

G. Frid: Dnevnik Anne Frank

Vuger, Stjepan

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:102741>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-04**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

STJEPAN VUGER

GRIGORIJ FRID: DNEVNIK *ANNE FRANK*

INTERPRETACIJA TEMPA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

GRIGORIJ FRID: DNEVNIK *ANNE FRANK*
INTERPRETACIJA TEMPA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Mladen Tarbuk

Student: Stjepan Vuger

Ak.god. 2020./2021.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. Mladen Tarbuk

Potpis

U Zagrebu, 14. prosinca 2020.

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

red. prof. Mladen Tarbuk
red. prof. Jasenka Ostojić
izv. prof. Tomislav Fačini
izv. prof. Ivana Kuljerić Bilić
izv. prof. Srđan Čaldarović
doc. Ivan Josip Skender
Matija Fortuna, ass.

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

*Omnia tempus habent,
et suis spatiis transeunt universa sub cælo.*

*Tempus nascendi, et tempus moriendi;
tempus plantandi, et tempus evellendi quod plantatum est.*

*Tempus occidendi, et tempus sanandi;
tempus destruendi, et tempus ædificandi.*

*Tempus flendi, et tempus ridendi;
tempus plangendi, et tempus saltandi.*

*Tempus spargendi lapides, et tempus colligendi,
tempus amplexandi, et tempus longe fieri ab amplexibus.*

*Tempus acquirendi, et tempus perdendi;
tempus custodiendi, et tempus abjiciendi.*

*Tempus scindendi, et tempus consuendi;
tempus tacendi, et tempus loquendi.*

*Tempus dilectionis, et tempus odii;
tempus belli, et tempus pacis.*

(Ecclesiastes 3: 1 – 8)

SADRŽAJ

Sažetak

1. Uvod	1
2. Dramatizacija Dnevnika <i>Anne Frank</i>	3
3. Prikaz zapisanih tempa	7
4. Interpretacija tempa	10
5. Interpretacija tempa – tablični prikaz	16
6. Zaključak	19
7. Literatura	20

SAŽETAK

Ovaj rad bavi se elementima analize glazbeno-scenskog djela kao alatima prilikom odabira i iščitavanja ispravnog tempa, temeljnog elementa uspješne interpretacije. Spomenuti procesi prikazani su na primjeru monoopere Grigorija Frida: Dnevnik *Anne Frank*. U svrhu tumačenja odnosa tempa i dramaturgije libreta, prikazana je dramaturška analiza libreta monoopere i doneseno detaljno objašnjenje oko izbora tempa svih prizora monoopere, kao i njihov tablični prikaz.

Ključne riječi: dnevnik, *Anna Frank*, tempo, interpretacija, libreto

SUMMARY

This work uses elements of musical and textual analysis as tools for choosing the correct tempo, fundament of successful musical interpretation. Work being analyzed is Grigory Frid's monooopera Diary of Anne Frank. In order to explain relations between tempi of this piece and dramaturgical development of libretto, analysis of libretto as well as explanation of chosen tempi are demonstrated both in textual and tabular form.

1. UVOD

Jedno od temeljnih pitanja interpretacije glazbenog djela svakako je pitanje određivanja tempa. U glazbi do 19. stoljeća i otkrića metronoma 1815. (Johann Maelzel), postojale su općenite oznake za karakter koje donekle sugeriraju i tempo, a koje su se održale i do danas te se više-manje mogu interpretirati, ako već ne kao apsolutne vrijednosti, onda barem kao grupe oznaka koje sugeriraju načelno sporiji, načelno umjereniji ili načelno brži tempo. Naravno, metronomske oznake koje su kroz 19. stoljeće polako ušle u fond informacija koje skladatelji komuniciraju prema interpretima ne predstavljaju uvijek nedvosmislenu poruku (tempo ovisi i o nekim parametrima koji su objektivno izvan dohvata skladateljske misli, primjerice akustika prostora) niti su ih svi skladatelji koristili, ali u svakom slučaju otklanjaju dio sumnji koje su prije tog trenutka postojale i koje su još uvijek predmet sukoba. Ono što je ipak zajedničko svakoj dobroj glazbi, neovisno koju (kakvu) oznaku tempa nosi i nosi li je uopće, jest činjenica da je ona jasno strukturirana zbog čega se posljedično njezina uspješna interpretacija uvijek prije svega trudi akustički jasno i perceptivno prikazati strukturu djela (ritamske, harmonijske i melodijske odnose). Analiza i uspostava hijerarhije među tonskim strukturama (harmonijski kostur, ornamentalne figure, temeljna ritamska pulsacija itd.), kao i ograničenja sviračkih tehnika i artikulacija (npr. *spiccato*) te duljina fraze kod puhačkih instrumenata predstavljaju neke od elemenata koji mogu značajno utjecati na pravilno čitanje tempa neke glazbe. Sve navedeno odnosi se, možda i u većoj mjeri, na vokalnu i vokalno-instrumentalnu glazbu a pogotovo onu koja ima tekst gdje kategorija artikulacije (izgovora) teksta posebno kod bržih stavaka veoma jasno postavlja gornju granicu tempa, a kategorija fraze i izdržanog tona jednako jasno njegovu donju granicu.

U glazbeno-scenskim djelima pravilno čitanje tempa ili njegova modifikacija može ovisiti o još nekim parametrima koji su sastavni dio cjelokupne umjetničke slike: scenskom pokretu, koreografiji (balet), prostornom pozicioniranju izvođača na sceni ili oko nje (veoma često zbornski brojevi u operama ili svirači izvan orkestralne rupe). Moram se ovdje ograditi od ideje da podržavam bilo kakve režijske zahvate koji vrlo lako mogu dovesti do neprepoznatljivog „masakriranja“ muzičke strukture; ovdje navedeno može utjecati na interpretaciju tempa jedino ako se dopušta u onoj mjeri u kojoj ne utječe negativno na osnovnu glazbenu ideju a podržava se ukoliko zbroj

spomenutih elemenata (glazba, pokret, zvučni efekti prostornog razmještaja izvođača) daje kvalitetu višeg reda (jedinstvo u izrazu i plasmanu ideje prema publici).

Literarni predložak (libreto) u procesu stvaranja opere predstavlja temelj skladateljskog promišljanja. Dobro razumijevanje dramaturgije teksta, razlučivanje prvog i drugog plana kao i psihološka analiza lika i njegovog emocionalnog stanja neki su od osnovnih preduvjeta za glazbenu kreaciju koja će ići ruku pod ruku s dramaturškom potkom komada. Isto tako, interpretacija mora iz partiture iščitati i rekonstruirati skladateljev misaoni i kreativni proces da bi došla do osnovne ideje i da bi mogla reproducirati logičan i opravdan razvojni luk cijelog djela kao i njegovih manjih cjelina. U ovom radu bavit ću se analizom dramatizacije Dnevnika *Anne Frank* onako kako ju je izveo Grigorij Frid, prikazom zapisanih tempa, uspostavom odnosa između dramaturgije teksta i tempa pojedinih prizora kao jednim od korisnih alata za rješavanje nedoumica oko izbora tempa te prikazom i objašnjenjem odabranih tempa uzevši u obzir sve relevantne parametre.

Grigorij Frid (1915. – 2012.) napisao je monooperu Dnevnik *Anne Frank* 1969. godine u verziji za glas (mezzosopran) i klavir. Drugu redakciju za mali komorni sastav (violina, violončelo, kontrabas, flauta, klarinet, fagot, truba, klavir, udaraljke) napisao je 1999. godine i ovaj rad u obzir uzima tu verziju monoopere. Obzirom da prizor 17 – *Na ruskom frontu* nije izveden u produkciji opere koja je bila prvi dio mojeg diplomskog koncerta, analizom tog prizora bavit ću se samo onoliko koliko je nužno potrebno radi ostvarivanja veze s tempom prethodnog i sljedećeg prizora.

2. DRAMATIZACIJA DNEVNIKA

Dnevnik *Anne Frank* predstavlja u prvom redu povijesni dokument i svjedočanstvo o obitelji Frank (Otto, Edith, Margot, Anne), obitelji van Daan odnosno van Pels (Hermann, Auguste, Peter) i o Fritzu Pfefferu te njihovom vremenu provedenom u tajnom aneksu poslovnog objekta Victora Kuglera u Amsterdamu, kao i o kratkom vremenu neposredno prije odlaska u aneks. Dnevnik je za tisak uredio jedini preživjeli stanar skloništa, Annin otac Otto Frank, a objavljen je 1947. u Amsterdamu. Sadrži 173 unosa; prvi unos je 12. lipnja 1942., a posljednji 1. kolovoza 1944. 4. kolovoza 1944. SS (*Schutzstaffel*) i Zelena policija provalili su u sklonište, pretpostavlja se po dojavi jednog od radnika. Svi stanari su uhapšeni, kao i dio ljudi koji su pomagali stanarima. Anna umire u koncentracijskom logoru *Bergen – Belsen* od tifusa, vjerojatno u veljači ili ožujku 1945.

Kao zbirka dnevničkih zapisa tinejdžerice, dnevnik sam po sebi iščitan kronološki nema dramaturgiju potrebnu za scenu iako sadrži izuzetno snažan emocionalni naboj i svjedočanstvo života pod nacističkim režimom. Dakako, nedostatak scenski prihvatljive dramaturgije ne umanjuje njegovu kontekstualnu, emocionalnu niti povijesnu vrijednost, ali prilikom postavljanja na scenu nužno zahtijeva skraćivanje i prilagodbu – u nekim segmentima čak i kronološki netočan slijed objektivnih događaja i Anninih misli. Naime, život Anne Frank kao i njezina promišljanja o životu opisana u dnevniku imaju svoju (životnu) dramaturgiju, a s obzirom da je Anna očigledno bila i literarno nadarena, svaki od zapisa ima unutar sebe jasno organiziranu pripovjedačku strukturu. Neizbježna je, međutim, okolnost da su zapisi u dnevnik unošeni onako kako ih je život diktirao, a da su promišljanja i emocionalna stanja zapisivana više – manje onim redoslijedom kako su se u *Anni* razvijala. Pa ako se složimo oko toga da je vlastiti život temeljni predmet interesa svakog pojedinca i kao takav nam je zanimljiv i uzbudljiv prvenstveno jer se događa nama samima, moramo se složiti i oko toga da prikaz nečijeg života na sceni mora, prije svega u dramaturškom, a onda i u muzičkom, scenografskom, kostimografskom itd. smislu biti stiliziran i prilagođen potrebama i zahtjevima scene. Takvu prilagodbu literarnog predloška u funkcionalan i dramaturški mudro strukturiran libreto izvršio je sam skladatelj, Grigorij Frid.

Frid je sadržaj dnevnika organizirao u dva čina, četiri scene i 21 prizor (broj). Prije prve scene stoji *Preludij*, a na kraju prvog čina prije treće scene stoji *Interludij*.

Na kraju *Finala* također je veći odlomak samo instrumentalnog (orkestralnog) materijala odijeljen od zadnjeg Anninog tona generalpauzom, svojevrsni postludij iako nije eksplicitno tako nazvan.

U svakoj od scena može se prepoznati jedna logična fabulativna cjelina:

1. SCENA – vrijeme neposredno prije odlaska u skrovište, svakodnevna školska i društvena događanja, planiranje bijega i konačno odlazak u skrovište
2. SCENA – opis skrovišta i procesa privikavanja na život u skućenom prostoru; prisjećanje na život prije odlaska u skrovište (10 – *Sjećanje*) i Annina mučna vizija prijateljice Lies (11 – *San*)
3. SCENA – komični opis učestalih svađa bračnog para van Daan, strahom ispunjeni trenuci zbog provala i sumnja da bi netko mogao pronaći skrovište (14 – *Lopov*), ljubavna priča Anne i Petera (15 – *Recitativ*, 16 – *Mislim na Petera*)
4. SCENA – započinje još jednim opisom provale u skladište i za dlaku izbjegnute pronalaskom skrovišta. Postavljajući ovaj prizor na početak zadnje scene Frid zapravo sugerira ono što će se neminovno i gledatelju već poznato, a ako i ne poznato onda barem vrlo vjerojatno, dogoditi: provala SS – a i hapšenje stanara. Prizor 19 – *Usamljenost* donosi intimnu emocionalnu ispovijest Anne, a prizor 20 – *Passacaglia* (15. srpnja 1944., 8. studenog 1943.) i prizor 21 – *Finale* (12. veljače 1944., 23. veljače 1944., 6. lipnja 1944., 15. srpnja 1944., 11. travnja 1944.) svojevrsnu, kronološki nedosljednim odabirom dnevnih unosa, umjetnu sintezu Anninih misli u svrhu postizanja jasno artikulirane moralne poruke na kraju djela. Ovo je vidljivo i iz naslova ovih prizora koji su sadržajno neutralni i odnose se na muzički oblik (*Passacaglia*) i općenito često završnu cjelinu opere (*Finale*).

Slijedeći iznesen opis scena, možemo veoma lako povući paralelu s osnovnim dramaturškim principom (uvod – zaplet – vrhunac – rasplet) gdje uvod predstavlja cijela prva scena.

Zaplet je donesen u drugoj i trećoj sceni kroz, primjerice, Aninu crnu viziju prijateljice iz školskih dana i sudbine koja bi i nju mogla u svakom trenutku sustići (11 – *San*). Težina situacije u kojoj se stanari nalaze privremeno je stavljena po strani u broju 13 – *Svađa bračnog para Van Daan*, a Frid je ovdje odlično uočio da otežalu atmosferu kraja druge scene i *Interludija* treba razbiti komičnom

scenom i tu je iskoristio Anine sarkastične zapise o svakodnevnim razmiricama bračnog para. Dodatno je ostvario komični efekt organiziranjem pjevačke dionice u dva lika uz pripovjedača (pripovjedač – Anna, gospodin van Daan, gospođa van Daan). Ipak, nakon ubrzanog *swinga* koji je smješten na kraju ovog prizora, zaplet se nastavlja opisom provale u skladište i povratkom sveprisutnog straha da bi netko mogao pronaći skrovište.

Vrhunac je smješten iza ljubavnog, u pogledu metra dvostrukog, valcera prizora 16 – *Mislim na Petera*, u prizoru 18 – *Racija* koji nagoviješta provalu SS – a i hapšenje stanara, iako trenutak provale nije u dnevniku niti u scenskom prikazu vidljiv, ali je poznat. U prizoru 20 – *Passacaglia* u prvom se segmentu libreta produljuje dramaturški vrhunac („Pravo čudo da nisam već i zadnju nadu izgubila. Dok gledam kako se sve baš lagano pretvara u mrtvu hladnu pustinju. A ne vrijeme olujno bliži se nam i sve će nas sigurno ubiti‘. I čini se k'o na čistini još smo zadnjoj plavog neba. Oko nas paraju i blješte munje, a mrak se približava bliže i bliže. Progutat će i nas. Grčevito želimo spasiti se od njega. I guramo sve oko sebe.“).

Funkciju raspleta nosi drugi dio *Passacaglie* i *Finale* u kojima Anna, s obzirom da se više ne opisuju neki konkretni događaji iz života nego se parafraziraju njezine misli i nada u bolje sutra, prestaje biti konkretna scenska osoba i postaje pripovjedač s ciljem da prenese općeljudsku moralnu poruku o ljepoti života (čak i u ovakvim uvjetima) i pravim životnim vrijednostima.

U smislu broja prizora, uvod ih sadrži 5 (*Preludij, Rođendan, Škola, Razgovor s ocem, Gestapov poziv*), zaplet 10 (*Skrovište, Na prozorčiću, Ljudi kažu, Očaj, Sjećanje, San, Duet bračnog para van Daan, Lopov, Recitativ, Mislim na Petera*) vrhunac 2 – 3 (*Racija, Usamljenost, Passacaglia*) i rasplet 2 (*Passacaglia, Finale*). Neravnoteža koja postoji u pogledu broja prizora koji čine neku dramaturšku cjelinu ispravljena je u pogledu trajanja pojedinih prizora, a posljedično i dramaturških cjelina.

Da bi uspješno postigao opisanu dramaturgiju libreta, Frid je morao izvršiti određene preinake u kronološkom slijedu događaja kao i parafrazirati dijelove dnevnika ali sve to bez gubitka značenja, iako su neke rečenice izvučene iz svojeg subkonteksta. Do osmog prizora (*Kažu ljudi*) ispoštovan je kronološki slijed dnevničkih unosa a nakon toga počinju prilagodbe i prekrojavanja koja nećemo

detaljnije opisivati obzirom da su navedena u usporednim prikazima libreta i teksta dnevnika (v. PRILOG 1).

3. PRIKAZ ZAPISANIH TEMPA

Dio tempa koje je Frid upisao u partitura izražena su numeričkim metronomskim oznakama u kombinaciji sa standardnim verbalnim oznakama (npr. 2 – *Rođendan*), dio je potpomognut oznakama odnosa susjednih tempa (npr. 9 – *Očaj*), a dio je označen samo verbalnim uputama (npr. 10 – *Sjećanje*). Kako je i vidljivo iz nižeg tabličnog prikaza, tumačenje tempa nosi sa sobom problematiku apsolutno postavljenih vrijednosti (numeričke oznake i oznake za odnos susjednih tempa) i relativno postavljenih vrijednosti svih ostalih oznaka. Da bih dodatno rasvijetlio metroritamsku strukturu uveo sam kategoriju referentne jedinice ritma u pojedinim odsjecima. To je, najjednostavnije rečeno, ona jedinica ritma kojom određeni odsjek pulsira ukoliko se ona (jedinica) slušno doživljava kao jedinica pulsacije a ne jedinica ornamentacije. Ovdje napominjem da je referentna jedinica ritma navedena onako kako je ja doživljavam; osjećaj pulsiranja glazbe može u nekim slučajevima kod ljudi biti različit, ovisno o tome naginje li uho slušatelja okrupnjivanju ili usitnjavanju pulsa.

ZAPISANA TEMPA – TABLIČNI PRIKAZ

SCENA, PRIZOR	ZAPISANE OZNAKE TEMPA I	REFERENTNA JEDINICA RITMA U POJEDINIM ODSJECIMA
1. Preludij	Moderato	osminka
1. SCENA – 2. Rođendan	Doppio movimento, Con moto /♩=138 – 144/	četvrtinka
1. SCENA – 3. Škola	Piu mosso, Allegro moderato	četvrtinka
1. SCENA – 4. Razgovor s ocem	L' istesso tempo	osminka
1. SCENA – 5. Gestapov poziv	L' istesso tempo	četvrtinka + dvije osminke
2. SCENA – 6. Skrovište	Meno mosso, Molto espressivo	četvrtinka

2. SCENA – 7. Na prozorčiću	Poco piu mosso	osminka
2. SCENA – 8. Ljudi kažu	L'istesso tempo Allegretto /♩=132/	četvrtinka četvrtinka
2. SCENA – 9. Očaj	L'istesso tempo /♩=♩./	osminka
2. SCENA – 10. Sjećanje	Sostenuto	četvrtinka
2. SCENA – 11. San	Doppio meno mosso /♩ = ♩/	četvrtinka
12. Interludij	Andantino ♩ = 104 – 108 ♩ = 96 – 100	osminka osminka
3. SCENA - 13. Duet bračnog para van Daan	Allegro moderato	osminka (muški lik) šesnaestinka (ženski lik)
3. SCENA – 14. Lopov	L'istesso tempo Poco tranquillo	šesnaestinka
3. SCENA – 15. Recitativ	Con moto Recitativo accompagnato	četvrtinka
3. SCENA – 16. Mislim na Petera	Andantino, Tranquillo; ¾ naprema 6/8	osminka
3. SCENA – 17. Na ruskom frontu	Tempo di marcia /♩.=♩	
4. SCENA – 18. Racija	L'istesso tempo (Tempo di marcia)	četvrtinka
4. SCENA – 19. Usamljenost	Doppio meno mosso /♩ = ♩/	osminka
4. SCENA – 20. Passacaglia	Moderato	dvostruko punktirana osminka, tridesetdruginka
4. SCENA – 21. Finale	Moderato Poco acc., poco rit.	osminka

	In tempo Doppio meno mosso, Tranquillo /♩ = ♪/	polovinka čtvrtinka
--	--	------------------------

4. INTERPRETACIJA TEMPA

Govoreći o analizi libreta Dnevnika *Anne Frank* uočili smo da je moguće uspostaviti vezu između dramaturške okosnice teksta (uvod – zaplet – vrhunac – rasplet) i podjele monoopere na scene i prizore. Ovdje ćemo prikazati kako tempo glazbe prati navedenu naraciju te u vezi s time i ostalim parametrima argumentirati izbor tempa za pojedine prizore.

1. UVOD (1. SCENA)

Prvih pet prizora stoje čvrsto povezani na razini tempa. Tempo *Preludija* nije eksplicitno označen metronomskom oznakom, ali na početku prizora 2 – *Rođendan* stoji oznaka *Doppio movimento, Con moto* /♩=138 – 144/. Iz toga se jasno može iščitati da *Preludij* treba uzeti dvorstuko sporije, dakle ♩ = 69 – 72. *Con moto* će se pravilno realizirati ako se prizor 2 uzme taktirati *alla breve*; ne treba ovdje pretjerati u smislu tempa nego dosljedno uzeti *Doppio movimento* jer se kasnije artikulacija četvrtinskog pomaka mijenja pa može lako ispasti prebrzo i neizgovoreno, a neugodno je i za pjevačku dionicu. Pulsacija osminki koja pogoni *Preludij* zvučno ostaje u *Rođendanu* ista, samo se zapis mijenja. Prizor 3 – *Škola* nosi oznaku *Piu mosso, Allegro moderato* gdje *Allegro moderato* stoji kao upozorenje da se ne pretjera s *Piu mosso*. Naime, prizori 3, 4, i 5 moraju ostati u istom tempu s tim da se ritamska pulsacija usitnjava u broju 4 i 5. Zbog toga sam *Piu mosso* broja 3 iščitao kao ♩ = 88 – 90. Dakako, taktira se na polovinku – *alla breve*. Prizor 4 – *Razgovor s ocem* uspostavlja kao temeljnu ritamsku pulsaciju osminku (u *alla breve* taktu doba je dakle podijeljena na četiri dijela), prizor 5 – *Gestapov poziv* uvodi kombinaciju četvrtinke i dviju osminki (ta-te-fe) → ritam čijom dosljednom primjenom (a ne daljnjim usitnjavanjem na šesnaestinke) Frid uspijeva postići vrhunac napetosti uvoda uz jasno prepoznatljivu i tehnički lako izvedivu ritamsku strukturu.

Veza između libreta i tempa prizora prve scene kristalno je jasna. Naime, Dnevnik započinje opisom nekog kraćeg vremena prije odlaska u tajni aneks; vremena koje je bilo ispunjeno strepnjom od poziva Gestapa na obavijesni razgovor, pokušajem ubrzanog pakiranja za bijeg, puštanjem informacije među susjedima da će se otići na drugi kraj zemlje kako bi se prevarilo policiju i na kraju ranijim odlaskom u tajni aneks nego što je bilo planirano. Kako je tempo prve scene u osnovi jedan, s dramaturški potkrijepljenim ubrzanjem (*Piu mosso*), napetost se uspješno u muzičkom

smislu realizira usitnjavanjem ritamskih vrijednosti i ubrzavanjem unutarnje pulsacije pa cijela prva scena ostavlja dojam da je izvedena „u jednom dahu“.

2. ZAPLET (2. SCENA, 3. SCENA)

U kvantitativno najvećem dijelu monoopere koji sadrži drugu i treću scenu na sadržajnom planu dolaze do izražaja, uz opise svakodnevnih životnih situacija stanara aneksa (*Duet bračnog para van Daan, Lopov*), trenuci intimnih ispovijesti djevojčice Anne koja polako sazrijeva u ženu. Annino sazrijevanje ogleda se u prvom redu u evoluciji njezinih promišljanja općenito o svijetu koji je okružuje i situaciji u kojoj se nalazi (*Ljudi kažu, Na prozorčiću, Očaj, Sjećanje, San*), ali i u razvoju ljubavi prema stanaru aneksa s kojim je počela ostvarivati emocionalno intiman odnos, Peteru (*Recitativ, Mislím na Petera*).

Dramaturgija druge i treće scene počiva u pogledu tempa na izmjeni sporih, brzih i skercoznih prizora i to na način da se intimni karakteri realiziraju u načelno sporijem tempu, komične ili autoironične situacije oslikavaju se u nešto bržem, „skercoznom“ tempu, a trenuci napetosti načelno u bržem tempu. Isto tako, u drugoj i trećoj sceni je veoma važno diferencirati karaktere pa zbog toga interpretacija nekih tempa može biti malo slobodnija, ako je očuvan karakter prizora a za korekciju tempa postoje objektivni (pjevačka tehnika, duljina fraze, brzina izgovora i artikulacije) i subjektivni (vlastiti doživljaj) razlozi. Prema prizorima to izgleda ovako:

6. *Sjećanje* – oznaka tempa, *Meno mosso*, općenita je i tempo treba tumačiti u odnosu na tempo idućeg prizora koji sugerira *Poco piu mosso*. Ipak, *Sjećanje* nosi i oznaku *Molto espressivo*, pa se može uzeti malo sporije ($\downarrow = 66 - 69$).

7. *Na prozorčiću* – tempo ovog prizora načelno se može široko interpretirati, karakterno podsjeća na *Andante*. Naime, prizor 7 prije svega je atmosferski, a atmosfera se postiže ostanom figurom u dionici čeleste (takt 4) i kasnije u dionicama flaute i klarineta (jedan takt prije broja 27) te klarineta i violončela (broj 28). Da bi se postigla odgovarajuća atmosfera, figura mora biti prepoznatljiva i dobro artikulirana što postavlja gornju granicu tempa, ali pjevačka dionica i duljina fraze postavljaju njegovu donju granicu. Zbog toga sam kao optimalni tempo za ovaj broj uzeo $\downarrow = 106 - 108$, što je u relativnom odnosu prema tempu prizora 6 nešto brže, ako

bismo tumačili da se *Piu mosso* odnosi na $\downarrow(6) = \downarrow(7)$, a ako *Piu mosso* tumačimo kao odnos $\downarrow(6) = \downarrow(7)$, što je isto moguće, onda bi bilo nešto sporije (*Meno mosso*).

8. *Ljudi kažu – L' istesso tempo* odnosi se na prvih osam taktova broja i predstavlja prijelazni dio pa je tempo jasan. Ostatak broja ima jasnu oznaku tempa *Allegretto* $\downarrow = 132/$, ali obzirom da se radi o skercoznom karakteru, tempo se može uzeti i malo sporije *Allegretto* $\downarrow = 126 - 132/$, bez da se izgubi karakter a da se ostvari veća jasnoća deklamacije teksta. Isto tako, malo sporiji tempo rezultirat će zvučno perceptivnijim fugatom u idućem prizoru.

9. *Očaj* – ako je tempo prethodnog prizora bio $\downarrow = 126$, ovaj tempo može se uzeti i neznatno sporije, $\downarrow = 120$. Naime, izvjesno ubrzanje već se događa promjenom metričke slike (iz $2/4$ i pretežito četvrtinske pulsacije prelazi se u $6/8$ i osminsku pulsaciju pa je efekt ubrzavanja već ostvaren na tom planu. Isto tako, u neznatno sporijem tempu artikulacija je jasnija pa se opet stvara dojam bržeg tempa; prebrzi tempo dovest će do nejasne artikulacije i okrupnjivanja perceptivnih zvučnih podražaja pa će ukupni dojam biti slabiji.

10. *Sjećanje* – oznaka za tempo (karakter) je *Sostenuto* i ovdje se uzima tempo $\downarrow = 56 - 60$. Broj 56 se uzima brže, zbog motivsko – tematske veze s materijalom u broju 5 prizora 2.

11. *San* – odnos *Doppio meno mosso* uspostavlja se prema tempu broja 56 prizora 10, pa krajnji tempo izlazi $\downarrow = 69 - 72$. Dodatna argumentacija za ovakvo tumačenje tempa je veza koja se na ovaj način uspostavlja s početkom djela (*Preludij*) a kako će se kasnije ispostaviti i s krajem djela (*Finale*, $\downarrow = 74 - 76$).

12. *Interludij* – u oba segmenta ima točno označen tempo: $\downarrow = 104 - 108$, $\downarrow = 96 - 100$ i predstavlja muzičku sintezu dosad iznesenih materijala, ali u općenito sporijem tempu (uzima se na četvrtinku $\downarrow = 52 - 54$ i $\downarrow = 48 - 50$ što je prema svim dosadašnjim tempima sporije) te na taj način Frid kontemplativno zaključuje prvi čin.

13. *Duet bračnog para van Daan* – prizor izuzetno skercoznog karaktera, osmišljen kao muzički duet u kojem se dualnost ogleda u polju registra glasa (gospođa van Daan u visokom registru, gospodin van Daan u niskom registru), instrumentacije (gospođa van Daan – visoki instrumenti u srednjem i visokom registru, gospodin van

Daan – niski instrumenti u niskom registru) i ritma (gospođa van Daan – šesnaestinski pomak, gospodin van Daan osminski pomak). Oznaka tempa je *Allegro moderato*, a gornja granica tempa određena je brzinom artikulacije teksta sa šesnaestinskim pomakom i brzim promjenama iz ženskog u muško lice (4., 5., 6. takt broja 74 npr.). Optimalan tempo je zbog navedenih razloga $\downarrow = 88 - 92$.

14. *Lopov* – nastavlja se na tempo prethodnog prizora, bolje funkcionira ako se uzme gornja granica prethodnog tempa ($\downarrow = 92$) jer je dramaturški opravdano i podcrtava sliku. Naime, podivljali *swing* s kraja broja 13. pretače se u situaciju provale u skladište koja sa sobom nosi opasnost da će netko hotimice otkriti tajno skrovište.

15. *Recitativ* – tempo nije od strane skladatelja specificiran, ali je naznačeno *Con moto*. Obzirom da je prethodni tempo bio $\downarrow = 92$, *Con moto* će biti $\downarrow = 112 - 120$, a taktira ga se *alla breve* $\downarrow = 56 - 60$ jer se tako uspješnije ostvaruje *Con moto*. Ostatak recitativa ovisi o pjevačkoj interpretaciji teksta, bez pretjerane vokalnosti.

16. *Mislim na Petera* – prizor sentimentalnog karaktera. Obzirom da se ovdje radi o istovremenom zvučanju dvaju valcera (bimetar) unutar tročetvrtinskog odnosno šestosminskog takta, tempo treba odabrati tako da sporiji valcer (3/4) ne bude prespor a brzi valcer (6/8) ne bude prebrz. Optimalan tempo je $\downarrow = 76$, odnosno $\downarrow = 114$.

17. *Na ruskom frontu* – iako ovaj prizor nije izveden u ovoj produkciji, važno ga je uzeti u obzir radi uspostave tempa idućeg prizora. Na početku stoji oznaka odnosa tempa $\downarrow = \downarrow$ koja se ne čini dosljednom. Naime, ako se dosljedno pročita ovu oznaku, ona sugerira veoma spori marš (ukoliko marš određujemo prema valceru) ili veoma brzi valcer (ukoliko valcer određujemo prema standardnom tempu marša, $\downarrow = 112 - 116$). Logičnijim odnosom čini se $\downarrow = \downarrow$ što bi dovelo do toga da iz tempa valcera $\downarrow = 76$ u maršu dolazi tempo $\downarrow = 114$ koji odgovara standardnom tempu marša, ali odgovara i fakturi ovog konkretnog broja kao i zahtjevima (karakternim i izvođačkim) idućeg prizora. Zbog toga sam uspostavio ovaj odnos.

3. VRHUNAC (4. SCENA)

18. *Racija* – slijedeći argumentaciju tempa marša iz prizora *Na ruskom frontu*, za tempo ovog prizora uzima se $\downarrow = 114$. Dodatna argumentacija za odabir ovog tempa leži u dramaturgiji teksta (još jedna provala, ovog puta je netko udarao po ormaru koji

je bio ulaz u tajno skrovište i sama je sreća i slučajnost učinila da već ovom prilikom stanari nisu bili otkriveni) i u kontrastu dramske napetosti opisa ove konkretne situacije te paralizirajućeg straha stanara prema sadržaju idućeg prizora koji donosi Annina promišljanja o samoći, izazovima mladosti i životnim idealima.

19. *Usamljenost* – tempo se uspostavlja kao duplo sporiji od tempa *Racije*, na taj način se podcrtava i sadržajni kontrast ($\text{♩} = 56 - 60$).

4. RASPLET (4. SCENA)

20. *Passacaglia* – bez obzira na to što prvi segment teksta *Passacaglie* s nagovještajem smrti („...A nevjeme olujno bliži se nam i sve će nas sigurno ubit'...“) predstavlja u literarnom smislu vrhunac napetosti, ovdje ćemo ga tumačiti kao dio raspleta zbog tempa broja koji je u tijesnoj vezi s početkom i *Finalom*. U izvjesnom smislu dolazi do elizije tekstualnog vrhunca i smiraja u pogledu tempa iako muzička napetost postoji ali se izgrađuje drugim sredstvima: potentnim prepunktiranim ritmom u orkestralnoj fakturi, vođenjem pjevačke linije, dinamičkim oblikovanjem muzičkog materijala i ostinatnom basovskom linijom (*passacaglia*). Idealni tempo *Passacaglie* bio bi $\text{♩} = 72$ (*Moderato*), ali zbog duljine pjevačkih fraza i činjenice da nakon *Passacaglie* pjevačica treba još izdržati izuzetno zahtjevan *Finale*, može se ovdje bez velike štete po izražajnu snagu broja učiniti kompromis i uzeti nešto brži tempo: $\text{♩} = 76 - 78$.

21. *Finale* – tempo zadnjeg prizora označen je kao *Moderato*, a radi se o tematski veoma sličnom materijalu kao u prizoru 2 – *Škola*, čime Frid postiže zaokruženje djela. Oznaka tempa bi u tom smislu sugerirala tempo isti kao u prizoru 2, dakle $\text{♩} = 72$ (ovdje $\text{♩} = 72$ jer je drugačiji zapis ali je muzika ista). Međutim, *Škola* je režijski (mizanscenski) daleko zahtjevnija pa scenski pokret uvelike pridonosi dinamičnosti totala, ali i ograničava tempo u kojem se pjevačka dionica može korektno izvesti. *Finale* je u režijskom smislu bio veoma statičan što je jedan od razloga da se tempo uzme malo brže. Ipak, glavni razlog za malo brži tempo leži u pokušaju izbjegavanja muzičkog antiklimaksa koji prijete ako se uzme tempo $\text{♩} = 72$. S druge strane, zahtjev skladatelja u pjevačkoj dionici (*cantabile*) ograničava pokušaj prebrzog tempa pa sam ovaj *Moderato* interpretirao kao $\text{♩} = 74 - 76$. Drugi veliki segment *Finala* (broj 148) nosi oznaku *In tempo*. Četiri takta prije malog broja 148 upisan je *poco accel. i poco*

rit., pa *In tempo* mora, dakle, označavati povratak na *Tempo primo*. Ovdje nastaje problem jer Frid nije u partituru upisao *Doppio movimento* što bi morao biti slučaj, pogotovo ako uzmemo u obzir duljinu pjevačke fraze, uputu *Molto espressivo* i oznaku *Doppio meno mosso* dva takta prije malog broja 151 koja bi, da se odnosi na *Doppio meno mosso* ♩ = 74 – 76, sugerirala nepodnošljivo spor tempo broja 151. Zbog toga smatram da broj 148 i oznaku *In tempo* treba interpretirati kao *Doppio movimento/In tempo/Molto espressivo* i rezultat toga je (♩ 74 – 76)-*Molto espressivo* = ♩ 64 – 68. Kad tako iščitamo tempo ovog segmenta, onda *Doppio meno mosso* dva takta prije malog broja 151 ima više smisla, s tim da sam na tom mjestu vratio tempo ♩ = 74 – 76, a ne doslovno *Doppio meno mosso* jer ovdje karakterno više nije situacija *Molto espressivo* nego *Tranquillo*. Napominjem da se ovaj *Tranquillo* realizira u prvom redu kroz dinamičku sliku ansambla i pjevačke dionice (*piano, senza crescendo*) a ne kroz sporiji tempo u odnosu na početak broja. Do kraja ostaje tempo ♩ = 74 – 76, uz izvjesnu interpretativnu slobodu (*poco rubato*) koja je nužna da se muzička napetost *Finala* održi do zadnjeg suzvučja.

5. INTERPRETACIJA TEMPA – TABLIČNI PRIKAZ

SCENA, BROJ	INTERPRETIRANI TEMPO
1. Preludij	Moderato ♩ = 72
1. SCENA – 2. Rođendan	Doppio movimento, Con moto /♩=138 – 144/ ♩ = 72 Taktira se Alla breve
1. SCENA – 3. Škola	Piu mosso, Allegro moderato ♩ = 88 – 90 Taktira se Alla breve
1. SCENA – 4. Razgovor s ocem	L'istesso tempo ♩ = 88 – 90 Taktira se Alla breve
1. SCENA – 5. Gestapov poziv	L'istesso tempo ♩ = 88 – 90 Taktira se Alla breve
2. SCENA – 6. Skrovište	Meno mosso, Molto espressivo ♩ = 66 – 69 Taktira se na četvrtinku
2. SCENA – 7. Na prozorčiću	Poco piu mosso ♩ = 108 – 112 Taktira se na četvrtinku
2. SCENA – 8. Ljudi kažu	L'istesso tempo Allegretto /♩=126 – 132/
2. SCENA – 9. Očaj	L'istesso tempo /♩=♩./ ♩. = 120 (uzeo sam malo sporije radi jasnije artikulacije)
2. SCENA – 10. Sjećanje	Sostenuto ♩ = 56 – 60 Broj 56 se uzima brže ♩ = 138 – 144

2. SCENA – 11. San	Doppio meno mosso $\text{♩} = \text{♩}/$; $\text{♩} = 69 - 72$ *Doppio meno mosso se odnosi na tempo broja 56!
12. Interludij	Andantino $\text{♩} = 104 - 108$; osminka $\text{♩} = 96 - 100$; osminka Taktira se $\text{♩} = 52 - 54$ $\text{♩} = 48 - 50$
3. SCENA – 13. Duet bračnog para van Daan	Allegro moderato $\text{♩} = 88 - 92$
3. SCENA – 14. Lopov	L'istesso tempo $\text{♩} = 92$
3. SCENA – 15. Recitativ	Con moto $\text{♩} = 56 - 60$
3. SCENA – 16. Mislim na Petera	Andantino, Tranquillo $\frac{3}{4}$ naprema $\frac{6}{8}$ $\text{♩} = 72 - 76$
3. SCENA – 17. Na ruskom frontu*	Tempo di marcia $\text{♩} = \text{♩}/$ *iako se nije izvodio u ovoj produkciji, broj je u smislu tempa veoma važno promotriti jer se tempo idućeg broja uzima prema tempu ovog
4. SCENA – 18. Racija	L'istesso tempo (Tempo di marcia); $\text{♩} = 112 - 116$
4. SCENA – 19. Usamljenost	Doppio meno mosso $\text{♩} = \text{♩}/$ $\text{♩} = 56 - 60$
4. SCENA – 20. Passacaglia	Moderato $\text{♩} = 72$ bi bio idealno iščitan tempo, ali zbog niže navedenih razloga uzео sam $\text{♩} = 76 - 78$
4. SCENA – 21. Finale	Moderato $\text{♩} = 74 - 76$

	<p>In tempo, molto espressivo</p> <p>♩ = 64 – 68 (tempo se uzima malo sporije radi <i>molto espressivo</i>)</p> <p>Doppio meno mosso, Tranquillo</p> <p>♩ = 74 – 76 (povratak na tempo Moderato s početka broja)</p>
--	--

ZAKLJUČAK

Ostvariti cjelovitu interpretaciju glazbenog ili glazbeno-scenskog djela, razumijevajući način na koji je nastalo i kontekst u kojem je nastalo, bez površnih i *ad hoc* tumačenja odnosa dijelova i cjeline trebao bi biti cilj svakog reproduktivnog pokušaja. Odabir ispravnog tempa, iako naizgled kvantitativno skroman zadatak, pretpostavlja dubinski uvid u složenu strukturu muzičkih odnosa ali i u objektivna ograničenja izvođačkog aparata. U ovom radu prikazani analitički postupci i rezultati njihove primjene u tumačenju partiturnog zapisa ipak su samo teorijski aspekt procesa interpretacije i njezin su ideal(izira)ni oblik. Naime, dirigentska praksa, a naročito praksa izvođenja glazbeno – scenskih djela nužno sa sobom nosi i stalnu potrebu reakcije u trenutku zbog niza parametara koji su nepredvidivi i pojavljuju se nasumično (vokalni umor, neadekvatna reakcija ansambla na zadani tempo, zakašnjeli ili preuranjeni nastupi dionica, slaba vidljivost, nestabilan tempo u ansamblu itd.). Uspješno rješavanje ovih i sličnih problema glavni je zadatak dirigenta u trenutku izvedbe i u tom smislu se izvedba može u nijansama razlikovati od (na teorijskim osnovama) zamišljene zvučne slike. Ipak, neoboriva je i mnogo puta dokazana činjenica da jasnija zvučna slika dovodi do brže i točnije detekcije problema a posljedično i do brže reakcije ili čak u nekim situacijama anticipacije i preventivnog djelovanja. Kristalna zamisao o tome što se i kako želi postići nije garancija uspješne izvedbe, ali predstavlja čvrsti kostur koji niti u ekstremno lošim trenutnim okolnostima ne dopušta raspad forme a u nešto povoljnijim uvjetima otvara prostor za izvedbu visoke umjetničke vrijednosti.

LITERATURA

1. Frank, Anne, *Dnevnik*, Zagreb: Mozaik knjiga 2020.
2. Harnoncourt, Nikolaus, *Glazba kao govor zvuka*, Zagreb: Algoritam, 2008.
3. Harnoncourt, Nikolaus, *Glazbeni dijalog*, Zagreb: Algoritam, 2008.
4. Wagner, Richard, *O dirigovanju*, Beograd: Studio Lirica, 2005.