

HRVATSKA UMJETNIČKA POPIJEVKA OD LISINSKOG DO BERSE

I POPIJEVKA KAO IZRAŽAJNO SREDSTVO MUZIČKOG ROMANTIZMA

Stara koliko i čovječanstvo, veza je tona i riječi tokom muzičke historije poprimala najrazličitije oblike. Jedan od njih je popijevka.¹

Tekstovni element popijevke tvori poezija, najčešće lirska. Muzički element je pjevanje pjevača solista uz instrumentalnu pratnju. Povijest odnosa ovih dvaju faktora zapravo je povijest popijevke. Od trubadura pa do Mozarta, Schuberta, Wolfa, Musorgskog i Brittena odnos je između poezije i muzike neprestano oscilirao između prevlasti muzike nad tekstom i prevlasti teksta nad muzikom. Organski povezana s tom borbom između tona i riječi bila je i neprekidna promjena odnosa između glasa i instrumenta.

Zameci moderne popijevke počivaju još u srednjovjekovnoj umjetnosti trubadura, Minnesängera i Meistersingera (11–14. st.); no svoj puni procvat doživljava ova muzička vrsta tek u epohi romantizma.

Kad je nakon francuske revolucije buržoazija postala glavni nosilac i potrošač umjetničkog stvaranja, morala se umjetnost prilagoditi njenim idejama i potrebama. Jedan od karakterističnih oblika u kojima je mlada građanska klasa ispoljavala svoju kulturnu aktivnost bilo je kućno muziciranje. Uz instrumentalnu minijaturu popijevka je kao mala, po izvodilačkom sastavu skromna forma, bila upravo stvorena da zadovolji tu potrebu građanstva za aktivnim muziciranjem, a da uz to svojom sadržinom i formom uspješno odrazi sve trenutačne prelive u raspoloženju romantičkog umjetnika.

Prve romantičke elemente unose u popijevku krajem 18. stoljeća kompozitori južnonjemačke škole (J. R. Zumsteeg, J. F. Reichardt, K. F. Zelter). Oni traže obligatno razrađivanje klavirske dionice², koju – u težnji da ostvare osnovni ugođaj teksta – obogaćuju rastavljenim

¹ Iako je termin »solo-pjesma« možda općenitije prihvaćen, u daljem će se izlaganju upotrebljavati termin »popijevka«.

² Dotada se popijevka često bilježila samo na dva sistema, budući da je instrumentalna dionica u diskantu imala melodiju vokalne.

akordima i arpedžiranjem. Uz to veoma često upotrebljavaju i komponirani oblik popijevke.

Sve ovo ukazuje na bitnu promjenu koja je u razdoblju romantizma zahvatila unutarnju strukturu popijevke. Dotada su – isključivši možda najranije doba u razvoju popijevke – vanjskim oblikom te muzičke vrste upravljali isključivo muzički principi; oni su određivali tok melodike, regulirali periodičnost i dozvoljavali upotrebu kolorature i tamo gdje joj, s obzirom na tekst, često nije bilo mjesto. Iako se odnos između vokalne i instrumentalne dionice često mijenjao, tekstu se nikad nije pridavala tolika važnost da bi se zbog njega ugrozila formalna ravnoteža cjeline ili kakva muzički uspješna melodijska fleksija u vokalnoj dionici.

Romantička je popijevka, međutim, izraz drugačije, mnogo tješnje veze između riječi i tona. To se ispoljava u sve češćoj upotrebi komponiranog oblika, koji je rezultat kompozitorova poniranja u ugođaj svakog pojedinog stiha, a uz to i u novom odnosu prema dionici instrumenta; u intimnoj povezanosti dionica glasa i »pratnje« klavir postaje ravnopravni suradnik glasa u tumačenju pjesničkog teksta. Raskošnim nizom impresivnih figura pratnje³ stvara klavir romantičkog kompozitora jedinstvenu pozadinu cjelini ili pojedinim dijelovima popijevke; samostalnim preludijima uvodi slušaoca u njen osnovni ugođaj, a ovećim interludijima i postludijima nadopunjava na emocionalnim vrhuncima ono što nužno ostaje nedorečeno riječima.

Organski rasla s konstruktivnim elementima, doživljavaju i ostala muzička izražajna sredstva razne promjene i obogaćena uvjetovana općim stilskim razvojem, a u skladu sa specifičnom namjenom u okviru popijevke.

Harmonija se obogaćuje sve češćom upotrebom zamjenika glavnih trozvuka, a uz to svim oblicima septakorda, zaostajalica, pedalnih i sporednih tonova, tonalnih skokova, naglih modulacija i sjenčanja alteracijom. Kromatici, tom najkarakterističnijem izrazu romantičko-harmonijskog zaoštavanja prema vodiči,⁴ pridružuje se i simptomatični rast akorda preko trozvuka septakorda do nonakorda i undecimakorda.

Melodika se više tako čvrsto ne upire o tonove trozvuka, postaje kompleksnija, a ponekad odražava intonaciju govora (pitanje, krik).

Metrika svojom pravilnom raspodjelom arza i teza još uvijek nameće melodiji pravilne okvire dvotaktnih, četverotaktnih i osmerotaktnih fraza; u principu ritmizacija ipak očituje uočavanje osnovnih metričkih zakonitosti u tekstu.

*

³ Preko tzv. impresivnih figura pratnje (prema E. Kurthu) prenosi kompozitor u muzički govor sliku dojmova koje kod njega izazivaju pojedini akustički doživljaji.

⁴ Osnovna se funkcija pojedinog tona, pa i cijelog akorda u klasiци i romantizmu bitno razlikuje. Dok je karakter tona i akorda u klasiци čvrst, statički, tonički, prožet je romantički ton i akord specifičnom napetošću, dinamikom, koja se javlja kao nužna posljedica intenzivnog horizontalnog kromatskog života glasova, dakle, mnogobrojnih *rolutonskih*, *vodičnih* odnosa (prema E. Kurthu).

Najbogatiji procvat doživjela su romantička izražajna sredstva u njemačkom *Liedu*, ostvarenju ranih romantičara Schuberta i Schumanna. Zadivljujući rasponom izražajnosti i raznolikošću rješenja, Schubertove se popijevke ipak dadu svesti na nekoliko prototipova, od kojih svaki nosi klice određenog stilskog razvoja:

a) Tip popijevke u kojoj dominira ekspresivni moment (primjer: »Der Doppelgänger«) pokazuje težnju razvoja prema punom ekspresionizmu. Bitne značajke tog stila najavljuje već kromatika i primjena velikih intervala u vokalnoj dionici (na dramskim vrhuncima) i bogatija harmonija mnogih ranoromantičkih ostvarenja.

Intenzivnijoj primjeni tih elemenata ekspresivnosti pridružila se koncem 19. stoljeća jedna značajna tekovina kasnog Wagnerova stila: oslobađanje melodike od okova periodičnosti, koju joj je dugo nametao metar. Na toj novoj bazi melodika je, kao nikada prije, u stanju svojim fleksijama odraziti intonaciju, a ritmizacija metričke finese teksta. Krajnja posljedica tih novih izražajnih mogućnosti je sve češća primjena deklamatornog principa u oblikovanju vokalne dionice, što zajedno s produbljanjem harmonijskih sredstava uvjetuje snažnu dramatičnost ekspresionističke popijevke.

b) Velik dio Schubertovih popjevaka pripada tipu s istaknutim impresivnim značajkama (primjer: »Gretchen am Spinnrade«). Sklonost romantičkog kompozitora k odražavanju zvukovnih dojmova ispoljava se u mnoštvu varijanata impresivnih figura pratnje, koje profinjenim »tonskim slikanjem« ostvaruju opću atmosferu popijevke. U primjenim radikalnih izražajnih sredstava mnogo umjerenija od popijevke ekspresionističkog karaktera, popijevka impresivnih obilježja najčešće je nosilac suptilnog lirskog ugođaja.

c) Oveća grupa ranoromantičkih popjevaka pokazuje srodnost s elementima muzičkog folklora (primjer: »Heidenröslein«). Ograničavajući se u tom razdoblju na reprodukciju najuočljivijih i najpristupačnijih značajki narodne pjesme – periodičkog oblika i jednostavne melodike – kompozitori popijevke postepeno su usvajali i ostale osobine narodne muzike. U borbi za ostvarenje nacionalnog muzičkog izraza, koju su tokom 19. i u prvim decenijama 20. stoljeća vodili slavenski i neki drugi evropski narodi, najčešće je upravo popijevka sintetizirala prva nastojanja muzičkih stvaralaca da usvajanjem melodike, ritma i latentnih harmonija nekog folklornog područja oblikuju djelo »u narodnom duhu«.⁵

Pojava romantizma ne donosi popijevci samo niz neophodnih stilskih promjena. Pošto je stoljećima životarila u sjeni većih i složenijih oblika, stječe popijevka na pragu 19. stoljeća odjednom veliku popularnost. To nije slučajna pojava. Ako je fuga jedan od najomiljenijih oblika muzičkog baroka, a simfonija i sonata forme karakteristične za klasiku, popijevka je ono izražajno sredstvo koje je – nepretencioznošću izvo-

⁵ Izražajna smjelost u primjeni novih izražajnih sredstava udružuje se logično i s većom formalnom slobodom. Tako je popijevka tipa a) najčešće prokomponiranog oblika, a ona tipa b) ili c) komponirana je obično u ABA, strofnoj ili kojoj drugoj vezanoj formi.

dačkog aparata, vezom tona i riječi, intimnošću forme i mogućnošću suptilnog održavanja golemog raspona romantične osjećajnosti – bilo stvoreno da sintetizira svu raskoš i nemir novog životnog duha.

Romantizam je popijevku uzdigao među najneposrednija izražajna sredstva muzičke umjetnosti.

II HRVATSKA POPIJEVKA U RAZDOBLJU ILIRIZMA

(1830–1850)

Opće karakteristike muzičkog stvaralaštva

Za hrvatsku umjetničku muziku romantizam znači početak organskog i kontinuiranog razvoja. Jer ilirski je pokret – taj specifični odraz romantičko-nacionalističkog vrenja – niknuo na tlu bez prave muzičke tradicije. Djela dalmatinske muzičke renesanse ležala su zaboravljena u arhivima, i tek skromno muziciranje malih kapela na dvorovima nekih feudalaca predstavljalo je, uz povremena gostovanja talijanskih opernih trupa, početkom 19. stoljeća »hrvatski muzički život«.

U takvim su prilikama, u sredini koja im nije mogla pružiti ni najnužniju stručnu spremu (do 1829), a kamoli trajnu materijalnu podršku, započeli stvarati ilirski kompozitori. Razumljivo je stoga da su se u njihovu životu i radu ispoljile neke zajedničke crte, koje općenito karakteriziraju stilske temelje hrvatskog muzičkog romantizma:

a) Među ilirskim kompozitorima gotovo nije bilo profesionalnih muzičara; simptomatičan je slom Lisinskog nakon njegova neuspjelog pokušaja da živi samo od muzike.

b) Zbog pomanjkanja muzičke tradicije i školstva nedostajala je kompozitorima neophodna stručna sprema (ukoliko je, kao Lisinski, nisu stekli u inozemstvu). Karakteristična je za to stanje pojava tzv. »ishitrilaca«, koji ne poznaju čak ni notno pismo. A i kontakt s dostignućima tada naprednih evropskih stvaralaca bio je oskudan. Zbog svega toga izražajna su sredstva ilirskih kompozitora u velikom zaostatku za općim tehničko-stilskim razvojem evropske muzike.

c) Jedna od osobitosti toga doba je brza evolucija izražajnih sredstava u djelima najboljih ilirskih kompozitora. U kratkom vremenskom rasponu od dvadesetak godina njihova se izražajna sredstva, srodna u početku onima pretklasičnih majstora, obogaćuju mnogim tekovinama zrele romantike; kromatikom, deklamacijom, individualizacijom klavirske dionice. Ipak, to prihvatanje romantičkih stilskih značajki nije rezultat organskog razvoja; ono nastupa nesigurno, u povremenim valovima, združujući se u bizarnu sintezu s naivnim, ponekad gotovo školskim postupcima predstavnika našeg muzičkog preporoda, ostajući tako za ono vrijeme izoliranom pojavom u hrvatskoj muzici.

Tek nakon Zajca naša je popijevka u uhrzanom, ali organskom i logičkom razvoju usvojila i ostale stilske tekovine muzičkog romantizma.

Popijevka Ilirskog razdoblja

Zbog malog sastava i oblika i ograničenog broja stručnih problema koje postavlja pred kompozitora popijevka je oduvijek bila omiljela forma onih kojima je nedostatak solidne stručne spremne prijeko da zahvate u problematiku većih, složenijih muzičkih oblika. Zato je i razumljivo da je većina ilirskih »ishitrilaca«, a i kompozitora, uz zborove komponirala pretežno popijevke. Ta je forma, uostalom, odgovarala duhu romantičke epohe, a uz to i konkretnim političkim ciljevima – tekst na narodnom jeziku davao joj je pečat oživotvorenja ilirske ideologije o nacionalnoj umjetnosti.

U nizu kompozitora tog razdoblja pisali su popijevke F. Pintarić (1798–1867), I. Padovec (1800–1873), F. Rusan (1810–1879), J. Runjanin (1821–1878), F. Pokorni (1825–1859) i drugi. No usprkos ponekoj uspješnoj i iskrenoj stranici, njihov rad u cjelini daleko zaostaje za ostvarenjima Livadica (1798–1878) i Lisinskog (1819–1854).

Prije prijelaza na detaljnije razmatranje značajki popijevke ilirskog doba nije moguće mimoći jednu tipičnu muzičku pojavu toga vremena – *budnicu* ili *davoriju*.

U budnici se najjasnije ističu političko-nacionalističke težnje ilirskog pokreta. Zanosni tekst i krajnje jednostavna obrada (strofnost, harmonija na bazi tonike i dominante, melodika na kosturu glavnih trozvuka) uz pregnantan ritmiku upućuju na srodnost budnice s masovnom pjesmom francuske revolucije, vremenski i prostorno tako bliske ilirizmu. Simptomatično je da su se budnice komponirale sad za glas i klavir, sad za zbor, a najčešće se jedna te ista budnica izvodila u obje verzije. U njihovoj je jednostavnosti garancija masovnog efekta i popularnosti, koju je većina od njih doživjela.

Zbog namjene koja je nužno uvjetovala i način obradbe pokazuje velik dio ilirskih budnica i njima srodnih napitnica određenu ukalupljenost. Jedan njen znak – a uz to očiti odraz stručne nemoći ilirskih »ishitrilaca« – praksa je pisanja solističkih verzija na dva sitema, što odaje potpunu podređenost instrumenta vokalnoj dionici. Simptom svedenja klavirske dionice na kliširanu ritamsko-harmonijsku podlogu je i običaj da se partija klavira ne ispisuje detaljno; ponavljanje pojedinih figura jednostavno se obilježavalo crticama.

Tipičan je primjer te muzičke vrste koja cvate na pragu ilirizma, a bliska je popijevci pa svojom pojavom i inicira njen kasniji bogatiji život, poznata budnica Lisinskog »Iz Zagorja«. Pridružuju joj se mnogobrojni slični napjevi Runjanina i ostalih iliraca, odražavajući u svojoj melodici češće romanske i germanske nego slavenske muzičke elemente.

Granica između solističke verzije budnice i popijevke romantizma nije, naravno, čvrsta. Tako bi se i za »Vojničku pjesmu« Lisinskog (Prag, 1849) moglo ustvrditi da predstavlja umjetnički dotjeranu nadogradnju na ranoilirski tip budnice. Uza svu jednostavnost i preglednost harmonijskog plana i melodike Lisinski je na bazi tamnog molaskog ugođaja, a uz primjenu tipično slavenskog motiva u pregnantnom

klavirskom uvodu, ostvario popijevku snažnog dramatskog zamaha. Interesantna je i primjena nekih romantičkih harmonijskih tekovina, kao što su pedali i ostinatne figure, septakordi sporednih stupnjeva i zamjenične dominante. (Pr. 1)

Primjer br. 1

Lisinski: Vojnička pjesma

Presto, assai furioso ~

pp

ff

1. Na - prijed bra - ćo, mač u ru - ke,
2. Hra - bro bra - ćo, hajd - mo sa - da,

ff

čuj - mo boj - ne tru - blje zvu - ke,
ne - ka uri - je krv nam mla - da,

ita.

Kod razmatranja popijevke tog razdoblja zadržat ćemo se naprije na grupi koja pokazuje najveću jednostavnost izražajnih sredstava. Toj grupi pripadaju popijevke iz početne faze ilirizma, a odgovaraju po karakteru onima iz razdoblja ranog romantizma u ostalim slavenskim zemljama, naročito u Rusiji (primjeri u vokalnom opusu Titova, Varlamova i Aljabjeva). Obilježava ih skučenost izražajnih sredstava, jednostavnost harmonije i klavirske pratnje, periodičnost uz strofni oblik i narodni prizvuk melodike. Osnovni ugođaj je sjetan, melankoličan, ponekad pomalo površnog, »salonskog« karaktera, u stilu tada popularne romance. Ostvarenja tog tipa izrazito su ilirska. Uz Lisinskog i Padovca dao je najljepše priloge na tom području ilirske popijevke Ferdo Livadić, čije cjelokupno vokalno stvaranje – koje ne pokazuje markantnije razvojne linije – stoji u znaku suzdržanosti i lirizma. Teško je iz mnoštva njegovih uspješnih popjevaka odabrati najbolje. No među njima je, svakako, »Kamena djeva« primjer jednostavnosti i psihološki uvjetovane gradacije, ostvarene najskromnijim sredstvima. (Pr. 2)

Za ilustraciju periodične, ponekad gotovo suviše krute i kliširane formalne okosnice tog tipa popijevke neka posluži strukturni plan Livađećeve »Prelje«:

Klavirski uvod + mala perioda + klavirski umetak + mala perioda +
8 + 8 + 4 + 8 +

Klavirski umetak + mala perioda + klavirski umet. + prošir. per. +
4 + 8 + 4 + 8+4 +

klavirski zaglavak.

8

Taj plan predstavlja zapravo proširenje strofne strukture popijevke. On u zametku sadržava ideju nizanja samostalnih strofnih melodija, odijeljenih klavirskim interludijima.

U opusu Lisinskoga zastupljen je ovakav tip popijevke samo u prvom stvaralačkom razdoblju (1841–1846). To je doba kad Lisinski tek formira svoj stil. Njegov »Brodar« je uspjeti primjer popijevke koncipirane na krajnjoj jednostavnosti izražajnih sredstava; no nailazimo u njoj i na nagovještaj tipično romantičkih postupaka u oblikovanju klavirske dionice (tremolo – impresija vjetera).

Niz lijepih priloga na tom području ilirske popijevke dao je i nekad glasoviti gitarist Padovec. Među njima ističu se ukusnom harmonizacijom popijevke »Laku noć« i »Na crnooku«.

Iako izražajna sredstva spomenutih popjevaka stilski gotovo ne prelaze jednostavne okvire rane klasike, ipak su one izrazito romantički produkt, jer o pripadnosti nekom stilu ne odlučuju samo značajke izražajnih sredstava već i način njihove primjene. A taj je ovdje bitno nov.

Primier br. 2

Livadić: Kamena dieva

Andante con moto

p

1. Die - va sje - di
2. Val se di - že

po - kraj mo - ra na ka - me - nu stu - de -
val o - pa - da lo - me pje - nu gre - be -

nom; ti - ho gle - da u da - lji - nu i o -
ni: ta - ko za lost i uz - da - nje lo - mi

Ći - ma su - zni - ma,
 er - ce dje - vi - na,

p
 Jad - na gle - da i uz -
 E - no, e - no, nij' li

di - še od zo - ri - ce do zo -
 ja dro? a to le - te so - ko

a tempo
 re, pu - sto vi - di
 li, a - li o - no

rall. *p a tempo* *itd.*

Ta novost leži u prisnijem odnosu teksta i muzike, odnosu koji u navedenim popijevkama ukida dominaciju isključivo muzičkih principa. Zato u njima rjeđe nailazimo na elemente kolorature i na višestruko, muzički uvjetovano ponavljanje pojedinih fraza.

Ipak, najintimnija suradnja riječi i tona nije se u tim ranim produkcijama ilirizma mogla ostvariti. Zapreka je tome bila gotovo isključiva upotreba strofne forme, koja se bazira na nelogičnosti povezivanja različitih sadržajnih cjelina (strofa) uz istu melodiju. Tek je u prokomponiranom obliku popijevke romantička muzika uspjela vjerno izraziti sadržaj svakog retka pjesničkog teksta.

Oko 1835. godine poprima popijevka ilirizma u sve većoj mjeri *izrazito romantičke stilske značajke*.

Značajke novog stila najmarkantnije su se ispoljile u dva smjera: u individualizaciji klavirske dionice, kojoj se sve češće povjeravaju samostalni odlomci i karakteristični provodni motivi, i u obogaćivanju harmonije.

Kao što je polifonija simbol baroknog stila u muzici, tako je harmonija ono izražajno sredstvo koje je u sebi sintetiziralo i markantnije od svih ostalih muzičkih elemenata odrazilo stilsku fizionomiju romantičke epohe. Osnovno obilježje romantičke harmonije je kromatika; od povremene upotrebe zamjeničnih dominanti pa do intenzivne alteracije kromatika postepeno olabavljuje okvire tonaliteta, postajući svojevrsnim odrazom romantičke napetosti s jedne, a težnje za koloritom s druge strane.

U kakvom se obliku intenzivna kromatika i individualizacija klavirske dionice prvi puta ispoljila u ilirskoj popijevci, ilustrira glomazna i konfuzna Livadićeva balada »Okičke vrane« (1835). Romantičke se značajke definitivno, ali u mnogo umjerenijem obliku, ustaljuju u Livadićevu opusu oko 1840. Iz tog je razdoblja popijevka »Ti si moja«; kao daleki odraz zanosne šubertovske ljubavne melodike (»Sei mir gegrüßt«), ova popijevka zorno prikazuje besmisao kalemljenja velikih intervalskih skokova trozvučne baze i melizma talijanskog karaktera na metriku našeg jezika.

No Livadić se ponekad i vanredno ukusno i psihološki opravdano znao poslužiti stilskim tekovinama muzičkog romantizma. Njegova popijevka »Udaljenoj ljubi« primjer je uspješne upotrebe kromatike, zastajalica, umanjjenih septakorda i nonakorda, sekvenca i harmonijskog sjenčanja u službi pojačavanja snage poetske riječi. Uz dramski snažni, ritmički pregnantni klavirski uvod i karakteristični punktirani motiv završetka naročito je uspjelo mjesto u sredini popijevke, gdje je Livadić raskidanošću fraze sretno izrazio nesigurnost pitanja, uobličavajući tako u zametku ideju oslobađanja melodije od skučenosti koju joj je nametnula pravilnost metra.

Oko 1845. pojavljuju se izrazito romantičke stilske osobine u popijevkama najvećeg ilirskog kompozitora – Lisinskoga. Njegova je »Bjelana« interesantan, još ponešto nesiguran pokušaj ostvarenja pastoralno-fantastične atmosfere. Koncipirana – u skladu sa sadržajem – na

bazi trodijelnosti, ova popijevka u svom srednjem dijelu pokazuje obilje impresivnih figura (lov: kvinte; prikradanje: tremolo, itd.), upotrebu kromatike (prikradanje), rastrgane melodijske fraze (ljubljenje), umanjenog septakorda (na kulminacionoj tački) i sekvenca na bazi bogatog modulativnog plana. Takvo saživljavanje s tekstom novost je u opusu Lisinskoga i najavljuje drugo razdoblje majstorova vokalnog stvaranja (1846 – do listopada 1847), razdoblje u kojem će na principu tijesne suradnje teksta i muzike nastati niz vrijednih ostvarenja.

Godina 1846. naročito je plodan period u vokalnom stvaranju Lisinskoga. Dok su od 1841. do 1846. sve majstorove snage bile koncentrirane na komponiranje »Ljubavi i zlobe« – tako da je u vremenskom rasponu od pet godina nastalo svega petnaestak popjevaka, 1846. je godina povećane produkcije popjevaka. U devetnaest popjevaka nastalih u to doba ogledaju se neke nove značajke, koje 1846–1847. karakteriziraju kao »romantičko razdoblje« u razvojnem putu Lisinskoga.

Temelj njegova novog stila je sigurnije vladanje muzičkom materijom, što djelima tog razdoblja daje pečat veće tehničke zrelosti. Uz to u toj stvaralačkoj fazi Lisinskoga nailazimo na mnoštvo dodirnih tačaka s njemačkom romantikom, naročito sa Schubertom (sličnosti u impresivnim figurama prate, u primjeni deklamacije, kromatike i povremenog tonskog slikanja).⁶ Bile slučajne ili ne, te nam zajedničke crte ukazuju na jednu fazu koju je Lisinski u svom razvoju morao proći da bi – nakon oponašanja, eksperimentiranja i traženja – izgradio svoj lični muzički izraz.

U nizu popjevaka tog razdoblja ističu se snagom psihološke karakterizacije »Prosjak«, »Miruj, miruj, srce moje«, »Die Botschaft«, »Vergessen«, »Der Zufluchtsort« i »Na vjetar«. Strofnog su oblika među njima samo dvije (»Miruj, miruj« i »Na vjetar«), a ostale su koncipirane u baladnoj, rapsodičkoj, prokomponiranoj formi, s eventualnim – sadržajno uvjetovanim – elementima ponavljanja (»Prosjak«, »Der Zufluchtsort«).

Kako su se nove stilske tekovine ispoljile na ostalim muzičkim elementima?

Težište muzičkog izražaja ostaje još uvijek na melodici, koja na svoj način odražava obogaćivanje romantičke harmonije. Sve su rjeđi slučajevi upiranja melodije o tonove trozvuka. Veliki intervalski pomak nije rijedak, ali je uvijek izraz unutarne napetosti i ekspresije, povezujući svoje djelovanje s harmonijsko-kromatskim snagama; javljaju se u melodici i umanjeni ili povećani intervali i izrazito ekspresivni skokovi za sekstu ili septimu. Ritamski okviri često se na mjestima najveće dramske snage lome, omogućavajući melodici prijelaz u slobodnu deklamaciju, kojoj je temelj metar teksta. (Pr. 3)

⁶ Simptomatično je da je veliki dio popjevaka tog doba Lisinski komponirao na njemačke tekstove.

U vokalnoj se dionici ponekad javljaju zanimljive, za Lisinskoga karakteristične melodijske fleksije. To su bogate melizmatičke figure srodne koloraturnim elementima iz »Ljubavi i zlobe« (»Vergessen«).

Primjer br. 3

Lisinski: Der Zufluchtsort

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

System 1: The vocal line begins with a melisma on the word "fin-" in "fin-stre". The piano accompaniment features a "stringendo" marking and triplet figures in the right hand.

System 2: The vocal line continues with the words "Nacht den Ob-dach - la - sen". The piano accompaniment includes a "cresc." (crescendo) marking.

System 3: The vocal line concludes with "schon, und fruchtlos je - den Schritt er". The piano accompaniment features a forte "f" dynamic marking.

Lyrics: Er-ei-let hat die fin-stre
Nacht den Ob-dach - la - sen
schon, und fruchtlos je - den Schritt er

f macht kein Mit-leid kein Mit-leid

üb-erall Hohn!

p colla parte *p*

piacere
Dem Sinken nah! schleppt er sich fort vom Stadt-ge-wühl hin-aus, da

p *f*

ritard. *Tempo primo*
sieht er einen stillen Ort und dann ein ein-sam Haus

p *pp* *itd.*

Ritam je uglavnom na liniji tradicije, pravilan, čvrst i stalan. Veću slobodu i varijabilnost pokazuje samo u mnogobrojnim figurama pratnje, gdje preko triola, sekstola i raznih kombinacija brzih kromatskih prohoda s duljim notnim vrijednostima unosi nužnu raznolikost u odluju, rapsodičku formu popijevke.

Uz prije istaknute, izrazito romantičke tekovine, iznenađuje harmonija tog razdoblja suptilnim mijenjanjem osvjetljenja u vezi s psihološkom pozadinom teksta (Pr. 3, t. 14-16). Ponekad, naročito kad u melodici prevlada deklamatorni princip, prelazi težište izražajnosti na harmoniju.

Jaz između ranijih i zrelih ostvarenja Lisinskog najjasnije se ispoljava u fakturi klavirske dionice. Obilje impresivnih figura daje svakoj pojedinoj popijevci iz tog razdoblja individualni ugođaj. U duljim popjevkama rapsodičkog karaktera podvlače različite figure psihološku stranu pojedinih dijelova pjesničkog teksta. (primjer 3)

Još jedna tekovina romantičke individualizacije klavira su kratki, ritmički jasno profilirani motivi, kojima Lisinski isprepliće klavirsku dionicu popjevaka tog perioda. Ponekad su ti motivi izraz podsvjesne napetosti (»Miruj, miruj«), buntovne crte i otpora (Pr. 3. takt 8-9), ponekad odražavaju nesmiljenost i upornost sudbine (»Prosjak«) ili pak stremljenje, polet i romantički zanos (»Die Botschaft«).

Mnogi od tih motiva (a i figura pratnje) pokazuje sličnost s nekim popjevkama u njemačkih romantičara.⁷ To je, međutim, logični odraz sličnog odnosa prema tekstu i opće stilsko obilježje. Izraz potmolog vrenja podsvjesnih snaga, ti neugledni, kratki motivi simbol su buntovne crte u karakteru Lisinskoga i kao takvi, možda više nego mnogi upadljiviji elementi njegova stila, pridonose upoznavanju umjetnikove ličnosti.

Promatrana u cjelini ostavština tog »romantičkog« stvaralačkog razdoblja Lisinskoga pokazuje naglašenu dramatsku crtu, koja se ispoljava u naglašavanju baladno-narativnih momenata s čestom primjenom deklamacije na vrhuncima emocionalne napetosti.

Iako je težište izražajnosti još uvijek na vokalnoj dionici, klavir je – u mnogobrojnim preludijima, interludijima i postludijima (»Vergessen« »Der Zufluchtsort«) – osvojio znatnu samostalnost, postajući važnim izražajnim faktorom popijevke Lisinskoga.

U popjevkama ostalih ilirskih kompozitora pojavljuju se izrazito romantička izražajna sredstva tek iznimno. Na koji je način kromatika oplodila neka ostvarenja Livadića i Padovca ilustriraju njihove među-

⁷ Evo nekih sličnosti:

Lisinski: Bjelana (takt 17-32)

Lisinski: Prosjak (takt 7-11)

Lisinski: Die Botschaft

Lisinski: Der Zufluchtsort (Pr. 3. t. 15-20)

Lisinski: Der Zufluchtsort (t. 81-83)

Schubert: Am Feierabend (7-26)

i Der Müller u. d. Bach (29 do kraja)

Schubert: Auf dem Fluße (41-45)

Schubert: Aufenthalt (43-48)

Schubert: Am Meer (12-18)

Schubert: Die Wetterfahne (31-33)

i Im Dorfe (1-18)

itd.

sobno veoma srodne popijevke »Der Entfernten« i »In die Ferne«. Ove popijevke suptilnog lirskog ugođaja harmonizacijom, formom i melodijskom linijom donekle podsjećaju na muzički jezik Roberta Schumanna. (Pr. 4)

Livadić: Der Entfernten

Um - schwebst du mich, o, hol - des ge - lieb - tes Traumge -

spinst. um - schwebst du mich, o, hol - des ge - lieb - tes

ita.

Primjer br. 4

U omanjoj se grupi popjevaka ilirskoga doba nazrijevaju neki *elementi nacionalnog muzičkog izraza*. Ovamo spadaju popijevke trećeg, posljednjeg, stvaralačkog razdoblja Vatroslava Lisinskoga (1847–1854; listopad 1847 – polazak u Prag; 1850 – definitivni povratak u Zagreb; 1852 – prekid komponiranja; 1854 – smrt), u kojem se naročito plodnošću ističe 1849. godina, kad je u vremenskom rasponu od godinu dana nastalo devetnaest, od toga samo u siječnju jedanaest popjevaka.

Najuspjelije su među njima »Ribar«, »Maj«, »Vojenská píseň«, »Vystěhovalec«, »Tuga«, »Život«, »Ruža« i »Dvije ptice«.

U usporedbi s popjevkama iz »romantičkog« doba navedeni primjeri pokazuju mnogo umjereniju primjenu izrazito romantičkih stilskih obilježja. Opća je značajka njihova stila sredenost i uravnoteženost. Ni opsegom ne dosižu »epsko-baladne« tvorevine prethodnog perioda.

S druge se strane i majstorov interes u izboru tekstova znatno proširuje. Češka poezija otvara mu krug patriotske, nacionalističke tematike, koju Lisinski usvaja paralelno sa svojim odvrćanjem od radikalnog romantičkog subjektivizma. Njegova muzička realizacija nacionalistički obojenih sadržaja sada je daleko od kliširanosti ilirske budnice.

Primjena je radikalnih romantičkih stilskih elemenata umjerenija i u malobrojnim popijevkama intimno-subjektivnog karaktera nastalim u posljednjim stvaralačkim godinama majstorova života, što, međutim, nimalo ne umanjuje dubinu i suptilnost kojom je oživio psihološku podlogu pjesničkog teksta.

Bitna je značajka popjevaka tog doba pojava nekih elemenata koji bi se mogli označiti kao prvi znaci formiranja našeg nacionalnog muzičkog izraza.

Fama o Lisinskom kao stvaraocu hrvatske nacionalne muzike pokolebana je u našem stoljeću. Dio njegova opusa doista se ne bi mogao nazvati nacionalnim, ni po duhu, ni po obradbi. No uzme li se u obzir da je i Glinka razmjerno dugo bio pod stranim utjecajima, a da mu se ipak ne osporava slava utemeljitelja ruskog nacionalnog muzičkog stila, onda i Lisinskom pripada pravo da se – s pozicija određenog dijela njegova opusa – sagledaju prvi rezultati asimilacije muzičkog folkloru u našoj umjetničkoj muzici.

Osobine narodne muzike prodirale su u našu umjetničku muziku tek postepeno. Jer u 19. je stoljeću odnos prema folkloru bio bitno drugačiji nego danas. Za naše kompozitore toga doba muzički je folklor eventualno samo tematski materijal, a način obradbe, baziran na stečenoj tradiciji, stran je duhu narodne pjesme. Sva naša saznanja o ritmici, latentnoj harmoniji, tonalnim izvorima i drugim elementima muzičkog folkloru plod su dugotrajnih sustavnih istraživanja i naučne analize narodne muzike, rezultat rada mnogobrojnih muzikologa i folklorista.

I sam je način života ilirskih muzičara onemogućavao češća putovanja i trajniji dodir s folklorom udaljenijih područja. Originalna tonalna osnova istarske ljestvice, složenost makedonskih ritmova ostali su im potpuno nepoznati.

U svjetlu ovih činjenica razumljivo je da su ilirski kompozitori mogli usvojiti i ponekad u svom stvaranju odraziti samo neke elemente našeg muzičkog folkloru: jednostavnu, periodičnu melodiku blisku narodnoj, češće varoškoj pjesmi iz okolice Zagreba, i stalnu ritamsku shemu na bazi koje se – u skućenu opsegu – razvijala melodijska linija.

Te osobine nalazimo u većini strofnih popjevaka nastalih u trećem stvaralačkom razdoblju Lisinskoga. Strofnu je oblik i najbliži formalnoj okosnici narodne pjesme, a njegova je česta primjena (uz trodijelni oblik) znak odvratanja Lisinskog od radikalno romantičkog načina izražavanja. Nadasve uspjeti primjeri te vrste su elegična, izrazito slavenska popijevka »Vltavo!« i mala, mocartovski prozračna popijevka »Maj« (Pr. 5)

Uz povremeni folklorni prizvuk opaža se na znatnom broju popjevaka tog doba utjecaj opernog stvaranja Lisinskoga. To se donekle ispoljava u upotrebi trodijelnog oblika (»Osamljen«, »Dvije ptice«), no prvenstveno u bogatoj melizmatici, velikim intervalskim rasponima, arioznosti, povremenim elementima kolorature, širini fraze i naponu melodijske linije. Duboku izvornost i specifično slavensku obojenost te melodije

Lisinski: Maj

Moderato quasi adagio *ritenuto*

1. Divni maj, u lugi gaj život li - je!
2. Do ti - ne pla - ni - ne pu - ne cve - ca.

poco mosso e cresc. *f* *rit*

Suu se kre - će, sve se smi - je, svuda nas - koš, svuda sijaj.
divnog sun - ca, prama - lje - ca, pla - vog ne - ba, topli daj.

rit. (colla parte) *ita.*

Primjer br. 5

rječito ilustriraju neke od posljednjih, možda najljepših popjevaka Lisinskoga (»Tuga djevojke«, »Udaljenoj«, »Tuga«, »Dvije ptice« i »Osamljen«). (Pr. 6)

Iako pročišćena od pretjerane kromatike, harmonija tog razdoblja u stvaranju Lisinskoga pokazuje bogat modulativni plan, čestu upotrebu zamjeničnih dominantni, uz psihološki uvjetovano mijenjanje osvjetljenja (»Dvije ptice«, »Jeli«).

U ritamskom je pogledu za to doba karakteristična povremena upotreba sinkopa (»Tuga djevojke«, »Osamljen« – pr. 6b) i češća pojava triola u vokalnoj dionici, što pokazuje pojačanu pažnju prema metrici teksta.

Faktura je klavirske dionice u tom razdoblju opet gotovo reducirana na homofonu akordičku pratnju s povremenim samostalnim pokretima pojedinih glasova. Na tonsko slikanje nailazi se rijetko (»Tuga«). Već i sam vizuelni dojam notnog teksta govori rječito o ponovnoj apsolutnoj prevlasti vokalne dionice nad klavirskom. No iako su bogate impresivne figure gotovo sasvim nestale iz pratnje,⁸ daju klavirskoj dionici život i punoću naoko skromni, no nadasve izvorni motivi (»Tuga«) ili pak

⁸ Rijetka su iznimka prozračne klavirske dionice popjevaka »Ribar« i »Dvije ptice«.

kratki samostalni ulomci, koji – bazirani često na kromatici – nose izrazito ekspresivna obilježja (»Tuga djevojke«, »Osamljen«).⁹

Lisinski: Osamljen

Primjer br. 6

(a)

(p)

mi - lu maj - ku du - gi pu - ti dije - le

(p)

p dolce

kad od bra - ta on ne - ma gla - sa

pp itd.

(b)

p

Ja - dno ti je sr - ce u ju - na - ka,

p

⁹ U ovim se primjerima uz to javlja za Lisinskoga tipični motiv uzlazne ili silazne skale kao nosilac dramske napetosti (»Tuga«, »Osamljen« – pr. 6a), rjeđe izraz elegičnosti ili rezignacije (»Tuga djevojke«).



Za razliku od popjevaka »romantičkog perioda«, ostvarenja su posljednjih stvaralačkih godina Vatroslava Lisinskoga izrazito lirski.¹⁰ Uzrok je tome djelomično u izboru tekstova, koji gotovo nikad više ne sadržavaju tipično romantične baladno-narativne elemente s istaknutim momentom fantastičnosti, nego su najčešće vedri, elegični, čeznutljivi, melankolični, sjetni ili satirični, ukratko jednostavni i bez dubljih problema i sukoba. Interes se majstorov jednim dijelom opet okreće prema intimnim, subjektivističkim sadržajima, koji skromnim, ali suptilnim načinom odražavaju osamljenost i resignaciju posljednjih godina njegova života. No i tamo gdje mu je tekst pružao široke mogućnosti razvijanja dramatike znao je zreli umjetnik sigurnom rukom zauzdati provale patosa i suzdržanim, formalno dotjeranim i uravnoteženim muzičkim jezikom progovoriti na jednostavan, ali dubok i općepovećanski način.

Oblikujući na takvim temeljima svoj kasni muzički jezik, Lisinski je izgradio skromni, no samonikli i iskreni izraz popijevke hrvatskog muzičkog romantizma. Iako ponekad opterećen klišeima u izradbi klavirske dionice i vođenju melodijske linije (kadence), stil je njegovih posljednjih popjevaka odraz tijesnog saživljavanja s tekstom. Ta intenzivnost doživljaja uz bitno naš, slavenski izraz osigurava Lisinskom najviše mjesto u krugu hrvatskih kompozitora 19. stoljeća.

¹⁰ Tek iznimno oblikuje Lisinski i sada odlomke pune dramske snage (»Život«), ne služeći se pri tom toliko kromatikom i deklamacijom koliko ritmički pregnantom dijatonikom i širinom vokalne dionice.

Književost je uvijek mnogo markantnije i preciznije odražavala duh neke epohe od relativno »apstraktne« muzičke umjetnosti. Tematika, likovi, način obradbe i psihološka, sociološka i filozofska pozadina književnog djela omogućava nam uočavanje »općeg stanja duha i običaja« (Taine), a preko toga – i osnovnih životnih smjernica određene sredine.

Zbog toga je važna i analiza literature, koja je u nekim razdobljima poslužila kao osnova muzičkih djela. Jer izbor je uvijek padao na ono što najjasnije izražava osjećajni i misaoni svijet, stremljenja i razočaranja čovjeka vezanog nekom sredinom i vremenom, na ono što je najkarakterističnije, iako možda i nije uvijek umjetnički najvrednije.

Kakve su tekstove kompozitori ilirskog razdoblja odabirali za svoje popijevke? Evo nekoliko podataka.¹¹

Najomiljeniji pjesnik ilirskih muzičara je Preradović. Na njegove tekstove komponirano je oko 20 popjevaka (Livadić 9, Lisinski 7, Padovec 3). Slijedi Lj. Vukotinović sa 16 popjevaka (Livadić 11, Padovec 4, Lisinski 1), Kukuljević-Sakcinski s 14 (Livadić 10, Lisinski 3, Karast), Vraz s 10 (Livadić 7, Lisinski 3) i Trnski sa 6 popjevaka (Livadić 3, Lisinski 2, Padovec 1).

Po četiri popijevke nastale su na tekstove P. Štoosa (Livadić 2, Lisinski 1, Hajko 1), M. Bogovića (Livadić) i Chr. Aug. Tiedgea (Livadić). Po tri popijevke komponirane su na stihove S. Jenka (Livadić), A. Mihanovića (Livadić 2, Runjanin 1), V. Hanke (Lisinski), B. Villanya (Lisinski), J. Picka (Lisinski), B. Jablonskoga (Lisinski), H. Schulheima (Lisinski) i F. Rakovca (Lisinski). Na tekstove J. Grzetića, B. Travenića, V. Gaja i M. Saphira komponirao je po dvije popijevke Livadić, na stihove A. V. Ružičkove. J. Chmelenskoga i Uhlanda stvorio je po dvije popijevke Lisinski; dvije su popijevke komponirane i prema A. Nemčiću (Pokorni, Livadić) i J. N. Vogelu (Lisinski, Livadić).

Napokon, po jednu popijevku komponirali su ilirski kompozitori na stihove M. Topalovića (Hajko), A. Patuzzija (Padovec), V. Vezića, Fr. Wacka, N. Lenaua, V. Vernaka, J. Cara, T. Blažeka, O. Utješinovića, J. Tordinca, G. Cerija, Byrona, Th. Körbera, V. Bolfeka, G. Zechentera, G. Millingera, C. Langeri i A. Bubea (Lisinski), zatim Milutina, J. Jelačića, Gomerova, L. Ilića, J. Budimira, J. Okruglića, Sl. Slavončevića, Lj. Lopašića, Sp. Jovića, Gj. Klarića, E. Tomaja, O. Ostrožinskoga, F. Šimagovića, Gj. Deželića, D. Demetra, H. Lucića, Macuna, S. Severa, W. Scotta, Th. Hella, Webera, A. Pichlera, Mandela, Neumanna, B. Prutza i Uhla (Livadić). Osim toga, nastao je znatan broj popjevaka na narodne ili građanske anonimne tekstove i na stihove Gajevih i Rusanovih budnica. Uz to su Livadić i Lisinski komponirali i na vlastite tekstove (Li-

¹¹ Ovi se podaci temelje na materijalu iz djela »Vatroslav Lisinski« i »Ilirski glazbenici« Franje Kuhača.

vadić 6 popjevaka, od toga 4 na njemački tekst; Lisinski 4 popijevke na njemačke tekstove).

Iz ovog se pregleda vidi da je najmiliji Livadićev pjesnik Lj. Vukotinović, a Lisinski je najčešće komponirao stihove Preradovića. Uz to su obojica komponirala na znatan broj njemačkih, a Lisinski i čeških i slovačkih tekstova.

S obzirom na tematiku mogu se tekstovi ilirskih popjevaka podijeliti na nekoliko grupa:

- a) patriotski (Lisinski: »Dvije ptice«)
- b) političko-satirički (Lisinski: »Ribar«)
- c) ljubavni (Livadić: »Ti si moja«)
- d) naivno-folklorni (Livadić: »Primorčica«)
- e) subjektivno-refleksivni (Lisinski: »Osamljen«)
- f) baladno-narativni s fantastičnim elementima (Lisinski: »Der Zufluchtsort«; Livadić: »Okike vrane«)
- g) razno (napitnice, uspavanke, prigodne pjesme)

Po izboru tematike najmnogostraniji je Lisinski, u čijem su vokalnom opusu zastupljeni tekstovi sviju navedenih grupa. Kod većine ostalih kompozitora prevladavaju patriotski i ljubavni tekstovi. Ljubavni često pokazuju znatnu mjeru sentimentalnosti i naivnosti, patriotski tipično »ilirski« zanos i idealizam.

Ove činjenice upućuju na dva osnovna momenta karakteristična za duh ilirizma. Prvi je moment romantizam, koji se ispoljava u traženju intimne, subjektivne, ljubavne ili baladno-fantastične poezije s jedne, a patriotsko-političke s druge strane. Drugi je moment visoki stupanj idealiziranja, naivnosti i mnoštvo kalupa, koji veliki dio ilirske poezije obilježavaju kao skroman, nerazvijen produkt našeg romantizma. No ta je poezija, uza svu svoju formalno-tehničku nezrelost, vjerno ogledalo specifičnog prelamanja romantično-nacionalističkih evropskih strujanja kroz prizmu malograđanske atmosfere našeg preporoda.

*

U svjetlu izloženoga iskrsava, dakle, ilirsko razdoblje kao period velikih zanos, ideala i programa i – osim rijetkih iznimaka – skromnih, sputanih ostvarenja, kako u muzici, tako i u ostalim granama umjetnosti. Zbog toga se taj period s pravom i označuje kao vrijeme »budenja« hrvatskih umjetničkih snaga.

III ZAJČEVO DOBA (1870-1910)

Kriza i obnova muzičkog života – Značenje Ivana Zajca

Nakon burne 1848/49. godine započinje jedno od najmračnijih razdoblja u hrvatskoj povijesti. Raspuštanjem sabora (1850) i carskim patentom od 31. XII 1851. uvodi se u Hrvatsku Bachov aposolutizam s

ciljem da uz pomoć vojske, birokracije i klera i denuncijacijom, špijunažom i općom germanizacijom ostvari opći državni centralizam. Sve do svog sloma (1859; 1860. vraćen je u Hrvatskoj ustav) gušio je Bachov režim slobodu štampe i nauke i progonio svaki nacionalizam.

Značajno je za to doba gotovo potpuno zamiranje kulturno-umjetničke djelatnosti. Tek nakon 1860. započinje se – iza desetogodišnjeg zatišja – postepeno obnavljati muzički život, koji, međutim, sve do 1870. stoji u znaku operete i germanistički orijentiranih »Liedertafela«.

Taj period gotovo dvadesetogodišnje stagnacije na muzičkom području prekida se početkom 1870. događajem koji je za dalji razvoj naših muzičkih prilika bio od presudnog značenja: nakon duljih pregovora dolazi u Zagreb na mjesto ravnatelja opere i redovitog učitelja i upravitelja muzičke škole Narodnog zemaljskog glazbenog zavoda hrvatski kompozitor Ivan Zajc.

U toku svoje djelatnosti u Zagrebu (gdje je ostao sve do smrti, 1914), razvio je Zajc široku produktivnu, reproduktivnu, pedagošku i organizatorsku djelatnost. Kao kompozitor natprosječnih kvaliteta i istaknuti umjetnički autoritet Zajc je kroz cijeli taj četrdesetogodišnji period najistaknutija muzička ličnost u sredini gdje mu se ni po nadarenosti i stručnosti ni po rutini i reputaciji nitko nije mogao suprotstaviti. Zbog toga je i cijelo to razdoblje pod utjecajem Zajčevih pogleda te odražava sve pozitivne i negativne strane njegova stvaralaštva, pa se s pravom može nazvati »Zajčevim razdobljem«. Njegova je ličnost udarila svojevrsni pečat jednom od opsežnijih razdoblja u razvoju hrvatske muzičke kulture.

U vrednovanju muzičkog govora nekog kompozitora od bitne je važnosti i analiza njegovih izražajnih sredstava. Njihova naprednost ili zaostalost znak je stvaraočeve kreativne snage i sposobnosti evolucije ili konzervativnosti i nesposobnosti saživljavanja s vremenom u kojem djeluje. No često su i sasvim objektivne okolnosti uzrokom naprednosti ili zaostalosti izražajnih elemenata nekog umjetnika.

Studij izražajnih sredstava Ivana Zajca ne pokazuje suviše laskave rezultate. Iako se Zajcu ne može poreći nadarenost, rutina i melodijska invencija, njegov stvaralački put ne pokazuje gotovo nikakav razvoj. Njegova izražajna sredstva ne prelaze okvire ranog romantizma, tako da njegov opus – u doba stvaranja Wagnera, Brahmsa, C. Francka, Dvořaka, Musorgskoga – predstavlja anahronizam.

S druge je strane i Zajčev muzički govor često zamućen stranim, naročito talijanskim utjecajima. Ipak, jedna okolnost donekle opravdava mnoge negativnosti Zajčeva stila: velik dio svoga života proveo je u sredini koja mu nije mogla pružiti ni podrške za razvoj ni zdrav kriterij za vrednovanje djela. Okružen slavom arbitra cjelokupnog muzičkog života jednog velikog grada, prenatrpan poslovima i dužnostima, Zajc je nužno gubio autokritičnost i energiju da svoj stvaralački proces podrigne duljem i dubljem sazrijevanju. Zbog toga veliki dio njegova opusa nosi obilježja improvizacije i operetske rutiniranosti.

Među ostalim kompozitorima tog razdoblja nema nijedne ličnosti koja bi imala toliko stvaralačke snage i znanja da se odupre svemoćnom Zajčevu utjecaju. U sjeni Zajčeva opusa životari većina djela njegovih epigonskih suvremenika i nasljednika, koji su – preuzimajući neke njegove manire – zbog svoje mnogo siromašnije invencije još mnogo češće od Zajca upadali u salonsku ispraznost i banalnost.

Iz ovog nam aspekta gotovo čitavo Zajčevo doba – iako napredno s obzirom na bogat muzički život, koji se zaslugom Zajca razvio nakon Bachova apsolutizma – izgleda kao period dugotrajne stagnacije izražajnih sredstava. Razdoblje je Lisinskoga u usporedbi s ovim pokazivalo razmjerno manji zaostatak za stilskim razvojem evropske muzike. U Zajčevu se doba moralo, međutim, čitav muzički život izgrađivati nanovo. A budući da vodeća ličnost te epohe nije imala dovoljno kreativne snage ni vanjske podrške za razvoj, znatno se povećao i stilski zaostatak za evropskim izražajnim sredstvima.

Popijevka Zajčeva razdoblja

Popijevka Zajčeva razdoblja vjerno odražava sve opće značajke produktivne djelatnosti svoje epohe, a to znači – sve pozitivne i negativne strane Zajčeva muzičkog izraza, kojim su obilježena i ostvarenja mnogobrojnih njegovih epigona.

Kod popijevke tog doba odmah upada u oči njena vanjska uniformnost; prevladava jedan jedini anemični i neindividualizirani tip, koji se gotovo isključivo zadržava u okvirima strofnog ili ABA oblika.¹² Popjevaka s istaknutim romantičkim ili nacionalnim osobinama nema; najčešće se u istoj pjesmi javljaju prigušene romantičke značajke uz neke površinske elemente muzičkog folklora.

Uz Zajca značajniji su predstavnici popijevke tog razdoblja Đuro Eisenhuth (1841–1891), Vjekoslav Klaić (1849–1928), Franjo Vilhar-Kalski (1852–1928), Vilko Novak (1865–1918), Srećko Albini (1869–1933) i Vladimir Stahuljak (1876–1960).

Evo najprije nekoliko podataka o mjestu koje popijevka zauzima u opusu svojeg glavnog predstavnika u tom razdoblju.

U cjelini Zajčeva djela popijevci pripada relativno skromna uloga. Težište Zajčeva stvaranja bila je muzička scena, što je, razumljivo, uvjetovalo i jak utjecaj majstorova opernog i operetnog jezika na njegovu popijevku. Ipak, i u tom »zapostavljenom« položaju broj se popjevaka ovog plodnog kompozitora penje gotovo do dvije stotine.

Zajčev se životni put u svojoj povezanosti uz razne umjetničke sredine jasno odražava u čitavu njegovu opusu pa tako i u popijevci.

¹² Osamljeni su pokušaji komponiranja slobodnijih oblika baladno-rapsodičkog karaktera (Zajc: »Vir«; Vilhar: »Mornar«).

Prva dva razdoblja Zajčeva života obuhvataju djetinjstvo i ranu mladost (1832–1850); op. 1–20) i studij na milanskom konzervatoriju (1850–1855; op. 20–80). Pod isključivim utjecajem talijanske opere Zajc komponira mnogobrojne romances, arije i arijete na bazi talijanskih, najčešće Metastasijevih tekstova.

Za vrijeme boravka u Rijeci (1855–1862; op. 80–152) Zajc je potpuno zaokupljen radom u kazalištu i stvaranjem opernih, orkestralnih i prigodnih djela, pa ne komponira popijevke.

U Beču (1862–1870; op. 152–233) težište Zajčeva stvaranja je na njemačkoj opereti. Desetak popjevaka na njemačke tekstove iz tog doba su sinteza talijanski obilježene melodike i odbleska kromatikom prožete harmonije bečkih romantičkih majstora popijevke. Pred kraj tog perioda nastaju i prve Zajčeve kompozicije na hrvatske tekstove.

Većina Zajčevih popjevaka nastala je u posljednjem, najduljem i najznačajnijem razdoblju njegova života – za boravka u Zagrebu (1870–1914; op. 234–1202), pa su i primjeri za osvjetljavanje stila njegove popijevke pretežno iz tog razdoblja.

Relativno najmnogostranije i najinvencioznije izražajno sredstvo popjevaka Zajčeva doba je *melodika*. U njoj leži osnovna draž jednostavnih i neproblematičnih popjevaka te epohe i jedan od glavnih uzroka njihove omiljenosti. Cipka, mnogolika, široka zamaha i snažna efekta, Zajčeva melodika najčešće dominira nad tekstovnim elementom. To se snažno odražuje u tipično opernom, muzički uvjetovanom penavljanju pojedinih fraza u kadencama i drugdje, a i u samoj formi popjevaka, koja je gotovo isključivo ograničena na strofnu ili ABA¹³ okosnicu.

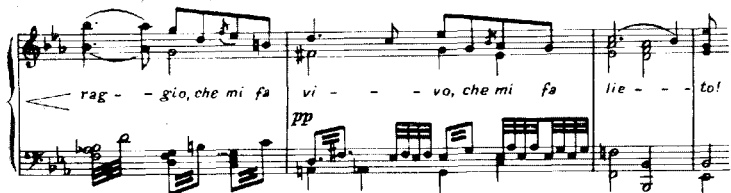
Sredina u kojoj se Zajc razvijao odisala je duhom talijanske operne i lake muzike, pa je i melodijski izraz Zajca i njegovih epigona u svojoj srži neslavenske prirode. To se očituje u kretanju melodije na tonovima rastavljenih akorda i u čestoj upotrebi zaostajalica, a posebice u čestom skoku na donju vođicu u kadencama¹⁴ i u nekim karakterističnim intervalskim pomacima, kao što su decima, nona, septima i seksta.¹⁵ (Pr. 7)

¹³ U većini slučajeva A se ne opetuje doslovno, već s gradacijom u melodici i klavirskoj fakturi (tremolo, impresivne figure i drugo).

¹⁴ Na primjer u popijevkama: »Sjećaj se mene«, »Pjesme slast«, »Tužna ljubav«, »Ljubica« i »Hajd u kolo« (Zajc), »Karanfilu rumeni« (Vilhar) itd.

¹⁵ Zanimljivo je usporediti završetak primjera br. 7 s ovim primjerom iz talijanskog opernog stvaranja:

Verdi: »Otello«, III čin:



Zajc: Ostavljena

First system: Vocal melody in G minor with lyrics "o sla-dak bi mi bi-o liek do smr-ti vjer-na grud." Instrumental accompaniment in the left hand. Dynamics: *f* (forte), *p* (piano).

Second system: Continuation of the vocal melody with lyrics "sla-dak bi mu bi-o liek do smr-ti vjer-na grud." Instrumental accompaniment. Dynamics: *f*, *p*, *pp* (pianissimo). Tempo markings: *rit.* (ritardando), *a tempo*.

Primjer br. 7

Zajc: Ti si moja

First system: Vocal melody in G major with lyrics "ti si mo-ja! ti si mo-ja!" Instrumental accompaniment in the left hand. Dynamics: *f*, *p*.

Second system: Continuation of the vocal melody. Instrumental accompaniment. Dynamics: *f*, *pp*. Tempo marking: *allargato* (ritardando).

Third system: Continuation of the vocal melody with lyrics "gle-do ti u-sti, gle-do ti o-či, sva-ko mi du-šo, od njih svje-do-či." Instrumental accompaniment. Dynamics: *p* (piano). Tempo marking: *poco a poco crescendo e accelerando*. Performance instructions: *p tremolo*, *cresc.* (crescendo).

Primjer br. 8

Pseudotalijansko-germansko obilježje daje melodici Zajčeve epohe i česta upotreba tonalnih i izvantonalnih sekvenca (Vilhar: »Oj, djevojko milena«). Ponekad se javlja sekvenca u kombinaciji s kromatikom (Zajc: »Gdje si, dome«), a često je njena upotreba pretjerana ili banalizirana. (Pr. 8)

Opernoj, možda još više popularnoj muzici talijanskog karaktera približava melodiku Zajčeva razdoblja njena stroga periodičnost, koja, udružena s jednostavnom, pijeonom melodijskom linijom, daje popijevci čar srdačne neposrednosti i naivnosti (Zajc: »Domovini i ljubavi«, »Gdje si, dome moj«; Vilhar: »Karanfile rumeni«, »Oj, djevojko milena«). Jači utjecaj talijanske opere očituje se u patetičnosti i retoričnosti melodike nekih popjevaka i u muzički uvjetovanom ponavljanju pojedinih dijelova teksta u kadencama (Zajc: »Većernja pjesma«, »Sjećaj se mene«, primjeri 7 i 8 itd.), a i u povremenoj primjeni kolorature (Zajc: »Hajd u kolo«, »Djevojka i ruža«). U popijevkama Zajčeva perioda nerijetko se javlja i isprazna, banalna melodika, bliska karakteru bečke operetne i salonske muzike. (Pr. 9)

Zajc: Jeli

Allegro

Elegantno

Primjer br. 9

Svi kompozitori Zajčeve epohe izraziti su melodičari. Samo iznimno njihova se pjevna melodijska linija približava deklamaciji. Tako se u odlomku Zajčeve popijevke »Uznesi se« radi ostvarenja dramske napeposti deklamatorno oblikovana melodika udružuje s disonancom (zaostajalica) u klavirskoj dionici, što ukazuje na tješnje saživljavanje s duhom teksta. (Pr. 10a)

U Vilharovoj se opsežnoj dramatskoj baladi »Mornar« melodika deklamatornog karaktera uspješno spaja s kromatikom i velikim, ekspresivnim intervalskim skokovima. (Pr. 11)

Ritmika popjevaka Zajčeve epohe kreće se u tradicionalnim okvirima pravilnog rasporeda arza i teza, uzrokujući time periodičnost i simetriju formalnog plana. Najčešće je cijela popijevka, ili velik njen dio sastavljena na bazi iste ritamske formule što ponekad iskrivljuje metričku sliku teksta. Takve slučajeve najčešće susrećemo kod Zajca, čije je loše

Primjer br. 10

Zajc: Uznesi se

(a)

p

Za sad mo - ri tu - ga, za bu - du - će stra - va,

Tempo 1.

za sad mo - ri tu - ga, za bu - du - će stra - va.

rallentando

itd.

(b)

Moderato

p

Tamno je u svije-tu! Ipak duša gle- da klis ure i klan- ce, što ih stavlja bijeda.

itd.

poznavanje hrvatskog jezika, a sigurno i izvjesna nemarnost prema tekstu, česti uzrok potpuno pogrešne ritmizacije neke metričke okosnice. Evo, kako je npr. Zajc ritmizirao ovaj tekst:



Vilhar-Kalski: Mornar

molto ritardando
 na šel sam po - ro - če - no, Pre - bil sam Bog ve kaj, Pre - bil sam Bog ve
mf *molto* *ff* *p* *colla voce*
 kaj!
Andante *it.d.*

Primjer br. 11

Metrička slika teksta izgleda,
dakle, ovako:

— 0 0 0 — | — 0 0 0 —
— 0 0 0 — | — 0 0 0 —
— 0 0 0 — | — 0 0 0 —
— 0 0 0 — | — 0 0 0 —

A shema Zajčeve ritmizacije
— ovako:

— 0 0 — | — 0 0 — | — 0 0 — | —
— 0 0 — | — 0 0 — | — 0 0 — | —
— 0 0 — | — 0 0 — | — 0 0 — | —
— 0 0 — | — 0 0 — | — 0 0 — | —

Da je Zajčev odnos prema tekstu bio često površan, svjedoči rijetka, gotovo iznimna pojava prokomponiranog oblika popijevke u njegovu opusu kao i niz primjera uklapanja sadržajno nespojivih dijelova teksta u jedinstvenu, periodičnu muzičku cjelinu. (Pr. 12)

Zajc: Ruža

*Allegretto
Elegante*

Ču - ta - la ru - ža ru - me - na u vr - bu li - jepe dje - voj - ke

na gr - mu rasnom kit - nja - stom; dje - voj - ka ru - ži go - vo - ri

f.d.

Primjer br. 12

Konzervativnost pokazuje i *harmonijska faktura* popjevaka tog razdoblja. Bazirana uglavnom na osnovnim funkcijama, ona povremeno pokazuje primjenu sporednih trozvuka i četverozvuka. Temeljne su funkcije naročito naglašene u završnim kadencama i na počecima popjevaka, a to je tipično konzervativno harmonijsko obilježje.

Od značajki romantičke harmonije karakteristična je za to relativno česta upotreba alteracije i zamjeničnih dominant, naročito u Zajčevu opusu (»Večernja pjesma«, »Sjećaj se mene«, a ponekad i kod Vilhara (»Veni, svijete«) i V. Stahuljaka (»Ti jedina«). Zaostajalice primijenjuje češće Vilhar, a rjeđe Zajc, koji, međutim, jednostavnu harmonijsku osnovu svojih popjevaka ispunjava kromatskim prohodima (»Tužna ljubav«), često veoma stereotipnim (»Ostavljena«). Neke Zajčeve popijevke pokazuju ukusnu upotrebu kromatike s izrazito kolorističkom funkcijom (»Večernja pjesma«, »Mornarska«) i povremenu praksu izbjegavanja toničke funkcije.¹⁶

Izraziti elementi kasnoromantičke harmonije pojavljuju se u popijevci Zajčeva razdoblja tek iznimno. Tako je, na primjer, u Zajčevoj popijevci »Noć je tiha« (na tekst »presniva noći«) ukusno upotrebljena terčna srodnost i enharmonijska zamjena.

Mnogo je rjeđa upotreba kromatike i nagla promjena osvjetljenja u vezi sa sadržajnim momentima u tekstu. Primjere za taj karakteristični postupak kompozitora muzičkog romantizma pružaju – dakako, u mnogo sirovijem i naivnijem obliku od onih koje su stvorili veliki evropski majstori romantizma – Zajčeve popijevke »Ruža i ljubica«, »Vir«, »Uznesi se«, »Ljubica«, »Ostavljena«, »Uzdah«, »Gdje si, dome nuj« i druge.

Među harmonijski najuspjelijim popijevkama tog razdoblja je Zajčeva »Tužna ljubav«, jedan od rijetkih primjera iz Zajčeva vokalnog opusa gdje se harmonija kao gotovo ravnopravni faktor izražajnosti pridružuje toku melodijske linije. To napose dolazi do izražaja u samom početku popijevke, gdje se nad bogatom podlogom harmonijskih prohoda, ostvarenih plastičnim kretanjem linija u klavirskoj dionici, razvija melodika suzdržana opsega. Raznolikost harmonijskog plana s obiljem zamjeničkih dominant i karakterističnim mijenjanjem osvjetljenja odrazuje se u čitavoj popijevci u relativnoj individualnosti klavirske dionice. (Pr. 13)

Faktura klavirske dionice pokazuje u popijevkama tog doba gotovo uvijek krajnju ovisnost o melodijskoj liniji. To je odraz skromne harmonijske baze s jedne i izrazito pjevnog karaktera melodijske s druge strane, a ne dolazi do izražaja toliko kod samog Zajca koliko kod njegovih epigona i ostalih kompozitora te epohe. U njihovim popijevkama prevladava praksa prema kojoj desna ruka ponavlja tok melodijske linije vokalne dionice, a lijeva je podupire jednostavnom akordičkom ili arpedžiranom pratnjom (Vilhar: »Oj, djevojko milena«, »Oj, ti

¹⁶ To se najčešće očituje u pojavi da, na primjer, početni akordi kompozicije ne nose toničku, već neku drugu funkciju tonaliteta; tak nakon nekoliko kadenca nastupa tonika. Primjeri su mnogobrojni (Zajc: »Hvala tebi«, »Utjeha«, »Sjećaj se mene« itd.).

Zajc: Tužna ljubav

Andantino, quasi moderato

pp

Za što pla-češ, dje-voj-či-ce ta-ko gar-ko, ko ni-ka da?

itd.

Primjer br. 13

zvijezdo«, »Lijep je danak«; Zajc: »Sjećaj se mene«, »Ruža i ljubica« itd.).

Kod Zajca češće nailazimo na jednostavne impresivne figure pratnje (»Večernja pjesma«, »Djevojka i ruža«, »Zipka«, »Sjećaj se mene«, »Snij, dušo«, »Mornarska«, »Ljubica«, »Vir«), koje su ponekad kombinirane s nešto samostalnijim tokom linija. Kod ostalih predstavnika tog razdoblja slučajevi individualnijeg oblikovanja klavirske dionice veoma su rijetki (Vilhar: »Blago si ga meni«, »Veni, svijete«).

Česta je u to doba i banalna upotreba tremola, koji je najobilnije zastupljen u popijevkama Zajca – kako bi se popunila gola akordička faktura klavirske dionice u gradaciji, koju gotovo uvijek donosi repriza, nova kitica ili sekvenca njegove popijevke¹⁷ (»Gdje si, dome«, primjeri 7, 8 itd.).

U velik broj svojih popjevaka unio je Zajc i elemente naivnog tonskog slikanja (»Vir« – silazna kromatska skala i tremolo na dramatskom vrhuncu; »Večernja pjesma« – triler: pjevanje ptica; »Hajd u kolo« – slikanje načina sviranja na tamburici; »Ti si moja« – impresivna figura kod teksta o vjetriću; »Snij, dušo« – tremolo: treperenje zvijezda, itd.). No tek iznimno pokazuje primjena takvih postupaka i neku dublju vezu s psihološkom pozadinom teksta. Tako je npr. u popijevci »Vir« valovita figura pratnje umjesno prekinuta kod teksta »svud je mir«. No takvi su slučajevi rijetki. (Pr. 14)

O nesamostalnosti klavirske dionice popjevaka tog doba rječito govori i raširena praksa mehaničkog prenošenja melodijskih fragmenata vokalne dionice u pojedine klavirske preludije, interludije i postludije (Zajc: »Domovini«, »Utjeha domoljuba«, »Oproštaj«; Vilhar: »Blago si ga meni«, »Rasti, rasti, ružo mala«, »Lijep je danak«). Instrumentalni

¹⁷ U tu se svrhu u reprizi ili novoj kitici kod Zajca javljaju i impresivne figure (»Jeli«, »Ustaj«, »Ostavljena«) ili jednostavne kontrapunktne linije (»Djevojke i bilje«).

Zajc: Vir

Moderato

Je - ze - ro se gor - sko zi - ba taj - ni u njem

drie - ma vir.

Sta - kle - no - ga po - vrh gli - ba svud je mir, svud je mir.

mf *p* *mf* *p*

Primjer br. 14

ulomci gotovo uvijek su prazna improvizacija, najčešće na tonovima rastavljenih akorda, a cilj im je da ispunje potrebe formalne ili harmonijske prirode (modulacija), a bez dublje veze sa sadržajem teksta.

Rezultati analize izražajnih sredstava popijevke Zajčeva doba pokazuju anacionalni i eklektički karakter njena stila. Ipak, u nekim se momentima muzička produkcija tog razdoblja približava *muzičkom folkloru* naših naroda. To je približavanje, međutim, samo površinsko i zato u svojoj biti površno i anorgansko. Inicijator i predvodnik tog pseudonacionalizma je sam Zajc, koji je odmah nakon svog dolaska u Zagreb počeo svjesno upotrebljavati neke vanjske značajke jugoslavenske narodne muzike u nastojanju da se što više približi sredini u kojoj je namjeravao trajno ostati.

Folklorni elementi Zajčeva muzičkog govora mogu se lako svesti na svega nekoliko temeljnih postupaka, manira, kojima se Zajc obilno služio u komponiranju folklorno orijentiranih, a i ostalih tekstova:

a) Povećana sekunda; ovaj karakteristični intervalski pomak jedan od najosebujnijih naših orijentalizama, nalazimo u velikom broju Zajčevih pobjevaka («Sve veselo, a ja tužan», «Večernja pjesma», «Hajd u kolo», «Uzdah», «Domovini», «Uznesi se» – primjer 10 b), a nešto rjeđe kod ostalih predstavnika tog razdoblja. (Pr. 15)

Zajc: Oproštaj

Andante

uda

Primjer br. 15

b) Kadenca na dominantni – tipični element folklorne latentne harmonije (Zajc: »Večernja pjesma«, »Djevojke i bilje«, »Sve veselo, a ja tužan«, »Hajd u kolo«; Vilhar: »Lijep je danak«, »Zlatna kupka«, »Kaži mi, kaži«).

c) Prazne kvinte (kvinte bez terce) u pratnji; kod Zajca često u kombinaciji s predrazom i izdržane kao karakteristični bas narodnih instrumenata (»Gdje si, dome moj«, »Vir« – kod teksta »pa kad jednom«; zatim – »Domovini«, »Zipka«, »Mornarska«, »Večernja pjesma«, »Oproštaj«, »Moja lađa« – oktave, itd.). Sličan tom postupku je i pokušaj imitacije načina sviranja na tamburici.

Inače je za Zajca karakteristično nastojanje da izražajna sredstva popjevaka kojima želi dati folklorni prizvuk pojednostavi do krajnje granice. Harmonijska je baza u takvim slučajevima ograničena gotovo isključivo na glavne funkcije, te nužno nameće i jednostavnu, dijatonsku melodiku, često na tonovima trozvuka. Takve popijevke doimlju se poput varoških (»Sve veselo, a ja tužan«, »Gledajte, ljudi«, »Jeli«, »Djevojke i bilje«, »Mala prelja«, »Ljubica«, »Moja lađa«, »Ruža i ljubica«, »Utjeha«, »Zipka«, »Napitnica«, »Mornarska«, »Utjeha domoljuba«, »Hajd u kolo« i druge).

U Vilharevu je vokalnom opusu – jednako kao i kod Vilka Novaka, koji je komponirao nekoliko popularnih pjesmica u narodnom duhu – dodir s varoškom pjesmom mnogo tješnji i iskreniji. Jer njihov se muzički jezik rijetko izdvaja iz jednostavnih dijatonskih okvira, od melodike koja se kreće tonovima trozvuka, a često je praćena terciranjem tipičnim za slovenski folklor (Vilhar: »Mornar«).

Ipak, najčešće je melodika popjevaka tog doba iskonski – po svom intervalskom kretanju, kao što je na primjer uspon gornjim tetrakordom dur-skale, skok na donju vodicu, anticipacija, zaostajalica i drugo – strana folkloru. A o nekom poniranju u latentnu harmoniju, o obraćanju pažnje na nepravilne ritmove narodne muzike najoriginalnijih naših folklornih područja ne može se kod »folklorom nadahnutih« popjevaka tog doba ni govoriti. Ta s produktima najosebujnijih naših folklornih područja (Makedonija, Istra, Međimurje) muzičari tog razdoblja jedva su došli u dodir. Oni su djelovali u atmosferi varoške pjesme Zagreba i okolice, dakle, deformiranog zagorskog i slovenačkog muzičkog folkloru. Na tom elementu, udruženom s pojedinim upadljivim značajkama folkloru ostalih naših krajeva, počiva uglavnom folklorizam Zajca i njegovih suvremenika.

*

Zaključujući poglavlje o izražajnim sredstvima popijevke Zajčeva doba potrebno je možda detaljnije obrazložiti negativan sud koji je u početku ovog poglavlja iznijet o Zajčevu muzičkom govoru. U čemu leže i kako se ispoljavaju stilska obilježja njegovih djela, napose njegovih popjevaka?

Istaknuta značajka Zajčeva opusa je njegova opća stilaska zaostalost za izražajnim sredstvima Zajcu suvremenih evropskih kompozitora. Taj se zaostatak očituje u primitivnoj harmoniji – u doba kad impresionisti već ruše tonalitet; u konzervativnoj ritmizaciji i ukalupljenosti melodijske linije i forme – u doba kad Wagner u »Tristanu« definitivno oslobađa tok melodije njegove dotadnje sputanosti; u skućenoj klavirskoj pratnji – u doba kad Hugo Wolf oblikuje »simfonizirane« klavirske dionice svojih popjevaka; napokon, u općoj atmosferi popjevaka u kojima gotovo nikad ne dolazi do prisnijeg stapanja tona i riječi, već se muzika kao neki loše krojeni dekor lijepi uz tekst – u doba Wolfova i Brahmsova suptilnog poniranja u psihološku pozadinu poetskog predloška.

Drugi očiti nedostatak Zajčevih popjevaka je površnost – rezultat Zajčeva brzog načina stvaranja omogućenog njegovom velikom rutiniranošću. Ta se površnost očituje u nedovoljno dubokom saživljavanju s tekstom, što uzrokuje upotrebu znatnog broja ukalupljenih, standardiziranih kompozicionih postupaka, manira; evo samo nekoliko najtipičnijih:

a) tremolo, kao jednostavno sredstvo za popunjavanje škrte harmonijske podloge i postizavanje »gradacije« i »napetosti« na dramskom vrhuncu;

b) subdominantno kadenciranje pri kraju gotovo svake popijevke;

c) tipizirana pojava zamjenične dominantne VI stupnja u spoju V–VI (Pr. 10, 13);

d) česta upotreba povećane sekunde, kadence na dominantu i prazne kvinte s predrazom kod bilo kakve asocijacije »nacionalnog« ili »pomorskog«;

e) shematizirana i pretjerana upotreba sekvence;

f) ustaljeni intervalski pomaci, naročito u kadencama;

g) kromatski prohod za »oživljavanje« harmonijske slike i klavirske pratnje;

h) česta upotreba anticipacije, naročito u kadencama;

i) ustaljene i naivne formule tonskog slikanja (tamburica, vjetrić, slavuj, jezero itd.).

Promatrana, dakle, u cjelini, predstavlja popijevka Zajca i njegovih suvremenika pseudoromantički anahronizam sladuujavo-sentimentalnih ugođaja s primjesom salonski lakiranog folklor. Konac stoljeća, koji je razvoju evropske muzike donio toliko klica novoga, ostavio je našu sredinu gotovo netaknutom. Zbog toga se cijelo Zajčevo razdoblje – usprkos nedvojbenim zaslugama njegova muzičkog vode za oživljavanje i normaliziranje naših muzičkih prilika – mora ocijeniti kao epoha koja našoj muzičkoj produkciji nije donijela mnogo koristi.

Tekstovi popjevaka Zajčeva doba

Najomiljeniji pjesnici tog razdoblja su P. Preraović (Zajc 12, Vilhar 1), A. Šenoa (Zajc 10, Vilhar 2), R. Jorgovanić (Zajc 9), S. Vraz (Vilhar: »Đulabije«, Zajc 1), A. Harambašić (Vilhar 8, Zajc 1), Lj. Varjačić (Zajc 4), J. E. Tomić (Zajc 4) i I. Zahar (Zajc 4). Nešto manje popjevaka nastalo je na stihove I. Trnskog (Zajc 2, Vilhar 1), B. Younga (Zajc 3) i narodne poezije (Zajc 3). Po dvije popijevke komponirao je Zajc na stihove Gj. Arnolda, H. Badalića, A. Benešića, G. P. Carminatija, Gj. Dolovčaka, Lj. Karavelova, M. Pogačić, F. Rückerta i L. Vukelića. Po jedna popijevka nastala je prema poeziji I. Brlić-Mažuranić, L. Botića, G. Byrona, F. Cirakija, H. Dilio, C. Dräxler-Manfreda, I. Gundulića, J. Hadžića, W. Hertza, Zmaja J. Jovanovića, A. Levija, F. Milera, A. Nemčića, V. Nikolića, I. Okrugića, P. Palmovića, M. Pavlinovića, G. Pepolija, A. Praegera, R. Reinicka, F. Schillera, C. Spitte, J. Šenoa, J. Tordinca, Lj. Vukotinovića, R. L. Wegenera, V. Wildera i Brankovića (Zajc), zatim E. Vilhara, K. Pavletića, Juzbašića i Stj. Španića (Vilhar).¹⁸

Tematski se tekstovi popjevaka Zajčeva doba mogu grupirati oko nekoliko temeljnih tipova:

- a) patriotski
- b) romantično-baladni s elementima fantastike (rijetki)
- c) naivno-folklorni
- d) ljubavni i subjektivno-refleksivni (Zajc: »Uznesi se«, »Tužna ljubav«, »Sjećaj se mene«, »Ti si moja«)
- e) razno (prigodne pjesme, napitnice i drugo)

Ova tematika na specifični način odražava osnovna duhovna raspoloženja epohe. Velik broj patriotskih tekstova svjedoči o probuđenom nacionalizmu, koji se u poeziji tog doba (slično kao u ilirizmu) iziavljuje u naivnoj, verbalističkoj sentimentalnoj poeziji o »milom domu« i »ljubi«. Obilje stihova folklornog karaktera odražava povećan interes za selo, što je nužna posljedica nacionalističkih strujanja. No to je selo za građane našeg »fin du siècle« nešto prilično neodređeno, a svakako lakirano salonskom profinjenošću, puno idiličnosti, s neizbježnim večernjim zvonom i pastirrom koji »smireno« tjera svoje stado. Nema u poetskom opisu našeg sela još ni traga realizmu i uočavanju socijalnih i ljudskih problema, pa je adekvatno tome i muzička obradba takvih tekstova blijeda i površna. Gotovo je jednako tako površna i ljubavna poezija, često puna neizbježivih romantičkih rekvizita (»sumorni mrak«, »blagi vjetrić«, »zeleni gai«, »pjev slavuja« itd.). Poezija Zajčeva doba nije umjetnički slabija od one ilirskog razdoblja, no kompozitori su Zajčeve epohe, bez sumnje, u prosjeku odabrali lošije, površnije tekstove od Lisinskog i njegovih suvremenika. Možda je to odraz nekog le-

¹⁸ Ova statistika nije definitivna jer ne obuhvaća sve kompozitore popijevke tog doba, a ni cjelokupni vokalni opus Vilhara. Podaci o autorima tekstova Zajčevih popjevaka temelje se na djelu H. Pettana »Popis skladbi Ivana Zajca«.

žernog odnosa prema životu, odnosa koji je uzrokovao tako rijetku pojavu odlomaka dramske snage i ekspresivnosti u vokalnom opusu Zajca i njegovih sljedbenika.

Iako se ostvarenja nekih pjesnika ovog ili prethodnog razdoblja svojim kvalitetom uzdižu daleko iznad prosjeka, formalne i sadržajne značajke njihove poezije zaostaju znatno za razvojem evropske lirike. I – uz spoznaju da je u Njemačkoj Friedrich Rückert već u prvoj polovini 19. stoljeća pisao slobodnim stihom dok je naša poezija sve do A. B. Šimića ostala okovana vezanim stihom i rimom, nameće nam se nužno misao da bi popijevka našeg muzičkog romantizma možda sasvim drugačije izgledala da su naši kompozitori imali priliku stupiti u kontakt s formalno slobodnijom poezijom. U ovoj činjenici moglo bi se naći i djelomično opravdanje formalne konzervativnosti popijevke Zajčeva razdoblja.

IV PRELAZNO RAZDOBLJE (1900–1920)

»Prelazna« generacija i njena historijska uloga

Početak našeg stoljeća, u doba postanka Straussove »Salome« i Debussyjevih klavirskih preludija, počele su konačno i u hrvatsku muziku prodirati stilске tekovine Wagnerova »Tristana«, pedesetak godina nakon pojave tog epohalnog djela.

U povijesti naše muzike predstavljaju čitava prva dva decenija dvadesetog vijeka razdoblje usvajanja izrazito romantičkih izražajnih sredstava. Kao da se time nastavljao razvojni tok našeg muzičkog romantizma, prekinut tako naglo preranom smrću Vatroslava Lisinskog, zaustavljen na tako dugo vrijeme stagnacijom Zajčeva doba. To razdoblje ima karakter spona, veze između Zajčeva perioda i epohe moderne hrvatske muzike. Zbog toga bi i moglo nositi atribut »prelaznog« doba.

Malobrojni predstavnici »prelaznog« razdoblja stvarali su na izdisaju Zajčeve epohe. Njihove su prve kompozicije nastajale paralelno s kasnim djelima Zajca i njegovih suvremenika, paralelno s radovima niza Zajčevih epigona, koji su unijeli duboko u dvadeseto stoljeće anahronistički način izražavanja svog uzora.

Uporedo s nastojanjima tih nosilaca novijeg, smjelijeg muzičkog izraza tekao je, međutim, i jedan i drugi razvoj, razvoj koji je započeo nakon prvog svjetskog rata, unijevši u hrvatsku muziku snažna modernistička strujanja. No »prelazna« je generacija naših kompozitora – rođena sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća – usprkos valovima modernog, koji su je sve jače zapljuskivali, zadržala svoj umjereni muzički govor. Historijska je uloga te generacije bila da u hrvatsku muziku unese one elemente bez kojih se ne bi mogao zamisliti njen dalji razvoj – izražajna sredstva visoke romantike uz neophodno potreban stupanj artistsčkog oblikovanja. Nakon zaostalosti Zajčeva doba kompozitori su »prelazne« generacije konačno morali ispraviti

greške prošlosti i položiti temelje bržem, bogatijem muzičkom razvoju, omogućivši time znatno smanjenje velikog zaostatka naše muzike za evropskim tekovinama. A kad su se, nakon 1920, u hrvatskoj muzici počele ispoljavati izrazito modernističke tendencije, rad se kompozitora »prelazne« generacije postepeno stao povlačiti u drugi plan naše muzičke produkcije.

Glavni predstavnici »prelaznog« razdoblja tvore – na temelju svoje općemuzičke orijentacije – dvije grupe: u prvoj su, združeni općim kozmopolitskim karakterom svog muzičkog izraza, Vjekoslav Rosenberg-Ružić (1870–1954), Blagoje Bersa (1873–1934) i Josip Hatze (1879–1959). Stvaranje umjetnika druge skupine – Slavomira Grančarića (1878–1941) i Luje Šafranek-Kavića (1882–1940) – pokazuje neke folklorističke tendencije. Granica između umjetničkih izraza obiju grupa nije, naravno, oštra.

Elementi se novog najsnažnije ispoljavaju kod internacionalistički orijentiranih kompozitora: Bersa, Ružić i Hatze bez sumnje su najjače umjetničke individualnosti tog doba; snaga njihove invencije ujedinjuje se – naročito kod Berse – s visokim stupnjem artizma, koji nakon decenija pretežno diletantskog pristupanja problemu oblikovanja muzičke materije podiže kriterij muzičke produkcije na relativno visok nivo.

Kasni romantizam u popijevci »prelaznog« razdoblja

Zakašnjelo usvajanje novog ne odvija se kod svih elemenata muzičkog izraza jednako intenzivno i jednako upadljivo. Najviše su promjene, bez sumnje, zahvatile harmonijsku strukturu kao primarno izražajno sredstvo muzičkog romantizma, sredstvo u kojem se jasno ogleda rađanje, razvoj i kulminacija tog stila. Doprijeviši u kasnom romantizmu do krajnje granice svojih izražajnih mogućnosti, rastače se harmonijski slog u sve življem horizontalnom kretanju, u sve raskošnijoj igri zvukovnih i kolorističkih efekata i polutonskih napetosti. Takva je kasnoromantička harmonija – u doba kad su se u Evropi već razbujali njeni neposredni izdanci: muzički impresionizam i ekspresionizam – obogatila stil naše »prelazne« generacije, unijevši u njen opus karakteristični element »novoga«, element po kojem se taj opus bitno razlikuje od produkata Zajčeva kruga.

Kasnoromantički se karakter harmonije u popijevci »prelaznog« doba ispoljava:

I. U nizu pojava impresivnog karaktera sa zajedničkom funkcijom intenziviranja zvukovno-sjetilnih draži akorda ili odraza pojedinih akustičkih fenomena, što, u krajnjoj liniji, također izaziva određeni koloristički efekt. Evo nekoliko tipičnih primjera:

a) Rast akorda preko trozvuka do septakorda, nonakorda pa i dalje; tonovi koji su se kod tih akorda u klasiци smatrali disonantnima (septi-

Primjer br. 16

Bersa: Meeresleuchten

Lento molto (come prima)

pp

Nur in stil- l' er Näch- te heil'- ger Fei- er- stund'

pp

due corde

cresc. molto

sprü- hen die- se Strah- len aus des Me- res Grund, des Meeres

ritard.

ritard.

p

Grund. Leuchtend roll'n die Wa- gen

p

3ed.

tre corde

più f — *mf* *più lento* *ritard. molto*

durch die dunk-le Nacht, wunder-bar durch- glüht sie funkensprüh'nde

cresc. molto *espress.*

più f *mf*

Mosso *Lento molto*

Pracht!

f *dim* *allarg.* *ritard. molto* *pp*

f

due coristi

pp *sotto voce* *ritard. molto*

pp — *ppp*

Leuchtend rath die Wä-gen durch die dunkle Nacht

ritard. molto *ppp* *morendo*

ma. nona) sada se ne rješavaju, jer su postali normalnim sastavnim dijelom akorda kao terca ili kvinta; rezultat tog novog odnosa prema akordu je mogućnost njegove bogatije i slobodnije upotrebe: nizovi septakorda s osebnim efektom pune i meke zvučne mase česta su pojava u harmonijskom slogu »prelazne« generacije (Bersa: »Ne znam šta je«, »Jelica«, »Kad«; Ružić: »Dodi k meni«, »Čežnja«; Hatze: »Mojim pjesmama«). (Pr. 16)

b) Upotreba dotad neuobičajenih akordičkih sklopova (Hatze: »Večernje zvono«).

c) Kromatika izrazito kolorističkog,¹⁹ dakle impresivnog karaktera (Ružić: »Divne li su«).

d) Upotreba impresivnih figura nešto je rjeđa nego u prošlom razdoblju; harmonijski je slog, naime, tako bogat da mu ne treba popunjavanja. Za to obogaćenje karakteristična je Hatzeova popijevka »Večernje zvono«.²⁰ (Pr. 17)

II. U nizu elemenata naglašene ekspresivnosti. To su:

a) Intenzivna kromatika ostvarena mnogostrukom alteracijom tonova pojedinih akorda. Napetosti se ekspresivne harmonije pojačavaju bujnim horizontalnim životom dionica, usmjerenim k održavanju neprekidnog toka pojedinih linija.

b) Sličnu pojavu u velikom planu predstavlja kromatsko kretanje čitavih akordičkih sklopova, čime nastaju takozvani apsolutni harmonijski sljedovi. Iste su prirode i nagli skokovi iz jednog tonaliteta u drugi. (Pr. 18)

Primjeri za navedene manifestacije ekspresivnosti najbrojniji su u vokalnom opusu Blagoja Berse (»Ne znam šta je«, »Crni dan«, »Auf den Wällen Salamankas«, »Und als ich so lange«, »Robinjica«, »Duhaj, vjetre«, »Ja te ljubim«) i Vjekoslava Ružića (Pr. 20; »Dodi k meni«, »Notturmo«, »U planini«, »Eto svieće«, »I svedjer«), a rjeđe i u mnogo umjerenijem obliku nalazimo ih kod Hatzea (»Mojim pjesmama«, »Erotika«, »Pod jorgovanom«, »Večernje zvono«) i drugih. (Pr. 19)

Jedna od posljedica ekspresivnog nemira romantične harmonije je i živo mijenjanje osvjettljenja, realizirano naglom modulacijom. enharmonijom ili tonalnim skokom. Obično je ta pojava neposredni odraz nekih karakterističnih momenata u sadržaju teksta, no ponekad je i sasvim muzičke prirode (Bersa: »Ein Lied der Liebe«, »Ne znam šta je«, »Auf den Wällen Salamankas«, »Und als ich so lange«, »Robinjica«; Ružić: »Romanca«, »Skoči«).

III. U sve većem zapostavljanju toničke funkcije, što se naročito primjećuje na počecima i završecima pojedinih popjevaka »prelaznog« razdoblja (Ružić: »Šaka praha«, »Notturmo«; Grančarić: »Na šetnji«; Hatze: »Mojim pjesmama« – ova popijevka završava čak septakordom!).

¹⁹ Termin »kromatika« temelji se na pojmu »boja« (grčki »chroma«).

²⁰ U ovoj je popijevci melodija svedena na jedan jedini ton, koji se deklamatorno ponavlja nad akordički koncipiranom klavirskom dionicom.

Primjer br. 17

Hatze: Večernje zvono

Andante assai calmo

p u tvoje du-ge ta-la-se

p oponašajući večernje zvono

du-bo-ko zvo-no ja puštam ti-ho

p

gla-se za-lo-sti svo-je

p itd.

Bersa: Ein Lied der Liebe

Lento

pp Schön bist du wie der Ju-ni-

p tag, da Ro-sen-glut in je-dem Hag und Glanz auf al-len

cresc. dem.

f Pfa-den, du schreitest hin, — Licht-kö-ni-gin, und

Molto più mosso
passionato molto
p allarg spen-dest deine Gna-den Schön bist du wie die Sturmesnacht mit
mp appassionato itd.

Primjer br. 19

Matze: Morska vrba

Andantino molto calmo *p*

Sa - ma vr - ba sto - ji nad mo - rem na ste - ni,

p armonioso

cresc.

ra - sple - la je ko su ze - re - nu i du - gu.

cresc.

cresc. *f* *mf trattenuto*

na - li. E: na nim - ru ko - ju su pro - kle - li, da po - sta - ne dr - vo

cresc. *f* *mf trattenuto*

p ritardando *p* *un poco più mosso*

i da su mi tu - gu. Ju - sa pe - smu go - ra.

p ritardando *p un poco più mosso*



IV. U čestoj upotrebi sekvenca, naročito izvantonalnih, koje u popijevkama te epohe uzrokuju tipičnu kasnoromantičku šarolikost harmonijskog plana i snažne prodore iz glavnog tonaliteta, ostvarene apsolutnim harmonijskim sljedovima što se nužno javljaju između pojedinih opetovanja modela. (Pr. 20)

Jedan od najkarakterističnijih primjera bogatog harmonijskog jezika tog doba je Bersina popijevka »Ein Lied der Liebe«. Tu je u punoj mjeri ostvarena tipična kasnoromantička sinteza naglašenih impresivnih i ekspresivnih harmonijskih elemenata (vidi primjer 18).

Ni ostala izražajna sredstva popijevke »prelaznog« doba nisu ostala netaknuta tekovinama umirućeg romantičkog stila. Najmanje je promjena zahvatilo vanjsku i unutarnju formu popijevke. Kao i u Zajčevu razdoblju nepobitna je dominacija vezanih oblika (ABA,²¹ ABABA,²² strofni²³ i drugi) nad slobodnim. Prokomponirane popijevke relativno su rijetke (Bersa: »Crni dan«). Ipak, postoji težnja da se na neki način olabavi dotada kruti oblik strofne popijevke:²⁴ na nekim karakterističnim mjestima napušta se, naime, ukočeni kalup strofe da bi se adekvatnim modifikacijama izražajnih sredstava vjernije izrazio sadržaj teksta.²⁵ U nekoliko svojih popjevaka ovog tipa uspio je Bersa – sintezom klasičnih formalnih principa i dubokog poniranja u psihološku stranu teksta – ostvariti vanredno logične i formalno savršene, uz to i dram-

²¹ Bersa: »Duhaj, vjetre«, »Ja te ljubim«, »Ein Lied der Liebe«; Grančarić: »Oj, djevojko«, »Na šetnji«; Hatze: »Morska vrba«.

²² Bersa: »Meeresleuchten«.

²³ Bersa: »Kad«, »Jelica«; Ružić: »Iz mladih dana« itd.

²⁴ Pojedine kitice oživljavane su, doduše, i prije ponekad promjenama u klavirskoj fakturi, no to nije bitno zadiralo u samu strukturu strofe.

²⁵ Najčešće modifikacije te vrste jesu: napuštanje periodičnosti, nagla promjena tonalnog plana i tempa, nastup kromatike u harmoniji, deklamacija u vokalnoj dionici i promjene u fakturi klavirske dionice (nastup pasaža, arpedža ili impresivnih figura, ali i redukcija na suhu akordičku pratnju).

Primjer br. 20

Ružić: Šaka praha

Andante

mf što je čovjek?

f

p

p ša - ka pra - ha, što se na - da i što sni - je

Sad ga ljup - ki vje - to no - se a o - lu - ja sad ga vi - jr

kad se do - bro is - pre - bi - jo kad ga sa -

a pre - va - ri - se pad - ne, sta - ne i da - ni mi;

cresc.

decresc.

rit.

ski snažne gradacije («Und als ich so lange», «Auf den Wällen Salamankas», «Robinjica», «Seh duš dan»²⁶ i druge). (Pr. 21)

²⁶ Evo formalnog plana Bersine popijevke »Seh duš dan«:

I kitica:		II kitica:		III kitica:	
a - b - c - d		a - b - c - d		a - b - c - d - a	
4 4 4 2		4 4 4 2		4 3! 4 2 5	
↓ mala per.	↓	↓ mala per.	↓	↓ suž. per.	↓ ↓
klav. uvod	pripjev	klav. uvod	pripjev	klav. uvod	prip. post-ludij
jednost. akordička pratnja sinkope		oživljavanje pratnje osminkama		šesnaestinke na kulminativnoj tački prva reč.: Più mosso druga reč.: Molto lento	

Bersa: Seh duš dan

Più mosso ed agitato

Molto lento

rit

Lento triste

Prumjer br. 21

Nova fizionomija *melodike* popijevke »prelaznog« razdoblja rezultira iz dvaju različitih faktora: prvi je kompleksnija harmonijska baza, a drugi – slobodnija *ritmika*.

I dok se, kao posljedica kromatikom prožete harmonije, *melodika* počinje kretati u sve smjelijim intervalima (Ružić: »U planini«, »I svedjer«), naročito na kulminativnim tačkama, koje predstavljaju dramatski vrhunci (Bersa: »Crni dan«, »Und als ich so lange«), ili se – kao specifični refleksi pojačane izražajnosti – reducira na dramatsku deklamaciju (Bersa: »Crni dan«), uzrokuje nov odnos prema metru teksta duboke promjene u ritamskoj osnovi *melodike*. Iako je *melodika* u cjelini još uvijek okovana periodičnošću što je diktira ritam s jedne, a pravilnost stiha s druge strane, sada, zbog potrebe za što ispravnijim naglašavanjem, poetski metar najčešće diktira ritmičku okosnicu. To se manifestira u čestom razlaganju osnovnih notnih vrijednosti na triole (Ružić: »Čežnja«, »Eto svieće«; Bersa: »Crni dan«), kvartole (Bersa: »Duhaj, vjetre«) i grupe šesnaestinki. Uz to primjena sinkopa i raznih oblika kontraakcenata (Bersa: »Und als ich so lange«) uz ritmički individualno profilirane impresivne figure i provodne motive sve više oživljava i osamostaljuje dionicu klavira.

I opet dolaze nove tekovine upravo u Bersinu opusu najjasnije do izražaja. Gotovo svaka njegova popijevka odlikuje se ritmički vanrednogipkom *melodikom*, oblikovanom ponekad čak i na principu horizontalne poliritmike, često i uz upotrebu asimetričnih ritmova, što djelomično ruši strogu periodičnost (Pr. 16, 18). Na slične slučajeve nailazimo i kod Grančarića (»Vrpca na šeput«) i Šafranek-Kavića (»Sjaj, sunčece«), a ritmika Hatzea i Ružića još je čvrsto vezana uz tradiciju (Ružić: »U planini«, »Nisam umio pjevat« – sukob metra i ritma).

Omičelo izražajno sredstvo *melodike* »prelaznog« doba je sekvenca (Ružić: »Šaka praha«, »U planini«; Bersa: »Jelica«, »Kad«, »Robinjica«, »Duhaj, vjetre«), upotrebljavana često i u manje ukusnoj mjeri, naročito u kombinaciji s kromatikom (Pr. 19), i obilje zaostajalica, koje osobito često nalazimo kod Hatzea (»Pod jorgovanom«, »Mojim pjesmama«).

Svi su kompozitori »prelaznog« razdoblja izraziti melodičari. Iako je harmonija, kao nikad dosad, postala snažni i nezamjenljivi izražajni faktor, težište ostaje i dalje na gotovo neprekidnom toku melodijske linije, pa i kompozitore tog razdoblja predstavlja prvenstveno njihova *melodika* kao ličnosti s oprečnim sklonostima, ukusima i mogućnostima. Uz lirskosentimentalni karakter Hatzeove *melodike* (Pr. 19), uz ekspresivnost i dramatiku Ružićeva melodijskog govora (»I svedjer« i pr. 20), uz povremena ukusna ostvarenja Grančarića i Šafranek-Kavića, obuhvaća raspon Bersina melodijskog izraza bez sumnje najbogatiju skalu oprečnih raspoloženja i ugodaja. Od široke, zanosne fraze (»Oj sanc, vi šareni sanc« i pr. 18) i mirne monumentalne linije (Pr. 16) do živog i duhovitog pokreta u humorističkim i grotesknim situacijama (»Auf den Wällen Salamankas«, »Und als ich so lange«, »Robinjica«) i skromnog ali apartnog kretanja lirskog karaktera (»Jelica«, »Kad«) a i osebuju-

ne melizmatike («Ne znam šta je«, »Duhaj, vjetre«) očituje Bersina melodika uvijek plastičnost i vitalnost svojstvenu pravim umjetničkim vrednotama.

I faktura *klavirske dionice* kao konkretna realizacija bujnog života kasnoromantičke harmonije obogaćuje se na specifičan način, što se očituje u čestoj pretrpanosti kromatikom, prohodima i ostinatima (Bersa: »Crni dan« i pr. 18). S druge se strane pojačano osamostaljenje klavira jasno ispoljava u povremenoj primjeni imitacija (Pr. 20), karakterističnih motiva (Pr. 16, 21) i individualno profiliranih impresivnih figura (Bersa: »Ja te ljubim«, »Oj sancí, vi šareni sancí«), a veći se samostalni odlomci nešto rjeđe javljaju. Najveću individualizaciju klavirske dionice pokazuju popijevke Blagoja Berse, koji u komponiranju humorističkih ili nacionalistički obojenih tekstova svjesno pojednostavljuje klavirsku pratnju, dajući joj zamjernu lakoću i prozračnost fature («Jelica«, »Kad«, »Robinjica«).

Na naivno tonsko slikanje nailazi se u popijevci tog perioda tek povremeno, i to gotovo isključivo kod Ružića («Divne li su«: »stara lipa«, »bijela sjena«; »Nisam umio pjevat«: »slavuj«, itd.).

Kao posebni problem popijevke »prelaznog« razdoblja postavlja se odnos pojedinih kompozitora prema *folkloru*. Taj se odnos u većini slučajeva još uvijek svodi na uklapanje pojedinih naročito upadljivih folklornih značajki (kadenca na dominantí, prazne kvinte, povećana sekunda, karakteristični način sviranja na narodnim instrumentima) u potpuno im stranu muzičku atmosferu (na primjer sjedinjavanje s kromatikom, sekvencama ili formalno-ritmičkim kalupima), što u većini slučajeva uzrokuje neizbježivu naivnost ili izvještačenost muzičkog govora. Jediní napredak zamjećuje se u određenom uočavanju osobitosti latentnih harmonija narodne muzike (Grančarić: »Oj djevojko«; Bersa: »Kad«; u ovim slučajevima to su naturalnost mola i plagalni odnosi u kadencama).

Inače se »nacionalizam« popjevaka »prelaznog« perioda izživljava više u nagovještavanju nego u jasnom formuliranju pojedinih osobina našeg muzičkog folklorá. Uz koju povećanu sekundu i praznu kvintu, uz poneki karakteristični ritam (Hatze: »Celo mi selo omiljelo«) ili melizam najčešće je dah jednostavnosti i opća, harmonijski i melodički skromna atmosfera, uz praksu ponavljanja osnovnih melodičko-ritamskih ćelija, ono što pojedinim popijevkama podaje narodni prizvuk (Bersa: »Seh duš dan«, »Kad«, »Robinjica«; Grančarić: »Vrpca na šepuť«). Iz okvira ovog razmatranja gotovo već izlazi ciklus popjevaka »Hrvatske narodne popijevke« op. 13 Šafranek-Kavića i »Emina« i »Celo mi selo omiljelo« J. Hatzea. Nastale nakon 1920., te popijevke pokazuju snažan utjecaj hrvatske Moderne, pa su po svom općem karakteru iznimka u opusu svojih autora. (Pr. 22)

*

Hatze: Emina

cresc.
Si- noć, kad se pra- tih iz to- pla ka- ma- ma, pro- doh po- kraj ba- šte

cresc.
sta- ro- ga i- ma- ma, kad ta- mo, u ba- št i hla- du ja- smi- na,

f *p* *p*
si- bri- kom u ru- ci sta- ja še E- mi- na. Ja, kakva je pu- sta!

dim.
ta- ko mi i- ma- ma stid je ne bi bu- la da je 'sto! Sui- ta- na! *ita.*

Primjer br. 22

Činjenica da se pojedine značajke narodne muzike povremeno javljaju u vokalnom opusu Berse, Hatzea i Ružića nimalo ne umanjuje opći kozmopolitski karakter njihove umjetnosti. Muzički govor te trojice umjetnika specifični je odbljesak utjecaja nekih istaknutih evropskih stilskih žarišta 19. stoljeća.

Tako je Bersin vokalni opus sinteza kasnog romantizma i suzdržanih vagnerijskih i impresionističkih elemenata. (Tipičan je primjer te sinteze »Ein Lied der Liebe«, pr. 18, koja po stilu i klavirskoj fakturi podsjeća na vokalna ostvarenja E. Griega.) Hatzeov je stil nikao iz talijanske opere, a Ružićev muzički jezik prožet je značajkama bečkog romantizma s kraja 19. stoljeća.

Kasni romantizam dolazi do izražaja u popijevci »prelaznog« razdoblja prvenstveno kao opća stilska baza formalnog karaktera. Značajno je da se arhitektonika Bersinih popjevaka nikada nije približila većoj slobodi izražavanja iako je Bersa asimilirao elemente impresionističke harmonije i Wagnerove kromatike i ekspresivnosti.

Tekovine impresionizma dolaze najviše do izražaja u harmoniji Bersinih popjevaka, i to u neravnomjernom intenzitetu: dok je »Meeresleuchten« (Pr. 16) primjer izrazito impresionističke harmonije, »Jelica« i »Kad« predstavljaju sintezu umjerenih impresionističkih harmonijskih sredstava s isto tako umjerenim folklornim značajkama.

Ekspresivni elementi vagnerijanskog podrijetla najjasnije se ističu u popijevkama Berse (»Duhaj, vjetro«, »Ne znam šta je«, »Crni dan«) i Ružića (»Šaka praha«, »I svedjer«), a i u sklonosti Hatzea ka gotovo beziznimnoj upotrebi sekvence u srednjim odsjecima popijevaka (Pr. 19).

Plastičnost i apsolutna pievnost talijanske operne melodike uz relativno jednostavnu harmonijsku bazu prevladava u Hatzeovu vokalnom opusu »Mojim pjesmama« (i pr. 19), a i u Ružićevoj se popijevci ponekad nailazi na sentimentalnost talijanske melodike (»Dodi k meni«).

Tako elementi značajnih evropskih strujanja u 19. stoljeću oploduju popijevku »prelaznog« doba, odražavajući se kod pojedinih njenih predstavnika u promjenljivom intenzitetu i samostalnosti. I dok su se skromnije ličnosti te epohe uzalud borile za izgrađivanje nacionalnog muzičkog izraza, nisu stvaraoci veće kreativne snage (Bersa, Hatze, Ružić) pokazali dovoljno afiniteta prema narodnoj umjetnosti, koja bi im, u konkretnom historijskom trenutku, nesumnjivo bila omogućila da svoj muzički jezik izdignu iznad razine eklekticizma.

Tekstovi

Karakteristične crte novoga u popijevci »prelaznog« doba ne javljaju se samo u njenim izražajnim sredstvima. I odnos se kompozitora prema pjesničkom tekstu iz temelja mijenja, ukazujući i na duboke društveno-psihološke promjene koje su početkom dvadesetog stoljeća zahvatile život hrvatskog građanstva.

Prvi decenij našeg vijeka protiče u znaku besperspektivnosti uzrokovane protivrjeđjima između sve jačeg kapitala i nacionalne podređenosti i opće zaostalosti zemlje, u znaku napetosti izazvane perspektivom rata. Specifični odraz tog stanja je povlačenje umjetnika u intimni svijet ličnih proživljavanja, u svijet legende, pejzaža i egzotike. To se zatvaranje u »kulu bjelokosnu« kod kompozitora tog doba zamijećuje prvenstveno u karakterističnom izboru tekstova. Evo njihovih glavnih tematskih grupa, poredanih prema simpatiji kompozitora »prelazne« generacije:

- a) ljubavna (Bersa: »Ein Lied der Liebe«, »Ich liebe dich«; Ružić: »Dodi k meni«; Hatze: »Erotika« itd.)
- b) refleksivna (Ružić: »Šaka praha«, »U planini«; Bersa: »Crni dan«; Hatze: »Mojim pjesmama« itd.)
- c) legendarna i egzotična (Hatze: »Lada u noći«, »Legenda«; Bersa: »Auf den Wällen Salamankas« itd.)
- d) poetizacija prirode (Bersa: »Meeresleuchten«; Hatze: »Morska vrba« itd.)
- e) folkloristička (Bersa: »Jelica«; Grančarić: »Vrpca na šeput«; Hatze: »Pod jorgovanom« itd.)

Iz ovog je pregleda vidljivo da su iz popijevke »prelaznog« doba nestali patriotski tekstovi, a oni s tematikom iz seljačkog života relativno su rijetki. Težište je na poeziji ljubavnog i subjektivno-refleksivnog sadržaja, gdje se često sasvim jasno ispoljava latentni pesimizam epohe (»Šaka praha«).

Kompozitori tog perioda najviše su popjevaka napisali na stihove R. Katalinić-Jeretova (Ružić 10, Hatze 9, Grančarić 2) i A. Harambašića (Hatze 10). Mnogo je popjevaka nastalo i prema prijevodima iz strane književnosti (Hatze 11, Bersa 2) ili na originalne njemačke (Heine: Bersa 6; Ibsen, Volker, Herder: Bersa po 1; Möricke: Ružić 1), francuske (Bersa 1) i talijanske tekstove (Carducci: Bersa 1). Popularni su bili i A. Šantić (Hatze 6), D. Domjanić (Šafranek-Kavić: ciklus »Kajkavske popevke«), J. Bersa (Bersa 5), P. Preradović (Bersa 4), M. Begović (Hatze 4), M. Nikolić (Hatze 3; Ružić 1) i G. Arnold (Ružić 2; Grančarić: ciklus »Seoske pripovijetke«). Po dvije popijevke komponirane su na poeziju A. Nemčića (Ružić), V. Nazora (Šafranek-Kavić, Bersa), B. Lovrića (Hatze, Bersa), Zmaja J. Jovanovića (Hatze), B. Radičevića (Hatze, Ružić) i J. Mitrovića (Hatze), a po jedna popijevka na stihove T. Alaupovića (Ružić), H. Badalića (Hatze), J. Dučića (Hatze), V. Ilića (Hatze), Đ. Jakšića (Hatze), A. Koziake (Ružić), S. Kranjčevića (Hatze), I. Rod (Ružić), A. Šenoe (Ružić), Špun-Stričića (Ružić) i Trnoplesar-Budisvoja (Hatze). Na narodne tekstove komponirano je veoma malo, a i to uglavnom tek poslije 1920. (Šafranek-Kavić: ciklus »Hrvatske narodne pjesme«).

Uz nov odnos prema izboru tematike mijenja se sada i način pristupanja određenom pjesničkom tekstu. Atmosfera površnosti i naivnosti,

karakteristična za popijevku Zajčeva perioda, gotovo potpuno nestaje. Kod najboljih predstavnika »prelazne« epohe očita je težnja da se svakom pojedinom poetskom predlošku pristupi s individualno oblikovanim izražajnim sredstvima, težnja da se istaknu eventualni dramski vrhunci i naglase metrički elementi teksta. To prisnije stapanje tona i riječi bilo je, bez sumnje, omogućeno relativno visokim stupnjem artizma, kojim je vladala ta generacija naših kompozitora. Sigurno je, međutim, da je i izmijenjeni odnos prema životu, odnos koji je težište izražajnosti umjetničkog djela usmjerio k subjektivizmu, na svoj način obilježio popijevku te epohe.

V ZAKLJUČAK

Razvojni put koji je hrvatska popijevka prešla od prvih decenija 19. do prvih decenija 20. stoljeća obilježen je utjecajem jednog faktora od presudne važnosti. Taj je faktor opći provincijalistički karakter, koji se – kao posljedica društveno-ekonomskih i geografskih razloga – manifestira u konstantnom, sad manjem, sad većem zaostatku naše umjetničke muzike za razvojnom linijom evropske muzičke produkcije.

Nikla na tlu bez ikakve umjetničke baštine, hrvatska se popijevka u 19. stoljeću izgrađivala uz stalno prisustvo jake lokalne tradicije, čije su specifičnosti oblikovali kompozitori ilirizma. Ta se tradicija ispoljava u relativnoj jednostavnosti izražajnih sredstava i u sputanosti kompozitorske tehnike, u jače ili slabije istaknutim folklornim elementima i u naivnosti izraza. Uz to se, što je to i svojstveno provincijalskoj umjetnosti, kroz fakturu naše popijevke relativno dugo provlače ustaljeni kompozicijski postupci, utvrđene manire i klišeji koje kompozitori generacijama preuzimaju jedni od drugih. Sve to daje hrvatskoj popijevci 19. stoljeća njenu specifičnu obojenost.

S druge se strane na našoj popijevci odražava niz stranih muzičkih strujanja. Ona dotiču hrvatsku popijevku s nužnim zakašnjenjem i tek u povremenim prodorima, što uzrokuje nemogućnost njihova uklapanja u organski razvoj naše popijevke.

Stil je, dakle, hrvatske popijevke rezultat sinteze dvaju faktora: snažne lokalne tradicije s jedne i povremenih stranih utjecaja s druge strane. Što je u nekom razdoblju sposobnost asimilacije evropskih muzičkih tekovina bila veća, to je i zaostatak za vanjskim muzičkim zbivanjima bio manji. Odatle nužno izlazi i veća umjetnička vrijednost onih perioda u povijesti naše popijevke kad su se, na temelju ujedinjavanja lokalnih i općih stilskih elemenata, kompozitori najviše uspjeli približiti naprednim tekovinama evropske muzičke produkcije.

Razdoblje je ilirizma stvorilo hrvatsku popijevku i pokušalo njenim izražajnim sredstvima dati ranoromantička obilježja. Zaostatak za Evropom bio je već na izmaku toga doba relativno velik; tada ga je dvadesetogodišnje mrtvilo Bachova apsolutizma i zastoje Zajčeve epohe povećao do poraznih razmjera.

Iz ovog je aspekta značenje »prelazne« generacije naših kompozitora presudno za dalji razvoj hrvatske popijevke. Usvajanje suvremenijih kompozitorskih tekovina, preuzimanje stilskih elemenata kasnog romantizma, sposobnost umjetničke sinteze naprednih izražajnih sredstava s visokim artizmom – sve je to znatno izmijenilo dotada zaostalu fiziognomiju naše popijevke i smanjilo jaz između domaćih i evropskih ostvarenja. U vokalnom opusu naše »prelazne« generacije sadržane su i klice razvoja moderne hrvatske popijevke – na elemente impresionizma kod Berse nadovezuju se povremena impresionistička obilježja naše moderne popijevke (Kunc), a Grančarić i Šafranek-Kavić anticipiraju snažnu folklorističku struju, koje su predstavnici Dobronić, Širola, Baranović, Slavenski, Matetić-Ronjgov, Gotovac, Grgošević i Papandopulo.

Tako popijevka »prelaznog« doba, nikla simbolički na prelomu stoljeća, povezuje prošlo i buduće; jer iako kruni stogodišnji razvoj što ga omeđuju dostignuća Lisinskoga i Berse ukazuje ona na nove putove i otvara nove vidike u povijesti hrvatske umjetničke popijevke.

LITERATURA

F. Kuhač: »Vatroslav Lisinski i njegovo doba« (Zagreb, 1887, 1904).

F. Kuhač: »Ilirski glazbenici« (Zagreb, 1893).

H. Pettan: »Popis skladbi Ivana Zajca« (Zagreb, 1956).

Summary

It was probably in the song for solo voice (*Lieder*) that musical romanticism found its most complete expression. The intimate form, the subtlety of expression, and the way in which an enormous range of romantic feeling could be expressed were the reasons that it became the favourite form, it was also the one which most perfectly fitted the rather modest conditions of home music-making of the bourgeoisie, and at the same time best retained all the luxuriant restlessness of the new spirit of the times. A more profound feeling for the text, greater freedom and harmonic richness in the piano part which from a simple »accompaniment« developed to taking an equal part in expressing the poet's text, a more marked expressiveness, and, often, a hint of folk melody are the main distinguishing marks of the solo song of that time.

The continuous development of Croatian music (other of course than folk music) dates from the *Illyrian Period (1830-1850)* when nationalistic ferment in other European countries and in ours gave birth to movements for national, political and cultural independence. Since they had to write in conditions where there was no developed musical culture and tradition, and had no means of gaining a well grounded musical training, the Illyrian composers (the most important among them being V. Lisinski and V. Livadić) expressed themselves in a style which is considerably behind that of the same period in other European countries. In the solo song of this period we find a relative richness in theme and in manner of musical realisation: ranging from the completely simple, patriotic rallying song, to the intimate lyric, and the rhapsodic ballad in which the various elements of the fully romantic style can more easily be seen. The best songs are those that Lisinski wrote in his last creative period, in which certain elements of national music can be found. These songs are outstanding for their maturity and balance together with a restraint in use of the typical romantic forms of expression, and a turning away from subjectivism, but bear strong marks of a personal style. The intimate subject matter, and the restrained but deep and sincere musical expression of these songs, are in a moving way full of the loneliness and resignation of the composer's last years. The whole of this period is one of great enthusiasm and high hopes, which,

but for rare exceptions, were prevented from coming to full realisation, which is quite understandable in a period called that of the »awakening« of Croatian artistic powers.

The Zajc Period (1870-1910). After the revolutionary »forties« (1848-49) Croatia came under Bach's absolutism, and until this was smashed in 1859, any and every attempt at free thought was strangled, national ideas persecuted and state centralism strengthened by forced Germanization. Not until 1860, after ten years of silence and repression, did cultural and artistic activity begin to revive again. In music, right through to 1870, the main accent was on *operetta* and German *Liedertafel*. The recreation of Croatian musical life is closely connected with the name and work of Ivan Zajc, who left his personal stamp on a period covering four decades. Taken as a whole the music of this time shows obvious signs of stagnation in means of expression. This is partly the result of the enormous influence of Zajc's musical manner, and partly the natural consequence of the need for the whole of our musical life to be built anew. Although among the enormous volume of Zajc's compositions many inventive and expressive pages are to be found, the greater part of his work (and in particular his solo songs) is too clearly marked by improvisation and *operetta* technique, with occasional suggestions of folklore elements grafted on to his romantic ideas of musical. Most of Zajc's contemporaries and followers grew up in the shadow of his work. Taking over from him his mannerisms they fell into depths of banality and drawing-room emptiness even deeper and more often than Zajc himself. The solo songs of this period are pseudoromantic anachronisms, sentimentalities with a dash of folk music polished up to fit it for the *salon*.

The Transition Period (1900-1920) is the bridge between Zajc and the modern period of Croatian music. The main composers (B. Bersa, J. Hatze, Vj. Rosenberg-Ružić) brought with them outspokenly romantic forms of expression, and the relatively high level of their technique set standards without which it would have been impossible to imagine further musical development. Besides the cosmopolitan musicians mentioned above the period was also influenced by another group who desired to give some form to national musical expression (L. Šafranek-Kavič, St. Grančarić). Outstanding marks of romanticism are seen in this period in particular on the harmonic plane (Bersa), although in the solo song of the time melody is still the primary expressive element. The enriched language of harmony showed itself in the rich texture and the individualization of the piano part. The attitude to folk music at this time was such that it led to the inclusion of folkloristic elements in a musical atmosphere completely foreign to them. The generally cosmopolitan tone of the solo songs is a result of the influence of the Leipzig school, Wagner's style, the Italian veristic opera and French impressionism. In the texts chosen by the composers of the transition period there is an obvious tendency to select poems about the intimate

world of personal feeling, landscapes and the exotic, all reflecting the lack of perspective which at the turn of the century became apparent in every field of art. The large number of translations from, and of original German, French and Italian texts in the solo songs of the time also show its international character. The composers attempted in each case to harmonize the text with individual musical expression, and attain as close accord as possible between words and tone.