

Harmonijski izričaj Dore Pejačević u klavirskom ciklusu 'Život cvijeća' op.19

Pavić, Andrea

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:950280>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-22**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

ANDREA PAVIĆ

**HARMONIJSKI IZRIČAJ DORE PEJAČEVIĆ U KLAVIRSKOM CIKLUSU *ŽIVOT
CVIJEĆA* OP.19**

Diplomski rad

Pula, 2020.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

ANDREA PAVIĆ

**HARMONIJSKI IZRIČAJ DORE PEJAČEVIĆ U KLAVIRSKOM CIKLUSU *ŽIVOT
CVIJEĆA* OP.19**

Diplomski rad

JMBAG: 0203009556, redoviti student

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Harmonija

Znanstveno područje: Glazbena umjetnost

Znanstveno polje: Glazbena teorija

Znanstvena grana: Analitička harmonija

Mentorica: izv. prof. art. mr. art. Mirjana Grakalić

Komentor: prof. Ivor Prajdić

Pula, 2020.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Andrea Pavić, kandidat za magistru Glazbene pedagogije ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

U Puli, _____, _____ godine



IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Andrea Pavić dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom „Harmonijski izričaj Dore Pejačević u klavirskom ciklusu *Život cvijeća* op.19“ koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu sa Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, _____ (datum)

Potpis

SADRŽAJ

UVOD	1
1. ŽIVOTNI PUT DORE PEJAČEVIĆ	2
1.1. Utjecaj obitelji	2
1.2. Utjecaj okoline	3
1.3. Glazbeno obrazovanje	4
1.4. Drugi život Dore Pejačević	5
2. GLAZBENI OPUS.....	7
2.1. Solo pjesme i pjesme za glas i orkestar	8
2.2. Skladbe za klavir	10
2.3. Komorne skladbe.....	13
2.4. Orkestralne skladbe	15
3. HARMONIJSKI IZRIČAJ ROMANTIZMA.....	16
3.1. Odnos oblika i sadržaja u romantizmu.....	16
3.2. Harmonijske koncepcije romantizma.....	17
4. KLAVIRSKI CIKLUS ŽIVOT CVIJEĆA, OP. 19	19
5. HARMONIJSKI IZRIČAJ DORE PEJAČEVIĆ U KLAVIRSKOM CIKLUSU ŽIVOT CVIJEĆA OP.19	20
5.1. <i>Visibabe (Schneeglöckchen)</i> , op. 19, br. 1	22
5.2. <i>Ljubice (Veilchen)</i> , op. 19, br. 2	26
5.3. <i>Đurđice (Maiglöckchen)</i> , op. 19, br. 3	29
5.4. <i>Potočnice (Fergismeinnicht)</i> , op. 19, br. 4	33
5.5. <i>Ruža (Rose)</i> , op. 19, br. 5	35
5.6. <i>Crveni karanfili (Rote Nelken)</i> , op. 19, br. 6	39
5.7. <i>Liljani (Lilien)</i> , op. 19, br. 7	42
5.8. <i>Krizanteme (Chrysanthemen)</i> , op. 19 br. 8.....	45
ZAKLJUČAK	49
LITERATURA.....	52
POPIS GRAFIČKIH PRILOGA	53
SAŽETAK	54
SUMMARY	55

UVOD

Tema ovog diplomskog rada je harmonijski izričaj Dore Pejačević u klavirskom ciklusu *Život cvijeća* op.19. Svrha ovog diplomskog rada je analizirati harmonijski izričaj Dore Pejačević u jednom od njenih najpoznatijih djela, klavirskom ciklusu *Život cvijeća* op.19, te utvrditi sličnosti i razlike s harmonijskim izričajem iz skladateljičinog ukupnog stvaralaštva.

Ovaj diplomski rad strukturiran je u pet poglavlja, izuzev uvodnog i zaključnog dijela. Nakon uvodnog dijela u kojem su navedeni predmet i svrha rada, znanstvene metode korištene prilikom izrade rada te sadržaj rada, rad započinje prvim poglavljem koje se bavi biografijom Dore Pejačević, odnosno njenim životnim putem, gdje se posebno promatra utjecaj obitelji i utjecaj okoline na Doru koji svoje rezultate imaju u njezinom stvaralaštvu. Također, u prvom dijelu opisano je i glazbeno obrazovanje Pejačevićeve te njezin drugi život. Drugo poglavlje bavi se glazbenim opusom Pejačevićeve, dakle, solo pjesmama i pjesmama za glas i orkestar, skladbama za klavir, komornim skladbama i orkestralnim skladbama. Treći dio odnosi se na klavirski ciklus *Život cvijeća* op.19. Peto poglavlje bavi se samom temom rada, harmonijskim izričajem Dore Pejačević u klavirskom ciklusu *Život cvijeća* op.19, gdje je harmonijski i formalno analizirano svih osam minijatura: *Visibaba*, *Ljubica*, *Đurđica*, *Potočnica*, *Ruža*, *Crveni karanfil*, *Ljiljani* i *Krizanteme*. Diplomski rad završava zaključkom, popisima korištene literature i grafičkih priloga te sažetcima na hrvatskom i engleskom jeziku.

Prilikom pisanja ovog diplomskog rada korištene su metode analize, sinteze, induktivna, deduktivna i komparativna metoda.

1. ŽIVOTNI PUT DORE PEJAČEVIĆ

Dora Pejačević hrvatska je skladateljica čije glazbeno djelo i dalje živi. Iako je od njenih 58 opusa tek nekoliko djela na radijskim programima, nerijetko su ta ista djela sastavni dio nastave glazbene umjetnosti. Upravo su komorna, solistička i vokalna djela temelj istraživanja za reproduktivne umjetnike. Život i djelo Dore Pejačević, kao što je prethodno rečeno, tema su mnogih istraživanja, no za svako istraživanje je potreban iscrpni rad, koji se može temeljiti na prethodnim novim otkrićima (Kos, 1982). Prema Andreisu (1974:306) „Dora Pejačević je elegična, sumorna, kasnoromantična narav; njena osjećana iskrenost stvara ponajčešće lirski raspoloženja, u kojima umjetnica izražava svoj nutarnji svijet, oblikujući vrlo pregledne stavke na ozbiljnosti i zaokruženosti forme.“ Nekić u Grgecovom zborniku (2007) naglašava kako se Dorom Pejačević najviše bavila Koraljka Kos, te njena djela predstavljaju temelj svih istraživanja vezanih za jednu od najvećih hrvatskih skladateljica.

1.1. Utjecaj obitelji

Dora Pejačević rođena je 10. rujna 1885. godine najvjerojatnije u Našicama u Slavoniji. Već u određivanju mjesta rođenja jedne od najpoznatijih hrvatskih skladateljica postoji mnogo dilema. Naime, u njezinoj su ostavštini pronađena dva *pasosa*, gdje su, u jednom kao mjesto rođenja navedene Našice, a u drugome Budimpešta. Također i o podrijetlu obitelji Pejačević postoje različiti navodi, gdje se navodi da Pejačevići potječu od bosanskog plemstva ili iz rudarske kolonije Čiprovec (Kos, 1982).

Svakako, prema izvorima, dokazano je da su grofovi Pejačevići u Slavoniju stigli s istoka bježeći pred Turcima. Od tada, oni su najpoznatija velikaška obitelj u tom području. Utemeljitelj našičke loze bio je Karlo, a detaljniji podaci o lozi Pejačević sežu do skladateljičinog djeda Ladislava Pejačevića. Upravo on je od 1880. do 1883. godine bio hrvatski ban, te je za vrijeme njegove vladavine sjedinjena austrijska Vojna Krajina s banskom Hrvatskom (Kos, 2008). Također autorica Kos je u svojem djelu iz 1982. godine iznijela vrlo važnu činjenicu, da je žena Ladislava Pejačevića, Gabriella Pejačević bila sklona umjetnosti, te je kao pokroviteljica pjevačkih društava Hrvatskog glazbenog zavoda mnogo učinila za razvoj glazbene kulture u Hrvatskoj, a ti glazbeni geni prenijeli su se i na njenu unuku (Kos, 1982). Dorin otac, Teodor Pejačević rođen je u Našicama 1855. godine. Od svoje bogate obitelji naslijedio je imanje Našice, Zombu u Ugarskoj i manji posjed u Srijemu. Teodor Pejačević oženio se 22. siječnja 1881. godine Elizabetom Vay de Vaya, Dorinom

majkom. Nadalje, Teodor je 1884. godine postao vitezom malteškog reda, zatim je bio župan virovitičke županije, a bio je i zastupnik u našičkom kotaru te je na zajedničkom saboru ugarsko-hrvatskom 1903. godine postao banom. U braku s groficom Elizabetom, čiji je nadimak bio Lilla, dobio je petero djece. Sin Marko bio je nasljednik našičkog dobra, živio je do 1923. godine i imao je desetero djece. Nadalje, Elemer, bio je također sin koji je rano umro, a ubrzo nakon njegova rođenja rođena je i Teodora-Dora, tema ovoga rada, te Lilla koja je rano umrla i Gabrijela o kojoj do sada nije poznato previše informacija (Grgec, 2007). Iako je Dorina baka bila glazbeno nadarena, pretpostavlja se da je Dora primarno svoj talent naslijedila od majke. Grofica Lilla bila je, kako izvori kažu, izuzetno lijepa žena, školovana pjevačica koja je svirala klavir te se uz to bavila amaterskim slikarstvom. U Našicama je često organizirala kućne priredbe, te je bila aktivna kao mecena i pokroviteljica Hrvatskog glazbenog zavoda (Kos, 2008). U nastavku svog života bila je psihički nestabilna i sklona depresijama što je utjecalo na otuđenje odnosa majke i kćeri (Kos, 1982). Troje djece naslijedio je majčinu veliku muzikalnost, no, svoju braću Marka i Elemera zasjenila je njihova sestra Dora (Grgec, 2007).

1.2. Utjecaj okoline

Osim obitelji, velik utjecaj na Doru imalo je i okruženje u kojem je odrastala. Dvorac u kojemu je živjela obitelj Pejačević bio je sagrađen 1812. godine u kasnobarokno-klasticističkom stilu i bio je bogato ukrašen štukaturama, rokoko pećima i ornamentnim parketom, te je sve iskazivalo luksuz. Manji dvorac bio je sagrađen 1907. godine za Dorinog brata Markusa i njegovu obitelj. Između tih zgrada bio je engleski park s umjetnim jezerom i otočićem u obliku labuda te drvenim paviljonom na obali, koji je Dora često posjećivala, a kasnije je tijekom svog života u njemu i skladala (Kos, 2008). Prema Kos (1982), poznato je da je Dora već u ranom djetinjstvu dobivala glazbenu poduku od peštanskog orguljaša Karolya Noszede koji je ljeti posjećivao Našice. Osim toga, na obrazovanje Dore utjecala je i bogata obiteljska biblioteka koja je Doru obogaćivala znanjem iz književnosti i filozofije. Podaci o školovanju skladateljice vrlo su oskudni i temelje se na pretpostavkama o školovanju aristokratske djece. Nije poznato je li Dora Pejačević polazila u osnovnu školu s ostalom djecom, no može se pretpostaviti da je opću školsku obvezu obavljala privatnom podukom i ispitima. Iako se o njenom osnovnom obrazovanju samo nagađa, ono što je sigurno je da je skladateljica svoju naobrazbu stekla od privatnih učitelja i samoobrazovanjem, te da nije

pohađala nikakav internat. Zahvaljujući tome, Dora je, osim hrvatskog, izvrsno govorila engleski, njemački, mađarski, francuski, a vjerojatno i talijanski jezik (Kos,1982).

1.3. Glazbeno obrazovanje

Također, prvo glazbeno obrazovanje i poduku Dora je dobila u roditeljskoj kući (Kovačević, 1960). Kos (1982) navodi da je Dora svoje glazbeno obrazovanje stjecala uvijek privatno, no s prekidima, kod nikog na duže vrijeme. Dora je uvijek težila nečemu novom te se njena ličnost obogaćivala ne samo čitanjem, podukama, već i brojnim susretima i razgovorima s intelektualcima i umjetnicima. Dora je vrlo rano savladala osnovnu tehniku sviranja klavira i violine, no, potreba za sistemskim glazbenim obrazovanjem vodila ju je dalje (Kos, 1982). Počela je skladati 1897. godine u dobi od 12 godina. Kada se obitelj preselila u Zagreb, Dora je privatno učila glazbu kod profesora Glazbene škole Hrvatskog glazbenog zavoda. Violinu je učila kod Václava Humla i teoriju kod Ćirila Juneka. Osim toga, Bečanin Dragutin Kaiser, koji je u Zagrebu imao privatnu glazbenu školu podučavao ju je u instrumentaciji (Kos,2008). „U to se vrijeme Pejačevićeva već ozbiljno bavi kompozicijom manjih klavirskih stavaka, od kojih treba spomenuti kasnije objavljene cikluse Šest stavaka za klavir i Maštanja“ (Kovačević, 1960:386). Pretpostavlja se da je tih ranih godina 20. stoljeća posjećivala i priredbe u Hrvatskom glazbenom zavodu, a na jednom od koncerata bila je izvedena i njezina mladenačka klavirska skladba Molba. Kada su roditelji prepoznali stvaralački poriv i talent svoje kćeri, odlučili su joj omogućiti usavršavanje u inozemstvu. Dora se usavršavala privatno u Dresdenu i Münchenu, izvan visokoškolskih glazbenih ustanova (Kos, 2008).

Kovačević je u svojem djelu iz 1960. godine detaljnije opisao u Pejačevićin studij u Dresdenu, gdje su joj učitelji bili Percy Sherwood iz kompozicije i Henri Perti iz violine, a u Münchenu je nastavila učenje kod Waltera Courvoisiera. Tako je stekla solidno glazbeno obrazovanje te se usudila pristupiti većim glazbenim formama, te je često oblikovala veća ciklička djela za komorne i orkestralne sastave. Tijekom nekoliko godina uoči Prvog svjetskog rata, Dora Pejačević je intenzivno radila te simultano savladavala uobičajene faze studija (Kos, 2008).

1.4. Drugi život Dore Pejačević

Nakon studija, 1912. godine Dora se vratila u rodne Našice, ali je i često putovala. Tijekom putovanja Dora je stekla mnoga poznanstva, od kojih se posebno ističe Karl Kraus. On je bio istaknuti austrijski književnik i publicist te jedna od najmarkantnijih figura europskog duha u prvoj polovici 20. stoljeća. Upravo je on sa svojim djelima upotpunio praznine vezane za biografiju i shvaćanje same ličnosti Dore Pejačević. Dora je imala 29 godina kada je upoznala Karla Krausa te je od tog doba, pa sve do prerane smrti Dora bila trajno prisutna u životu književnika (Kos, 1982). Godine Prvog svjetskog rata Dora je proživjela bitno drugačije od pripadnika svoje klase. Svojom se senzibilnom naravi užasavala nad ratnim strahotama, a kada su u Našice počeli dolaziti ranjenici, aktivno se angažirala kao njegovateljica. Uznemirena, bijeg je pronalazila u skladanju (Kos, 2008).

U to vrijeme, Dora se udaljila od Karla i svoje prijateljice, Sidonije Nádherný. Zanimljivost predstavlja i to što je Karl u svojim pismima ženi Sidoniji često spominjao Doru, što je danas temelj istraživanja njene ličnosti. O prisutnosti Dore u životu Karla svjedoči i nekoliko njegovih radova u kojima se lik skladateljice često javlja, a fascinantna je akrostih *SDK* koji asocira na prisno prijateljstvo Sidonije, Dore i Karla (Kos, 1982).

Nakon završetka rata okolnosti su se promijenile te je došlo do propadanja imanja Pejačevića u Našicama. No, to nije uvelike poljuljalo ili ugrozilo stvaralaštvo Pejačevićeve. Ona je upravo u tim okolnostima pronašla inspiraciju za stvaranje novih djela (Kos, 2008). Prema Grgec (2007:783): „U djelima nastalim nakon Prvoga svjetskoga rata osjeća se zrelost, introvertnost i potraga za novim skladateljskim putevima.“ Posljednje godine Dora Pejačević provela je u osami, no, istovremeno je donijela odluku da stupa u brak. Nakon godina slobodnog života i potpune predanosti glazbi odlučila je svoju sigurnost potražiti u konvencionalnoj bračnoj zajednici, što je moralo završiti tragično. U jesen 14. rujna 1921. godine u Našicama se vjenčala s Ottomarom von Lumbeom, bratom Dorine prijateljice. Od prosinca iste godine Dora je živjela u Münchenu sa suprugom, s kojim je i zatrudnjela. Porod djeteta u relativnoj kasnoj dobi za ono vrijeme bio je koban za Doru. Rodila je 30. siječnja 1923. godine dječaka Thea, a umrla je 5. ožujka iste godine od insuficijencije bubrega. Vrlo vjerojatno, sluteći smrt ostavila je oproštajno pismo suprugu. U pismu je aludirala na početne bračne nesporazume i zahvalila mužu za tadašnju sreću i pažnju koju joj je iskazivao. Skladateljica je u pismu navela i razmišljanja o budućnosti svog tada nerođenog djeteta, te je

od muža zahtijevala da bude odgajano kao slobodan čovjek koji će moći razviti sve svoje talente, bez obzira bude li dječak ili djevojčica (Kos, 2008).

Iznenadnom i tragičnom smrti stvaralaštvo Dore Pejačević prekinuto je u najplodnijoj fazi skladanja, što dokazuju i brojne skice i nedovršena djela (Kos, 1982). Nakon Dorine smrti, bilo je i dana kada se njeno ime nije ni spominjalo, kad se rušila ograda oko dvorca u Našicama i opljačkao inventar obitelji Pejačević. Također, nije se spominjala duhovna ostavština i zasluge cijele obitelji Pejačević. Osim toga, prošli su i dani kada se nasljednici ove loze nisu smjeli pojaviti, a da ne proživljavaju poniženja svake vrste (Grgec, 2007). Na kraju svega, ostaje značenje i stvaralaštvo Dore Pejačević, jedne od rijetkih žena koja se afirmirala i izvan granica domovine, što u njeno vrijeme brojni muški predstavnici hrvatske glazbe nisu uspjeli (Kovačević, 1960).

2. GLAZBENI OPUS

Ljudski lik Dore Pejačević oživljen je u knjigama na temelju raspoložive biografske građe, no najvažniji smisao postojanja Dore iskazan je u njenom glazbenom opusu (Kos, 2008). Umjetnička ostavština Dore Pejačević obuhvaća 58 registriranih opusa, uz napomenu da opus 1 nije unesen u popis djela. Promatrajući broj od 50 djela može se zaključiti da skladateljica nije skladala previše djela, ako se uzme u obzir da je skladala u rasponu od 26. godina. Ipak, treba primijetiti da je Pejačevićeva počela skladati u dobi od 12. godina te da su njene rane skladbe djelo još neizgrađene mladenačke ličnosti (Kos, 1982). Tridesetsedmogodišnji životni vijek Dore Pejačević odvio se u doba sudbonosnih političkih, ekonomskih, kulturnih i umjetničkih problema, u godinama dubokih kriza i potresa koji su utjecali na ustaljene vrijednosti u umjetnosti. Upravo su četiri ratne godine, Oktobarska revolucija, raspad Austro-Ugarske Monarhije i stvaranje jugoslavenske države bili značajni događaji koji su imali utjecaj na stvaralaštvo skladateljice. Dora Pejačević pokušala je otkriti spone između svih odnosa koji povezuju umjetničko djelo i njegovo vrijeme, a njen opus imao je težište na strogim oblicima komorne i simfonijske glazbe (Kos, 2008). Pejačevićeva se može svrstati u tip rano sazrelog umjetnika. Njezini prvi skladateljski pokušaji bili su u znaku klavirske i violinske minijature i solo pjesme. U 17. godini usudila se skladati prvu veću strogu formu, a to je bio klavirski trio op. 15. Zatim, klavirski kvartet op. 25 iz 1908. godine prvi je u fazi njezine pune stvaralačke zrelosti. Nakon toga češće se skladala veće komorne i orkestralne oblike, kao što su sonata za violinu i klavir op. 26, klavirski trio op. 29, gudački kvartet op. 31, klavirski koncert op. 33, sonata za violončelo i klavir op. 35, klavirska sonata op. 36, klavirski kvintet op. 40 i simfonija Slavenska sonata za violinu i klavir op. 43, Phantasie concertante za klavir i orkestar op. 48, ouvertura za orkestar, klavirska sonata u jednom stavku op. 57 i gudački kvartet op. 58. Između strogih klasičnih formi uključene su violinske i klavirske skladbe programnog karaktera te solo pjesme uz klavir ili orkestar. Na komornom i orkestralnom području Dora je skladala po jedno do dva djela od pojedinih forma (Kos, 1982). U novijem djelu iz 2008. godine Kos je iznijela činjenicu da se broj doista aktivnih godina Pejačevićinog stvaralaštva svodi na dvadesetak. Osim toga u glazbenom opusu Dore Pejačević simultano su uključena i prožimana dva tipa glazbenog djela od kojih svaki na svoj način predstavlja skladateljčin stvaralački lik. U skupini apsolutnih instrumentalnih djela Dora Pejačević zadivljuje visokom profesionalnom razinom, disciplinom i formalnom cjelovitošću, dok je u drugoj skupini imala slobodniji prostor za intimne lirske iskaze i povremene proboje iz tradicionalnih obrazaca. Time je stvorila dvije sfere koje iskazuju i

njene dvije oprečne strane, jednu čvrstu, reprezentativnu, koju su suvremenici doživljavali kao muževnu, te onu drugu, sanjarsku i meditativnu (Kos, 2008). Unutar glazbenog opusa Dore Pejačević težište je uvijek bilo na klavirskoj, komornoj i vokalnoj glazbi. Za orkestar je skladala manji broj djela gdje je infiltrirala vokalnost ili klavir. Na području vokalnog stvaralaštva zastupala je tipičan oblik pjesme za glas i orkestar. Nikada nije skladala operu, no možda bi se na isto usudila da njeno stvaralaštvo nije prekinulo u dobi kada mnogi veliki skladatelji nisu skladali ni svoja najzrelija djela (Kos, 1982).

2.1. Solo pjesme i pjesme za glas i orkestar

“Odlebdjevši u taj najnevidljiviji svijet najosobnije unutarnosti, postajem tek tada posvema svoje Ja, i to Ja, koje se tada u toj nebeski dalekoj skrovitosti osjeća previše ispunjeno sobom samim, traži izraz, traži odterećenje od toga visokog duševnog pritiska, koji je sam po sebi neka vrsta oduševljenja – i to se oslobođenje ostvaruje kada nastaje skladbe! ... Posljednjih se dana ovaj “visoki pritisak“ oslobodio u skladbama oko pjesama – potpala sam pod vlast Nietzschea; slušaj što sam uglazbila.“

(iz pisma Rosi Lumbe-Mladota, Našice, 6. lipnja 1920.)

Vokalna lirika bila je velik dio stvaralačkog vijeka Dore Pejačević, od prvih popijevaka do ciklusa koji je nastao napune dvije godine prije skladateljčine smrti (Kos, 2008). Trideset solo pjesama obuhvaćeno je u 12 opusa, a većina opusa sadrži po nekoliko pjesama povezanih u cikluse i skladanih najčešće na liriku jednog pjesnika. Manji broj pjesama označen je samostalnim brojem opusa (Kos 1982). Izbor teksta za vokalnu liriku bio je karakterističan za stvaralački profil skladatelja. Poetska forma, rječnik, simbolika i glazbena podatljivost njihovih stihova oplodila je umjetnički glazbeni izraz Pejačevićeve i potaknula otkrivanje niza novih glazbenih nijansi i pojedinosti (Kos, 2008). Tematika tekstova koje je komponirala Dora Pejačević može se karakterizirati u sferi ljubavne lirike, meditacije, sanjarenja, dok nekoliko tekstova evocira vedre motive (Kos, 1982).

Prvi vokalni radovi skladateljice bili su u okvirima tradicionalne romantičke vokalne lirike, s težištem na dionici glasa i klavirskom dionicom u ulozi manje ili više uključene instrumentalne pratnje. Osim toga, u skladateljstvu Pejačevićeve očituje se sklonost kromatici i harmonijskoj profinjenosti, osjećaju za boju zvuka i mogućnosti klavirskog sloga, te povremena težnja harmonijskoj karakterizaciji pomoću alteracija i neočekivanih harmonijski

obrata (Kos, 2008). U pojedinim pjesmama harmonijska sfera prerasla je u značajan faktor ekspresije te je postala odlučujuća i za smisao vokalne dionice. Može se protumačiti da je tada vokalna linija postala u tolikoj mjeri ovisna o harmonijskog komponenti, da bez te harmonijske strane ne bi ništa značila. Harmonijski govor u pojedinim djelima obilježen je naglim i neočekivanim modulacijama, intenzivnom kromatikom, oštrim zaostajalicama što prekida predvidljivost funkcionalne harmonije. Pejačevićeva je vrlo često u svoje skladbe uključivala faktor iznenađenja, a time je omogućavala i izlazak iz shematiziranih obrata. Iz tog razloga, kako bi se njeni pjesnički predlošci u potpunosti razumjeli, potrebno je skladbe poslušati više puta (Kos, 1982).

U godinama prije i za vrijeme Prvog svjetskog rata dogodile su se velike promjene u skladateljčinom glazbenom izrazu. Preobrazba je najbolje vidljiva u vokalnoj lirici Pejačevićeve. Postupno je ona napuštala dopadljivost melodijske linije produbljujući sve više značenje klavirske dionice, istovremeno izabirući predloške za svoje vokalne radove, nalazeći snage da se sučeli s pjesnički snažnim i iznimnim ostvarenjima. Nadalje, sadržajne i formalne značajke pjesničkog predloška povele su Doru u smjeru različitih i individualnih glazbenih iskaza. U prvome smjeru proteže se lirika i mekoća impresionističke zvukovnosti, drugi smjer karakterizira dinamika i oporost disonantnih suzvučja uz ustrajno kucanje oštrih, punktiranih ritamskih figura, a treći smjer obilježavaju jedinstveno stapanje dramatike i meditacije. Važno je za naglasiti da su sredstva izraza individualno izabrana i oblikovana za svaki napjev, no zajednički im je iskorak iz tradicionalnog mišljenja glazbe (Kos, 2008).

Pjesma za glas i orkestar tipična je glazbena vrsta s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Orkestralna pjesma nastala je kao izraz težnji za povećanjem volumena, ali i sve većom istančanošću zvuka i sve bogatijom unutarnjom izražajnosti. Budući da su ovoj vrsti posvećeni radovi i niza drugih skladatelja, može se zaključiti da se Dora svojim stvaralaštvom uklapa u svoje vrijeme. Ova vrsta joj je odgovarala, što pokazuju ostvarenja u kojima je uspjela postići zavidnu harmonijsku i zvukovnu profinjenost, uz bogatstvo vokalno-recitativnih preljeva i oblikovati za nju specifičan slog i stil. Jedan od bitnih problema orkestralne pjesme je suprotnost između lirskog sadržaja i velikog izvođačkog aparata, što je Pejačevićeva u svom stvaralaštvu uspješno rješavala. Napetost između tih krajnosti Pejačevićevu je dovelo do rastvaranja stroge forme pjesničke tvorevine koja se pretvarala u neku vrstu pjesme u prozi, čiji su pojedini dijelovi odvojeni velikim orkestralnim interludijima. U orkestralnoj pjesmi s početka 20. stoljeća u skladateljstvu Pejačevićeve prepoznaju se ugođaji rastanka i umiranja koji obilježavaju neoklasicizam, anakronizam i

nesuvremenost. Dora Pejačević uvelike je imala utjecaj u ovoj glazbenoj vrsti u doba njezine kratkotrajne aktualnosti. Nažalost, pojavu novih glazbenih kretanja nije doživjela (Kos, 2008).

U nastavku su nabrojana Pejačevićina djela ove vrste (Kos, 2008):

Solo pjesme:

1. *Ein Lied*, op. 11, 1900. (Paul Wilhelm)
2. *Warum?*, op. 13, 1901. (Dora Pejačević)
3. *Ave Maria*, op. 16 za glas, violinu i orgulje, 1903.
4. *Sieben Lieder*, op. 23, 1907. (W. Wickenburg-Almásy)
5. *Zwei Lieder*, op. 27, 1909. (W. Wickenburg-Almásy i Ernst Strauss)
6. *Vier Lieder*, op. 30, 1911. (Anna Ritter)
7. *Verwandlung*, op. 37a, za glas, orgulje i violinu, 1915. (Karl Kraus)
8. *Mädchengestalten*, op. 42, 1916. (Rainer Maria Rilke)
9. *An eine Falte*, op. 46, 1918. (Karl Kraus)
10. *Drei Gesänge*, op. 53, 1920. (Friedrich Nietzsche)
11. *Zwei Lieder*, op. 55, 1920. (Karl Henckell i Ricarda Huch)
12. *Tri dječje pjesme*, op. 56, 1921. (Zmaj Jovan Jovanović)

Pjesme za glas i orkestar:

1. *Verwandlung*, op. 37b, 1915. (Karl Kraus)
2. *Liebe slied* op. 39, 1915. (Rainer Maria Rilke)
3. *Zwei Schmetterlingslieder*, op. 52, 1920. (Karl Henckell)

2.2. Skladbe za klavir

“Prekjučer sam skladala jednu ludu ‘Humoresku’ za klavir – tako nešto uvijek me nanovo podsjeća na to, da se negdje u meni krije vražičak! Ova je Humoreska gotovo poput nekog slavenskog plesa. Tri ću joj se dana radovati, a onda moje oduševljenje nad onim što sam

stvorila obično spada na ništicu, i od tada mi jedino radost drugih nad mojim skladbama može održati vjeru u njih.“

(iz pisma Rosi Lumbe-Mladota, Našice, 2. kolovoza 1920.)

Pejačević je skladala 24 opusa za klavir. Dva njena najveća djela, klavirski koncert op. 33 i Phantasie concertante op. 48 napisani su za klavir i orkestra, i to polazeći prvenstveno od klavira kao instrumenta virtuoznih mogućnosti i zasićene romantičke zvučnosti. Većina komornih radova Dore Pejačević uključuje klavir, odnosno njihovo ishodište je upravo klavir, jer klavirska dionica često očituje težnju da sažme sva zbivanja u ostalim dionicama (Kos, 1982).

Dora Pejačević na klaviru je stjecala svoja prva glazbena iskustva i preko njega postupno otkrivala mogućnosti glazbenog izraza. Među klavirskim skladbama Pejačevićeve prevladavaju minijature koje su nastale tijekom čitavog njenog skladateljskog vijeka. Na početku skladanja, klavirski je slog bio tanak no ipak često u obrascu Dorinog skladanja pojavljivala se iskra izvorne glazbene ideje koja je najavljivala skladateljičinu buduću osobnost. Minijature koje je skladala idućih godina nisu se previše razlikovale od prethodnih, no harmonijske oporosti i prozračan slog otkrivale su novo lice skladateljice, kroz koje se očitovao humor, groteska i dosjetka, koje će svoje najbolje karakteristike dati u kasnijim radovima. U kasnijim djelima Dora je unijela harmonijski kolorit i visoki zvučni registar. Taj zvučni pastel donio je nove nijanse u klavirski slog Pejačevićeve (Pejačević, 2005).

Posljednje djelo koje je Dora ostvarila u formi klavirske minijature također karakterizira grotesknost, oporost zvuka, elementarna životna radost iskazanom motivskom pokretljivošću i plesnom razigranošću. Promatrajući cjelinu onog djela u kojemu su zastupljeni kraći oblici, klavirsko stvaralaštvo Dore Pejačević donosi neke općenite zaključke. U kratkim formama skladateljica je slobodnija nego u većim, otvorenija te propituje nove mogućnosti. Unutar brojnih minijatura koje je skladala mogu se uočiti intimna subjektivna lirika, dočaravanje impresionističkih glazbenih slika te eruptivna i groteskna raspoloženja, koja su bila često plesnih i motoričkih ritmova. Razvijajući specifično klavirski slog i stil, Dora je težila ugrađivanju virtuoznih elemenata u svoj glazbeni izraz. Dekorativnom virtuoznošću i salonskim obrascima ona prodire do novog shvaćanja klavirske zvučnosti, ostvarene stvaralačkom primjenom svih izraznih mogućnosti klavirske tehnike. Upravo je na području klavirske glazbe Pejačevićeve ostvarila neke od svojih najizvornijih zamisli (Kos, 2008).

U nastavku su nabrojana Pejačevićina djela ove vrste (Kos, 2008):

1. *Berceuse*, op. 2, 1897.
2. *Gondellied*, op. 4, 1898.
3. *Chanson sans paroles*, op. 5, 1898.
4. *Papillon*, op. 6, 1898.
5. *Menuette*, op. 7, 1898.
6. *Impromptu*, op. 9a, 1899.
7. *Chanson sans paroles*, op. 10, 1900.
8. *Albumblatt*, op. 12, 1901.
9. *Trauermarsch*, op. 14, 1902.
10. *Sechs Phantasiestücke*, op. 17, 1903.
11. *Blumenleben*, op. 19, 1904.-1905.
12. *Valse de concert*, op. 21, 1906.
13. *Erinnerung*, op. 24, 1908.
14. *Walzer-Capricen*, op. 28, 1910.
15. *Vier Klavierstücke*, op. 32a, 1912.
16. *Impromptu*, op. 32b, 1912.
17. *Sonata u b-molu*, op. 36, 1914.
18. *Zwei Intermezzi*, op. 38, 1915.
19. *Zwei Klavierstücke*, op. 44, 1918.
20. *Blütenwirbel*, op. 45, 1918.
21. *Capriccio*, op. 47, 1919.
22. *Zwei Nocturnos*, op. 50, 1918., 1920.
23. *Humoreske und Caprice*, op. 54, 1920.
24. *Sonata u As-duru*, op. 57 (u jednom stavku), 1921.

2.3. Komorne skladbe

“Kada bih sada mogla stvarati, ušlo bi ponovno mnogo svjetla u moju dušu. Molim za to u tišini. Tri male hrvatske dječje pjesme načinila sam sada u dva dana po narudžbi (...), ali – hoću li imati snage za nešto veće?”

(iz nedatiranog pisma Rosi Lumbe-Mladota, Našice, 1921.)

Značajan dio opusa Dore Pejačević zauzimaju komorne skladbe. One su prva sustavna konfrontacija sa strogim klasičnim komornim oblicima u povijesti hrvatske glazbe. Izuzetan po opsegu i vrijednosti, ovaj dio stvaralaštva Pejačevićeve sadrži 16 opusa, od kojih je samo jedan preradba, dok se u svim ostalim slučajevima radi o izvornim ostvarenjima koja ostvaruju specifični stil komorne glazbe (Kos, 1982). U komornim skladbama najviše prevladavaju komorni oblici s klavirom, uz dvije sonate za violinu i klavir te sonatu za violončelo i klavir. Obliku gudačkog kvarteta posvetila je dva djela, od kojih je prvi kvartet izgubljen. Zanimljivo je i to da u bogatom komornom opusu skladateljice nema radova za puhačke instrumente (Kos, 2008). Uz klasične komorne oblike Dora je skladala i niz minijatura za violinu i klavir s programnim naslovima, te ti radovi obilježavaju prva traženja mlade umjetnice koja se još tada nije osjećala dovoljno zreloom za kontinuiranu konfrontaciju sa strogim klasičnim komornim formama. Iz tog razloga, raniji minijturni radovi za violinu i klavir koje je skladala ne zaslužuju posebnu pažnju (Kos, 1982).

Nadalje, dvije kratke skladbe za violinu i klavir nastale su u razdoblju Pejačevićeve pune stvaralačke zrelosti, u neposrednoj vremenskoj blizini velikih komornih radova te predstavljaju osebujna, zrela i smiona djela. U skupini klasičnih komornih oblika koje je skladala zamjećuje se stvaralački kontinuitet i razvojna linija u traženju specifičnog komornog stila (Kos, 2008). U prezentaciji komornog stvaralaštva Dore Pejačević kronološki pristup prikladniji je od grupiranja i predstavljanja djela prema sastavima jer se na taj način može uočiti i prisutnost malog broja djela za razne sastave. Promatrano u cjelini, komorno stvaralaštvo Pejačevićeve je područje u kojemu je u najvećoj mjeri došla do izražaja njezina tehnička i izražajna evolucija. U zrelim i kasnijim komornim djelima ostvarila je visoki stupanj tehničke perfekcije koji se oduvijek smatrao preduvjetom pravog komornog stila. Unutar razvojne linije na komornom području uočljive su i neke opće značajke Dorine evolucije, od razvoja harmonijskog rječnika do praga atonalnosti i težnje k tematskoj profiliranosti. Također, očite su i neke značajke tipične u prvom redu za njezin komorni stil kao što su, uz težnju k polifonizaciji sloga, permanentna permutacija tematsko-motivske građe

u formalnom pogledu također je prisutna razvojna linija u vidu napuštanja neobavezne i površne retoričnosti finalnih ronda i postupnog povećavanja značenja završnog stavka, koji je često postajao drugim dramatskim vrhuncem, srodnim karakterom i tematikom prvom stavku. U svim komornim radovima s klavirom primjetna je značajna uloga koju je skladateljica davala klaviru, koji unutar njezina opusa tvori svojevrsnu konstantu. Upravo je klavirska dionica u svim skladbama od izuzetnog tematskog značenja, često virtuosno tretirana, uz tendenciju da obuhvati sve ono bitno u dionicama gudača. Navedeno predstavlja razlog zasićene zvučnosti komornih djela, kod kojih je ponekad prisutan dojam da je cjelina koncipirana iz klavirske vizure (Kos, 1982).

Najbolje komorne skladbe Dore Pejačević odlikuju se jedinstvenim stilom izrazite osobnosti i ekspresivnog naboja. Na temelju svega, može se zaključiti da su na području komorne glazbe neki od vrhunskih dometa njezina stvaralaštva (Kos, 2008).

U nastavku su nabrojana Pejačevićina djela ove vrste (Kos, 2008):

1. *Reverie* za violinu i glasovir, op. 3, 1897.
2. *Canzonetta* za violinu i glasovir, op. 8, 1899.
3. *Impromptu* za glasovirski kvartet, op. 9b, 1903. (preradba glasovirskog opusa 9a)
4. *Trio u D-duru* za violinu, violončelo i glasovir, op. 15, 1902.
5. *Menuett* za violinu i glasovir, op. 18, 1904.
6. *Romanze* za violinu i glasovir, op. 22, 1907.
7. *Kvartet u d-molu* za violinu, violu, violončelo i glasovir, op. 25, 1908.
8. *Sonata u D-duru* za violinu i glasovir, op. 26, 1909.
9. *Trio u C-duru* za violinu, violončelo i glasovir, op. 29, 1910.
10. *Gudački kvartet u F-duru*, op. 31, 1911. (izgubljen)
11. *Elegie* za violinu i glasovir, op. 34, 1913.
12. *Sonata u e-molu* za violončelo i glasovir, op. 35, 1913.
13. *Kvintet u h-molu* za 2 violine, violu, violončelo i glasovir, op. 40, 1915. - 1918.
14. *Sonata u b-molu* za violinu i glasovir, op. 43, Slavenska, 1917.

15. *Méditation* za violinu i glasovir, op. 51, 1919.

16. *Gudački kvartet u C-duru*, op. 58, 1922.

2.4. Orkestralne skladbe

“Ljudi koji poznaju moju strastvenost (a njih nema mnogo) s pravom kažu da ona rijetko probija u mojoj glazbi – ali rješenje ove zagonetke leži u tome da ja, čak i u svojim nadahnućima koje proizlaze iz strasti, tako rijetko doživljam savršeno blaženstvo, da uvijek nastaje krivulja koja sve privodi ozbiljnosti i sjeti.“

(iz pisma Rosi Lumbe-Mladota, Našice, 24. srpnja 1920.)

Relativno kasno, već kao zrela i potpuno oblikovana stvaralačka ličnost Pejačevićeva se odvažila skladati orkestralne skladbe. Kako je prva iskustva stekla na području vokalne lirike i klavirske minijature, te tako ovladala klasičnim komornim formama, skladateljica se usudila skladati prvo djelo za orkestar u dobi 28 godina. Karakteristično za to djelo je, kao i kod većine drugih djela, velika prisutnost klavira (Kos, 1982).

Orkestralni zvuk Pejačevićeve obilježava romantička tradicija. Zvuk je zasićen, pastozan, a pjevnost je pokrenuta emocijom uz snažne gradacije koje počivaju primarno na gudačima. Istovremeno je u orkestralnom govoru Pejačevićeve vidljiva i težnja prema individualizaciji puhača, posebno onih drvenih, koje skladateljica povremeno upotrebljava solistički. Suprotno, limeni joj puhači služe za ostvarivanje monumentalnosti te dramskih napona. Iz tog razloga uključuje ih povremeno, mnogo rjeđe nego drvene u proces motivske razrade. U orkestralnom slogu skladateljice vidljiva je i njezina sklonost k polifoniji i složenoj razradi tematske građe, naročito u provedbama, uz povremenu primjenu „razlomljenog rada“ koji ju je doveo do usitnjavanja motivke uz pomoć instrumentalnih boja i registara (Kos, 2008).

U nastavku su nabrojana Pejačevićina djela ove vrste (Kos, 2008):

1. *Koncert u g-molu* za glasovir i orkestar, op. 33, 1913.
2. *Simfonija u fis-molu* za veliki orkestar, op. 41, 1916. - 1917. (rev. 1920.)
3. *Phantasie concertante u d-molu* za glasovir i orkestar, op. 48, 1919.
4. *Ouvertura u d-molu* za veliki orkestar, op. 49, 1919.

3. HARMONIJSKI IZRIČAJ ROMANTIZMA

Romantizam predstavlja posljednju etapu tonalitetno funkcionalne glazbe. Romantika ima razna značenja, a sva obilježavaju epiteti maštovito, nerealno, osjećajno i iracionalno. Iz navedenog, može se zaključiti da se romantizam može smatrati kao „jezik emocija“ (Despić, 2002). Romantizam, odnosno glazbu romantizma karakterizira napuštanje klasičnih oblika, tj. njihovo preobražavanje, te stvaranje novih oblika. Najčešći instrumentalni oblik u romantizmu je sonatni ciklus koji romantičari sažimaju u jedinstvenu cjelinu, promatrano kao dramaturški neprekidan tok. Kada je riječ o ciklusu sa više stavaka, njihov broj, redoslijed i karakteristike obilježavaju određena odstupanja. Nadalje, iako je bitna karakteristika klasičnog stila njen skladan odnos forme sa sadržajem, to ne znači da je u romantizmu taj odnos neskladan. Naprotiv, riječ je samo u razlici u tome da je u romantizmu veći utjecaj i težnja za time da se nešto izrazi, a kako je to najčešće izvan glazbene prirode, tako i oblik odstupa od tradicijom ustanovljenih obrazaca glazbene forme (Despić, 2002).

3.1. Odnos oblika i sadržaja u romantizmu

Glazba romantizma u prvi plan, dakle, stavlja ekspresivan i emocionalan pristup koji djelo može činiti neuravnotežanim, no zbog toga i obogaćenim, upečatljivim i maštovitim, kao izraz dionizijskog principa. Osim toga, glazbu romantizma obogaćuju također česti i jaki kontrasti izražajnih sredstava glazbenog jezika, što ponovno povećava izražajnost emocija te karakterizira izvanglazbene sadržaje. Nadalje, melodika i harmonija u romantizmu dobivaju istaknutu ekspresivnu ulogu. Melodika se razvija slobodno, nestandardno, u velikim lukovima i njihovom lančanom nadovezivanju, što odaje dojam „beskrajne“ melodije. Što se tiče ritmizacije, ona je bogata raznim figurama, što dovodi do emancipacije romantičarske melodije od harmonijske podloge. Ta se mjera može iskazati koeficijentom emancipacije u vidu razmjera između broja akordskih i vanakordskih tonova u melodiji. Ranu fazu romantizma odlikuje i ranoromantična monodija, u kojoj su melodija i harmonija još uvijek odvojene. Suprotno tome, u zrelijoj, a posebno završnoj fazi romantizma pojavljuje se harmonijska polifonija gdje se u spletu melodija ističe ona koja čini tek gornju granicu, a zasebno nema posebne karakteristike. Harmonija je vrlo važan element glazbe romantizma jer čini najveći dio njenog ekspresivnog bogatstva. Ipak, u harmoniji romantizma pojavljuju se razne krajnje granice, koje najviše karakteriziraju sveobuhvatnost akordskog fonda i obilja

kromatike (Despić, 2002). To predstavlja suprotnost postojanju konstantne diatonike, i pojavljivanju intenzivnog subjektivnog izraza, u vidu kromatike i slobodne disonance.

3.2. Harmonijske koncepcije romantizma

Romantičarski subjektivizam i programnost uvelike su utjecali na harmoniju, te stoga romantičari „zamagljuju“ preglednost konture i orijentiraju se na ekspresivni harmonijski detalj (Peričić, 1792). Romantičari su sistem alteriranih akorda upotpunili sa subdominantne strane, gdje se sekundarne subdominante i njihovi zamjenici prikazuju kao odraz usmjerenosti romantičarske harmonije prema subdominantnom polju. Osim toga, povećava se i broj i značaj plagalnih akordskih veza i kadenca (Despić, 2002). Ton kojim melodija započinje ili završava, ili ton koji se najčešće pojavljuje u tijeku melodije ima veći značaj od ostalih tonova, tj. ljestvičnog obrasca. Ova se pojava događa i u „primitivnim“ melodijama minimalnog obujma koje se temelje na jednom tonu, to njegovo stalno vraćanje dovodi do smatranja da je isti melodijsko težište (Peričić, 1972).

Alterirani akordi najčešće se koriste u vidu kromatskog tipa, te su stoga zanimljiviji zbog svoje zvučnosti i težnje ka razrješenju (Peričić, 1972). Lančane veze alteriranih akorda, koje u romantizmu postaju gotovo pravilo, nastoje da se njihovo „maskira“ slobodno vođenom melodijom (Despić, 2002). Svaki akord koji je shvaćen kao privremena tonika može dobiti sekundarnu dominantu ili njenog zamjenika, te svoju sekundarnu subdominantu ili njenog zamjenika. Primjerice, ako je takva tonika durski trozvuk, njena subdominanta može biti durska i molska, a ako je ljestvični akord u ulozi tonike molski njegova je subdominanta molska. Nadalje, romantizam se i dalje temelji na svijesti o funkcionalnim odnosima između akorda, ali se često pojavljuju i akordske veze koje ne odgovaraju funkcionalnim odnosima. Prožimanje dura i mola možemo pratiti još od baroka, uspostavljanjem harmonijskog mola kao vladajuće varijante ovog roda, zatim razvojem mol-dura, tj. dura sa molskom subdominantom, te i kroz pojedine akorde kao što je već spomenuti napuljski sekstakord. Romantizam je doveo do pojave akorda koji u svom sastavu sadrže toničku tercu, te se oni nazivaju varijantnim akordima. Riječ je o trozvcima VI. i III. stupnja i o četverozvcu na subdominanti u kojem se tonička terca pojavljuje kao akordska septima (Despić, 2002).

Najveća romantičarska harmonijska novina je sistem medijantike. Ona se temelji na mogućnosti slobodne upotrebe svih kromatskih varijanti akorda, na suprotnim stupnjevima u ulozi zamjenika glavnog stupnja. Analogno se kao submedijanta, odnosno donja medijanta

imenuje VI. stupanj, po svom središnjem položaju između tonika i subdominante. Nadalje, VII. stupanj naziva se medijanta dominante, a II. stupnja submedijante subdominante. Naravno, III. stupanj može biti i submedijanta dominante, a VI. stupanj medijanta subdominante. Medijanta se širi na gornjeg tercnog srodnika, a pojam submedijante na donjeg tercnog srodnika. U romantičarskoj medijantici takvi akordi se mogu pojaviti u svim kromatskim varijantama (Despić, 2002).

Alterirani tonovi se javljaju u svim akordima proširenog tonaliteta o kojima je bila riječ u prethodnim tvrdnjama.

Suprotno kromatizaciji, harmonijski i melodijski značaj romantike obogaćuje se i pojavom elemenata i epizoda modalne diatonike. Ta se modalnost razlikuje od one koja je europskom glazbom vladala do 16. stoljeća po tome što se pojavljuje u kontekstu dursko-molskog tonaliteta i njegovih funkcija. Modalna se osnova u melodici prepoznaje po karakterističnim ljestvičnim stupnjevima, tj. frigijskom II. i lidijskom IV. stupnju, zatim po nedostajanju donje vođice, odnosno po pojavi cijelog stupnja između VII. i I. stupnja ljestvice. Melodijska obilježja praćena su odgovarajućem harmonijskim rješenjima, koja mogu podsjećati na klasična rješenja, no ne ponašaju se kao ona (Despić, 2002).

4. KLAVIRSKI CIKLUS ŽIVOT CVIJEĆA, OP. 19

Blumenleben, op.19 odnosno *Život cvijeća*, op.19 nastao je u razdoblju od jedne godine, to jest od 1904. do 1905. godine. Dora Pejačević ovaj je ciklus skladala tijekom studiranja u Zagrebu. *Život cvijeća* je niz od osam programnih skladbi, odnosno klavirskih minijatura koje su svoje nazive dobile prema cvjetovima, jer evociraju na izgled ili asocijacije vezane uz pojedine cvjetove. Iz tog razloga, sadrže elemente tonskog slikanja, kao što je primjerice zvonjava visibaba ili povremene sentimentalne asocijacije, kao što je to asocijacija na posmrtnu koračnicu u *Krizantemama* (Kos, 1982).

Ovaj klavirski ciklus koji obuhvaća osam vrsta cvijeća, predstavlja kontrastne sadržaja u pogledu harmonije, o čemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju. Također, svih osam minijatura razlikuje se i po ritmu i formi te se ovaj ciklus može promatrati kao knjiga u kojoj je svaki cvijet zasebna priča, koja na kraju čini jednu cjelinu odnosno klavirski ciklus. Redom, minijature su *Visibabe*, *Ljubice*, *Đurđice*, *Potočnice*, *Ruža*, *Crveni karanfili*, *Ljiljani* i *Krizanteme*. Poredak cvijeća je simboličan, te se vezuje uz cvat od proljeća do jeseni, ali može i simbolizirati tijek života. *Visibaba* se može promatrati kao osoba u ranom djetinjstvu, to jest nevino dijete. Nadalje, *Ljubica* se može protumačiti kao dijete vrtičke dobi, zatim *Đurđica* predstavlja dijete školske dobi, dok *Potočnica* može biti dijete, to jest može se promatrati kao pripadnik adolescentske dobi. Središnji dio života, čovjeka u punom cvatu predstavlja *Ruža*, zatim, *Crveni karanfil* može simbolizirati srednju dob, koja starenjem prelazi u *Ljiljane* te na kraju završava sa *Krizantemama*. Iako je ovaj klavirski ciklus klasificiran kao programna glazba, u njemu se ne prikazuje opis pojedinih cvjetova, već je samo vidljivo tonsko slikanje u obliku osjećaja koji izaziva svaki od pojedinih cvjetova. U skladu s prethodnim navedenim, analizirajući ovo djelo, *Visibaba* se može promatrati kao nježna, suptilna i graciozna, *Ljubica* se može promatrati kao smirena no vesela, *Đurđica* je zaigrana i radosna, a *Potočnica* je ponosna i stabilna. *Ruža* je neobuzdana, *Crveni karanfil* je kompliciran, *Ljiljani* su nevini, a *Krizanteme* su umirujuće i pomalo žalosne.

5. HARMONIJSKI IZRIČAJ DORE PEJAČEVIĆ U KLAVIRSKOM CIKLUSU *ŽIVOT CVIJEĆA* OP.19

Dora Pejačević pripada umjetničkom tipu kod kojega su u mladenačkim djelima sadržani oni elementi koji će biti karakteristični za čitav glazbeni opus skladatelja, u ovom slučaju skladateljice. U skladateljičinom harmonijskom mišljenju uočava se razvoj o klasično-romantičke tonaliteto funkcionalne harmonije do povremene upotrebe proširenog tonalnaliteta. Zatim, tijekom vremena, Pejačevićeva je usvojila i neke od impresionističkih harmonijskih postupaka. U zrelim djelima Dore Pejačević harmonijska se misao pretvara u motivsku snagu te harmonija postaje središnji čimbenik koji preobražava sve dimenzije glazbenog izraza. U ranijim skladateljičinim radovima očituje se sklonost čestim i naglim modulacijama u udaljene tonalitete, no melodika, metričko-ritamska sfera i forma u tim djelima ne izlaze iz okvira tradicije i konvencionalnih odnosa. Harmonija Dore Pejačević u njezinoj zreloj i kasnoj fazi prikazuje značajke prijelomnog doba u razvoju europske glazbe. Dora je, dakle, u harmonijskoj sferi prošla put koji je europska glazba ucrtala tijekom 19. stoljeća, pa sve do granica kada nove slobode izraza još nisu bile do kraja osviještene. Dora Pejačević je u hrvatsku glazbu unijela tekovine vagnerijanske, impresionističke i ekspresionističke harmonije i time otvorila vrata novim razvojnim procesima (Kos, 1982).

Pregled ciklusa *Život cvijeća*, op. 19 Dore Pejačević

br.	naslov	Mjer a	Tempo	tonalitet	oblik	taktovi
I	<i>Visibabe</i>	4/8	<i>Allegro moderato</i>	B:	A ₁ B ₁ A ₂ B ₂	59
II	<i>Ljubice</i>	4/4	<i>Andante cantabile</i>	B:	:a ₁ : ba ₂	28
III	<i>Đurđice</i>	2/4	<i>Allegretto vivace e leggiero</i>	Cis:	A ₁ BA ₂	76
IV	<i>Potočnice</i>	$\frac{3}{4}$	<i>Lento</i>	As:	a ₁ b a ₂ a ₃	20
V	<i>Ruža</i>	6/4	<i>Moderato con moto</i>	E:	a ₁ b c d a ₂	54
VI	<i>Crveni karanfili</i>	4/8	<i>Allegro vivace</i>	As:	A ₁ B A ₂ + Coda	126
VII	<i>Ljiljani</i>	2/4	<i>Andante (congravita)</i>	As:	a ₁ b a ₂	54
VIII	<i>Krizanteme</i>	$\frac{3}{4}$	<i>Grave (condolore)</i>	c:	a ₁ b a ₂	61

Ciklus *Život cvijeća* Dore Pejačević žanrovski pripada programnim suitama, čestima u stilskim razdobljima romantizma i impresionizma (19. i 20. st.), a prisutnima i u opusima velikih europskih kompozitora (primjerice, *Slike s izložbe* M. P. Musorgskog; *Children's Corner*, *Estampes* i *Nocturnes* C. Debussyja; *Gaspard de la nuit*, *Ma merel'Oye* i *Miroirs* M. Ravela). Redoslijed i raspored stavaka, kao što je vidljivo iz gornje tablice, nije striktno određen isključivo muzičkom logikom – nema nekog uočljivog obrasca nizanja stavaka po kriterijima mjere, tempa, tonaliteta, oblika ili trajanja. Dominiraju binarne mjere s četvrtinkom kao jedinicom pulsa, dok su podjednako zastupljena brza, umjerena i polagana tempa koja se nižu principima kontrasta i gradacije. Ciklus nije tonalitetno zaokružen (prvi stavak je u B-duru, posljednji u c-molu), prevladavaju tonaliteti sa snizilicama, a osnovni tonaliteti stavaka su međusobno većinom u terčno srodnim odnosima (kada se u obzir uzme enharmonijsku zamjena Cis-dura u Des-dur te E-dura u Fes-dur). Trajanje stavaka je od minute i pol do četiri minute, na što ne utječe samo njihov broj taktova, već i tempo, mjera te ispisane i neispisane agogičke slobode koje će interpret odsvirati. U pogledu oblika stavaka, prevladavaju jednostavni oblici pjesme te trodijelnost kao najčešći princip oblikovanja. Na mikrostrukturnom nivou prevladavaju kvadratične strukture (dvotakti, četverotakt, osmerotakti) i strukture višeg stupnja sazdane od njih. *Crveni karanfili*, ujedno i najopsežniji stavak ciklusa, je jedini stavak koji sadrži *Codu*, a omiljeni postupak skladateljice na

krajevima stavaka je reminiscencija na tematski najznačajnije motive stavka. Detaljniji osvrt na harmonijski jezik i strukturu svakog stavka slijedi u nastavku.

5.1. *Visibabe (Schneeglöckchen)*, op. 19, br. 1

<i>Dio</i>	A ₁				prijelaz	B ₁	
<i>odsjek</i>	a ₁	a ₂	B	a ₃		A	b
<i>struktura</i>	r (2+2)	r (4)	2x1	r (2+2)	2+2	r (2+2+2x1+4)	r (2+2)
<i>tonaliteti</i>	B	B, d	B	B, a	a, d, G	g, es, Ges	Ges, Ces
<i>taktovi</i>	1-4	5-8	9-10	11-14	15-18	19-28	29-32

<i>Dio</i>	A ₂		prijelaz	B ₂
<i>Odsjek</i>	a ₁	a ₂		
<i>Struktura</i>	r (2+2)	r (2+2)	2+2	r (2x1+2x1+2+2+2x2+3)
<i>Tonaliteti</i>	Ces, Des	F	As, A, fis	fis, A, Des, F, B
<i>Taktovi</i>	33-36	37-40	41-44	45-59

Prvi stavak ciklusa, *Visibabe*, skladan je u slobodnom složenom obliku pjesme, sheme: A₁B₁A₂B₂. Prema tonalitetnom planu se uočava da formu ne artikulira harmonijska komponenta (ona ovdje nema konstruktivnu funkciju, već kolorističku i mjestimično ekspresivnu), nego motivsko-tematska komponenta: A- i B-dio su kontrastni prvenstveno po tematskom materijalu i karakteru, a kod repriziranja A- i B-dijela se ne mogu uočiti klasični tonalitetni odnosi, kao što je to najčešće slučaj u djelima klasicizma i romantizma. Također, kontrast A- i B-dijela uočljiv je i u njihovoj unutrašnjoj strukturi – dok su odsjeci A-dijelova kraće četverotaktne rečenice (koje između sebe tvore u dijelu A₁ prijelazni oblik između dvodijelne i trodijelne pjesme i u A₂-dijelu malu periodu), glavni (a u B₂-dijelu i jedini) odsjek B-dijelova čini široko koncipirana proširena velika rečenica. Tonalitetni plan stavka je razveden i raznolik te seže do vrlo udaljenih tonaliteta, a četverotaktni prijelazi između A- i B-dijela imaju prvenstveno funkciju dostizanja početnog tonaliteta u dijelovima B₁ i B₂. Unatoč slobodnijem, impresionističkom tretmanu tonalitetnog plana, stavak sadrži

tradicionalno tonalitetno zaokruženje osnovnim B-dur tonalitetom koji se, nakon što nije bio prisutan od t. 11-12, javlja u t. 53-59.

Već na samom početku kompozicije i to nakon prve četverotaktne rečenice javlja se ton *g* (pod koronom) koji nagovještava nonu dominantnog nonakorda B-dura kojim započinje druga rečenica. Nakon dominantnog nonakorda (peti takt) i dalje nad tonom dominante (ton *f*) u basu javlja se tonički kvintakord koji je ujedno zajednički akord za modulaciju u d-mol nakon čega na kraju petog takta slijedi kvintsekstakord drugog stupnja da bi u šestom taktu na dominantni d- mola imali zaostajalični kvartsekstakord koji se rješava u dominantni septakord. U sedmom taktu slijedi tonika d-mola te u drugom dijelu takta nad toničkom kvintom imamo dominantnu harmoniju u obliku obrata septakorda sedmog stupnja (kao izmjeničnu harmoniju pred toničkim kvintakordom). Ova dijatonska modulacija na udaljenosti velike terce uzlazno (B-dur, d-mol) u nastavku (osmi takt) dobiva dijatonski povratak u osnovi B-dura (tonički kvintakord d-mola je kvintakord trećeg stupnja B-dura). Nakon čega slijede dva takta dominante i u 11. taktu tonika, tipična je dijatonska modulacija romantičarskog tipa zbog terčne udaljenosti tonaliteta.

Slika 1. Notni zapis: Visibabe (Schneeglöckchen), op. 19, br. 1

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 31.-33.

U središnjem dijelu prve minijature nailazimo na kolorističko bojanje akorda (u smislu nonakorda) kao i proširenje tonaliteta u smislu sekundarne dominante te kromatsko nizanje neakordičkih tonova u sklopu dominantne harmonije. Sve navedeno proširuje tonsku sliku i harmonijsku funkcionalnost temeljnog Ces-dura. Naime 26. takt započinje nonakordom drugog stupnja Ces-dura koji alteracijom terce u 27. taktu poprima funkciju dominantine dominante. Nakon dva takta u 29. taktu dolazi do rješenja sekundarne dominante u dominantnu harmoniju Ces-dura koja se nad pedalnim tonom *ges* (od 29. do 33. takta) proteže kroz naredna četiri takta obojena dominantnim nonakordom, septakordom i izmjeničnim kvartsekstakordom na dominantni. Od zadnje dobe 29. takta, a u sklopu navedene dominantne harmonije u najvišoj dionici se javlja kromatski niz koji se od tona *as* spušta kroz tri takta do

tona *des* (zadnja doba 32. takta) (*as-g-ges-f-fes-es-eses-des*). Nakon ove obojene dominante u 33. taktu slijedi tonički kvintakord *Ces-dura*.

The image shows a page of musical notation for the piece 'Visibabe (Schneeglöckchen), op. 19, br. 1'. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system covers measures 26-27, the second system covers measures 28-29, and the third system covers measures 30-33. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece ends in measure 33 with a tonic quintad chord.

Slika 2. Notni zapis: Visibabe (Schneeglöckchen), op. 19, br. 1

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 31.-33.

Minijatura završava plagalnom kadencom u B-duru i to nakon tona subdominante (*es*) u *arpeggiu* sekundakordom drugog stupnja i toničkim kvintakordkom kojem ipak prethodi dodir dominante ukrasnim ton *f*.



Slika 3. Notni zapis: Visibabe (Schneeglöckchen), op. 19, br. 1

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 31.-33.

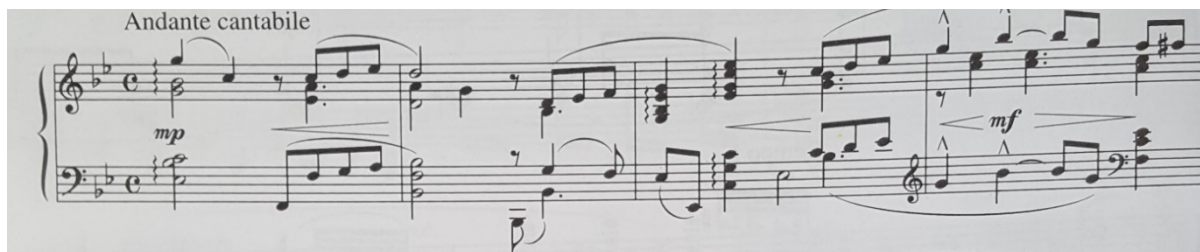
5.2. Ljubice (Veilchen), op. 19, br. 2

Dio	:a ₁ :		B	a ₂	
struktura	p (4+4)		r (2x1+2x1+2 +2)	p (4+8)	
	r (2+1+1)	r (2+2)		r (2+1+1)	r (3+3+2)
tonaliteti	B	B	B, (g), B	B	B
taktovi	1-4	5-8	9-16	17-20	21-28

Stavak *Ljubice* ostvaren je u vrlo preglednom jednostavnom trodijelnom obliku, sheme: a₁ b a₂. Kao i u prethodnom stavku, harmonijska komponenta (tj. koncepcija tonalitetnog plana) ne igra veliku ulogu u artikulaciji forme: u cijelom stavku prevladava osnovni B-dur tonalitet, izuzev kratkog dvotaktnog uklona u paralelni g-mol u b-dijelu. Ovakva tonalitetna stabilnost doprinosi lirskom karakteru stavka, ali i kontrastira prethodnom stavku ciklusa, u čemu se prepoznaje tipični suitni princip nizanja stavaka po načelu kontrasta. Oba a-dijela su periode, a razlike između a₁- i a₂-dijela se javljaju u između njihovih završnih rečenica (završna rečenica a₂-dijela je znatno unutarnje proširena sekvencama i varavom kadencom). Dio b je po strukturi rečenica s vanjskim dvotaktnim proširenjem, a a-dijelovima kontrastira tematski, karakterom i tempom (*Andante cantabile – Un poco più mosso – Tempo I*). Na samom kraju stavka se javlja harmonijska i motivska reminiscencija na njegov početak – silazni skok kvinte u melodiji nad harmonijom *sixte ajoutée* – čime se dobiva motivski luk nad cijelim

stavkom. Zanimljivo je uočiti da gotovo identičnim motivsko-harmonijskim sklopom započinje i Beethovenova *Sonata u Es-duru, op. 31, br. 3* što predstavlja vrlo zanimljiv i iznenađujuće tradicionalan izvor inspiracije za romantičko-impresionistički koncipiran stavak i ciklus kao što je ovaj.

Već sam početak minijature odiše romantizmom jer počinje kvintsekstakordom drugog stupnja B-dura nakon čega slijedi dominantni septakord i tonički kvintakord u drugom taktu sa zaostajalicom septime na sekstu (7-6). Navedena seksta zamagljuje toničku harmoniju (teorijski radi se o kvintsekstakordu šestog stupnja) čime daje naslutiti i put ka impresionističkom bojanju.



Slika 4. Notni zapis: Ljubice (Veilchen), op. 19, br. 2

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 34.

Alterirani akord kao sekundarna dominantna Pejačevićeva koristi u dva oblika kao smanjeni septakord i kao dominantni septakord. To se događa u šestom taktu kada nakon toničke harmonije B-dura kromatskom promjenom nastupa alterirani smanjeni septakord i dominantni septakord u funkciji dominante drugog stupnja. U sljedećem taktu nakon kvintakorda drugog stupnja slijede kvintakord trećeg i sekstakord drugog i septakord petog stupnja da bi se u osmom taktu nad toničkom kvintom kao rješenjem prethodne dominante u sopranu javila *appoggiatura* u sopranu (ton *c* na ton *b*). Navedena *appoggiatura* doduše u prvi mah spada u strukturu kvintakorda drugog stupnja koji se javlja nad spomenutom toničkom kvintom, u srednjim glasovima, a koji kromatskom promjenom postaje slučajnom harmonijom pred dominantnim sekundakordom (i dalje nad toničkom kvintom). Očekivana završna tonika zamagljena je septimom u basu pa tako ova minijatura završava toničkim sekundakordom.



Slika 5. Notni zapis: Ljubice (Veilchen), op. 19, br. 2

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 34.

U oslikavanju kolorističkog trenutka impresionističkog tipa Pejačevićeva koristi terčna proširenja akorda do nonakorda i na sporednim stupnjima. Tako se u 19. taktu javlja nonakord drugog stupnja B-dura (*c-es-g-b-d*).



Slika 6. Notni zapis: Ljubice (Veilchen), op. 19, br. 2

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 34.

Pred kraj skladbe dolazi do znatnog proširenja osnovnog B-dura akordom u funkciji dominantine dominante (21. takt akord *e-g-b-c*) i koji se u 22. taktu rješava u dominantni kvintakord odnosno septakord te alteriranim kvinteskstakordom *fis-a-c-d* u funkciji dominante šestog koji u 23. taktu dobiva rješenje u kvintakord šestog stupnja. Pred kadenciranjem još jednom dolazi do proširenja tonaliteta alteriranim septakordom u funkciji dominante šestog (*fis-a-c-es*) u 25. taktu te alteriranim septakordom u funkciji dominantine dominante u 27. taktu koji se rješava u dominantni septakord pred završnom tonikom.



Slika 7. Notni zapis: Ljubice (Veilchen), op. 19, br. 2

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 34.

5.3. Đurđice (Maiglöckchen), op. 19, br. 3

<i>dio</i>	A ₁	B				A ₂
<i>odsjek</i>	a a b ₁	a ₁	a ₂	a ₁	a ₃	a a b ₂
<i>struktura</i>	r (8+8+8)	r (8)	r (8)	r (8)	r (8)	r (8+8+20)
<i>tonaliteti</i>	Cis	A	A	A	A, Cis	Cis
<i>taktovi</i>	1-24	25-32	33-40a	25-32	33-40b	41-76

Makrostruktura stavka *Đurđice* je složeni trodijelni oblik, sheme: A₁B A₂. Za razliku od prethodna dva stavka, u ovom stavku i harmonijska komponenta značajno utječe na artikulaciju forme, uz komponente tempa, tematike, karaktera i unutarnje strukture osnovnih dijelova: dok je A-dio u osnovnom Cis-dur tonalitetu, tempa *Allegretto vivace e leggero* i oblika rečenice, B-dio je u terčno-srodnom A-dur tonalitetu (s modulacijom u osnovni Cis-dur na samom kraju B-dijela da bi se tonalitetno pripremila repriza A-dijela), tempa *Poco meno mosso*, oblika dvoperiode i kontrastne tematike i karaktera u odnosu na A-dio. Harmonijski značajna pojava prisutna tijekom velike većine stavka je tonički pedalni ton. Oba A-dijela su po strukturi rečenice, čija je unutarnja struktura ostvarena u bar-obliku (a a b), što je

zanimljiv, iako ponešto rjeđi način oblikovanja unutrašnje rečenične strukture. Dio A_2 se od dijela A_1 razlikuje po svom završnom dijelu ($b_1 - b_2$), koji je u A_2 -dijelu proširen unutarnjim i vanjskim proširenjima zbog čega nestaje proporcijska simetrija koja je bila prisutna u dijelu A_1 . B-dio je po strukturi dvoperioda (perioda unutar periode) od četiri osmotaktne rečenice: rečenice a_1 i a_2 te a_1 i a_3 su u odnosu periode, ali isto tako i parovi rečenica a_1-a_2 i a_1-a_3 međusobno stoje u odnosu periode. Kod prepoznavanja dvoperiode u ovom stavku je važno zamijetiti da u B-dijelu periodičnost nije ostvarena ispisanim ponavljanjem, već znakovima ponavljanja i oznakama *prima* i *seconda volta*.

Snažan koloristički trenutak javlja se na početku treće minijature gdje se uz toničku harmoniju Cis-dura (koja traje kroz prvih 17 taktova) na drugom dijelu takta kao izmjenični akord u disonantnom sazvučju s osnovnom harmonijom javlja akord *disis-fisis-ais* koji nema funkciju nikakve sekundarne dominante već stvara isključivo kolorističku disonantnost. Navedeni je disonantni akord od petog do osmog takta i od 13. do 17. takta zamijenjen sekstakordom drugog stupnja koji se također javlja nad toničkom harmonijom.

Allegretto vivace e leggiero

Slika 8. Notni zapis: Đurđice (Maiglöckchen), op. 19, br. 3

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije , str. 35.-36.

Ekspressionističko širenje tonaliteta koji započinje krajem 17. takta javlja se kroz naredne taktove alteriranim akordima koji nemaju funkciju sekundarne dominante već se u prvom redu radi o kromatskim odnosima među akordima (od 17.-21. takt) prvenstveno u kolorističke svrhe da bi se od 21. takta ponovno javila tonička harmonija Cis-dura sa već ranije spomenutim disonantnim izmjeničnim akordom.

Slika 9. Notni zapis: Đurđice (Maiglöckchen), op. 19, br. 3

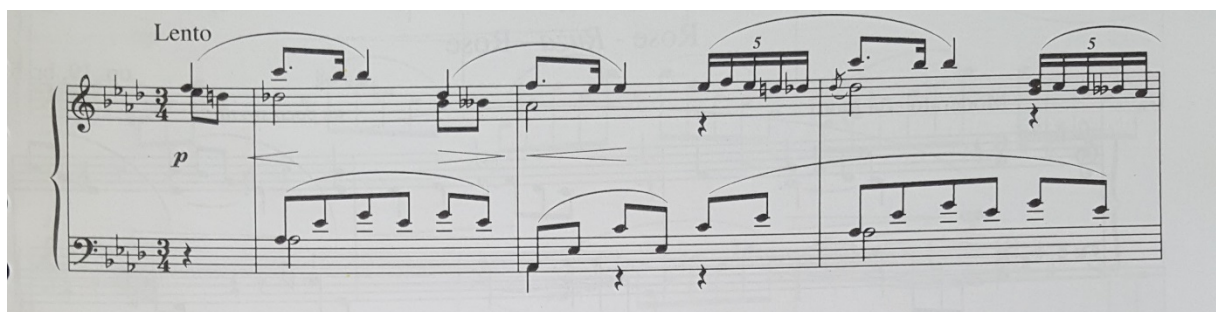
Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 35.-36.

5.4. Potočnice (Fergismeinnicht), op. 19, br. 4

<i>dio</i>	a ₁	B	a ₂	a ₃
<i>struktura</i>	2x2	r (2x2+4)	r (2+2)	r (2+2)
<i>tonaliteti</i>	As	Es, As	As	As
<i>taktovi</i>	1-4	5-12	13-16	17-20

Oblik stavka *Potočnice* je vrlo zanimljiv i rijedak retrogradni prijelazni oblik između dvodijelne i trodijelne pjesme, sheme: a₁ b a₂ a₃ (retrogradna varijanta u literaturi učestalog a a b a). Kontrast b-dijela u odnosu na a-dijelove je tematski i tonalitetni (prisutnost dominantnog Es-dur tonaliteta u odnosu na osnovni As-dur). Dio a₁ po strukturi je dvostruki varirani dvotakt, dio b je modulirajuća rečenica u literaturi vrlo učestale strukture n+n+2n (2+2+4), dok su dijelovi a₂ i a₃ četverotaktne rečenice (strukture 2+2) koje međusobno stoje u odnosu periode (prva rečenica završava kvintakordom I. stupnja u kvintnom položaju, a druga u oktavnom), kao što je to najčešće slučaj i kod prve dvije rečenice u prijelaznom obliku između dvodijelne i trodijelne pjesme.

Često se u harmonijskom izričaju Dore Pejačević javljaju dvostruke harmonije pa tako i na samom početku *Potočnice*: u prvom taktu nad pedalnim tonom tonike As-dura javlja se u gornjim glasovima dominantni septakord *es-g-b-des* (*sa appoggiaturom c*). Pred kraj takta javlja se i smanjena kvinta navedenog dominantnog septakorda u vidu kromatskog prohoda. Navedena se dominantna harmonija javlja kao svojevrsna *appoggiatura* nad toničku harmoniju koja nastupa u drugom taktu (ton *f* je *appoggiatura*).



Slika 10. Notni zapis: Potočnice (Fergismeinnicht), op. 19, br. 4

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 37.

Uz jasne tonalitetno-funkcionalne odnose koji se javljaju i prilikom širenja tonaliteta u smislu sekundarnih dominantni kratkotrajno se javljaju i alterirani akordi koji nemaju direktno razrješenje u privremene tonike kao što je to slučaj u 15. taktu kad se uz akord *d-f-as-ces* u gornjim dionicama, u basu javlja ton *es* koji na kratko daje dojam razrješenja navedenog akorda. Slično tome, u nastavku se javlja terckvartakord *des-fes-g-b* (sedmog stupnja As-dura) koji se iznad ležećeg tona dominante u basu (tona *es*) rješava u sekstakord prvog stupnja (16. takt).



Slika 11. Notni zapis: Potočnice (Fergismeinnicht), op. 19, br. 4

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 37.

Minijatura završava autentičnom kadencom dominantni septakod, kvintakord prvog stupnja sa *appoggiaturom* (ton *b*) pred toničkim kvintakordom.

5.5. *Ruža (Rose)*, op. 19, br. 5

<i>Dio</i>	a ₁	B	c	d	a ₂
<i>struktura</i>	r (2+2+2+2x1+2)	r (2x2+2x2+4)	r (2+2+2+2)	r (4+4+4)	r (2+2+2+2x1+2x1+2)
<i>tonaliteti</i>	cis, E	D, G, D, h	B	Fis, eis, Cis	cis, E
<i>taktovi</i>	1-10	11-22	23-30	31-42	43-54

Stavak *Ruža* ostvaren je u slobodnom jednostavnom obliku pjesme, sheme: a₁ b c d a₂. Uokviren je tonalitetnom i tematskom reprizom prvog svog dijela. Svi dijelovi imaju oblike rečenica s raznim proširenjima, a međusobno kontrastiraju tonalitetnim planom (v. tablicu) koji je vrlo razveden (slično kao u *Visibabama*, *Crvenim karanfilima* i *Krizantemama*), karakterom i tempom (*Moderato con moto – Allegro – poco a poco accel. e cresc. – Molto vivace – Tempo I*), a manje motivsko tematskom komponentom zbog stalno prisutne pulsacije osminki u fakturi. Moguće je i tumačenje da se svi unutarnji dijelovi (b-c-d) ili neke njihove kombinacije (b-c ili c-d) promatraju kao jedan veći dio, ali prednost iznesenom tumačenju je dana zbog proporcijske ujednačenosti dijelova i već nabrojanih tipova kontrasta koji se očituju među njima.

Tipično romantičarski, zamagljeni prizvuk javlja se na samom početku. Dvije uzastopne kvinte, *gis-dis-a*, kojima započinje ova minijatura nemaju tonalitetnu određenost, dok se u gornjim dionicama ne formira harmonija dominantne funkcije *dis-fis-a-cis* odnosno septakord VII. stupnja E-dura (u drugoj polovici drugog takta mala septima *cis* postaje kromatskim putem smanjena). Navedena se dominantna u trećem taktu rješava u sekstakord prvog stupnja. Nadalje, u četvrtom taktu uz dominantni nonakord E-dura (*h-dis-fis-a-cis*) u najvišoj se dionici javlja *appoggiatura gis* (istovremeno se septimom i nonom). Ovakvom je harmonijskom strukturom postignut snažan kolorističko harmonijski trenutak.

V.
Rose - Ruža - Rose

op. 19, br. 5

Slika 12. Notni zapis: Ruža (Rose), op. 19, br. 5

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 38.-40.

Navođenje harmonijskih progresija bez potvrde tonaliteta također stvara tonalitetnu nestabilnost. Kao što je to slučaj sa dva ponovljena dvotakta od 20. do 24. takta. Naime veza akorda *e-g-h-d* i *a-cis-e-g* upućuje na D-dur tonalitet. Međutim, njegovu potvrdu toga nemamo. Umjesto tonike D-dura javlja se alterirani septakord *d-fis-a-c* koji traje kroz naredna četiri takta (ponovno ponovljeni dvotakt). Pojavom akorda *g-h-d* u 19. taktu prije navedeni akord dobiva funkciju dominante pred tonikom G-dura. Taj akord *g-h-d* postaje

subdominantom D-dura nakon čega slijedi smanjeni septakord sedmog stupnja i u 20. taktu sekstakord prvog stupnja D-dura (ton *e* je *appoggiatura* na sekstakord prvog stupnja). Ova je minijatura u tonalnom smislu nestabilna sa pojačanom kolorističkom notom. Navedeni akord iz 20. takta *fis-a-d* možemo shvatiti kao vezu sa h-molom jer u nastavku (21. takt) slijedi napuljski sekstakord h-mola *e-g-c* i dominantni kvintakord *fis-ais-cis* (22. takt). Navedeni kvintakord (*fis-ais-cis*) enharmonijskom zamjenom shvaćamo kao *ges-b-des* odnosno varijantni šesti stupanj u B-duru (preuzet iz istoimenog mola) nakon čega na dominantu B-dura slijedi zaostajalični kvartsekstakord (23. takt) te u nastavku (24. takt) akord *f-c-es-g-b* undecimakord bez vođice, prvenstveno kolorističke namjene jer se umjesto rješenja u očekivanu toniku B-dura od 26. takta na dalje nad pedalnim tonom *f* javlja akord *cis-e-a* kao svojevrsna izmjenična harmonija (enharmonijski *des-fes-heses*) da bi u nastavku (27. takt) ponovno uslijedio zaostajalični kvartsekstakord na dominantu, te u nastavku 28. i 29. taktu undecimakord na dominantu odnosno u 30. taktu dominantni septakord koji u 31. taktu prosljeđuje u već ranije spomenuti varijantni šesti stupanj u B-duru (*ges-b-des*) enharmonijski zapisan kao (*fis-ais-cis*).

The image shows a page of musical notation for the piece 'Ruža (Rose)', op. 19, no. 5. The score is written for piano and consists of three systems of staves, numbered 10, 13, and 16. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro a tempo'. The dynamics are marked as mezzo-piano (mp) and mezzo-forte (mf). The notation includes various chords, including diminished and augmented chords, and chromatic movement. The piece concludes with a final cadence in the key of G major.

Slika 13. Notni zapis: Ruža (Rose), op. 19, br. 5

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 38.-40.

The image displays a musical score for the piece 'Ruža (Rose)', op. 19, no. 5, by Dora Pejačević. The score is presented in a piano arrangement, consisting of five systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 19 with a dynamic marking of *mp*. Measure 22 includes the instruction *poco a poco accel. e cresc.*. Measure 28 features a *cresc.* marking. Measure 31 is marked *Molto vivace* and *ff*. The score concludes with a *rit.* marking above the final measure. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Slika 14. Notni zapis: Ruža (Rose), op. 19, br. 5

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 38.-40.

Ovo je tipičan primjer kasnoromantičarske harmonije sa primjesom impresionističkog kolorita.

5.6. *Crveni karanfili (Rote Nelken)*, op. 19, br. 6

<i>dio</i>	A ₁		B			
<i>odsjek</i>	a ₁	b ₁	a ₁	a ₂	a _{1v}	a _{2v}
<i>Struktur a</i>	r (4+4+8)	fs (4+4+2x2+2x2 +2x2+2+2+2+2+4)	r (4+4)	r (4+4)	r (4+4)	r (4+4)
<i>Tonalitet i</i>	As, Es, B	D, G, c, As, f, Es	Es, As	As, Es	Es, As	As, Es, As
<i>taktovi</i>	1-16	17-44	45-52	53-60	61-68	69-76

<i>dio</i>	A ₂		<i>Coda</i>
<i>odsjek</i>	a ₂	b ₂	
<i>struktura</i>	r (4+4+4)	fs (4+4+4+4)	fs (2+2+4+4+2+2+4+2)
<i>tonaliteti</i>	As, Es, d, a	A, Ces, Des, D	As
<i>taktovi</i>	77-88	89-104	105-126

Najopsežniji stavak ciklusa, *Crveni karanfili*, je složenog trodijelnog oblika s *codom*, sheme: A₁ B A₂ + *Coda*. A-dijelovi su jednostavnog dvodijelnog oblika u kojemu se u a-dijelovima unutar rečenične strukture iznosi osnovni tematski materijal koji se potom provedbeno razrađuje u b-dijelovima, tako da oni imaju nešto rjeđi oblik (u kontekstu jednostavne pjesme), sačinjen od samih fragmentarnih struktura (mahom sekventnih dvotakta i četverotakta) uz prisutnost vrlo razvedenog tonalitetnog plana. Na kraju A₁-dijela (t. 41-44) javlja se reminiscencija na početni tematski materijal u dostignutom dominantnom Es-dur tonalitetu. B-dio je ostvaren u obliku dvostruke periode (ponavljanje periode a₁-a₂ je ispisano i neznatno varirano premještanjem materijala desne ruke za oktavu više). B-dio kontrastira A-dijelu tematski, harmonijski (primjećuje se tonalitetna stabilnost osnovnog i dominantnog tonaliteta koje u A-dijelu nema, v. tonalitetni plan u tablici), formalno (vrlo pravilna

periodična građa nasuprot rečeničnoj i fragmentarnoj u A-dijelu), tempom (*Allegro vivace – Conaffetto – Tempo I*) i mjerom (4/8 – 6/8 – 4/8). Dio A₂ (repriza) je formalno skraćen u odnosu na dio A₁, što rezultira i nešto suženijim tonalitetnim planom, ali je načelno iste dvodijelne strukture kao i A₁-dio. Na kraju stavka (t. 105-126) javlja se opsežna *Coda* za koju su karakteristični dominacija i ponavljanje kadenciranja u osnovnom As-duru, dominantni pedalni ton Es prisutan sve do posljednjeg takta stavka te fragmentarne strukture (dvotakti i četverotakti) kao posljedica opetovanog kadenciranja. Iz perspektive motivike, važno je zamijetiti da *Coda* sadrži reminiscencije i na motiviku A-dijela (t. 105-108) i na motiviku B-dijela (t. 109-112 te naročito t. 121-124) u kojima se i mjera mijenja u šestosminsku kako bi bio moguć doslovni citat s početka B-dijela).

U harmonijskom smislu spajanje istoimenih tonskih rodova dura i mola u jedinstveni prošireni tonalitet kao što je bilo vidljivo iz prijašnjeg primjera odvija se i u ostalim minijaturama, uz već spomenute harmonijske postupke u tom procesu, u ovoj se minijaturi osjeća naglasak na mol-dur pa se tako u 29. taktu javlja dominantni nonakord As-dura sa malom nonom (*fes*). Rješenje dominantne harmonije u toniku, kao što se odvija u 30. taktu, Pejačevićeva često izvodi uz prisutnost pedalnog tona dominante. U 31. taktu ponovno slijedi dominantni nonakord sa malom nonom da bi nakon kvintakord šestog stupnja uslijedio dvoglas *des-f* (nepotpuni kvintakord četvrtog stupnja As-dura) koji u spoju sa toničkim kvintakordom C-dura u 33. taktu asocira na spoj frigijskog kvintakorda i tonike (temeljni oblik napuljskog sekstakorda). Mol-dur je prisutan i u nastavku od 36. takta pa nadalje u okviru es mol-dura (tonom *ces*).

The image shows a page of musical notation for the piece 'Crveni karanfili' (Rote Nelken), op. 19, no. 6. The score is written for piano and consists of three systems of music. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The first system starts at measure 29 and includes dynamics markings for *f*, *mf*, and *mp*. The second system starts at measure 34. The third system starts at measure 39 and includes a *mp* marking. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Slika 15. Notni zapis: Crveni karanfili (Rote Nelken), op. 19, br. 6

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 41.-45.

5.7. *Liljani (Lilien)*, op. 19, br. 7

<i>Dio</i>	a_1		b	a_2	
<i>Struktur</i>	p (8+8)			p (8+10)	
<i>a</i>	r (2+2+4)	r (2+2+4)	fs (4+4+2x2+2x2+4)	r (3+5)	r (3+4 +3)
<i>Tonalitet</i>	As	As, E	E, H, E, As	As, Des, Es	Es, As
<i>i</i>					
<i>taktovi</i>	1-8	9-16	17-36	37-44	45-54

Stavak *Liljani* je jednostavnog trodijelnog oblika, sheme: $a_1 b a_2$. Oba a-dijela su ostvarena u obliku periode, iako je a_2 -dio znatno harmonijski, metrički i formalno variran u odnosu na a_1 -dio: u obje rečenice mu je tonalitetni plan raznolikiji i sadrži promjene mjere (izmjene $3/8$ i $2/4$) što rezultira i nekvadratnim rečeničnim strukturama u odnosu na a_1 -dio (v. tablicu). Valja zamijetiti i monotematičnost ovog stavka: b-dio ne donosi novi, kontrastni tematski materijal nego kontrastira a-dijelovima harmonijski (v. tonalitetni plan u tablici) i strukturalno (zbog provedbenog rada s tematskim materijalom iz a-dijela, b-dio je sazdan od isključivo fragmentarnih struktura, dvotakta i četverotakta). Posljednja rečenica stavka sadrži i plagalno vanjsko proširenje (t. 51-54) u funkciji *codette* s reminiscencijom na početne taktove stavka (harmonijska progresija i postepena silazna melodijska linija basa).

Kao što je i ranije spomenuto, tri posljednja stavka u harmonijskom su smislu dosta slični. Radi se o širenju terčne strukture akorda na nonakorde i povremeno undecimakorde uglavnom dominantne funkcije te zbližavanje istoimenog dura i mola uz pomoć mol-dur varijante. Tako se i u ovom stavku *Liljani*, čiji je osnovni tonalitet As-dur nakon kvintakorda i sekundakorda četvrtog stupnja (11. i 12. takt) u 13. taktu javlja akord *e-gis-h* kojeg treba enharmonijski pročitati kao *fes-as-ces* odnosno varijantni šesti stupanj u As-duru. Ovdje se radi o enharmonijskoj modulaciji iz As-dura u E-dur pomoću enharmonijske zamjene kvintakorda (13. takt). Nakon potvrđivanja E-dura zaostajaličnim kvartsekstakordom na dominantni i dominantnim septakordom E-dura u 15. i 16. taktu slijedi tonika.

VII.
Lilien - Ljiljani - Lilies

op. 19, br. 7

Andante (con gravita)

Slika 16. Notni zapis: Liljani (Lilien), op. 19, br. 7

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 46.-47.

Ljiljani završavaju već poznatim kolorističkim proširenjem Es-dura. Naime, nakon kvintakorda četvrtog stupnja i septakorda drugog stupnja (47. i 48. takt) u 49. taktu nad već uobičajenim pedalnim tonom dominante (tonom *b*) javlja se kvintakord varijantnog šestog stupnja iz es-mola (*ces-es-ges*, preuzet iz es-mola) kojeg shvaćamo kao treći stupanj prirodnog as-mola nakon kojeg u 50. taktu (i dalje nad najdubljim tonom *b*) slijedi obrat kvintakorda četvrtog stupnja as-mola ili as mol- dura (ton *fes*). Sam kraj 50. takta na kratko donosi čistu dominantnu harmoniju (septakord odnosno nonakord pred tonikom As-dura u 51. taktu).

The image shows a page of musical notation for the piece "Liljani (Lilien)", op. 19, no. 7. The score is presented in two systems. The first system begins at measure 47 and includes the tempo marking "poco più mosso", a dynamic marking of "mf", and a "rit." (ritardando) instruction. The second system begins at measure 51 and includes the tempo marking "a tempo tranquillo", the instruction "decresc. e ritardando", and dynamic markings of "mp", "p", and "pp". The notation includes piano and bass staves with various musical symbols such as chords, triplets, and dynamic markings.

Slika 17. Notni zapis: Liljani (Lilien), op. 19, br. 7

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 46.-47.

4.8. *Krizanteme (Chrysanthemen)*, op. 19 br. 8

<i>Dio</i>	a_1		B	a_2	
<i>Struktur</i>	p (8+8)		fs (4+2+2+2+2+2+2+2+2+4)	p (8+12)	
<i>a</i>	r (2+2+4)	r (2+2+4)		r (2+2+4)	r (2+2+4 +4)
<i>Tonalitet</i> <i>i</i>	C	c, Des	Des, Ges, Ces, D, G, F, B, Es, B, D, G, C	c	c, C, c
<i>taktovi</i>	1-8	9-18	19-42	42-49	50-61

Posljednji stavak ciklusa, *Krizanteme*, je jednostavnog trodijelnog oblika, sheme: a_1 b a_2 , formalno vrlo sličan prethodnom stavku. Oba a-dijela su u obliku periode, prve rečenice perioda su identične, a druge se razlikuju harmonijski i formalno: u a_1 -dijelu druga rečenica modulira u Des-dur (tonalitet napuljske sfere) u kojem će otpočeti b-dio, a u a_2 -dijelu se u drugoj rečenici zbivaju mutacije iz c-mola u C-dur te opet u c-mol u sklopu plagalnog vanjskog proširenja (t. 57-61), koje je i formalna novina u odnosu na a_1 -dio. Dio b kontrastira a-dijelu tematski, harmonijski i formalno: u zadnjem taktu a_1 -dijela (t. 18) uvedena je nova figura pratnje koja će biti prisutna sve do kraja b-dijela, tonalitetni plan b-dijela je vrlo razveden zbog provedbenog principa gradnje b-dijela isključivo fragmentarnim strukturama, dvotaktima i četverotaktima (v. tablicu). Slično kao u prethodnim stavcima, u završnom plagalnom vanjskom proširenju stavka se pojavljuje reminiscencija na početni motiv stavka i b-dio (t. 57-61).

Posljednji stavak, *Krizanteme* u harmonijskom smislu donosi najveće proširenje tonalnosti i impresionistički kolorit uz modalni prizvuk. Već sam početak ima eolski prizvuk *in c* zbog prisutnosti tona *b* umjesto tona *h* kao vođice.

VIII.
Chrysanthemmen - Krizanteme - Chrysanthemums

op. 19, br. 8

Grave (con dolore)

Slika 18. Notni zapis: Krizanteme (Chrysanthemmen), op. 19 br. 8

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 48.-49.

Kolorističko nizanje ljestvičnih sekstakorada, koji su povremeno obogaćeni neakordičkim tonovima – zaostajalicama, nalazimo od 11. do 15. takta. Naime, akord *fis-a-d* iz 11. takta trebamo enharmonijski pročitati kao *ges-hes-eses*, odnosno napuljski sekstakord u Des-duru čime je i izvršena enharmonijska modulacija u Des-dur. Nakon navedenog sekstakorda i dalje u 11. taktu slijedi sekstakord prvog stupnja Des-dura; u 12. taktu sekstakordi sedmog i šestog stupnja; u 13 taktu sekstakordi petog i četvrtog stupnja; u 14 taktu sekstakordi trećeg i drugog stupnja; i u 15 taktu sekstakord prvog stupnja. Navedene harmonijske progresije tipičnog su impresionističkog tipa.



Slika 19. Notni zapis:Krizanteme (Chrysanthemen), op. 19 br. 8

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije , str. 48.-49.

Ovo je stavak najdisonantnijih i tonalno nestabilnih akordnih sklopova. Kolorističko proširenje tonalitetne osnove c-mol/C-dur nailazimo pred kraj drugog djela stavka od 33. do 41. takta. Nakon sekstakorda prvog stupnja c-mola (33. takt) slijede harmonijske progresije koje se u nastavku odvijaju (od 34. do 36. takta) nad najdubljim tonom *d* u basu, odnosno u okvirima D-dura odnosno d-mola. Nakon sekundakorda sedmog stupnja d-mola u 37. taktu *b-cis-e-g* kojeg enharmonijski čitamo *ais-cis-e-g* došlo je do njegove kromatske promjene u *a-c-e-g* (38. takt) u strukturu akorda koja u nastavku preko kvintakorda četvrtog stupnja *f-a-c* (u 39. taktu) i *g-h-d* (u 40. taktu) gravitira ka tonici C-dura (u 45. taktu). Kao što je i ranije rečeno, ovo je posljednji stavak ciklusa koji je u harmonijskom smislu najkompleksniji.



Slika 20. Notni zapis: Krizanteme (Chrysanthemen), op. 19 br. 8

Izvor: Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, str. 48.-49.

ZAKLJUČAK

Dora Pejačević rođena je 10. rujna 1885. godine, najvjerojatnije u Našicama. Uz život Pejačevićeve vežu se mnoge dileme, počevši od njezinog mjesta rođenja, do ljubavnog života skladateljice.

Iako je Dorina baka bila glazbeno nadarena, pretpostavlja se da je Dora svoj talent naslijedila od majke, grofice Lille, školovane pjevačice koja je svirala klavir, te koja je u Našicama često organizirala kućne priredbe i bila aktivna kao mecena i pokroviteljica Hrvatskog glazbenog zavoda. Osim obitelji, odnosno gena, velik utjecaj na Doru imalo je i okruženje u kojem je odrastala. Dvorac u kojemu je živjela obitelj Pejačević bio je sagrađen u kasnobaroknom-klasticističkom stilu i bio je bogato ukrašen štukaturama, rokoko pećima i ornamentnim parketom, te je sve iskazivalo luksuz, baš kao i njezina djela koja je u njemu skladala.

Dora je već u ranom djetinjstvu dobivala glazbenu poduku od peštanskog orguljaša Karolya Noszede, osim toga, na obrazovanje Dore utjecala je i bogata obiteljska biblioteka koja je Doru obogaćivala znanjem iz književnosti i filozofije. Dakle, Pejačevićeva je svoje prvo glazbeno obrazovanje i poduku dobila u roditeljskoj kući, te ga je privatno i nastavila stjecati, no s prekidima, ni kod koga dulje. Dora je uvijek težila nečemu novom te se njena ličnost obogaćivala ne samo čitanjem, podukama, već i brojnim susretima i razgovorima s intelektualcima i umjetnicima.

Počela je skladati 1897. godine u dobi od 12 godina. Kada se obitelj preselila u Zagreb, Dora je privatno učila glazbu kod profesora Glazbene škole Hrvatskog glazbenog zavoda. Nakon Zagreba, uslijedio je Pejačevićin studij u Dresdenu, gdje su joj učitelji bili Percy Sherwood iz kompozicije i Henri Perti iz violine, gdje je stekla solidno glazbeno obrazovanje te se usudila pristupiti većim glazbenim formama. Tijekom nekoliko godina uoči Prvog svjetskog rata, Dora Pejačević je intenzivno radila te simultano savladavala uobičajene faze studija. Nakon studija, 1912. godine Dora se vratila u rodne Našice, ali je i često putovala. Tijekom putovanja Dora je stekla mnoga poznanstva, od kojih se posebno ističe Karl Kraus, čovjek čija je stvarna povezanost s Pejačevićevom i dalje misterij.

Nakon završetka rata okolnosti su se promijenile te je došlo do propadanja imanja Pejačevića u Našicama. No, to nije uvelike poljuljalo ili ugrozilo stvaralaštvo Pejačevićeve. Ona je upravo u tim okolnostima pronašla inspiraciju za stvaranje novih djela. Posljednje godine Dora Pejačević provela je u osami, no, istovremeno je donijela odluku da stupi u brak. Dora je

živjela u Münchenu sa suprugom, s kojim je i zatrudnjela. Rodila je 30. siječnja 1923. godine dječaka Thea, a umrla je 5. ožujka iste godine od insuficijencije bubrega.

Umjetnička ostavština Dore Pejačević obuhvaća 58 registriranih opusa, uz napomenu da opus 1 nije unesen u popis djela. Promatrajući broj od 50 djela može se zaključiti da skladateljica nije skladala previše djela, ako se uzme u obzir da je skladala u rasponu od 26. godina. Trideset solo pjesama obuhvaćeno je u 12 opusa, dok je tri pjesme skladala za glas i orkestar. Dora Pejačević je svoja prva glazbena iskustva na klaviru i preko njega postupno otkrivala mogućnosti glazbenog izraza, stoga ne čudi da je za njega skladala 24 opusa. Značajan dio opusa Dore Pejačević zauzimaju komorne skladbe. One su prva sustavna konfrontacija sa strogim klasičnim komornim oblicima u povijesti hrvatske glazbe. Izuzetan po opsegu i vrijednosti, ovaj dio stvaralaštva Pejačevićeve sadrži 16 opusa. Također, skladala je i četiri djela za orkestralne sastave.

U skladateljičinom harmonijskom mišljenju uočava se razvoj o klasično-romantičke funkcionalne harmonije do povremene upotrebe proširene tonalnosti. Zatim, tijekom vremena, Pejačevićeva je usvojila i neke od impresionističkih harmonijskih postupaka. U zrelim djelima Dore Pejačević harmonijska se misao pretvara u motivsku snagu te harmonija postaje središnji čimbenik koji preobražava sve dimenzije glazbenog izraza. U ranijim skladateljičnim radovima očituje se sklonost čestim i naglim modulacijama u udaljene tonalitete, no melodika, metričko-ritamska sfera i forma u tim djelima ne izlaze iz okvira tradicije i konvencionalnih odnosa. Harmonija Dore Pejačević u njezinoj zreloj i kasnoj fazi prikazuje značajke prijelomnog doba u razvoju europske glazbe. Dora je, dakle, u harmonijskoj sferi prošla put koji je europska glazba ucrtala tijekom 19. stoljeća, pa sve do granica kada nove slobode izraza još nisu bile do kraja osviještene. Dora Pejačević je u hrvatsku glazbu unijela tekovine vagnerijanske, impresionističke i ekspresionističke harmonije i time otvorila vrata novim razvojnim procesima.

Blumenleben, op. 19 odnosno *Život cvijeća*, op. 19 nastao je u razdoblju od jedne godine, to jest od 1904. do 1905. godine. Dora Pejačević ovaj je ciklus skladala tijekom studiranja u Zagrebu. *Život cvijeća* je niz od osam programnih skladbi, odnosno klavirskih minijatura koje su svoje nazive dobile prema cvjetovima, jer evociraju na izgled ili asocijacije vezane uz pojedine cvjetove.

Redom, minijature su *Visibabe*, *Ljubice*, *Đurđice*, *Potočnice*, *Ruža*, *Crveni karanfili*, *Ljiljani* i *Krizanteme*. Poredak cvijeća je simboličan, te se vezuje uz cvat od proljeća do jeseni, ali

može i simbolizirati tijek života. Iako je ovaj klavirski ciklus klasificiran kao programna glazba, u njemu se ne prikazuje opis pojedinih cvjetova, već je samo vidljivo tonsko slikanje u obliku osjećaja koji izaziva svaki od pojedinih cvjetova. Klavirski ciklus *Život cvijeća* op. 19 predstavlja efektanu i duhovitu koncertnu točku kontrastnih sadržaja u pogledu harmonije.

LITERATURA

Despić, D. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

Devčić, N. (2006). *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga

Kos, K. (1982). *Dora Pejačević*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Kos, K. (2008). *Dora Pejačević*. Zagreb: Muzički informativni centar

Kovačević, K (1960). *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. Zagreb: Naprijed

Pejačević, D., priredila Gamulin I. (2005). *Glasovirske minijature*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije

POPIS GRAFIČKIH PRILOGA

a) slike:

Slika 1. Notni zapis: Visibabe (Schneeglöckchen), op. 19, br. 1	24
Slika 2. Notni zapis: Visibabe (Schneeglöckchen), op. 19, br. 1.....	25
Slika 3. Notni zapis: Visibabe (Schneeglöckchen), op. 19, br. 1	26
Slika 4. Notni zapis: Ljubice (Veilchen), op. 19, br. 2.....	27
Slika 5. Notni zapis: Ljubice (Veilchen), op. 19, br. 2.....	28
Slika 6. Notni zapis: Ljubice (Veilchen), op. 19, br. 2.....	28
Slika 7. Notni zapis: Ljubice (Veilchen), op. 19, br. 2.....	29
Slika 8. Notni zapis: Đurđice (Maiglöckchen), op. 19, br. 3	31
Slika 9. Notni zapis: Đurđice (Maiglöckchen), op. 19, br. 3	32
Slika 10. Notni zapis: Potočnice (Fergismeinnicht), op. 19, br. 4	33
Slika 11. Notni zapis: Potočnice (Fergismeinnicht), op. 19, br. 4	34
Slika 12. Notni zapis: Ruža (Rose), op. 19, br. 5	36
Slika 13. Notni zapis: Ruža (Rose), op. 19, br. 5	37
Slika 14. Notni zapis: Ruža (Rose), op. 19, br. 5	38
Slika 15. Notni zapis: Crveni karanfili (Rote Nelken), op. 19 br. 6.....	41
Slika 16. Notni zapis: Ljiljani (Lilien), op. 19 br. 7.....	43
Slika 17. Notni zapis: Ljiljani (Lilien), op. 19 br. 7.....	44
Slika 18. Notni zapis: Krizanteme (Chrysanthemen), op. 19 br. 8	46
Slika 19. Notni zapis: Krizanteme (Chrysanthemen), op. 19 br. 8	47
Slika 20. Notni zapis: Krizanteme (Chrysanthemen), op. 19 br. 8	48

SAŽETAK

Dora Pejačević, skladateljica je kod koje se uočava tragični raskorak između njezine ličnosti i njezina bogata unutrašnjeg života. Sazrijevajući, glazbeni se izraz Dore Pejačević obogaćivao nizom općih i individualnih utjecaja. Prvi radovi Dore Pejačević, klavirske minijature, solo pjesme i kratke skladbe za violinu i klavir bili su u skladu njezinih romantičkih uzora. Skladateljica pripada onim umjetnicima koji svoj intelekt neprestano obogaćuju i razvijaju, involvirajući ga u svoju stvaralačku senzibilnost. Najveći obrat u glazbenom izrazu Dore Pejačević dogodio nakon 1914. godine gdje se očituje sve izrazitiji vlastiti stil skladateljice. Osim toga, Dora Pejačević dala je i velik doprinos hrvatskoj koncertnoj i komornoj glazbi. Umjetnički razvoj Dore Pejačević prekinut je kada i njezin život, u 38 godini života. Njezin život, kako stvaralački tako i privatni, obilježava velik raspon između prvih i posljednjih radova. Proces njezina sazrijevanja vidljiv je ne samo u odnosu na personalizaciju glazbenog govora, već i u cjelokupnom stavu prema glazbenom djelu. Ovaj rad se bavi harmonijskim izričajem Dore Pejačević u klavirskom ciklusu *Život cvijeća*, op. 19 čiji detalji odaju harmonijsku rafiniranost, koja, zapravo, ne zadire ispod površine jednog konvencionalnog i dekorativnog izričaja.

Ključne riječi: Dora Pejačević, utjecaji, glazbeni izraz, umjetnički razvoj, glazbeni govor, harmonijski izričaj, klavirski ciklus

SUMMARY

Dora Pejačević is a composer who shows a tragedy among her personality and her rich inner life. As she matured, Dora Pejačević's musical expression was enriched by a series of general and individual influences. The first works of Dora Pejačević, piano miniatures, solo songs and short compositions for violin and piano were in line with her romantic ideals. The composer belongs to those artists who constantly enrich and develop their intellect, involving it in their creative sensibility. The greatest turning point in Dora Pejačević's musical expression took place after 1914., where the composer's style became more and more pronounced.

Dora Pejačević's artistic development was ceased along with her life, at the age of 38. Her life, both creative and private, is marked by a wide range between her first and last works. The process of its growth is visible not only concerning the personalization of musical speech but also in her overall attitude towards the musical work. This paper deals with the harmonic expression of Dora Pejačević in her piano cycle *Life of Flowers*, op. 19 whose details reveal a harmonious refinement, does not penetrate below the surface of conventional and decorative expression.

Keywords: Dora Pejačević, influences, musical expression, artistic development, musical speech, harmonic expression, piano cycle