

Koraljka Kos

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb
Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb

Začeci solo pjesme kao umjetničke vrste u Hrvatskoj

The Beginnings of the Solo Song as an Artistic Genre in Croatia

Ključne besede: samospjev, Hrvaška, 19. stoljeće, Lisinski

Keywords: solo song, Croatia, 19th century, Lisinski

IZVLEČEK

ABSTRACT

Avtorica v članku oriše proces uveljavitve samospjeva kot ene od najpomembnejših glasbenih oblik v hrvaški glasbeni kulturi 19. stoljetja. Pri tem se opira na analizo izrazne moči skladb skladateljev V. Lisinskega, F. Wiesnera Livadića, Ivana Padovca in Ivana pl. Zajca. Vzporedno pa raziskuje tudi vpetost procesa v sodobno diskusijo o nacionalnem v glasbi.

The authoress describes the development of the lied as one of the most important musical forms in 19th century Croatian culture, based on an analysis of the expressive power of works composed by Vatroslav Lisinski, Ferdo Wiesner Livadić, Ivan Padovec, and Ivan Zajc. At the same time she follows the embeddedness of this process in contemporary discussions concerning the national in music.

“Htio bih usporediti zvuk ilirskog
u pjesmi i poeziji sa tonom violine.”
(Pavel Josef Šafařík, Danica 1836., br. 15)

Koncem 18. i početkom 19. stoljeća mijenjaju se u Hrvatskoj društvene okolnosti muziciranja. Uz plemstvo postupno i građanstvo postaje čimbenikom glazbenog života. U bogatijim se kućama nalaze glasoviri, a gitara je široko rasprostranjena.¹ To omogućava procvat pjevanja uz instrumentalnu pratnju, pa ono – uz zbarske skladbe i instrumentalnu minijaturu – postaje omiljenom i svima pristupačnom glazbenom vrstom, a privlači podjednako profesionalne skladatelje i amatere.

¹ U drugoj polovici stoljeća popularnost gitare opada. O tome govori slavni hrvatski gitarist i skladatelj Ivan Padovec, 1863.:

“Vi ćete možda doživjeti da će danas sutra i glasovir stići isti udes. A kako bi štetno bilo po umjetnost, da glasovir izčezne, tako je štetno, što se sada kitara posve zanemaruje. Ljudi se danas kitari gotovo rugaju. No rekao tko što hoće proti nesavršenosti i manjkavosti kitare, ipak je to vrlo liep i u ugodan instrument, a za

Ta glazbena vrsta koja se pod nazivom popijevka (*Lied*) javlja početkom 19. stoljeća kristalizira se iz raznih izvora – od ariette ili cavattine, do *Singspiela*, coupleta ili crkvene popijevke.

Solo pjesma toga vremena mora ponajprije zadovoljiti potrebu lake izvedbe i pristupačnosti. Ona treba biti dostupna amaterima za izvedbe prigodom kućnog muziciranja, a istovremeno odgovoriti receptivnim dometima slušateljstva u plemićkom ili građanskom salonu. Takva je popijevka u načelu strofnog oblika, što je početkom stoljeća teoretski i definirao Heinrich Christoph Koch u svom glazbenom leksikonu. On ističe da je popijevka

“svaka liriska pjesma iz više kitica namijenjena pjevanju povezana s takvom melodijom koja se ponavlja kod svake kitice, a (...) svaki je čovjek bez obzira na umjetničko obražovanje može pjevati.”

(...)” i da je dakle danas popijevka jedini proizvod glazbene i pjesničke umjetnosti za čiji sadržaj još svaka klasa i svaki njezin pojedinac mora imati neposredno zanimanje.”²

Tim idealima odgovara velik dio hrvatskog stvaralaštva na području solo pjesme u 19. stoljeću. U suglasju sa strofnim pjesničkim predloškom skladaju se popijevke strofnog oblika s težištem na jednostavnoj i pijevoj, periodički zasnovanoj melodiji koja je model za metričku okosnicu prema kojoj se mogu pjevati sve kitice iste pjesme (idealni predložak koji nijansiraju izvoditelji), pa čak i druge pjesme analognog metra (kontrafaktura). Taj labavi odnos riječi i glazbe zaokružen je jednostavnom harmonizacijom na glasoviru ili gitari, ponekad sve skupa na samo dva sistema, jer se dionica desne ruke glasovirskog parta podudara s vokalnom melodijom, dok lijeva daje jednostavnu harmonijsku podlogu, eventualno rastvorenu akordskim figuracijama. Glazba je tek sredstvo za izvedbu teksta, kao što je to u pismu svom “dvorskom skladatelju” Carlu Friedrichu Zelteru formulirao Johann Wolfgang von Goethe:

“Tvoje skladbe osjećam kao identične s mojim pjesmama, glazba samo nosi, poput plinske struje, zračni balon sa sobom u visine. Kod drugih skladatelja moram tek otkriti kako su shvatili pjesmu, što su s njome učinili.”³

Četiri najznačajnija predstavnika hrvatske solo pjesme u 19. stoljeću – Ferdo Wiesner Livadić (1799.-1879.), Ivan Padovec (1800.-1873.), Vatroslav Lisinski (1819.-1854.) i Ivan pl. Zajc (1832.-1914.)⁴ – trajno su nje govali tip “čiste” strofne popijevke kojoj su dali nadahnute priloge kao što su *Kamena dieva*, *Nähe des Geliebten* i *Ružice* Wiesnera Livadića, *Geheimer Liebe Gram* Ivana Padovca, *An die Tanne* i dio čeških pjesama Vatroslava Lisinskoga i *Domovini i ljubavi* Ivana pl. Zajca.

domaću je glazbu upravo najprikladniji. Jer prvo: ne stoji mnogo; drugo ne trebaš godine i godine učiti, dok možeš sebi i slušaocima zadovoljiti, kako to biva s glasovinom ili s violinom, a treće: možeš uza sav nedostatak kitare ipak u jedan put izvaditi melodiju i pratnju. Sada malo tko hoće (...) da uči kitarati, a zato i nakladnici ne će da štampaju komade za to glazbalo. S toga sada ne komponujem drugo van popievke.”
Kuhač, Franjo Ksaver. Ilirski glasbenici. Zagreb: Matica hrvatska, 1893, 104-105.

² Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt a. M.: August Hermann d. J., 1802. 901.

³ Iz pisma C. F. Zelteru, 11. V. 1820. Goethe, Johann Wolfgang von. *Gedenkausgabe der Werke. Briefe und Gespräche. Ur. Ernst Beutler*. Zürich: Artemis, 1948-54. Sv. 21. 392.

⁴ Popijevke su u Hrvatskoj u 19. stoljeću pisali i drugi skladatelji, među njima i Dragutin pl. Turányi (1805.-1873.), Anton Kirschhofer (1807.-1849.) i Đuro Eisenhuth (1841.-1891.).

U ozračju romantizma, a iz novog, produbljenog odnosa prema pjesničkom predlošku, zbiva se preobrazba *Lieda* iznutra. Ne traži se više da popijevka ima samo lijepu melodiju koja ozvučava tekst, već je postalo važno da ta melodija tekst i *interpretira*. Taj je romantički ideal u jednoj recenziji 1814. formulirao njemački književnik Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:

“Potaknut dubokim smislom pjesme (teksta, op. K.K.) mora skladatelj sve momente afekta obuhvatiti kao u žarištu, iz kojega zrači melodija...”⁵

Za takav iskorak od prigodne i umjetnički nepretenciozne vrste do djela jednokratne, individualne umjetničke tvorbe, bila je neophodna snaga snažne stvaralačke osobnosti. Taj je iskorak prema popijevci kao *umjetničkoj vrsti* ostvario Franz Schubert.⁶ U hrvatskoj se glazbi ta bitno nova vrijednost iskazuje u najboljim popijevkama Vatroslava Lisinskoga. Novi je odnos prema pjesničkom predlošku zamjetan ponajprije na području forme. Sve su rijeđe popijevke u kojim se strofno načelo provodi doslovno pa se ispisuje samo prva kitica glazbe i pod nju podmeće tekst ostalih kitica pjesničkog predloška. Bilo je prirodno, da su u interpretaciji takvih pjesama pjevači umjeli tumačenje svake pojedine strofe prilagoditi uvijek novom sadržaju, mijenjajući po potrebi i pojedinosti melodije. O tome svjedoči i sljedeći zapis Johanna Wolfganga von Goethea:

“Uporabljiv i ugodan u mnogim ulogama bio je Ehlers kao glumac i pjevač, navlastito u posljednjem svojstvu dobrodošao pri društvenim zabavama interpretirajući balade i druge pjesme uz gitaru uz najtočniju preciznost riječi teksta. Bio je neumoran studirajući najtočniji izraz, koji se sastoji u tome da pjevač umije istovremeno ispuniti dužnost liričara i epičara ističući – uvijek na istu melodiju – najrazličitije značenje pojedinih kitica. Prožet tom težnjom dozvoljavao je kad bih to od njega tražio, da tijekom više večernjih sati, štoviše do duboko u noć, najtočnije ponavlja jednu te istu pjesmu sa svim sjenčanjima: a uspjeh te prakse uvjerio ga je kako je odbojno takozvano skrozkomponiranje pjesama, čime bi se opći lirski karakter posve dokinuo, a poticalo i uzbuđivalo pogrešno sudioništvo u pojedinostima.”⁷

U skladu s novim shvaćanjem strofnosti skladatelji sada ispisuju notama svaku novu kiticu i izmijenjene pojedinosti u svakoj od njih. Zato i izdavači nakon 1830. slijede taj stav pa sve rjeđe nailazimo na izdanja u kojima su strofne popijevke zabilježene na tradicionalni način.

Sukladno većoj podatljivosti glazbene uz odnosu na pjesničku riječ sada se javljaju i nova, istančanija formalna riješenja: uz varirani “nadstrofni” oblik (Wiora⁸) česte su i kombinacije strofnosti i trodjelnosti, a kao vrhunac sukcesivne interpretacije teksta, za razliku od one koja je književni oblik zahvaćala u totalu, javlja se prokomponirana forma pri ozvučenju opširnijih pripovjednih i epskih tekstova.

⁵ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Schriften zur Musik*. München: F. Schnapp, 1963. 283.

⁶ Feil, Arnold. »Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat.« *Muzikološki zbornik* 11 (1975): 40-53.

⁷ Goethe, J. W. von. *Tag - und Jahreshefte, Annalen*, Februar 1801. Goethe, sv. 11, 678.

⁸ Wiora, Walter. *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Aesthetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel und Zürich: Mösler Verlag, 1971.

Kod Lisinskoga nakon 1846. kada se s *Prosjakom* javljaju njegova prva zrela ostvarenja na području popijevke, jedva još nailazimo na "čistu" strofnost. Prevladava varirani strofni oblik, trodijelnost ili pak kombinacije strofnosti i trodijelnosti. Načelo prokomponiranosti ostvareno je najdosljednije na području balade.

Ferdo Wiesner Livadić i Ivan Padovec nadareni su melodičari. Livadiću u najboljima od njegovih stotinjak popijevaka (od toga 46 na njemačke tekstove) uspijeva oblikovati individualnu melodijsku liniju koja je, poput Padovčeve, često nadahnuta talijanskim *bel cantom*. Forma njegovih popijevaka pregledna je i periodična, a glasovirska pratnja sazdana je od različitih oblika akordske figuracije. Sve je usmjereno na opći lirski ugođaj posve u smislu Goetheove estetike *Lieda* (notni primjer br. 1). Tradicionalni uzori solo pjesme kao što su to kavatina, pjesmica iz *Singspiela* (*Doras Lied*), arietta, arija (*O weine nicht*), romanca (*Kamena dieva*) prosijavaju kroz njegove popijevke, u kojima skladatelj umije i razbiti lirski tijek dramatskim recitativom (*Die Nonne*).

59482

NÄHE DES GELIEBTEN VON GÖTHER
In Musik gesetzt für
eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
von
F. WIESNER.
(Sehr möglich und mit inniger Empfindung)

Singstimme
Piano
Forte

Ich den-ke Dein, wenn mir der
Son- ne Schein - nur vom Me- - re strahlt ich
den - ke Dein, ich den - ke Dein, wenn sich - - - der Men - der

4. Nr. 239. Verlag der Kaiserlichen Musik - Handlung / J. L. Greiner / in Grätz. Preis 12 kr. O. M. 4 Gr.

Priloga 1. Ferdo Wiesner Livadić, *Nähe des Geliebten* na stihove Johanna Wolfganga von Goethea, objavljeno u 2. sv. zbirke „*Musikalische Blumenlese*“ kod Johanna Lorenza Greinera u Grazu 1824. Prema originalu u knjižnici Zemaljske glazbene škole (*Landesmusikschule*) u Grazu.

No velik dio Livadićevih popjevaka ostaje na razini uspelih prigodnica – kao što je to napitnica, kuplet ili pozdravna pjesma (*Samoboru*) – koje su zasigurno bile izvedene u salonu njegove kurije u Samoboru, posebice nakon što se njegov sin Kamilo razvio u dobra pjevača. O tome govore i transpozicije nekih pjesama u skladateljevoj ostavštini.

Ne treba posebno isticati da je i Lisinski bio nadareni melodičar. No njegove su popijevke daleko od samo lijepih napjeva, odlikujući se istančanošću i interakcijom svih izraznih sredstava. Rasponi njegovog vokalnog izraza su veliki: od autonomno glazbenoga do težnje ka tumačenju teksta uz pomoć harmonije, sloga, izbora tonalite-ta, deklamacije; od jednostavne lirске pjesmice s motivima kratka daha do razvedene arioznosti s elementima kolorature; od tipiziranih akordskih figuracija do vlastite moti-vike u glasovirskome partu. Od njegove 62 dovršene i sačuvane popijevke 25 ih je skladano hrvatske, 18 na njemačke, 18 na češke i jedna na slovački tekst. Najplodnije godine na tom području stvaralaštva bile su 1846. (19 popjevaka), 1849. (godina nje-gova boravka u Pragu s 19 popjevaka, uglavnom na češke predloške) i 1851.

Širok je raspon izražajnosti koji Lisinski ostvaruje u popijevci. Prevladava lirika, ali nalazimo i scherzozne (*Ribar*) i epsko-baladične ugođaje. Melodika je istančana, indi-vidualna za svaku pojedinu popijevku (notni primjer br. 2). Ponekad je čitava popi-jevka sazdana iz jednog izrazitog motiva i njegovih preobrazbi (*Maj*, *Ribar*). No često se melodika razvija u širokom pijevnom “ariozu” s razvedenom završnom kadencom u opernom stilu (*Tuga*, *Tuga djevojke*, *Osamljen*).

Za gradnju njegove melodike karakterističan je interval kvarte.

Zanimljivo je da Lisinski u popjevkaма svog zrelog stila integrira elemente vokalne kolorature u izrazni svijet vokalne dionice, udahnjujući joj tako samosvojnost i ekspre-sivnost.

OSAMLJEN
[PRAG, 3. 7. 1850]
Riječi: V. VEŽIĆ

Andante poco mosso e con affetto

Ja - dno ti je
sr - ce u ju - na - ka, kad mu ju - bu
er - na zam - lje kri - je, mi - lu maj - ku

Priloga 2. Vatroslav Lisinski, *Osamljen* na tekst Vladislava Vežića, skladano 3.8.1850; iz izdanja Lovre Županovića: Vatroslav Lisinski, *Izabrana djela*, sv. I. Solo-popijevke, Udrugaženje kompozitora Hrvatske, Zagreb 1969.

du - gi pu - fi dija - le, mi - lu maj - ku du - gi

pu - fi dija - le

ad libit

[p] kad od bla - ta na svinca ota - sa, ni od se - ka rje - žnih uz - da - ha,

Con ma - ra [f] rje - žnih uz - da - ha.

kad sām ve - ne ko li - šta od ga - re, a ka - šti dija - ti ne mo - re,

[f] u ga - re, a [f] ka - šti ga - sam - le - na mo - ri.

[a tempo] [p] ja - dno ti je sr - ce u ju - na - ka kad sām

ve - ne ko li - šta od ga - re, a ka - šti dija - ti ne mo - re,

[f] u ga - re, a [f] ka - šti ga - sam - le - na mo - ri.

ja - dno ti je sr - ce u ju - na - ka kad

[f] ka - šti dija - ti ne mo - re,

[f] ka - šti ga - sam - le - na mo - ri.

[ritenu] [pp]

Posebnu pozornost treba posvetiti baladi.

Ovu opsežnu, prokomponiranu vokalnu vrstu uveo je u glazbu njemački skladatelj Johann Rudolf Zumsteeg (1760.-1802.), a karakteristična je za ranu fazu Schubertova stvaralaštva (*Hagers Klage*, D5; *Leichenfantasie*, D7, obje iz 1811.; *Der Taucher*, D 77, 1813/14.; *Der Sänger*, D 149, 1815.). Možda su Zumsteegove i Schubertove balade nadahnule mladog Livadića (*Der Sänger*, *Der Süd Sturm*, vjerojatno iz godina studija u Grazu), koji se kao zreo skladatelj okušao i skladanjem balade na hrvatski tekst Ljudevita Farkaša Vukotinovića (*Okičke vrane*, 1835.).

Baladu, tu tipičnu romantičku vokalnu vrstu, Lisinski je razvio do visoke umjetničke razine. U plodnoj 1846. godini nastala je većina njegovih balada: *Prosjak*, *Der blinde Fischer*, *Die Botschaft*, *Der Zufluchtsort*. Samo Car Dušan skladan je kasnije, 1851. Skladatelj bira za svoje balade opsežne tekstove prožete fantastikom i obilježene dramtizacijom uloga. Balada *Der Zufluchtsort* (*Utočište*) na vlastiti tekst je priča o siromahu koji luta, proseći, od vrata do vrata, no nigdje ne nailazi na razumijevanje. Kad ga konačno prihvati neka starica nudeći mu utjehu, bit će to i kraj njegova lutanja. Jer starica je personifikacija smrti što evocira Schubertove balade *Der Tod und das Mädchen* i *Der Erbkönig*. Analogije nalazimo i u dramaturškom oblikovanju i individualizaciji sudjelujućih ličnosti. Lisinski oblikuje formu nizanjem aktivnih i refleksivnih odsjeka, dinamičnih i meditativnih, koji su profilirani suprotnostima u tonalitetu, tempu, metričko-ritmičkom sloju, melodici i harmoniji. Uz promjenu tonaliteta i tonskog roda Lisinski sučeljava modulativno otvorene i zatvorene odsječke, kromatiku i dijatoničku; u vokalnom partu odmjenjuje melodijski izrazite, periodički zatvorene dijelove (Smrt ljubazno pozdravlja prosjaka) i one koji su deklamatorno recitativno postavljeni. Kontrasti se ostvaruju i primjenom raznovrsnih ilustrativnih sredstava u glasovirskome partu (skale, tremoli, glissandi) promjenama metra i ritma, dinamikom, slogom i nijansiranim oznakama za interpretaciju.

Dok Wiesner Livadić svoje balade oblikuje aditivnim nizanjem kontrastnih odlomaka, Lisinski ih – bilo da su skladane kao rondo ili u prokomponiranoj formi – pokušava glazbenim sredstvima uobličiti kao cjelinu. Taj je postupak najuspjeliji upravo u baladi *Der Zufluchtsort*.

Lisinski ostvaruje koheziju skladbe pomoću dvaju izrazitih motiva: zaostajalice i „vitice“ tj. rotirajuće 6/8 figure. Romantizmu omiljena fantastika kod pojave starice (Smrti) (tremola, glissanda), intenziviranje napetosti uporabom kromatike i deklamacije, majstorsko sučeljavanje lirike i dramatike, sve to dozvoljava usporedbu sa Schubertovom baladom *Der Erbkönig* na koju posebno potsjeća recitativni smiraj *Utočišta*. Način na koji Lisinski na dramatskim vrhuncima razbija strogu periodičnost, a vokalnu frazu “razdire“ pauzama, ostvarujući dojmljive gradacije, govori o novom shvaćanju umjetničke popijevke.⁹

Lisinski i u lirskim popjevka rabi integrativne glazbene elemente, prvenstveno izrazite motive koji su svojstveni samo glasovirskoj dionici kao asocijativne i strukturirajuće formule sastavljene iz elemenata ljestvice, punktiranih koraka i slično. Tako daje glasovirskom partu individualni biljeg za svaku solo pjesmu. Za razliku od dotad uobičajene shematizirane potpore vokalnoj dionici (najavljujući u uvodu njezin inci-

⁹ Priloge hrvatskoj glazbenoj baladi dali su i Ferdo Wiesner Livadić (*Okičke vrane*), Ivan Padovec (*Nächtlicher Ritt*) i Anton Kirschhofer (*Der Totengräber*).

pit) glasovirska je dionica kod Lisinskog važan sudionik u tumačenju teksta i uobličavaju glazbenoga sadržaja cjeline. Ponekad ona sadržava i elemente slikovitosti i poetizacije, međutim težište uvijek ostaje na dionici glasa.

Kao tematske konstante – koje nisu bez autobiografskih konotacija – nalazimo u solo pjesmi Vatroslava Lisinskoga romantičke likove lutalice, osamljenika, izopćenika (*Der Zufluchtsort, Prosjak, Poustevnik, Vystehovanec, Osamljen*) kao i motive čežnje, rastanka, smrti i noći (takoder i u zborovima). Skladatelj koji je stvorio popularne ilirske budnice i prvu hrvatsku nacionalnu operu, zadržao je svijet svojih popjevaka samo za sebe. U tome je, između ostaloga, prepoznatljiva romantička narav ovoga umjetnika, s tipičnim dvojtstvom ličnosti poput para Florestan – Eusebius (Robert Schumann).¹⁰

Zanimljivo je, kako su se i Wiesner i Lisinski trudili upravo preko svojih popjevaka promovirati svoje stvaralaštvo. Tako Wiesner uz jedno pismo Preradoviću šalje u prilogu 100 svojih popjevaka; predlaže da jedan odbor izabere 10 od njih i da ih neki imućni domorodac dade tiskati i ističe:

„ja nje dragovoljno narodu poklonim.“ (pismo od 19. XI. 1868., v. bilj. br. 17).

Lisinski je pak u doba svoje posljednje krize, hvatajući se za slamku spasa, pokušao plasirati svoje njemačke solo pjesme u Beču, posredstvom Leopolda Alexandra Zellnera,¹¹ kojeg u pismu od 25. svibnja 1852. moli da njegova djela preporuči nekom bečkom izdavaču:

„ich würde Anfangs auf kein Honorar von Verleger Anspruch machen – und wäre bereit, einige meiner bessern deuten Lieder, die ich vorher gerne Ihrem Urtheile unterzöge, zu geben.“¹²

Sličan je pokušaj iskazan u pismu koji je Lisinski uputio 8. svibnja 1852. iz Zagreba u Prag češkom književniku Václavu Hanki. Lisinski je uglazbio tri Hankina teksta i šalje mu popijevke uz molbu da ih ocijeni. Iz formulacije te molbe saznajemo nešto i o stvaralačkoj poetici Vatroslava Lisinskoga, koja je posve u suglasju s romantičkim idealom glazbe kao ekspresije:

„Obećavam si bez svakog samoljublja, da će maleni taj proizvod mili odziv priznanja u Vas naći. - Držo' sam se, što moguće, karakteristike – time duhu pjesničkog smisla odgovorim: i nadam se, da će neke /od/ vaših um?tnikah napëve ove dobrotu imati, da ih strogo i bezpristrano razsudi.“¹³

¹⁰ To su fiktivni likovi koji se javljaju kao pseudonimi ispod Schumannovih tekstova u njegovom časopisu *Neue Zeitschrift für Musik*, a glazbeno su uobličeni u njegovom Carnavalu op. 9.

¹¹ Leopold Alexander Zellner (1823.-1894.) bio je izdavač bečkog časopisa *Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst in Wien*, kasnije i profesor bečkog Konzervatorija.

¹² (...) “U početku ne bih od izdavača očekivao nikakav honorar – te bih bio spreman, ustupiti (mu) neke od svojih boljih pjesama koje bih prije rado prepustio Vašem sudu.” (iz pisma V. Lisinskoga L. A. Zellneru, Zagreb, 25. V. 1852; usp. *Grada za povijest književnosti hrvatske*. 3. knjiga. Uredio Milivoj Šrepel. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1901. (pismo je na izvornom njemačkom jeziku priopćio Mirko Breyer, str. 171-173).

¹³ Usp. Županović, Lovro. *Vatroslav Lisinski (1819-1854). Život, djelo, značenje*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969. 111.

Jezik i teme. Prema deklamaciji hrvatskoga jezika.

Na početku povijesti hrvatskog romantičkog *Lieda* stoje uglazbljenja njemačkih tekstova.¹⁴ Ovamo pripada skupina ranih popjevaka Ferda Wiesnera Livadića nastalih u doba njegova školovanja u Grazu (1816. - 1821.) kao i niz kasnijih skladbi.

I Lisinski i Padovec nalaze povremena nadahnuća u njemačkim tekstovima. Tek postupno ostvaruje se stvaralačka preobrazba hrvatskog pjesništva u popijevci. U tom su pogledu poticajne bile godine hrvatskoga narodnog preporoda obilježene iskazima o važnosti glazbe na narodnom jeziku, i to ne samo opere, već i zbarske glazbe i spjeva, kako solo pjesmu naziva Stanko Vraz u kritici nakon praižvedbe *Ljubavi i zlobe*.¹⁵ Učestalo se postavlja pitanje vrijednosti i podobnosti hrvatskoga jezika za umjetničku glazbu. Otto von Pirsch u svom putopisu ističe:

“Ilirski jezik zauzima svojom zvučnošću i strukturom među slavenskim jezicima ono mjesto koje talijanski jezik među romanskim jezicima. Poput ovih i on je podoban za poeziju i pjesmu.”¹⁶

No trebalo je proći dosta vremena da se svladaju početni neporazumi na relaciji tekst – glazba. Ponekad izgleda kao da su neke nadahnute melodije silom nakalempljene na metar hrvatskih stihova. Tako npr. u Padovčevoj popijevci *Na crnooku* na riječi Lj. Farkaša Vukotinovića melodija u stilu talijanskog opernog *bel canta* (Donizetti) uporno niječe metar teksta (notni primjer br. 3).

Livadić je, potaknut ideologijom hrvatskoga narodnog preporoda, nakon njemačkih tekstova ubrzo potražio hrvatske predloške, za razliku od Lisinskoga koji je 1846., u godini slavlja *Ljubavi i zlobe* napisao neke od svojih najljepših njemačkih popjevaka. Za vrijeme studija u Pragu Lisinski se s uspjehom se okušao i u uglazbljivanju čeških tekstova. No i kasnije je povremeno, kao uostalom i Livadić, posezao za njemačkim stihovima. Znakovito je također da je Lisinski i sam pisao njemačke tekstove za neke svoje popijevke.

Stanovitu suzdržanost prema hrvatskom pjesništvu obrazlaže Wiesner u pismu Petru Preradoviću od 19. XI. 1868. ovako:

“Vezdašne meni poznate pjesme nisu dosta liričke i dramatičke, da bi mene uzhititi mogle, onako suhoparno glase – kakav je i naš tužni položaj naše domovine, ktomu niti jednoga poznatoga veštoga pjevača, dakle mora se sve boljoj budućnosti ostaviti. Sve zlo od glave vlade izhaja...(...) gdo u takvih okolnostih more od serdca pjevati? van: Miserere nobis!”¹⁷

¹⁴ Oršić, Maja. «Tekstovi njemačkih pjesnika u opusima solo pjesama Vatroslava Lisinskoga i Ferde Livadića.» Dipl. Zagreb: Muzikološki odjel Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, 1983. - Kos, Koraljka. »Ljupki pri-lozi „kućnog glazbi!“ Ivan Padovec i njegovo doba. Ur. Sanja Majer-Bobetko i Vjera Katalinić. Zagreb, 2006. 199-207.

¹⁵ “Među spjevom i operom ista je razlika kao među liričkom kakvom pjesmicom i dramom.” (Stanko Vraz, iz kritike nakon praižvedbe *Ljubavi i zlobe*, *Danica ilirska*, br. 14 i 15 1846., obj. Vjekoslav Klaić. Vatroslav Lisinski i prve dvije hrvatske opere. Zagreb 1919. 10-17). Usp. i Majer-Bobetko, Sanja. *Estetika glazbe u Hrvatskoj u 19. stoljeću*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1979. 12.

¹⁶ *Danica*:11 (1836). (cit. Prema Bobetko, *Estetika*, 14); više u studiji Franković, Dubravka. »Uloga ilirske štampe u muzičkom životu Hrvatske od 1835. do 1849.« *Arti musices* 7 (1976): 61-99.

¹⁷ Iz pisma Ferde Wiesnera Livadića Petru Preradoviću, 19. XI. 1868. Usp. F. Ks. Kuhač, *Korespondencija*, kutija br. 13, svež. XLII-XLV (1-187), br. 84. Hrvatski državni arhiv.

Na cernooku
op.43 br.1
Tekst: Ljudevit Vukotinić

Ivan Padovec

Lasno

Oj ko -

šut - ko cer - no - o - ka kras-na, tan - ka i vi - so - ka! Pe - vat
pěs - ma mi - lo mo - li: Ne pre - zi - raj gor - ke bo - li, Nježnim

ču ti tri pěs - mi - ce, Tri pěs-mi - ce zjed - ne Ži - ce: Per - va
gla - som te - be snu - bi, I ti me - ne đě - vo lju - bi! Tret - ja

pěs - ma ni - je ša - la, A - ko - prem je pro - sta, ma - la. U njoj
per - ve nad - vi - ša - va, Rajskom mo - čom o - bo - ža - va. Slo - bod -

pě - va mo - ja Vi - la: Ja te lju - bim, đě - vo mi - lal! Ja te
no - ga ka - no ro - ba: Stal - nost, věr - nost čak do gro - bal! Stalnost

Priloga 3. Ivan Padovec, *Na cernooku* op. 43, br. 1 na riječi Ljudevita Farkaša Vukotinića, prema izdanju: Ivan Padovec, *Popijevke uz pratnju gitare*, uredio Darko Petrinjak, Zagreb 2000.

Pa ipak, i Livadić je poput Lisinskoga izgradio uzornu glazbenu deklamaciju hrvatskog jezika.

Koje su teme privlačile skladatelje hrvatske solo pjesme u 19. stoljeću? U žarištu je ljubav u svim nijansama no s težištem na neostvorenoj ljubavi. S njome u vezi je čežnja, tuga zbog rastanka i osamljenosti. Česti su i idilični i pastoralni tekstovi, no susrećemo i satirične i rodoljubne teme. Tipično za romantizam je otkriće fantastike koja nadahnjuje balade Wiesnera Livadića (*Okičke vrane*), Vatroslava Lisinskoga (*Der Zufluchtsort, Die Botschaft*), Ivana Padovca (*Nächtlicher Ritt*) i Antona Kirschhoferera (*Der Totengräber*).

Tekstovi se dobivaju u neposrednom kontaktu s pjesnicima ili pronalaze u almanasima i notnim izdanjima drugih skladatelja. Neke su tekstove učestalo uglazbljivali

kako strani tako i naši skladatelji.¹⁸ Uz poznata pa i velika imena hrvatske i svjetske književnosti (Johann Wölfgang von Goethe, Nicolas Lenau, Petar Preradović, Stanko Vraz, Ivan Kukuljević Sakcinski, Ljudevit Farkaš Vukotinović) nalazimo među autorima predložaka i danas zaboravljene stihotvorce (Hyazinth von Schulheim, Adolf Bube, August Tiedge, Adolf Pichler, Karl Gottfried Theodor Winkler i drugi). Izbor je padao na ono što je bilo karakteristično za estetiku povijesnog trenutka i ukus sredine, bez obzira na književnu kakvoću.

U posljednjim desetljećima 19. i početkom 20. stoljeća Ivan pl. Zajc nastavlja u svojim popijevkama na tradiciju raspjevane vokalnosti kakvu su njegovali Wiesner Livadić, Ivan Padovec i dijelom svog vokalnog opusa Vatroslav Lisinski. No spontanost i autentičnost melodijskog nadahnuća Lisinskoga, kod Zajca, tog miljenika zagrebačke publike, nadomješta rutina i salonska dopadljivost. U jednom dijelu njegovih solo pjesama zrcale se i nastojanja pedagoga solo pjevanja koji je za svoje učenice na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenoga zavoda skladao prikladnu vokalnu literaturu. I dodir s operetom prepoznatljiv je u melodijskoj ljupkosti njegovih popjevaka. Za života je objavio dvije zbirke popjevaka (1883., 1899.) dok je treća ostala u rukopisu; no ukupan broj skladanih popjevaka iznosi oko 200. Taj podatak već sam govori o brzini skladanja koja je morala obilježiti umjetnički domet pojedinih popjevaka. Ipak, među Zajčevim popijevkama nalazimo uspjelih ostvarenja, kao što su *Domovini i ljubavi*, *Vir*, *Lastavicam*, *Tiho, noći*. Zanimljivu cjelinu čini skupina od šest Mletačkih elegija, vjerovatno prvi vokalni ciklus u povijesti hrvatske popijevke, sastavljen na temelju pripadnosti jedneme pjesniku (Rikard Katalinić-Jeretov) i jednoj temi (Venecija), ali bez glazbenointegrativnih elemenata. U dijelu tih pjesama naglašeni su postupci dramati-zacije (recitativni umetci između kontrastnih odsječaka) u okviru prokomponirane forme (*Riva degli Schivavoni* i, navlastito, *Sala del Maggior Consiglio*).

Svojedobno su popularne bile solo pjesme Zajčeva mlađeg suputnika Slovenca Franje Serafina Vilhara (Kalskoga) (1852.-1928.) koji je od 1881. djelovao u Hrvatskoj. Ostavio je zbirku *Moja lira*, a u građanskim su salonima omiljene bile njegove popijevke *Nezakonska mati* i *Mornar*.

Put od pijevne i popularne strofne pjesmice do umjetničke popijevke koja je jedinstveno, individualno i autonomno glazbeno djelo, ostvaruje se početkom 19. stoljeća u svjetskoj, a nakon 1830. u hrvatskoj glazbi. Raznovrsna individualna rješenja povezuje zajednički nazivnik: nova svijest o solo pjesmi, o tome kako shvatiti i glazbeno interpretirati tekst ako nije pjevan na temelju usmene predaje, već skladan. I zbog te svijesti *Lied* iskoračuje iz dotad rubne pozicije među središnje glazbene vrste, one koje će biti pozvane iskazati nova estetička poimanja glazbe.

Naravno, i nadalje će se skladati popularne, salonske i zabavne popijevke, ali će jaz između njih i onih sa visokim umjetničkim pretenzijama postajati sve dublji. Taj je proces, uostalom, sinkron onome u ostalim glazbenim vrstama. Ponekad se u stvaralaštvu istog majstora mogu prepoznati obje sklonosti, tako kod Jacquesa Offenbacha ili Ivana

¹⁸ Evo nekoliko primjera: Johann Wolfgang von Goethe: *Nähe des Geliebten* (Schubert, op.5, br.2, D 162; Ferdo Wiesner Livadić; J. W. Tomaschek: "Ich denke dein"; Carl Friedrich Zelter); Friedrich Rückert: *Widmung* (Schumann, Wiesner Livadić); Ludwig Christoph Heinrich Hölty: *Das Traumbild* (Schubert, D 204 A, izgubljeno; Wiesner Livadić); Johann Timotheus Hermes: *An das Klavier* (Maria Theresia Paradis, Wiesner Livadić); Johann Friedrich Schink: *Hoffnung* (Friedrich Methfessel, Lisinski).

pl. Zajca. Uбудuće će ipak jaz postajati sve dublji. Kao što je netko duhovito primijetio: prvotno jedinstvo lakog i uzvišenog koje još nalazimo u Mozartovoj operi *Die Zauberflöte* razbit će se tijekom 19. stoljeća na operetu *Die Fledermaus* Johanna Straussa i Wagnerovu glazbenu dramu *Parsifal*.

Stilski hrvatska popijevka 19. stoljeća pripada „romantičkom klasicizmu“. Ta je oznaka prihvaćena u hrvatskoj estetici i u povijesti književnosti.¹⁹ U glazbi ona znači prožimanje klasične formalne tradicije s novim, romantičkim glazbenim značajkama, bez radikalnih iskoraka i smionijih harmonijskih inovacija.

Oživotvoren u *Liedu* hrvatski je glazbeni romantizam prepoznatljiv kako u izboru tema (npr. subjektivna introvertirana lirika kod Lisinskoga) tako i u otkrivanju novih mogućnosti vokalne glazbe. Ne ugrožavajući autonomiju glazbenoga skladatelja povremeno rabi pojedina sredstva glazbenoga izraza za karakterizaciju pojedinosti i atmosfere teksta: tonske rodove, harmoniju (neočekivani disonantni akordi, kromatika, modulacije i sl.), liniju melodike i fraziranje, dinamiku i tempo, promjene u metru i ritmu. U karakterizaciji uz vokalnu dionicu sudjeluje i glasovirski part profiliranom motivikom koja može postati i nosiocem dramskog naboja. Radi se o „umjerenijoj“ primjeni sredstava izraza u skladu s romantizmom u srednjoeuropskom, posebice austrijskom prostoru s njegovim „malim“ majstorima, za razliku od središnje „avangardne“ struje sjevernonjemačkog ili francuskog romantizma. Posebnu draž toj glazbi daju obilježja naivnosti, prostodušnosti i neposrednosti, u skladu sa svijetom *biedermeuera* koji je obilježio likovno stvaralaštvo prve polovice 19. stoljeća.

U hrvatskoj popijevci 19. stoljeća začete su dakle sve bitne vrijednosti koje će omogućiti daljnji procvat ove vrste: produbljuje se napetost između pijevne i izražajno-raciativne vokalnosti, glasovirska pratnja dobiva na važnosti i ponekad se profilira do izrazitog lika. Put od unaprijed vezanog stiha i govornog ritma do slobodnog metroritamskog tijeka tekstovnog predloška i njegove dalekosežne glazbene posljedice ostvarit će se kasnije, a začeti u idućem razdoblju koje nastupa u posljednjem desetljeću 19. stoljeća: *moderni*.

Riječ o glazbi

A kako je riječ o glazbi pratila hrvatsku popijevku 19. stoljeća?

O utjecaju sveprisutnog arbitra „nacionalnog stila“ u glazbi, Ljudevita Gaja, imamo svjedočanstva Franje Ksavera Kuhača, dakle iz druge ruke, i to ponajviše u njegovim knjigama *Vatroslav Lisinski i njegovo doba* i *Ilirski glazbenici*.²⁰

Zanimljivu i karakterističnu opasku nalazimo kod Kuhača (uz Livadićevu popijevku *Razstanak*), na rukopisu koje stoji napomena (čija?):

„Formular, wie kroatische Lieder nicht gemacht werden sollen.“²¹

¹⁹ Posavac, Zlatko. »Estetika romantičnog klasicizma u Dubrovniku.« *Analiza Zavoda za povijesne znanosti IC JAZU u Dubrovniku*. Sv. XIX-XX. Zagreb 1982. 263-289. - Posavac, Zlatko. »Romantični klasicizam zagrebačke kulturne sredine.« *Kaj* 11:1 (1979): 31-55. - Posavac, Zlatko. »Romantični klasicizam na zalazu.« *Mogućnosti* 26:2/3 (1979): 156-163. Šicel, Miroslav. *Stvaraoci i razdoblja*. Zagreb 1970.

²⁰ Kuhač, Franjo Ksaver. *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*. Zagreb: Matica Hrvatska, 21904. - Kuhač, Franjo Ksaver. *Ilirski glazbenici*. Zagreb: Matica hrvatska, 1893.

²¹ Kuhač, *Ilirski glazbenici*, 56.

Ta napomena nije Kuhačeva, jer je on registrira kao postojeću na izvorniku (prijepisu?) popijevke.

Sam Kuhač, taj marni sakupljač narodnoga blaga, savjesni prepisivač naše glazbene baštine (bez kojega bi naše spoznaje o hrvatskoj glazbi 19. stoljeća bile znatno oskudnije) i glazbeni teoretičar, u svojim ocjenama popjevaka hrvatskih skladatelja slijedi ideologiju nacionalnog smjera u umjetničkoj glazbi. Protivnik „njemačkog duha“ osuđuje i etiketira kao nenacionalno sve ono što je istančanije melodijski i harmonijski.

Donosimo nekoliko karakterističnih primjera:

„U ovoj je popievci njemački način ad absurdum doveden, prelazeći neprestano iz jednoga priemeta u drugi, tako da nije jasno, je li je popievka u duru, ili u molu.“²² (u odnosu na popijevku *Das herbste Wort* V. Lisinskoga, 1846.).

„Izim toga imade Lisinski i tu prednost kao komponista popievaka, što se u mladosti svojoj nije toliko privikao onomu njemačkom „Bandwurm-stilu“, koliko Livadić...“

„Ali uza sve svoje borbe sa starom njemačkom školom nije se (Livadić) mogao riješiti onog prežvakavanja jedne misli, onog produljivanja stavačnog oblika bez kraja i konca (...). To osobito vrijedi za mnoge njegove popievke, u kojima oduška nema, već se nanizao stavak po stavak s jednom te istom pomišlju.“²³

„Njemački duh Padovčevih h r v a t s k i h popjevaka upoznali su već tada naši patrioti i umnici. Tako piše St. M. u koledaru „Dragoljubu“ od god. 1862. ovo: „Padovčevu pjesmu „Kad“ pjevaše od skoro u nekome skromnom dužtvu gdcna. Norvegova, i kako mi kaza g. Dr. Demeter, pjesma je vrlo liepo sastavljena, samo da zaudara njemačkom umjetnošću, ili svakako da nije čista slovjenska, jer živući Padovec toliko godinah medju Niemci i učen od učiteljah Niemacah, upio je dakako duha njemačkog, koga se ostresti nije lahak posao.“²⁴

Osim toga Kuhačevi su sudovi često obilježeni naivnom pedanterijom i pogrešno shvaćenim odnosom riječ – glazba. Evo primjera:

„U (Zajčevoj) popievci ‚Moja ladja‘ ne odgovara glasovirska pratnja onoj slici, koju si je pjesnik pjesme ‚Plovi, plovi moja ladjo‘ predstavio; jer ako i veslači ne veslaju neprestano, to ipak ladja sveudilj jednako, neprestance plovi, ne pako na mahove (slijedi notni primjer, op. K.K.), nit ne ostaje na jednom mjestu, što svakako onaj ‚orgelpunkt‘, ‚point d’ orgue‘, u basu izražuje...; Kod rieči ?K nebu digni stieg? svako će si predstaviti, kako se mora barjak ozdo gore dići, melodija pako izražuje ovu scenu ovako:



Primer 1.²⁵

²² Kuhač, *Vatroslav Lisinski*, 173.

²³ Kuhač, *Ilirski glazbenici*, 50, 48.

²⁴ Kuhač, *Ilirski glazbenici*, 109.

²⁵ Kuhač, Franjo Ksaver. »Zajčeve popievke.« *Vienac*, 15:31 (1893): 504-506.

Produbljanje glazbenog izraza solo pjesme bilo je prepoznato u međunarodnoj estetici glazbe. U nas to nije slučaj. Jer u prosudbama Franje Ksavera Kuhača o popijevkama Wiesnera Livadića, Lisinskoga i drugih skladatelja 19. stoljeća (npr. Zajca) dominira ideološka komponenta, pa je „nacionalna“ vrijednost pretpostavljena estetskoj. No iz suvremenog motrišta pokazuje se da je hrvatska popijevka 19. stoljeća bila itekako važna za iskaz nacionalnoga identiteta i nove glazbene svijesti, ali na posve drugačijoj razini nego što su to htjeli politički programi i proklamacije hrvatskog narodnog preporoda, i na drugačiji način od narodne pjesme i tvorevina podređenih njezinim značajkama.

Bibliografija

Feil, Arnold. »Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat.« *Muzikološki zbornik* 11 (1975): 40-53.

Franković, Dubravka. »Uloga ilirske štampe u muzičkom životu Hrvatske od 1835. do 1849.« *Arti musices* 7 (1976): 61-99.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Gedenkausgabe der Werke. Briefe und Gespräche*. Ur. Ernst Beutler. Zürich: Artemis, 1948-54. Sv. 21.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Schriften zur Musik*. München: F. Schnapp, 1963.

Klaić, Vjekoslav. *Vatroslav Lisinski i prve dvije hrvatske opere*. Zagreb 1919.

Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt a. M.: August Hermann d. J., 1802.

Kos, Koraljka. »Vokalna lirika Vatroslava Lisinskoga i Ferda Livadića u evropskom kontekstu.« *Muzikološki zbornik* 25 (1989): 55-66.

Kos, Koraljka. »Die Grazer Jahre des Ferdo Wiesner-Livadić (1816-1822).« *Studien zur Musikgeschichte des Ostalpen und Donaauraums* I. (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, 5) Graz 1983. 73-88.

Kos, Koraljka. »Slutnja hrvatske romantičke popijevke u opusu Ferda Wiesnera Livadića.« *Arti musices* 26 (1995): 19-31.

Kos, Koraljka. »Ljupki prilozi „kućnoj glazbi“.« *Ivan Padovec i njegovo doba*. Ur. Sanja Majer-Bobetko i Vjera Katalinić. Zagreb, 2006. 199-207.

Kos, Koraljka. »Neuvelo cvijeće hrvatskog glazbenog romantizma: Bilješka u povodu 150. obljetnice smrti Vatroslava Lisinskoga.« *Cantus* br. 126, travanj 2004. 66-68.

Kos, Koraljka. »Nekatere posebnosti vokalne melodike Vatroslava Lisinskoga.« *Muzikološki zbornik* 7 (1971): 39-48.

Kos, Koraljka. »Zur Genesis des Kunstliedes in Kroatien.« U *Miscellanea musicae: Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag*. (Musicologica Austriaca 18). Ur. Werner Jauk, Josef-Horst Lederer, Ingrid Schubert. Wien 1999. 151-162.

Kuhač, Franjo Ksaver. *Ilirski glazbenici*. Zagreb: Matica Hrvatska, 1893.

Kuhač, Franjo Ksaver. »Zajčeve popievke.« *Vienac*, 15:31-34 (1893): 502-506, 520, 536, 551.

Kuhač, Franjo Ksaver. *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*. Zagreb: Matica hrvatska, 21904.

Majer-Bobetko, Sanja. *Estetika glazbe u Hrvatskoj u 19. stoljeću*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1979.

Nägeli, Hans Georg. »Die Liedkunst.« *Allgemeine musikalische Zeitung* 19 (1817): 765pp.

Nägeli, Hans Georg. *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilletanten*. Stuttgart/Tübingen 1826.

Oršić, Maja. »Tekstovi njemačkih pjesnika u opusima solo pjesama Vatroslava Lisinskoga i Ferde Livadića.« Dipl. Zagreb: Muzikološki odjel Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, 1983. (Knjižnica Muzičke akademije, inv. br. 880).

Posavac, Zlatko. »Estetika romantičnog klasicizma u Dubrovniku.« *Anali Zavoda za povijesne znanosti IC JAZU u Dubrovniku*. Sv. 19-20. Zagreb 1982. 263-289.

Posavac, Zlatko. »Romantični klasicizam zagrebačke kulturne sredine.« *Kaj* 11:1 (1979): 31-55.

Posavac, Zlatko. »Romantični klasicizam na zalazu.« *Mogućnosti* 26:2/3 (1979): 156-163.

Šrepel, Milivoj (ur.). *Grada za povijest kniževnosti hrvatske*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1901.

Šicel, Miroslav. *Stvaraoci i razdoblja*. Zagreb 1970.

Wiora, Walter. *Das deutsche Lied: Zur Geschichte und Aesthetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel und Zürich: Möslers Verlag, 1971.

Županović, Lovro. *Vatroslav Lisinski (1819-1854). Život, djelo, značenje*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969.

SUMMARY

Changed conditions for music-making that occurred at the beginning of the 19th century suited also the new position the solo song had acquired in Croatia, becoming thus one of the central musical genres. The development from a pleasingly simple and melodious strophic tune, accessible to amateurs, to the art song as an unified, autonomous musical work was the result of a newly acquired consciousness regarding the range of vocal expressiveness as well as the possibilities arising from the collaboration between voice and instrument. This transformation took place in the romantic atmosphere of Vatroslav Lisinski's (1819-1854) output as well as in that of other Croatian composers - Ferdo Wiesner Livadić, Ivan Padovec, and Ivan Zajc, and is easily recognizable not only as regards the poems (in Croatian or German language) selected but also in the minute compositional interpretation of texts. The just-mentioned composers were above all

lyrically inclined and melodically talented; nevertheless, they tried their compositional hand also at the epic form of through-composed ballads with fantastic elements and dramatized roles. The author of the first Croatian national opera, Vatroslav Lisinski, wrote all best songs in the intimate atmosphere of his subjective world, far away and above his ideologies and programmes. Hence the misunderstanding (coming from Franjo Ksaver Kuhač and his followers) that accompanied each and every finely nuanced harmonic progression from the standpoint of the 'national', interpreting it as a Germanism. However, from the current point of view, the 19th century Croatian lied appears to be a proof of national identity on a different level from that proclaimed by the ideologists of 'national style'. It was this very genre through which - in an era lacking symphonic and chamber works - Croatia and its small masters joined and contributed to the European musical culture of the 19th century.