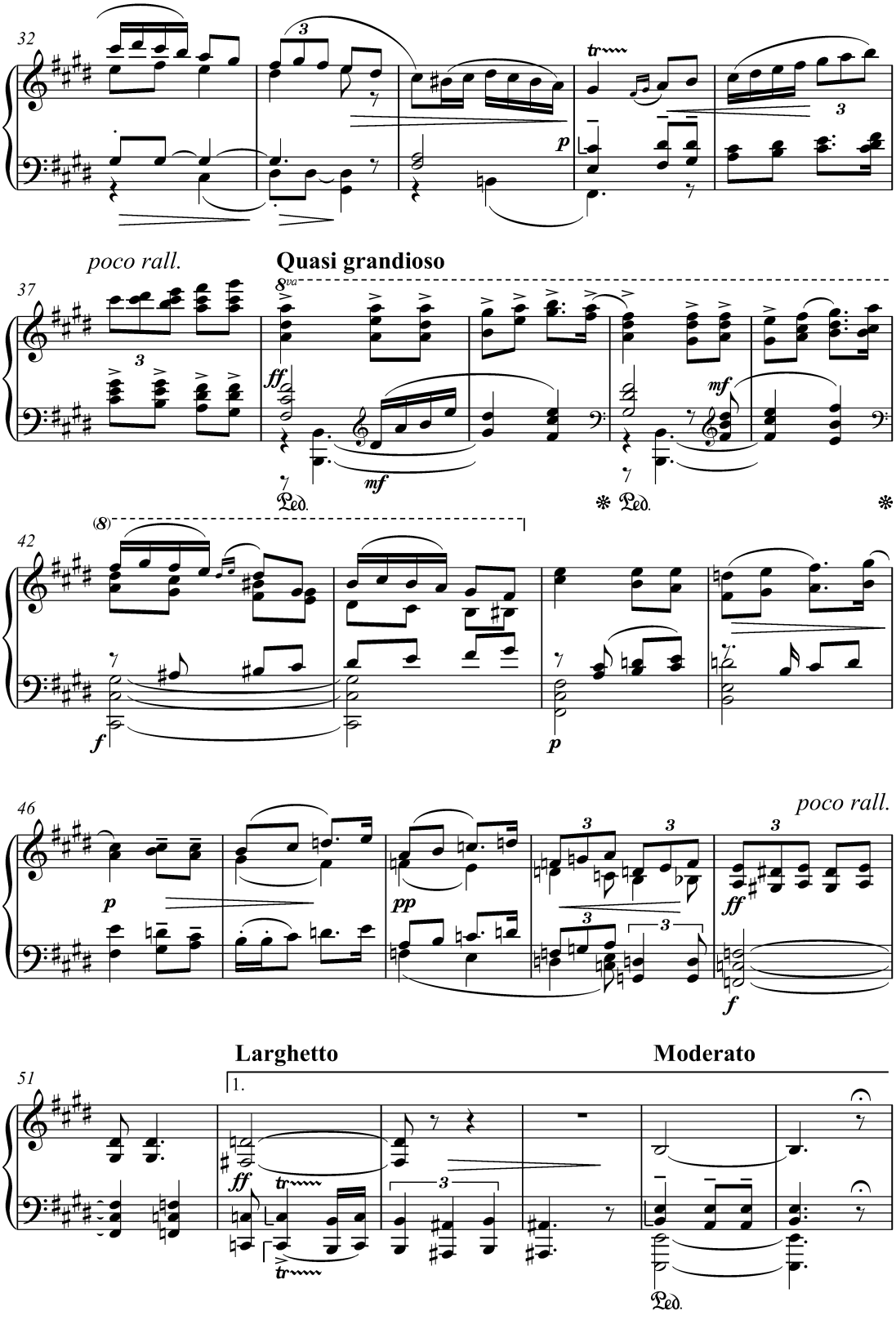

Presto e brillante
289
mf
f
ff
Largo
293
pp
Ped.
Ped.
298
Ped. sinistro
rall. e dim.
Ped.
Ped.
Larghetto energico
305
ff
molto rall.
311
fff
Allegro
ff pp

Larghetto grandioso
marcato la melodia
poco rall. e dim.
316
320
322
323
325
ff
8va
tr

326
327
f
329
8va
poco rit.
8va
331
(8)
332
(8)


poco a poco rall.
333
ff
cresc.
335
8va
ff
340
allagrando energico
341
8va
Maestoso
Largo
Presto
343
(8)
marcato la melodia
fff
8va
8va
8vb
8vb

13.7. *Capriccioso*


32
poco rall.
Quasi grandioso
37
8va
ff
mf
Ped.
42
(8)
f
p
46
poco rall.
p
pp
ff
51
Larghetto
Moderato
1.
ff
tr
Ped.

Tempo
57
2.
pp
p
mf
63
emmergente e cantabile
mf
p
68
ff
3
p
mf
3 3
3
f
ff
74
8va
ff
3 3
mf
p
79
(8)
mf
3
3
3
3
ff
3 3
3

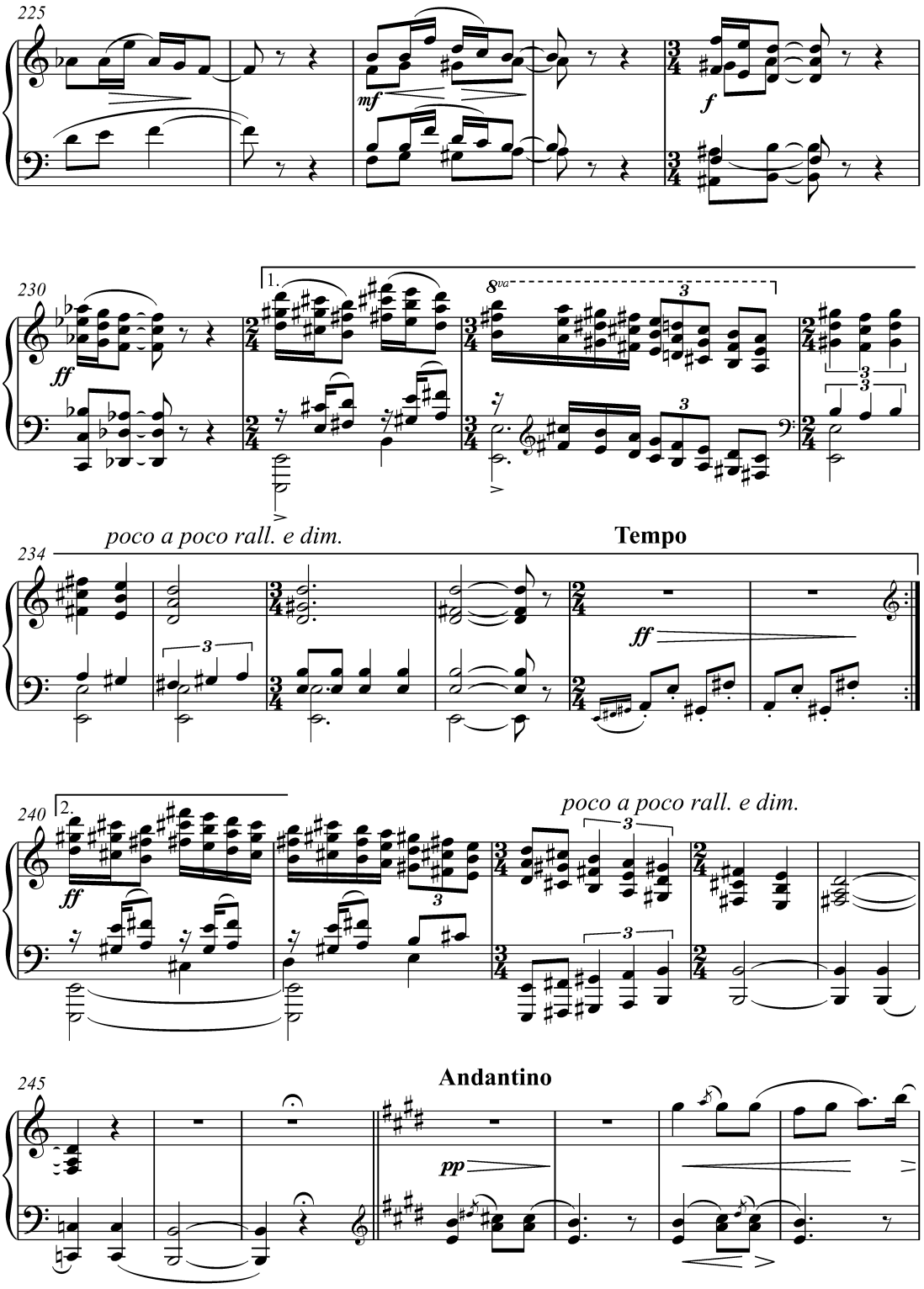
84
(8)
f
mf
89
(8)
mf
f
sfz
95
p
101
mf
107

113
p
119
tr
poco rall.
Quasi grandioso
124
8va
ff
Ped.
*
128
(8)
mf
ff
f
mf
p
133
p
f

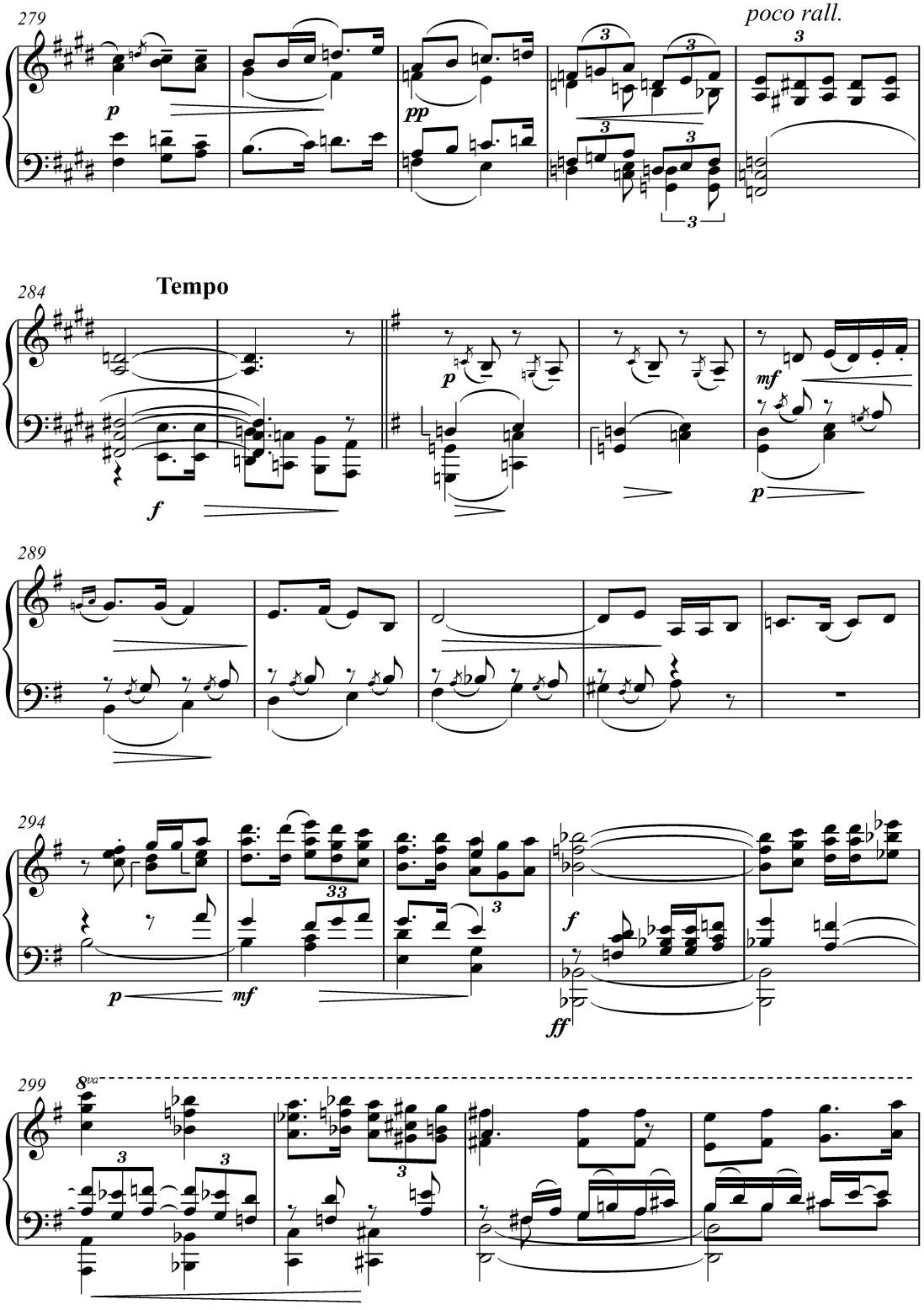
139
Moderato
p
pp
147
1.
pp
154
2.
tr
pp
mf
f
Trio-Tempo
mf
160
f
f
mf
166

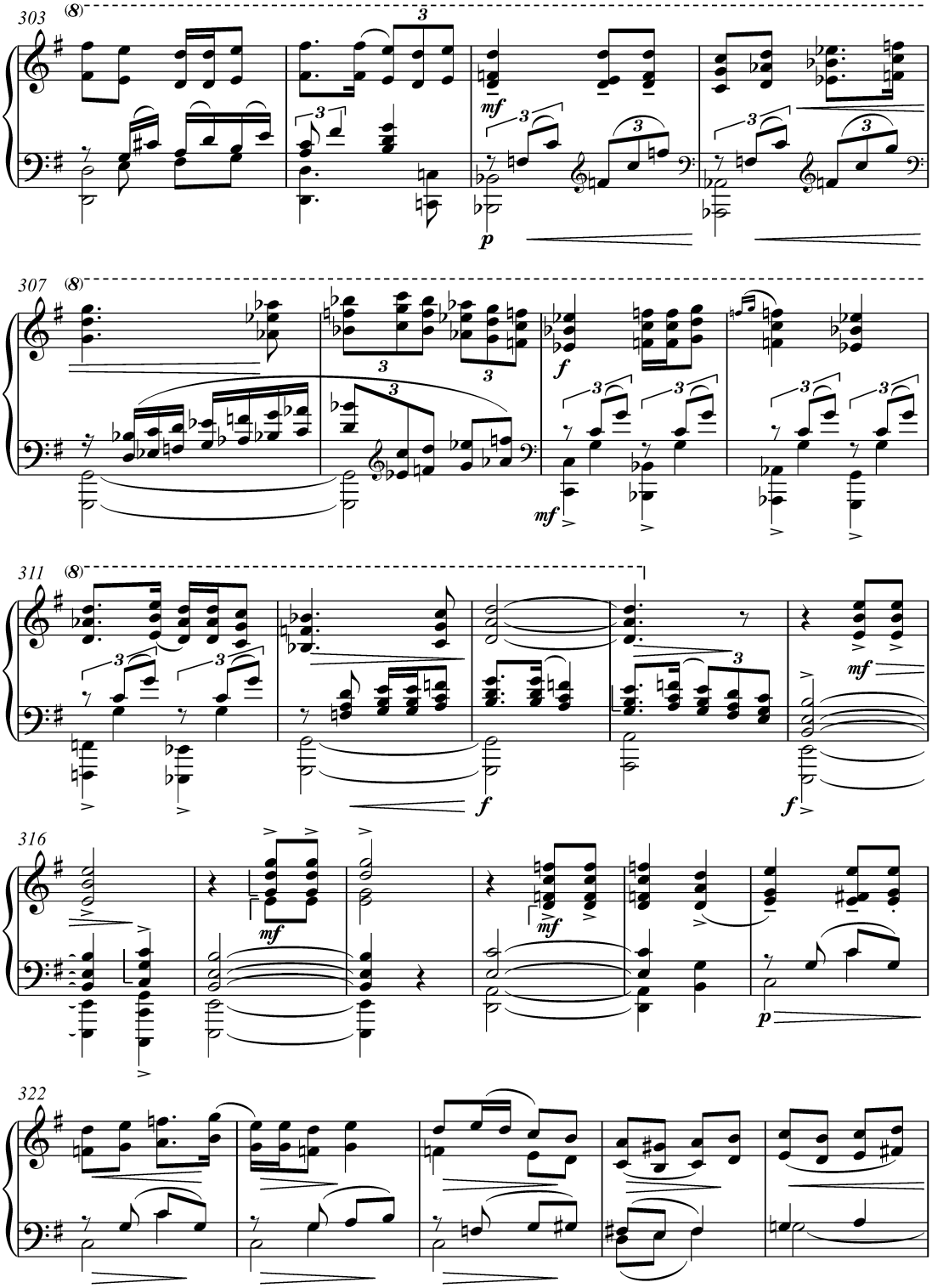
171
mf
176
3
mf
p
Ped.
Ped.
181
f
ff
sfz
sfz
f
poco a poco rall.
186
tr
ff
5
3
f
3
mp
Andantino
192
tr
p
pp
p
pp
Ped.
Ped.

198
Ped.
203
208
pp
213
tr
219
Moderato
pp
p


225
mf
f
230
ff
1.
8va
poco a poco rall. e dim.
Tempo
234
ff
240
2.
ff
poco a poco rall. e dim.
245
Andantino
pp

252
258
Marcianolo
Poco moderato
264
269
poco rall.
Quasi grandioso
274


279
poco rall.
Tempo
284
289
294
299
8va


303
(8)
mf
p
307
(8)
f
mf
311
(8)
f
mf
316
mf
mf
p
322

327
p
332
337
p
p
342
346
poco rall.

Quasi grandioso
351
8va
ff
Ped.
mf
355
(8)
ff
f
p
359
p
364
Moderato
p
370
p

376
mf
f
381
8va
sfz
loco
8vb
sfffz
386
Largo
(8)
389
sf
ff
(8)

13.8. Trio za violinu, violončelo i klavir

15
mf
arco
mf
p
p
p
pp
21
2
p
p
pp
pp
pp
mf
27
tr
7
pp
pp
p
pp
pp

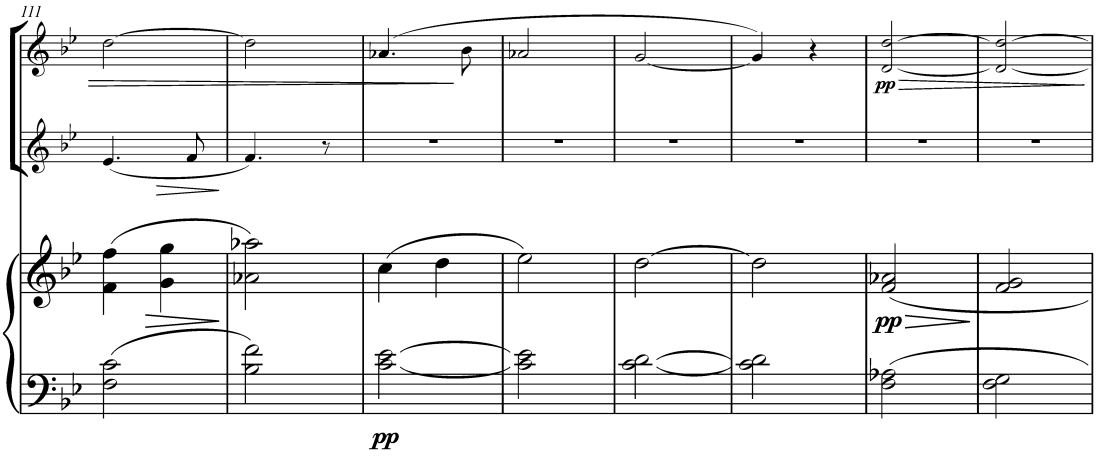
32
ff
ppp
pp
pp
3
37
f
pizz.
pp
arco
f
p
mf
pp
pp
43
pp
pp
p

49
sul pont.
pp
sul pont.
pp
poco rall.
f
ff
poco rall.
ff
53
Tempo I
1.
Tempo I
1.
ff
mf
8vb
4 Tempo I
59
2.
p
Tempo I
2.
p
3
8vb

64
mf
pp
pp
(8)
p
71
5
mf
mf
f
p
p
pp
f
77
6
mf
mf
tr
tr
pp
f

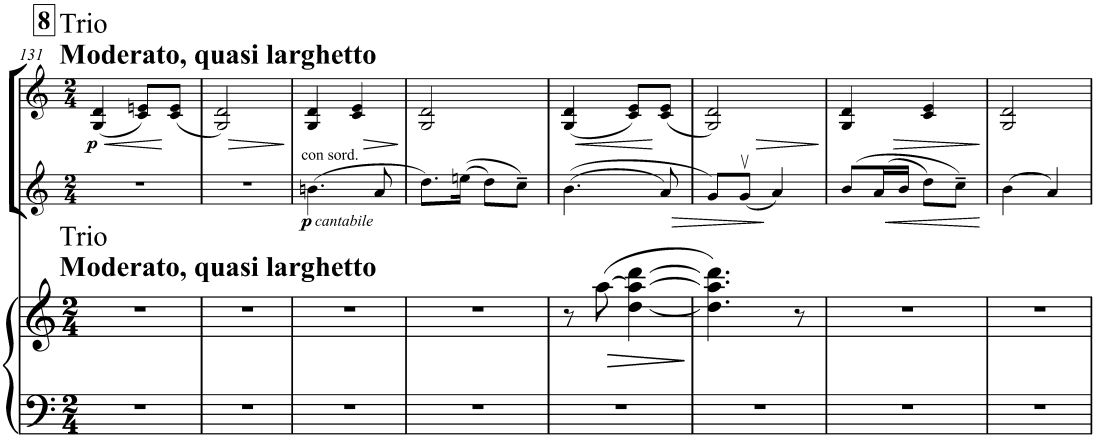
81
p
f
tr
pp
86
91
mf
pp
mf

7
96
101
105

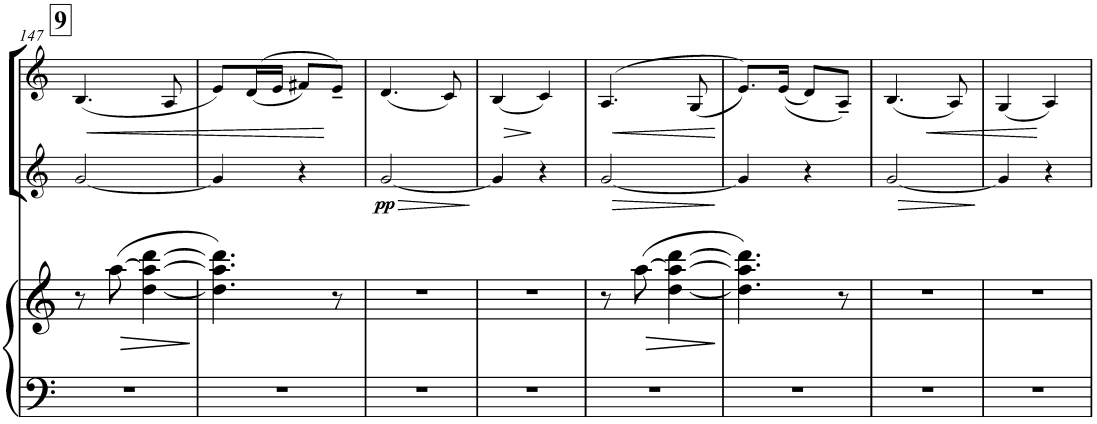

111
pp
pp
pp

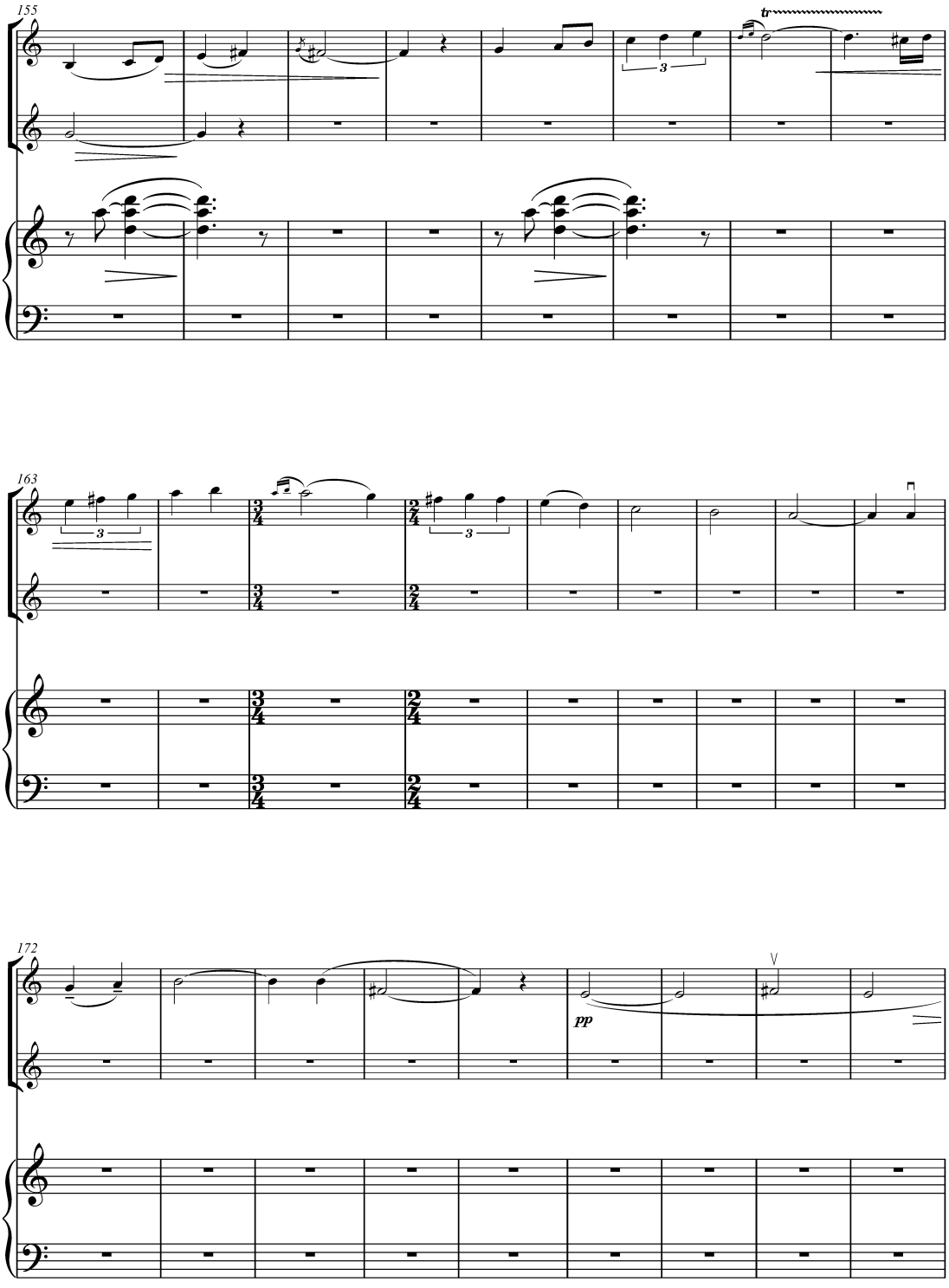
119
1.
1.
ppp

125
2.
2.


8 Trio
131
Moderato, quasi larghetto
p
con sord.
p cantabile
Trio
Moderato, quasi larghetto

139
pp
3
3
pp


147
9
pp


155
tr
3
163
3
3
172
pp

181
10
cantabile
p
p
pp
189
pp
pp
mp
195
11
cantabile
mf
cantabile
mf
3
3

202
207
213
12
8vb

220
ff
225
poco rall.
ff
ff
poco rall.
13
Andantino giocoso
229
f
pizz.
mf
arco
mf
Andantino giocoso
mf
p

235
242
14
247

15
252
pizz.
257
arco
263
sul pont.
sul pont.
poco rall.
poco rall.

269
ff
ff
ff
8vb
16 Tempo I
275
p
Tempo I
p
3
8vb
280
mf
3
pp
mf
p
(8)
p
pp

17
287
mf
f
f
p
p
pp
f
pp
293
mf
tr
pp
f
tr
297
18
p
f
p
f
tr
3
3
3
3
3
3
3
3
pp
p

302
307
Flag.
19
312
(ad lib.)

317
f
f
3
321
mf
f
p
pp
pp
p
3
327
pp
pp

20
Quasi larghetto
335
espress.
p
con sord.
pp
Quasi larghetto
21
343
senza sord.
p cantabile
351
pp

359
366
22
senza sord.
374

382
pp
23
390
mf
pp
pp
8vb
8vb
pp
398
p
espress.

406
3
3
3
3
3

413
3
3
pp
tr
mf

24
Allegro giocoso
418
Allegro giocoso
sonado in modo di rondo
f
3
3

423
sul G
pizz.
arco
429
435

441
25
arco
447
453
26

458
463
27
468
28

473
478
29
ff
8va
483
(8)

489
poco rall.
f
mf
poco rall.
f
mf
495
p
30 Larghetto
500
Larghetto
p
p

Allegretto giocoso, come primo
508
1.
Allegretto giocoso, come primo
1.
mf
8vb
8vb
510
31
2.
2.
p
f
f
f
tr
tr
517
molto cantabile
mf
pp

522
526
32
f
mf
p
531

537
mf
mf
f
33
Quasi alto
544
3
3
Quasi alto
pp
548
f

34
552
p
sul pont.
p
f
mf
f
mf
p
558
f
f
ff
ff
3
mf
f
8vb
8vb
8vb
563
ff
ff
f
8vb
8vb
8vb
8vb

567
ff
35
Quasi moderato
572
ff
Quasi moderato
f
ff
576
f
f

580
586
594
36 Allegretto come primo
Allegretto come primo

599
sul G
ff
3
f
pizz.
pp
mf
mf
pp
605
f
arco
sul pont.
pp
mf
p
611
f
ff
mf
f

617
37
naturale
623
629
38
8va

634
mf
ff
p
639
39
ff
f
644
ff
f

648
f
652
656

40
Non allagare, sempre alto
660
ff
ff
Non allagare, sempre alto
ff
664
f
f
668
mf
mf
f
f
tr
tr
tr
f
ff

673
mf
f
mf
p
mf
41
680
Largo
ff
fff
Largo
f
ff
688
fff

13.9. Klavirski kvintet *Bosanska rapsodija*

11
1
ff
8vb

17
2
fff
ff

23
f
ff

29
3

35
3
mf
ff
39

4
43
f
47
ff

51
8va

57
8va
ff
fff
mf

61
(8)
5
8va
fff
mf
fff
mf
fff

66
(8)
p
p

74
mf
p
f
ff

6 Allegretto
82
ff
Allegretto

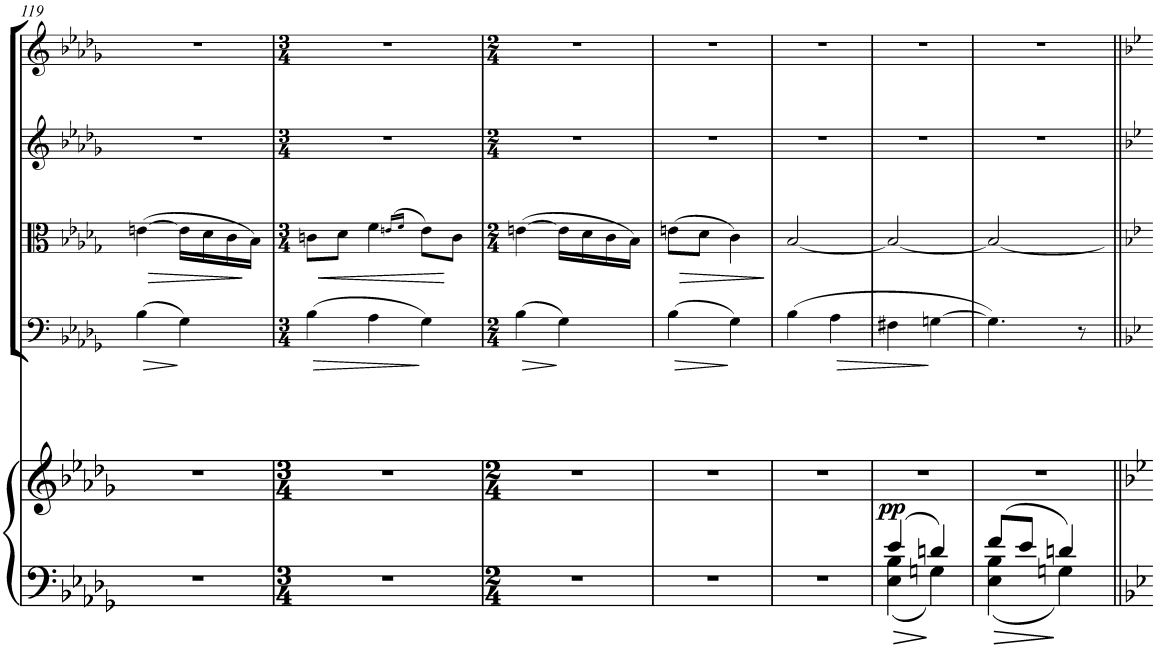
88
7
mf
mf
mf
mf
f
p

94
sul pont.
mf
mf
ff

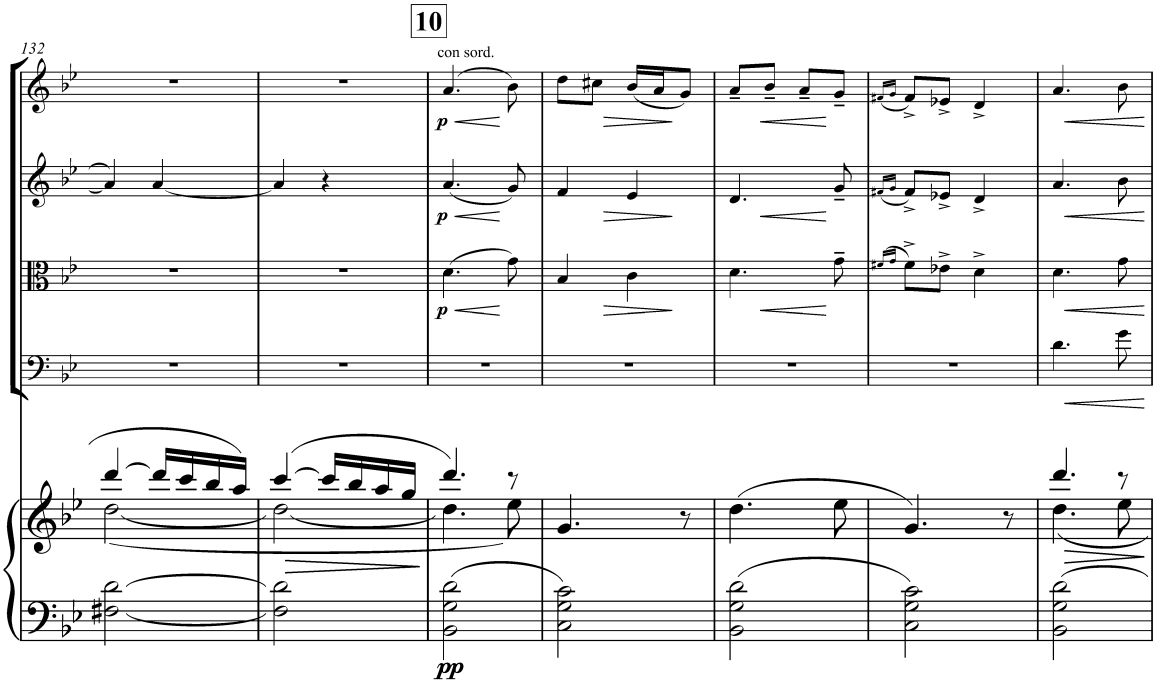
99
p
p
p
3
3
3
3
3
3

8
106
mf
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
arco
arco
tr
tr
tr
p
pp

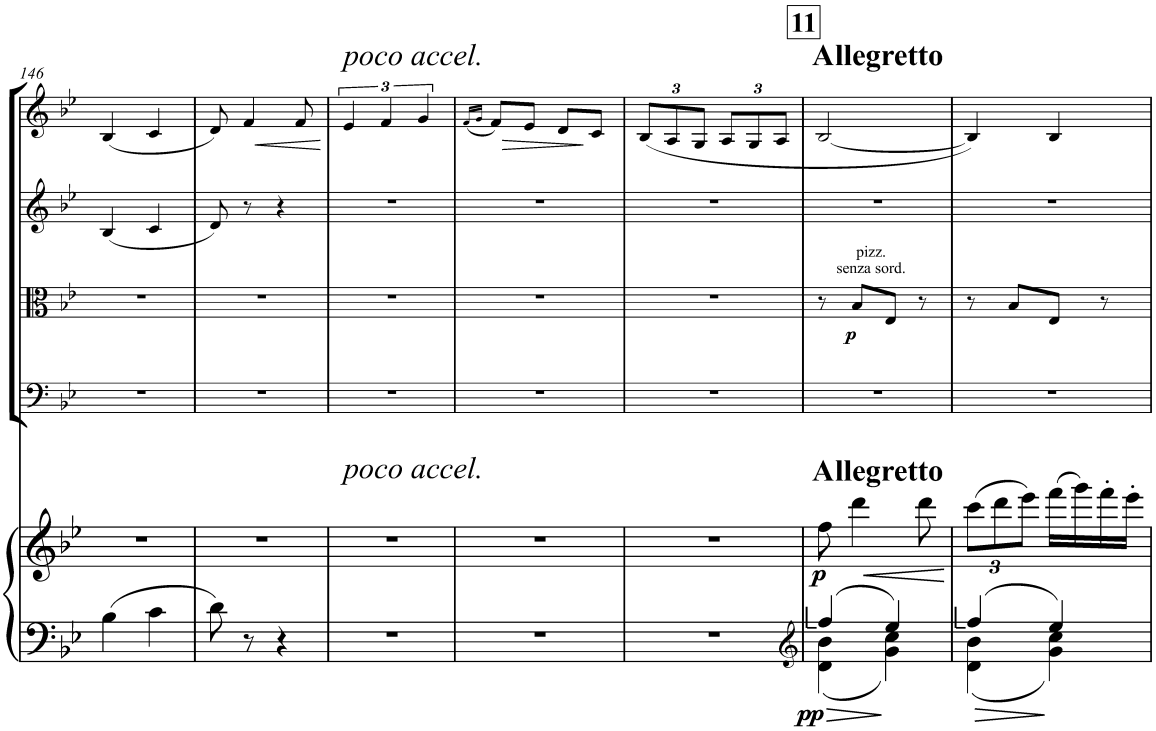
112
poco a poco rall.
9 Larghetto
arco
con sord.
pp
con sord.
espress.
mf
poco a poco rall.
Larghetto


119
pp

126
con sord.
p
pp
p


10
132
con sord.
p
p
p
pp

139
pp


11
Allegretto
poco accel.
146
3
3
3
pizz.
senza sord.
p
poco accel.
Allegretto
p
3
pp

153
12
senza sord.
mf
arco
pp
p

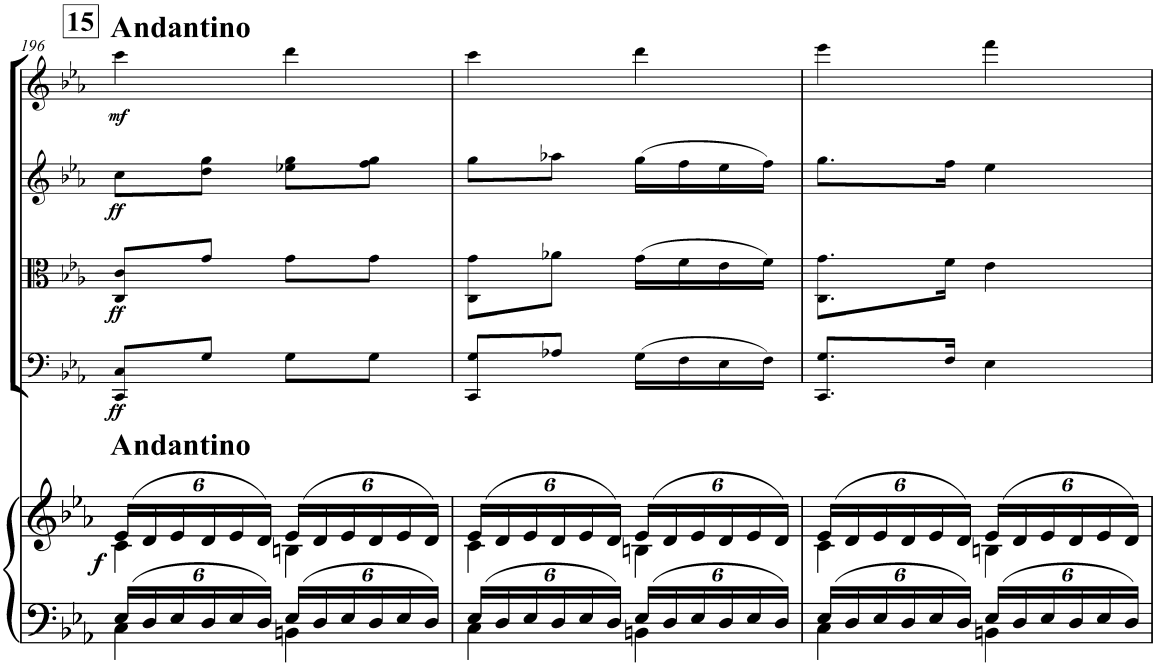
159
mf
p
pp
p
p

13 Andantino
165
senza sord.
mf
ff
mp
f
p
Andantino
14
Largo
171
Largo

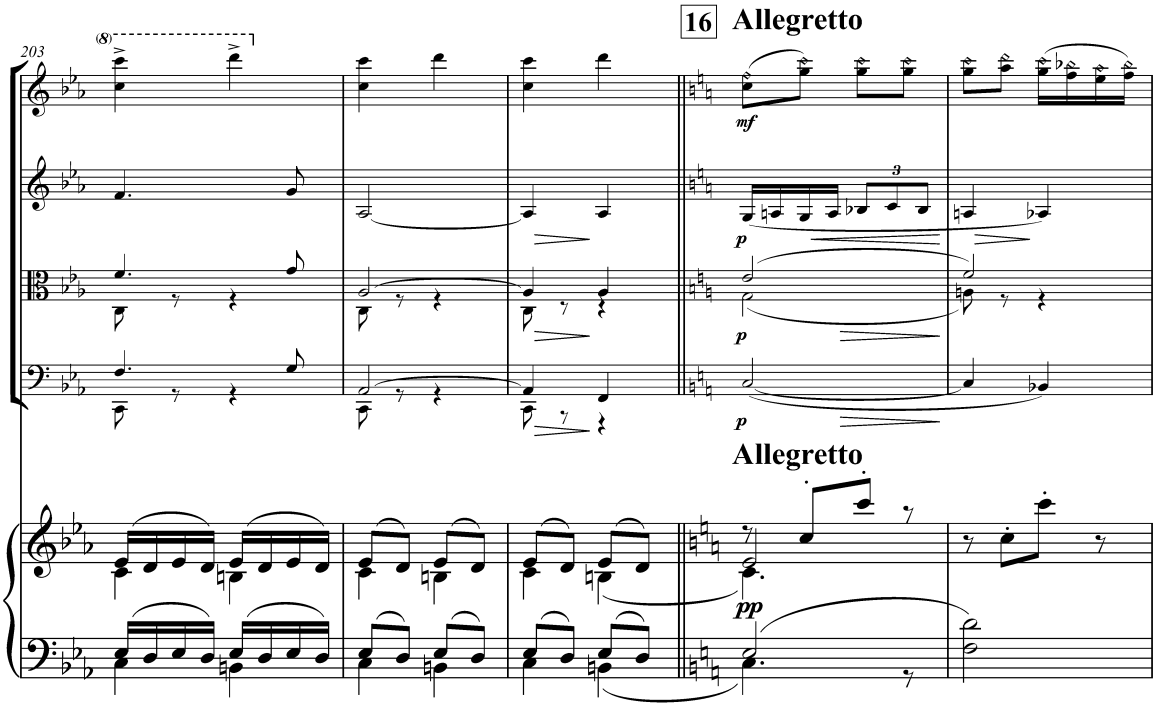
178
mf

184
ff
p

190
tr
3
f


15
Andantino
196
mf
ff
Andantino
6
f

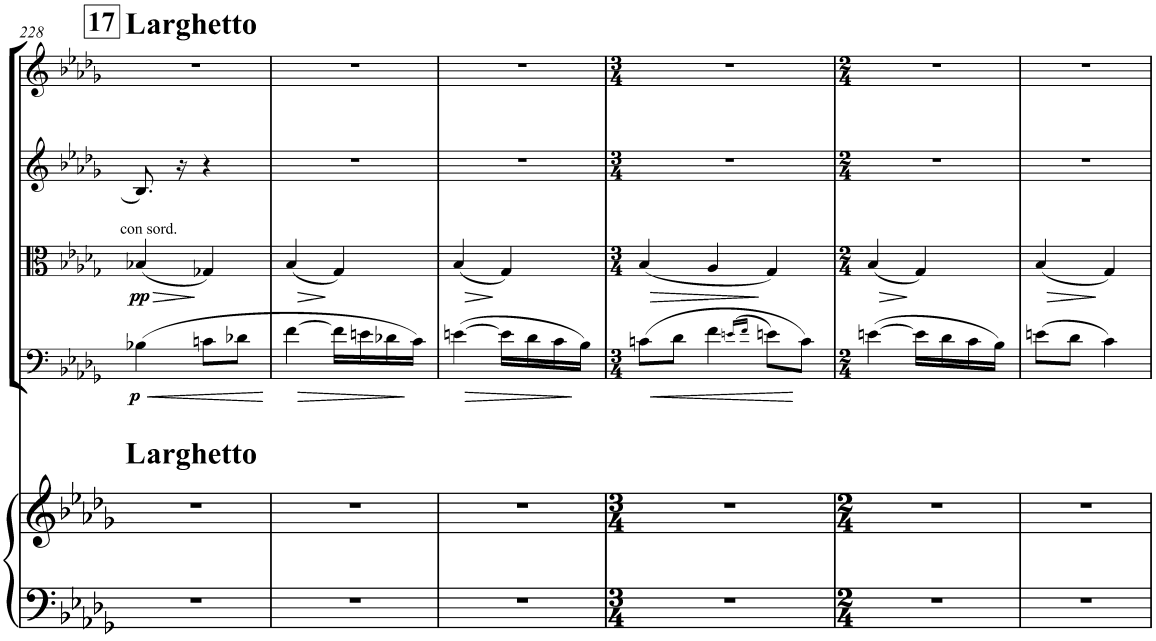
199
8va


16 Allegretto
203
(8)
mf
p
p
p
Allegretto
pp

208
mf

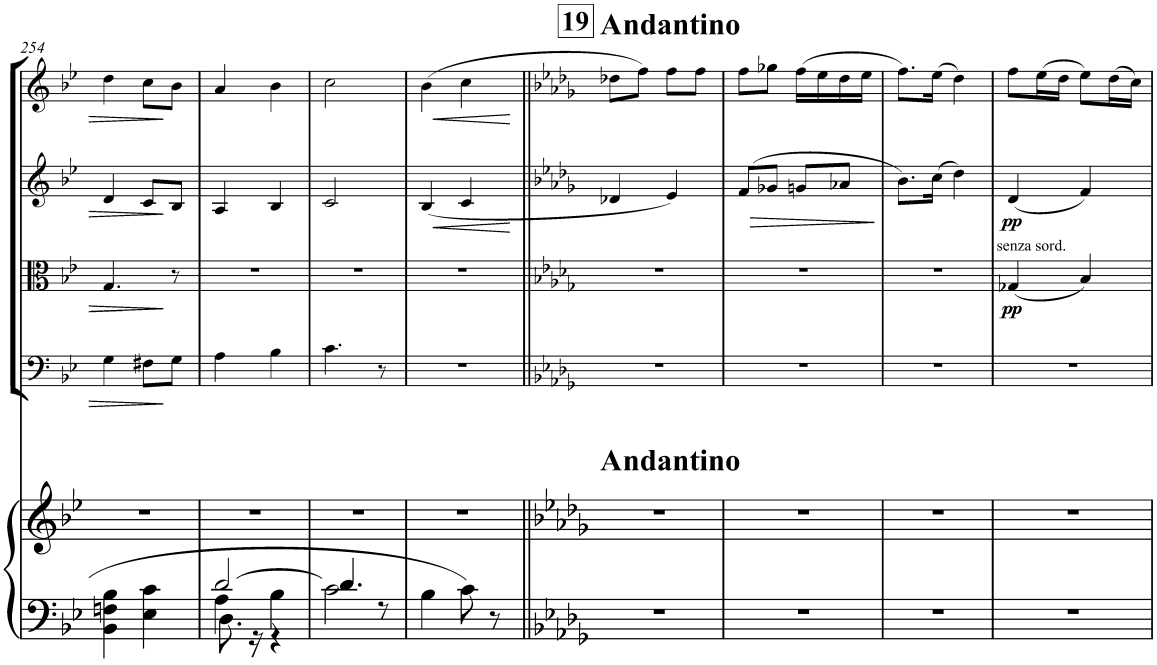
214

220
tr


17 Larghetto
228
con sord.
pp
p
Larghetto

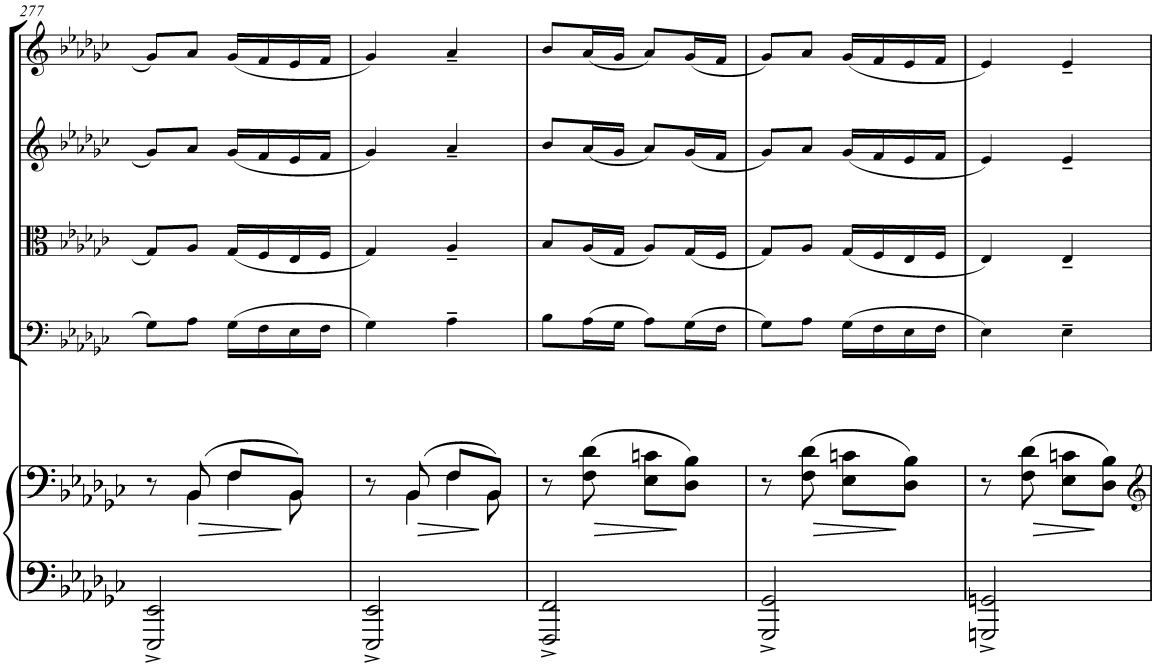
18
234
con sord.
con sord.
240
con sord.

247
mf
mf
p
p
p
p
con sord.
p


19 Andantino
254
pp
senza sord.
pp
Andantino

262
senza sord.
mf
senza sord.
p
3
mf

20 Allegretto
271
senza sord.
mf
ff
ff
senza sord.
mf
ff
ff
Allegretto
f
ff


277

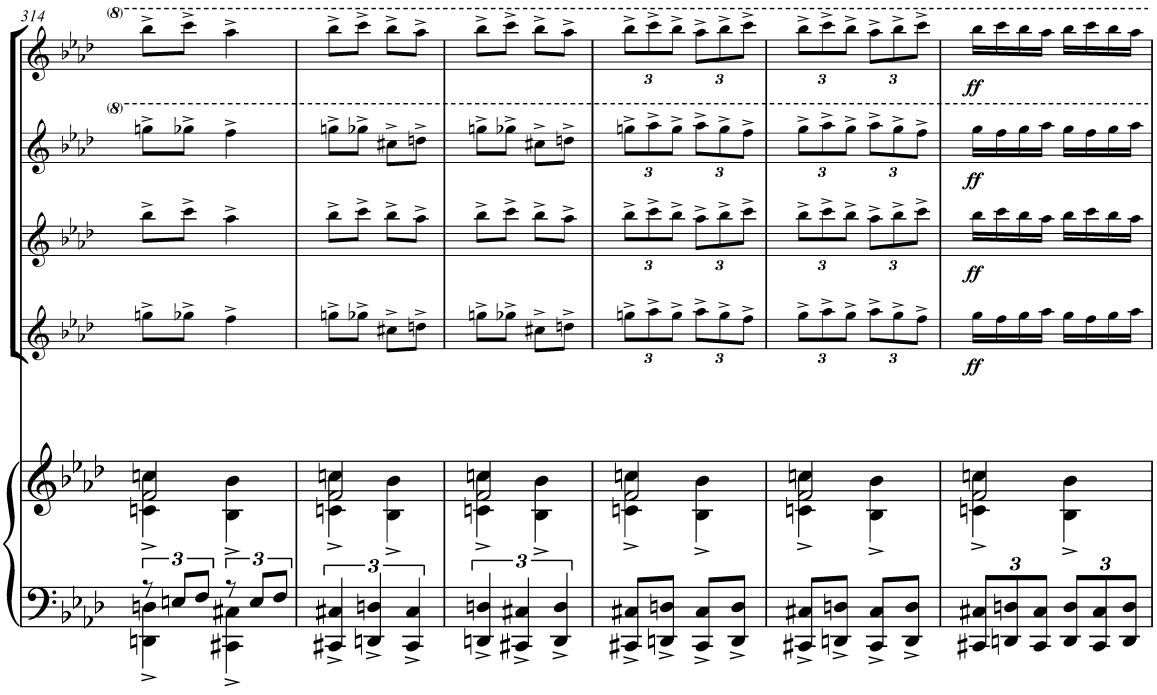
21
282
mf
mf
mf
mf
f
p

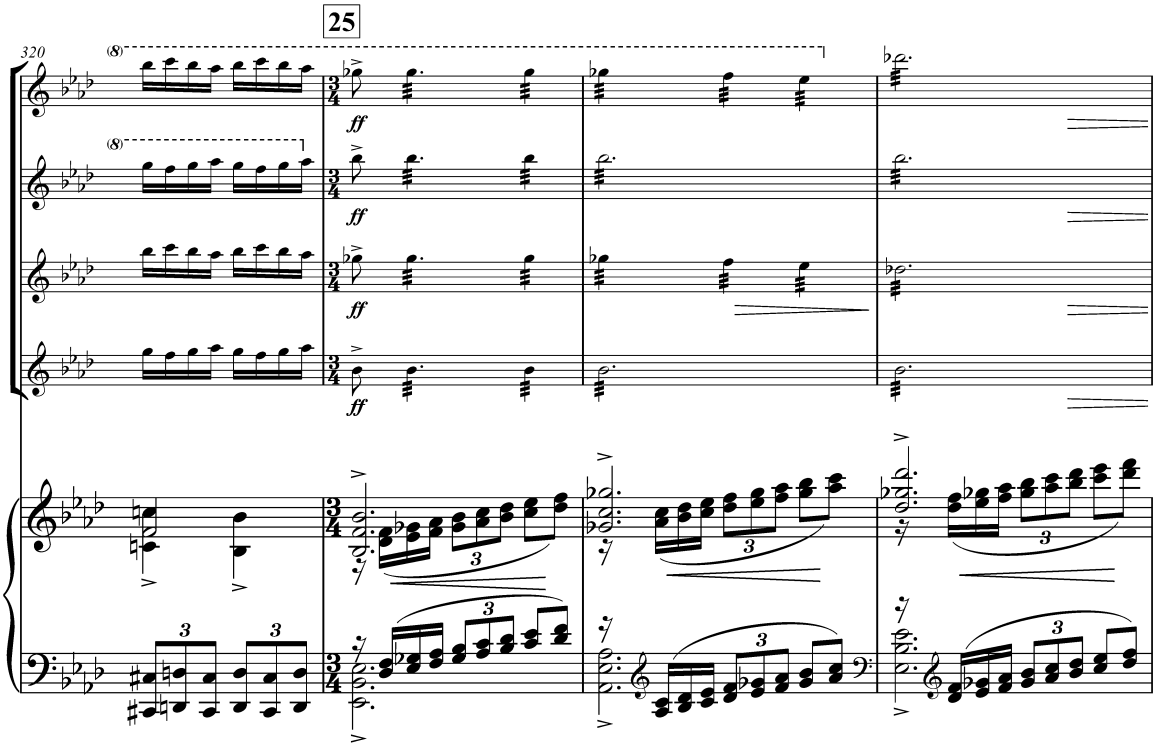
287
sul pont.
ff

22 Larghetto
293
ff
fff
ord.
Larghetto
mf

23 Grave
298
fff
Grave
fff
302

24
306
ff
310
8va


314
(8)
ff


25
320
(8)
ff

324
8va
fff
mf
fff

26
330
p
mf
p
p
mf
p
(8)

27
339
f
ff
8vb

28
Largo e grave
347
mf
ff
Largo e grave
3

352

358
29
ff
fff
Jelsa, 31. kolovoza 1939.

13.10. Ciklus za dječje grlo, violinu i klavir *Primorčice*

19
con sord.
p
ze se la - đa dje - vo - ja - ka.
p
26
pp
mp
33
p
p
mf
Tru - la gra - đa
p

Naveze se lađa djevojaka
trula građa potopi se lađa.

Potonuše lijepi djevojke
samo oste na kamenu ?

Pokraj vode

Larghetto
con sord.
Smilj Smi - lja -
-na po - kraj vo - de bra - la, po - kraj
vo - de bra - la Smilj Smi - lja - na po - kraj

19
p cantabile
mf
vo - de bra - la.
pp
pp
26
p
pp
33
con sord.
p
p
Na - bra - la
p
pp

Smilj, Smiljana pokraj vode brala, nabrala je njedra i rukave, izvila je tri zelena vijenca:
Jednog je sebi ostavila, drugi svojoj drugarici dala, a treći je niz vodu pustila.

Priko mora

Andantino
Maj - ka
8
Ma - ru pri-ko mo-ra zva - la, maj - ka Ma-ru pri-ko mo-ra zva - la
15

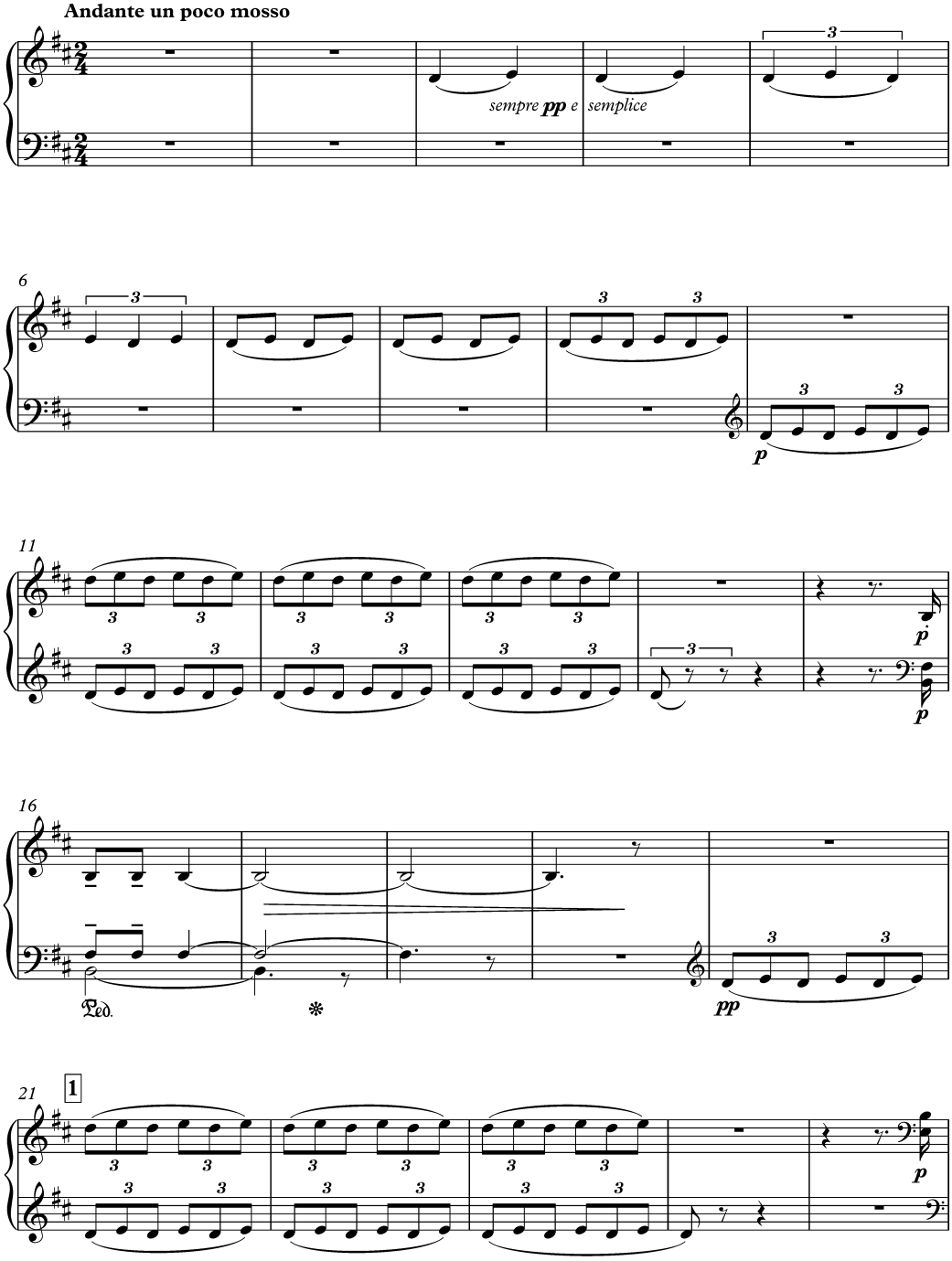
Majka, Maru priko mora zvala,
Jesil' Mare, to rublje oprala?
Nisam majko, jošte ni počela,
majko moja, ružice sam brala.

13.11. Suita *Dubravka* za klavir četveroručno

Piano 2

I. Pjesma pastira

Antun Dobronić - Dubravka, Op 31. No. 1



Piano 1

I. Pjesma pastira

Antun Dobronić - Dubravka, Op 31. No. 1

26
Ped.
pp
31
pp
36
Ped.
pp
41
pp
p
p
46
2
mf
la melodia molto espressivo
51
mf
p
pp
pp

26
pp
p
pp
8va
31
pp
p
p
36
p
pp
41
ppp
46
mf
2
ppp
51
ppp

56
3
mf
mf
pp
61
pp
66
4
mf
espressivo
pp
ppp
ppp
Ped.
Ped.
Ped.
71
p
poco espressivo
76
5
mf
cresc. molto
espressivo
pp
mf
pp
81
p
p
3
3
3
3

56
ppp
mf
mf
f
3
mf
61
pp espressivo
mf
66
4
pp
ppp espressivo
mf
71
mf
76
mf
cresc. molto
f
mf
f
5
pp
p
81
mf

86
6
8vb
p
91
pp
mf
Poco piu mosso
96
7
ff
101
106
111
8
poco
a
dim

Piano 1
86
6
mf
91
8va
Poco piu mosso
96
7
8va
mf
101
8va
mf
106
8va
mf
111
8
8va
mf
poco
a
poco
dim

116
pp e
rall.
pp
9
p espressivo e cantabile
ppp
121
mf
ppp
126
10
mf sempre espressivo
131
p
ppp
136
pp
pp
141

116
9
p
e
rall.
pp
ppp
p
121
espressivo
p
ppp
p
pp
pp
126
10
pp
131
ppp
136
p
pp
8va
ppp
141
(8)
1

Piano 2

II. Vuk satir i pastiri

Antun Dobronić: Dubravka, Op. 31, No. 2

Copyright © 2016. - Zlatko Subotić Banec

Piano 1

II. Vuk satir i pastiri

Antun Dobronić: Dubravka, Op. 31, No. 2

Allegro deciso e spensierato

Copyright © 2016. - Zlatko Subotić Lanec

27
rall.
ppp
pp
1 Andantino mosso
33
p espressivo
8vb
39
p
45
p
ppp
pp
51
ppp
mf
pp
2 Poco meno
pp
mf
pp
espressivo
ppp
Ped.
57
mosso
3
la melodio
mf
3
pp
Ped.
Ped.
Ped.

rall.
27
(8)
dim
1
Andantino mosso
33
8va
ppp
pp
39
8va
ppp
45
8va
ppp
pp
espressivo
p
Poco meno
51
8va
2
pppp
mosso
57
8va
pp
pp
pppp

63
mf
ppp
3
Ped.
69
mf
pp
3
75
3
pp
3 Tempo di primo
mf
81
p
pp
mp
ppp
8vb
87
Poco meno
espressivo la melodio
93
ppp
Larghetto

63
8va
pp
pppp
69
8va
pp
pppp
pp
pppp
75
8va
pp
pppp
Tempo di primo
3
mf
81
mf
mf
87
pp
mf
p
pp
p
pp Poco meno
pppp
93
Larghetto
pp
pp
pp
pp

Piano 2

99
ppp
105
Largo
111
ppp
117

Piano 2

III. Satiri Divjak i Gorštak

Antun Dobronić: Dubravka, Op 31 No 3

Piano 1

III. Satiri Divjak i Gorštak

Antun Dobronić: Dubravka, Op 31 No 3

26
8vb
p
pp
p
mf
mf
31
p
mf
pp
p
36
3
f
41
f
f
mf
p
f
46
f
f
mf
p
51
f
mf
f

26
ppp
pppp
31
f
mf
36
p
3
pp
41
(molto emmergente)
f
46
51
pp
f

56
4
61
66
1.
2.
71
5
76
81

56
4
mf
61
f
mf
66
1.
2.
p
mf
71
5
f
f
76
p
tr
81
mf
p
p

86
6
un poco marcato il ritmo
8vb
91
p
mf
f
mf
96
p
p
f
poco a poco
perdendosi
101
106
7
3
3
poco
accell.
3
3
8vb
111
3
3
molto cresc.
3
ff
3
3
fff
(8)

86
6
pp
cantabile
mf
pp
91
p
f
96
p
pp
101
pppp
106
7
p
pooco a poco
f
f
111
ff
fff
ff
f

Piano 2

IV. Miljenko i Dubravka

Antun Dobranić: Dubravka Op 31 No 11

Piano 1

IV. Miljenko i Dubravka

Antun Dobranić: Dubravka, Op31 No 4

27
2 Primo Tempo
pp
p
32
Poco a poco rall.
p
ppp
ppp
37
3 Andante molto e non largo
pp
pp
43
49
pp
sempre piu allarg.
pp
ppp
55
quasi niente
Larghetto
4 appassionato
espressivo
p
p

Piano 1
27
2 Primo Tempo
p
mf
f
ff
mf
f
p
32
Poco a poco rall.
mf
p
37
3 Andante molto e non largo
p
molto espressivo la melodio
ppp
43
3
49
sempre piu allarg.
pp
4 Larghetto appassionato
55
quasi meno
pp

61
67
5 Poco piu mosso
73
6 Andantino
mf espressivo la melodio
p
79
Allegretto giocoso
85
7
mf espressivo
pp
mf
pp
pp
91
8 Poco piú movimentato
mf
p
p

61
Poco piu mosso
67
5
8va
pp
6 Andantino
73
(8)
8va
ppp
pp
79
8va
7 Allegretto giocoso
85
8va
ppp
pp
91
(8)
8 Poco piú movimentato
mf
pp

97
pp
p
p
pp
103
9
pp
mf
mf
pp
109
poco a poco accell.
f
ff
molto dim e rall.
1.
2.
ff
non rall.
115
10 Allegro giocoso
pp
pp
pp
p
121
Poco piú allegro
mf
mf
p
p
p
pp
p
127
11 Andante
pp
mf
espressivo
pp
p
pp

97
mf
pp
103
9
mf
f
109
ff
poco a poco
accell.
fff
1.
molto dim e rall.
2.
fff
non rall.
115
10 Allegro giocoso
mf
p
f
121
Poco piú allegro
pp
127
11
Andante
ppp

133
la melodio
138
143
148
153
12 Maestoso
poco allarg.
158
8vb

133
138
143
148
153
158
12 Maestoso
poco allarg.

163
cresc. poco a poco
168
13 Grandioso
173
poco
178
poco
dim
183
rall
al
fino
14 Andantino cantabile
188

Piano 1
163
cresc.
poco a
Grandioso
13
168
poco
ff
173
poco
dim.
pp
rall
al
fino
Andantino cantabile
14
183
ppp
188

193
197
Poco piú mosso
201
205
poco
209
a
poco
213
perdendosi
fino
215
al
quasi
niente

193
ppp
197
Poco piú mosso
200
ppp
pp
204
ppp
pp
208
ppp
pp
212
ppp
perdendosi
fino
215
al
ppp
quasi
niente

Piano 2

V. Grdan i Dubravka

Antun Dobronić Dubravka Op 31 No 5

V. Grdan i Dubravka

Piano 1

Antun Dobronić Dubravka Op 31 No 5

31
fff
ff
fff
37
3
fff
43
4
fff
marcata la melodia
fff
49
ff
ff
f
poco rall.
55
mf
8vb
pp
Andantino mosso e maestoso
61
5
pp
8vb

31
f
mf
p
tr
tr
37
3
f
ff
43
4
fff
ff
49
ff
55
poco rall.
la melodia
marcata
pp
ppp
61
5 Andantino mosso e maestoso
p
p

66
6
71
pp
76
7
81
86
8
91
p
poco
a
mf
poco
8vb

66
6
mf
71
mf
mf
76
mf
7
mf
p
p
81
86
8
mf
mf
3
3
91
poco
a
poco
mf
3
3
3
3
3
3

accel.
Meno mosso
96
9
cresc.
p
f
101
p
mf
106
p
ancora più
meno
pp
pp
111
Largo
ppp
ppp
117
Larghissimo
ppp
123
8vb

accel.
Meno mosso
9
96
f
ff
101
f
mf
106
ancora più
meno
111
Largo
ppp
117
Larghissimo
123

Piano 2

VI. Ples satira i pjesma slobodi

Antun Dobronić: Dubravka Op 31 No 6

Piano 1

VI. Ples satira i pjesma slobodi

Antun Dobronić: Dubravka Op 31 No 6

Allegro affanato

26
8va
ff
31
1
f
36
mf
mf
41
f
46
p
f
51
pp
mf
2
p

8va
26
fff
31
1
mf
36
mf
p
f
41
f
46
f
mf
51
2
6
f
esspresivo
p
mf

56
p
pp
61
mf
p
p
66
mf
p
71
f
ff
fff
76
poco a poco rall.
ff
ff
82
mf
pp
8vb

56
8va
tr
p
7
61
f
mf
66
mf
71
ff
fff
3
76
poco a poco rall.
poco
a poco
rall.
82
pp

1.
2.
88
94
3 A tempo
99
104
109
114

Piano 1

88
1.
2.
pp
mf
mf
94
3 A tempo
8va
mf
mf
99
(8)
mf
104
(8)
109
pp
mf
p
pp
mf
p
114
ppp
mf

119
mf
p
mf
p
124
pp
p
pp
129
4
f
f
134
f
p
pp
139
pp
144
pp
3

Piano 1

149
154
159
5
164
169
174

149
mf
f
ff
f
mf
154
mf
p
pp
pp
159
5
p
pp
164
p
pp
169
mf
p
pp
174
mf
f
ff
8va

179
1.
ff
poco
ppp
meno
e
185
non
ppp rit.
ppp
191
ppp
197
2.
ff
poco
f
a
p
ff
f
203
poco
p
p rit.
209
dim

179
8va
1.
poco
pp
meno
e
185
non
rit.
p
pp
pp
ppp
191
197
2.
3
3
ff
poco
f
a
203
poco
mf
rit.
209
p
dim.
pp

Skrad 10. VIII. 1923.

Piano 1

Skrad 10. VIII. 1923.