

UDK 784:323.1(497.5)''18''
929.52 Lisinski, V.
Izvorni znanstveni rad
Primljeno: 15. 11. 2009.
Prihvaćeno: 20. 9. 2010.

Društveni, politički i ideologijski kontekst stvaralaštva Vatroslava Lisinskoga na području zborske glazbe. U povodu 190. obljetnice rođenja Vatroslava Lisinskoga i 200. obljetnice rođenja Ljudevita Gaja

Rozina Palić-Jelavić
Odsjek za povijest hrvatske glazbe
Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU
Opatička 18
10000 Zagreb
e-mail: rozina@hazu.hr

Tema rada jest sagledavanje stvaralaštva Vatroslava Lisinskoga, napose njegovih zbornih skladbi u kontekstu njemu suvremenih društvenih, političkih, kulturoloških i ideologijskih zbivanja i kretanja. Zajedno sa svojim suvremenicima (preporoditeljima), Lisinski je cjelovitim glazbeničkim djelovanjem – ponajprije skladateljskim, ali i reproduktivnim, pedagoškim, melografskim, obrađivačkim, te spisateljskim (pjesničkim) nastojanjima – pridonio modernizaciji onodobne Hrvatske.

Razmatrajući ilirizam kao društveno-povijesni okvir života i djelovanja Lisinskoga, u tekstu se ističe ideologijska dimenzija kroz prizmu Gajeve koncepcije kao najbliže skladateljevu poimanju problematike narodnoga (u glazbenom i izvanglazbenom sadržajnom aspektu glazbenih djela), a upravo je autorov zborni izričaj pokazao u najvećoj mjeri mnoge podudarnosti s obilježjima toga doba, razdoblja ilirskoga pokreta, kao aktivne faze Hrvatskoga narodnoga preporoda

Ključne riječi: Vatroslav Lisinski, zborna glazba, 19. stoljeće, ilirski pokret, budnica, Ljudevit Gaj, Dimitrija Demeter, Ljudevit Farkaš Vukotinović, Danica ilirska

Uvod u prvu polovicu 19. stoljeća u svjetlu društvenopolitičkih i kulturnih zbivanja

U prvoj je polovici 19. stoljeća na hrvatskim prostorima ojačao honoratski sloj sastavljen od plemstva (najvišega sloja staroga društva) i građanstva (novoga sloja),

relativno homogen po gospodarskim interesima i stajalištu prema društvenim promjenama, kojemu je snažno obilježje davalo plemstvo, ali u kojemu je s vremenom građanski sloj postajao sve prisutnijim. U banskoj je Hrvatskoj najjača skupina građanstva postojala u njezinome zapadnom dijelu, ujedno i najdinamičnijemu području – u Karlovcu (“najgrađanskijemu” hrvatskom gradu), Varaždinu, Sisku i Zagrebu, u kojemu je (kao upravnome središtu) jaku skupinu činilo plemstvo i inteligencija plemićkoga i pučkoga podrijetla. Skupina mladih hrvatskih intelektualaca, koja je činila pokretačku jezgru okupljenu oko Ljudevita Gaja i koja je tridesetih godina 19. stoljeća (1834.) uputila proglas za pretplatu svojih novina, bila je podrijetlom i odgojem iz građanskoga sloja (Vjekoslav Babukić, Antun Mažuranić, Pavao Štoos, Dragutin Rakovac, Dimitrija Demeter) osim Ljudevita Farkaša Vukotinovića iz plemićkoga staleža. Glavnu je ulogu u ofenzivnijemu nastupu hrvatskoga plemstva na zasjedanju Ugarskoga sabora 1832. godine – suprotstavljanjem mađarskoj supremaciji i obranom prava na latinski jezik umjesto mađarskoga kao i svojom potporom koju je davao Gajevim sudrugovima – odigrao grof Janko Drašković, hrvatski nuncij na Ugarskome saboru, od Gaja tri desetljeća stariji posrednik između preteča preporoda i njegovih nositelja (dakle, između Vrhovčeva i Gajeva naraštaja) označivši početak aktivnoga političkog i nacionalnog djelovanja hrvatskoga plemstva. U svome djelu-knjižici *Disertatia iliti razgovor darovan gospodi poklisarom zakonskim i budućim zakonotvorcem kraljevinah naših* iz 1832. godine, objavljenome u Karlovcu uoči zasjedanja Sabora, bio je iznesen program samostalne vlade i napatuk o ponašanju zastupnika na predstojećemu Saboru u Požunu/Bratislavi (koji je s prekidima zasjedao od 1832. do 1836. godine). U tome prvom političkom spisu na štokavskome narječju i dotad najcjelovitijemu političkom i socijalnom programu hrvatskoga naroda (plemstva) Drašković je razložio najvažnije političke ciljeve Hrvata: njihovo sjedinjenje (teritorijalno jedinstvo Trojedne Kraljevine /“Ilirija velika” kao zemljopisni pojam ili “Kraljevstvo iliričko” kao politički pojam/, koju bi činile sve hrvatske zemlje, današnje slovenske i Bosna), pitanje samostalnosti saborske vlasti, školstva, zajedničkoga jezika “iliričkoga” (“Ja odabirem naški jezik.”), što je značilo štokavsko narječje najrasprostranjenije kod “Slavo-Hervata”.¹ Dakle, od prosinca 1832. godine svi su se nositelji političkoga života (izašlanici Hrvatskoga sabora i mladi jurati) našli u Požunu. Neki od članova napredne skupine oko Gaja (među njima i njegovi školski prijatelji poput Aleksandra Šuljoka) mogli su kao plemići

¹ Koncipirajući nacionalnu integracijsku ideologiju Gaj je – glede predodžbe o kontinuitetu postojanja hrvatskoga etnikuma i njegove prostornosti – u razgovoru s Draškovićem “o historiji” nastojao razmotriti njegovo gledište. Naime, Draškovićevo se tumačenje opsega/prostora “Ilirije velike” (koje je iznio u svojoj *Disertaciji...*) podudaralo s Gajevim viđenjem njegove “Horvatske Republike” (iz spisa *Ein Fragewort*), dok su se u pitanjima o stanovnicima toga prostora njihova gledišta razilazila. (Drašković je sve stanovnike Hrvatske, Slavonije i Dalmacije držao etničkim Hrvatima/Slavo-Hrvatima, a Gaj je Južne Slavene – koje je nazvao Ilirima – dijelio na Hrvate i Srbe.) Usp. Nikša Stančić, *Gajeva “Još Horvatska ni propala” iz 1832. – ’33. Ideologija Ljudevita Gaja u pripremnom razdoblju hrvatskog narodnog preporoda*, Zagreb, Globus – Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1989., 144 - 145.

sudjelovati u radu Sabora u Požunu, dok ne-plemićima (pa tako ni Gaju) to nije bilo moguće. Na tome je saboru, također, Vukotinović kao jurat bio dodijeljen Draškoviću s kojim ga je inače vezivalo i obiteljsko prijateljstvo. Zapravo, svojim pravima Gajevi suradnici podsjećali su ga na njegovu ograničenu mogućnost djelovanja zbog čega se, zacijelo, bez obzira na svoj položaj autoriteta osjećao promatračem i inferiorno, bez društvenoga statusa koji je nosilo plemstvo ili imutak, osobito u vrijeme kada se spremao otići u Požun juratima ne bi li ostvario potrebnu suradnju za svoje daljnje pothvate.

Procesi modernizacije društva na prostorima onodobne Hrvatske u vremenu kojemu je životom i stvaralaštvom pripadao i **Vatroslav Lisinski (1819. – 1854.)** nisu protjecali uvijek jednolikim ritmom, kao što je to bio slučaj u europskoj modernizaciji sredozemne i poglavito zapadne Europe kao modernizacijskoga središta.

U srednjoistočnoj Europi, pa tako i na hrvatskim prostorima koji su u modernizacijskome smislu pripadali istome geopolitičkom i kulturnom području, srodne su se promjene, s kvalitativno bitnim pomacima u modernizaciji društva, dogodile istom 1848. godine. Dotada je ilirski pokret, koji je najintenzivnije zaživio u civilnoj Hrvatskoj, ostvario neke od bitnih zahtjeva svoga programa i dotad je nastao i veći dio zbornoga, ali i cjelokupnoga opusa Vatroslava Lisinskoga, koji je, zajedno sa svojim suvremenikima (preporoditeljima), ne samo svojim skladateljskim nego i cjelovitim glazbeničkim djelovanjem – reproduktivnim, pedagoškim, melografskim i obrađivačkim² te spisateljskim (pjesničkim) nastojanjima³ – pridonio modernizaciji onodobne Hrvatske.

Bitno modernizacijsko sredstvo (komunikacije) koje je nametao državni centar bilo je postojanje standardnoga jezika i ujednačavanje grafijskoga sustava. Hrvatska je, međutim, u 19. stoljeće ušla s dvama već izgrađenim hrvatskim književnim jezicima koji su bili u fazi standardizacije, dakle, s jezicima na kojima je već bila oblikovana književnost – na štokavskome ikavsko-jekavskom dvojstvu (dubrovačka književnost) i na kajkavskome narječju. Štoviše, kajkavski je književni jezik još u 18. stoljeću bio normiran,⁴ no usmjeravanje prema novoštokavštini bilo je posljedicom prirodnoga tijeka dotadašnjega razvoja jezikoslovlja. U Hrvatskoj se u prvoj polovici 19. stoljeća jezik rabio kao sredstvo oblikovanja nacionalnoga

² Lisinski se spominje kao zapisivač narodnih napjeva, među inim, i triju narodnih melodija (bosanske, slovenske i – prema Kuhaču – “srpske, graničarske”) za prva tri glazbena broja glazbe koju je priredio za igrokaz *Nenadani sastanak* prema tekstu Ivana Kukuljevića Sakcinskoga. Po tim je aktivnostima bio gotovo prvim skladateljem koji je pristupio melografranju i obrađivanju (harmonijskoj dopuni) narodnih napjeva, što je primijenio i u nekim svojim zbornim skladbama. Usp. Lovro Županović, *Hrvatski pisci između riječi i tona*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1989., 101, bilj. 24.

³ Usp. *** “Lisinski kao pjesnik”, *Prosvjeta* 7/5 (1899.): 168.; Koraljka Kos, “Poezija Vatroslava Lisinskoga”, *Zvuk* 96-97 (1969.): 297 - 306.

⁴ *Napuchenye vu horvatzko pravopiszanye, z-pravo – chtenyem y glaszo – merenyem*, Pritizkano vu Budimu: zkraly Mudrozakupchine Szlovami, MDCCLXXX [1780.], 1808.²

identiteta (“jezično poimanje nacije” ili “Sprachnation”⁵) i kao jedno od sredstava u procesu integracije, ali ne i u istome smislu (srednjo)europskoga poimanja nacije. No, i u hrvatskoj i u srednjoeuropskoj tradiciji nacionalno motivirano djelovanje i svjetonazor nosili su pozitivan predznak. Ipak, u 19. stoljeću – “vijeku narodnosti” suvremenici su, u skladu s praksom hrvatskoga purizma, rjeđe rabili izraz “nacija”, a češće (i nediferencirano) izraze “narod” i “narodnost”⁶. Za patriotizam su pak rabili izraz “domoljublje”, za nacionalizam “rodoljublje”, a preporoditelji su ta dva izraza spajali u jedan, u obliku “domorodac”⁷.

Zapažanje o važnosti uporabljivosti govornoga jezika kojim se služimo, osobito važno u vokalnoj glazbi, bilo je naznačeno tridesetak godina nakon pojavljivanja novina *Il Regio Dalmata – Kragliski Dalmatin*⁸ kada se “ilirski” jezik, zbog svojih osobina, ocijenio “veoma pogodnim za poetski i muzički izričaj”⁹, što je bio nago-vještaj mogućnosti stvaranja vokalnih djela na narodnome jeziku koja, međutim, u to vrijeme još nije bila u pravoj mjeri osviještena. Istom 1840-ih godina postale su učestale priredbe pod različitim nazivima: “(velika) muzikalno-deklamatorna zabava”, “deklamatorno-muzikalna akademija”, “narodna muzikalna zabava”, “narodna večernja zabava”, “družbena glasbena zabava”, “glazbene soiréee” (kao što ih navodi *Südslawische Zeitung*), “društvene glazbene večeri” (kao što ih naziva *Agramer politische Zeitung*) – kao oblici propagiranja hrvatskoga jezika pomoću literarnih djela, uglavnom poezije uz sudjelovanje glazbe. O važnosti “našega” jezika na kojemu se pjevalo i “deklamiralo” te spoznaje o zajamčenomu posjetu takvim priredbama svjedočile su svjesno uvrštene najave na objavama koncerata i priredbi, što je ujedno bila i napomena i poticaj organizatorima kao i izvođačima za unošenje takvih djela u svoj repertoar. Naposljetku, 1846. godine uslijedila je zapravo prava potvrda pogodnosti hrvatskoga jezika za uglazbljivanje, znatnijega odjeka no što su to bile prethodne joj budnice i prepjevi stranih arija i to izvedbom opere *Ljubav i zloba* Vatroslava Lisinskoga te općenito oduševljenjem koje je izazvala “hrvatska riec” s glazbene scene.

⁵ Po Herderovoj nacionalnoj koncepciji, odnosno po herderovskome shvaćanju jezika kao biti nacije, identitet naroda određuje jezik. (Jezik je prava domovina.)

⁶ Od prvoga pa sve do posljednjega broja *Danice* provlačilo se “prirechje horvatzko”: *Narod prez narodnosti je telo prez kozti*. (Dakako, i u drugim inačicama.)

⁷ Nikša Stančić, *Hrvatska nacija i nacionalizam u 19. i 20. stoljeću*, Zagreb, Barbat, 2002., 7.

⁸ Ne ostavivši za svoga četverogodišnjeg izlaženja (1806. – 1810.) nekoga dubljeg jezičnog traga te su prve (upravno-političke) novine na hrvatskome i talijanskome jeziku (dvojezično) bile i službeno glasilo Dalmatinske vlade i prvi znak preporoda u Dalmaciji. One su bile potvrdom da je hrvatski jezik posve prikladan za svakodnevnu, suvremenu uljudbu, a ne samo za pjesmarice i vjerske knjige. Na taj je način bila srušena predrasuda o hrvatskome jeziku kao manje vrijednome.

⁹ Usp. Pavel Josef Šafařík, “[Uvodno slovo]”, *Danica ilirska*, Zagreb, 9. travnja 1836., 57. Cit. prema: Dubravka Franković, “Uloga ilirske štampe u muzičkom životu Hrvatske od 1835. do 1849., I. dio: od 1835. do 1839. godine”, *Arti musices* 7 (1976): 69.

Zbivanja u glazbenome (kulturnome) životu Hrvatske u prvoj polovici 19. stoljeća

Godine 1827. u Zagrebu je bilo utemeljeno Glazbeno društvo (Tada s nazivom *Musikverein in Agram* – u hrvatskom prijevodu *Društvo pijateljah muzike u Zagrebu*, danas Hrvatski glazbeni zavod – čiji je početak rada obilježen prvom priredbom 18. travnja.) pod protektorstvom bana Hrvatske, Slavonije i Dalmacije grofa Ignjata Gyulaya i (vrlo kratko jer je iste godine umro) biskupa Vrhovca, a dvije godine poslije (16. veljače 1829.) i glazbena škola Društva, što je bila neophodna pretpostavka za sustavno formiranje vlastitoga izvedbenog aparata i glazbenoobrazovnog sustava. Premda su se od početnih godina ilirskoga pokreta u radu Društva tek diskretno javljale naznake ilirskoga duha, koje su se osjećale u raznim njegovim priredbama, izravnije su se smjernice pokazale od 1840-ih godina, dakle u doba započinjanja glazbeničke djelatnosti Vatroslava Lisinskoga – među inim i stavljanjem na repertoar skladbi u prijevodu na hrvatski jezik ili s izvornim hrvatskim tekstom (poput zbarske skladbe *Lik junački / Ne dajmo se, ne bojmo se!* 1842. godine ili zbarskih djela Ferde Rusana 1845. godine). No, tek se 1846. godine posve jasno ogledalo narodno djelovanje *Musikvereina* – ne samo s obzirom na program nego i u pogledu otvorenosti članova njegova ravnateljstva prema tada suvremenim zbivanjima potaknutim ilirskim nabojem, nerijetko i vlastitim sudjelovanjem u ilirskim kulturnim programima i dobrotvornim akcijama.

U prvim trima desetljećima 19. stoljeća organiziranoga kulturnoga, pa tako i glazbenoga, života u kontinentalnoj Hrvatskoj – poglavito u Varaždinu i Zagrebu, ali i u slavonskim gradovima – nije bilo. Njegovo postupno intenziviranje pojačalo se ne samo djelovanjem domaćih skladatelja nego i dolaskom važnih glazbenika iz inozemstva. Uz povremeno gostovanje njemačkih i talijanskih opernih trupa važnu ulogu u pripremanju prilika za oživljavanje glazbenoga života grada imao je vjerojatni tajnik i komorni glazbenik grofa Josipa IV. Erdödyja Georg (Juraj) Karlo Wisner von Morgenstern, koji je iz Slovačke došao u Zagreb oko 1818. godine. Morgenstern je bio među osnivačima *Musikvereina* i sastavljač njegova statuta. Usto se Morgenstern desetljećima isticao kao najobrazovaniji i jedini profesionalni glazbenik, vodeća osoba glazbenoga života i glazbeni učitelj na glazbenoj školi *Musikvereina* – među inima i Ivanu Padovcu, Franji Pokornome, Miji Hajku, Fortunatu Pintariću, Josipu Juratoviću i Lisinskome (od 1837. godine) – uzdignuvši tako glazbeno obrazovanje na organiziranu i višu razinu.¹⁰ Premda je bio njemačkoga podrijetla i posve izvan pokretačke jezgre preporoditelja, Morgenstern se kao glazbenik zapravo posredno bio uključio u zbivanja na (preporoditeljskoj) glazbenoj sceni. Bio je, naime, autorom orkestralne glazbe koju je skladao za igrokaz *Die Magdalenen-Grotte bei Ogulin* “vu nashem domorodnom duhu” autora (inače glumca zagrebačkoga /njemačkog/ glumišta) Čeha Josepha Schweigerta

¹⁰ Nada Bezić, “Prilozi za biografiju Georga (Jurja) Karla Wisnera von Morgensterna uoči 150. obljetnice smrti”, *Arti musices* 35/1 (2004): 47 - 61.

našavši se tako među autorima toga igrokaza koji je tematizirao zbivanja iz povijesti Krajine za francuske vladavine (epizode iz utvrde Glogove u Šleskoj 1813. godine) pa je na svojevrsan način – orkestriravši “kazališni sbor koji je pjevao” – bio povezan s prvom javnom izvedbom Gaj - Livadićeve budnice *Još Hrvatska ni propala* u međučinovima te predstave 7. veljače 1835. godine.

Kao programske pjesme pokreta zavladaše dvije pjesme dvaju Ljudevita: budnica Ljudevita Gaja *Horvatom szloga i zjedinjenje / Sloga Horvatah* (poznatija po početnim stihovima *Još Hrvatska...*¹¹), koja je postala simbolom narodnoga preporoda jer je bila prva pjesma koja je s javnoga mjesta – i to s njemačke pozornice – otpjevana na hrvatskome jeziku (i u toj prigodi bila ponovljena deset puta), a druga je bila davorija Ljudevita Farkaša Vukotinovića *Pěsma Horvatom* (s prvim stihom *Nek se hrusti šaka mala*).¹² Obje su bile objavljene 1835. godine (*Još Hrvatska...* prema cenzurnome rukopisu u dvjema verzijama tiskom u *Danici* i kao letak, a zajedno u izdanju *Glogovkinje hrvatske*), a kasnije još i drugdje (*Još Hrvatska...* u *Luni* 1848. godine na njemačkome jeziku, a *Glogovkinje hrvatske* 1837. u Budimu u *Srpskoj pčeli* na ćirilici i kao letak pod nazivom *Croatiens Wiedergeburt* na njemačkome jeziku 1848. godine).¹³ Obje su bile prvi puta izvedene u zagrebačkome kazalištu¹⁴ i obje uglazbljene – budnica *Još Hrvatska...* po Ferdi Wiesneru Livadiću (odnosno po Gaju i Livadiću)¹⁵ kao zbornica (jednoglasna) po-

¹¹ Pjesma *Horvatom szloga y zjedinjenje* bila je objavljena u: *Danica horvatzka, slavonzka y dalmatinzka*, Zagreb, 7. szechnya (tj. veljače! jer je kajkavski naziv za veljaču bio “sečen”) 1835., 17. - 18.

¹² Pjesma *Pěsma Horvatom vu Glogovi leto 1813.* (iz 1832./’33.) bila je objavljena u: *Danica HS&D*, Zagreb, 4. 4. 1835., 49.

¹³ O problematici nastanka budnice *Još Hrvatska...* i o njezinim rukopisnim verzijama i tiskanim izdanjima usp.: Stančić, *Gajeva “Još Hrvatska ni propala” iz 1832-33. Ideologija Ljudevita Gaja u pripremnom razdoblju hrvatskog narodnog preporoda*, I. - XLVIII.

¹⁴ Riječ je o tzv. Stankovićevom kazalištu, koje se nalazilo na Markovu trgu, glavnome trgu Gradeca, koji je – novcem dobivenim na bečkoj lutriji – dao namjenski sagraditi (na mjestu stare gradske vijećnice) zagrebački trgovac Kristofor Stanković, a projektirali su ga Christofor i Anton Cragolini iz Ljubljane. U zgradi Stankovićevega kazališta predstave su se održavale od 1834. do 1894. godine. Otvoreno je 4. listopada 1834. izvedbom Körnerove drame *Niklas Graf von Zriny*. Budnica *Još Hrvatska...* prvi je put bila izvedena 7. veljače 1835. godine u verziji za zbor i orkestar (koju je načinio Georg [Juraj] Karlo Wisner von Morgenstern prihvativši kao stranac suradnju s Gajem i na taj način pridonijevši njegovim zamislima) dvije godine nakon svoga nastanka, a u međučinu njemačkoga igrokaza Josepha Schweigerta *Die Magdalenen-Grotte bei Ogulin* (nastaloga prema Gajevoj ideji). Goglia je, pozivajući se na Kuhača, napisao kako je Sidonija grofica Erdödy 1833. godine “pjevala prvi puta na hrvatskom jeziku jednu Livadićevu pjesmu” i otpjevala, među inim, “na burno povlađivanje (...) još pjesmu Još Hrvatska nije propala.” Ta se “obće poznata narodna pesma” pjevala na kraju ponovljene izvedbe *Jurana i Sofije* u Sisku 6. listopada 1839. godine. Usp.: Lovro Županović, “Nek se hrusti šaka mala... (Hrvatska glazba u vrijeme narodnog preporoda)” u: *Tragom hrvatske glazbene baštine. Eseji i rasprave*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1976., 127; Antun Goglia, *Orkestralna muzika u Zagrebu*, Zagreb, Tisak Nadbiskupske tiskare [pretiskano iz *Sv. Cecilije*], 1935., 10.

¹⁵ *Još Hrvatska...* je Gaj - Livadićeve budnica (Svugdje se, naime, luči Gaj kao autor melodije i Livadić kao zapisivač i prvi obrađivač toga napjeva za glasovir.). Prema Gajevu pripovijedanju o toj je popijevki – koju je spjevao 1833. godine vozeći se “na saonah” u Samobor k svom prijatelju Ferdi Livadiću – Franjo Kuhač zapisao: “Prva pjesma, koju je Gaj spjevao, a Livadić uglazbio, da Hrvate uzbudi iz driemeža, bila je popievka: ‘Još Hrvatska nij’ propala, spjevana po uzoru poljske pjesme ‘Jeszeze Polska nie zginela, poki

pijevka, a davorija *Nek se hrusti...* na Gajev poticaj i uz suradnju njegovih suradnika - ishitrilaca. Skrivajući se iza izravne političke i ideološke poruke tekstnoga sadržaja ta je davorija često bila izvođena kao obrada u različitim verzijama za pojedina glazbala. Ipak, nerijetko je bila predmetom polemičkih napisa, primjerice između mađarskih novina i njezina autora Vukotinovića, koji je morao objašnjavati da ta pjesma, kao uostalom ni ostale ilirske, nije pisana protiv Mađara nego radi buđenja svijesti naroda. Naime, prilikom objavljivanja pjesme *Još Hrvatska...* i Gaj je postupio s velikim oprezom i dosjetljivošću – dodavanjem dviju posljednjih kitica osnovnome tekstu pjesme (ne bi li izmakao cenzuri, a ujedno pokazao i lojalnost Hrvata caru i kralju Franji I., što je, uostalom, bilo naznačeno i u kasnije dodanome naslovu pjesme, a zapravo je bio prikriiven njezin stvarni sadržaj). Tim je postupkom autor pjesmi omogućio ne samo tiskanje u *Danici* nego i njezino javno izvođenje u kazalištu, u međučinu Schweigertova igrokaza, jer su se sadržaji iz dviju posljednjih strofa podudarali s epizodom iz Glogove 1813. godine, koja je bila tematizirana u spomenutoj predstavi. Na taj je način bio omogućen njezin nesmetan hod u Hrvatskoj ovoga i kasnijega doba. Ipak, pjesma je (bez posljednjih dviju strofa) u *Glogovkinjama hrvatskim*, zajedno s Vukotinovićevom davorijom, poprimila posve drugu konotaciju pokazavši u svojoj jasnoći nacionalni program pa je, sukladno tomu, bila razumljiva reakcija Mađara koji su živjeli u Zagrebu – oni su, naime, svoje negodovanje izrazili i tužbom tražeći zabranu spomenutoga izdanja.

Hrvatsko je kazalište, dakle, bilo jedno od središta i duhovni prostor putem kojega su također prodirala važna kulturna i umjetnička, politička i ideološka stremljenja protagonista pretpreporodnoga i preporodnoga doba. Ono u 19. stoljeću nije imalo u prvome redu umjetničko značenje nego je bilo uglavnom okuplja-lište, katkada posve diskretnoga, narodnoga sabiranja. I, kao što je naveo Nikola Batušić, “u početku kazalište nije bilo nazivano svojim narodnim imenom, već ponajčešće ‘ilirsko’, ‘domorodno’ ili jednostavno ‘naše’ (za razliku od još penetrantnoga njemačkoga)”¹⁶

Bez obzira na to što je izvedbeni aparat kazališta (operni orkestar) bio nedostatan i – bez pomoći kapele vojne glazbe¹⁷ – zapravo nepripremljen za samostalne

my żyjemy’ [Jeszcze Polska nie zginęła póki my żyjemy, napomena R. P. J.]”. Novija istraživanja, međutim, propitivala su vjerodostojnost Gajeve romantične priče Kuhaču nakon mnogo godina pokazavši da ta Gajeva budnica nije nastala odjednom, u dahu nego je nastajala tijekom 1832./’33. godine i to: prva strofa oko 10. veljače 1832. godine za vrijeme vožnje prema Samoboru, a preostale je kitice Gaj napisao u prvim mjesecima, možda već u siječnju 1833. godine u Beču. Usp.: Franjo Ks. Kuhač, *Vatroslav Lisinski i njegovo doba. Prilog za poviest Hrvatskoga preporoda*, Zagreb, Matica hrvatska, 1904., 4.; Stančić, *Gajevo “Još Hrvatska ni propala” iz 1832-33.*, 57.-80.; 80.-82.; Županović, *Hrvatski pisci između riječi i tona*, 89.

¹⁶ Nikola Batušić, “125 godina Hrvatskog narodnog kazališta”, u *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1860. – 1985.*, Zagreb, Školska knjiga, 1985., 25.

¹⁷ Predstave je često pratila vojna glazba, s obvezatnim završnim narodnim zdravicama i “ilirskim kolum”. Kako iznosi Vjekoslav Babukić, “banda biaše vojačka”, a pratila je svirajući ilirske narodne napjeve prvu izvedbu u Sisku Kukuljevićeve junačke igre *Juran i Sofija*. Usp. “Ilirsko kazalište u Sisku”, *Danica ilirska*, Zagreb, 12. listopada 1839., 161.-162.

izvedbe raznih glazbenih (pa tako i /stranih/ opernih) predstava, ipak su se i u takvim okolnostima mogle čuti pokoje izvedbe (makar je bila riječ o prijevodima stranih vokalnih djela) i na hrvatskome jeziku, poput onih izvedenih na prvome koncertu na kojemu su svi odlomci i arije iz njemačkih i talijanskih opera bili otpjevani na hrvatskome jeziku, održanome 18. travnja 1838. godine.¹⁸ Štoviše, u glasu talijanskih opernih brojeva – koji su se u privatnim kućama svirali na gitari, klaviru, violini ili nekome drugom glazbalu (kao duo, trio) ili u nekome drugom sastavu kao fantazije, *potpuriji* ili varijacije – nastojao se čuti “naš”, “poznati”, “domaći” glas¹⁹.

Usprkos tomu što se u to vrijeme hrvatski kulturni i društveni život odvijao u stranome (tuđinskom) duhu – o čemu je svjedočila prisutnost strane literature, a osobito brojne izvedbe stranih kazališnih (glazbenih, napose opernih) djela mnogih autora – ipak se, iako rjeđe i u skladu sa sve izraženijom težnjom za preporodom cjelovite hrvatske kulture, čula i pokoja domaća (u onodobnome tisku zapažena i hvaljena) skladba i “ilirska” riječ pa je razumljivo bilo raspoloženje koje je redovito pratilo takva zbivanja.

U glazbenome životu Zagreba važnu je ulogu imao Antun Kirschhofer, koji je ravnao orkestrom na raznim koncertima priređenima u Zagrebu, a kada je 1841. – u godini pojave Lisinskoga kao skladatelja – bilo ponovno otvoreno kazalište (“njemačko teatralno društvo”) pod upravom Josefa (Josipa) Glöggla, Kirschhofer je angažiran kao ravnatelj orkestra koji je bio sam sastavio. Međutim, i tijekom 1843. godine na mnogobrojnim su se priredbama – ne samo u Zagrebu nego i u drugim hrvatskim gradovima (Krapini, Karlovcu, Sisku, Bjelovaru i Gospiću) – često sakupljali prihodi za podizanje glavnoga (zagrebačkoga) narodnoga kazališta, a slične su se ideje o gradnji “domorodnoga teatra” javile i u Šibeniku.²⁰

Ono što je u smislu javne djelatnosti prethodilo Kukuljevićevu zastupničkom govoru u Hrvatskome saboru 2. svibnja 1843. godine – prvome na hrvatskome jeziku – bili su svi (posredni ili izravni, no svakako postupni) pomaci prema otvaranju mogućnosti prikazivanja povijesnih i kulturnih (pa tako i onodobnom nacionalnom ideologijom prožetih) sadržaja. Ti su se postupni pomaci u kulturološkome pogledu očitovali tijekom nekoliko godina, a zbivali su se na nekoliko razina: pisanom riječi (stvaranjem književnih radova, filološkim prinosima, diplomatskim raspravama, prijevodima, publicističkim prilozima, znanstvenopovijesnim tekstovima) i kulturnim programima / manifestacijama. Naime, 1832. godina (s nizom objavljenih djela) značila je literarnu pripremu za pokret ilirizma

¹⁸ “Predislovlje k velikomu narodnomu ilirskomu koncertu”, *Danica ilirska*, Zagreb, 21. travnja 1838., 62. - 63.

¹⁹ Ladislav Šaban, “Neobjavljeni koncertni plakati i programi kao važna povijesna građa”, *Arti musices* 7 (1976): 131.

²⁰ “Domorodne stvari”, *Danica ilirska*, Zagreb, 29. travnja 1843., 66 - 67.

i držala se jednom od ključnih godina njegova rođenja. S obzirom na pomake u glazbenim i glazbenoscenskim pojavnostima riječ je bila o:

- a) prikazivanju predstava s hrvatskim rodoljubnim sadržajem (ali na njemačkom jeziku)
- b) izvedbama budnica (doduše, u međučinovima njemačkih djela) 1835. godine u novome (Stankovićevu) kazalištu

Takve su, primjerice, bile izvedbe spomenute budnice i davorije Gaja i Vukotinića u međučinu igrokaza *Die Magdalenen-Grotte bei Ogulin* Josepha Schweigerta, koje su bile povezane sa sadržajem igrokaza o borbi 1813. godine u utvrđi Glogova u Šleskoj, a i naslovi pjesama asocijali su na ta zbivanja – Gajeva svojim opisnim naslovom i sadržajem u zadnjim dvjema kiticama (kao verzija koja je bila objavljena istoga dana, 7. veljače 1835. godine u *Danici* i kao što je bilo tiskano na letku koji se dijelio na predstavi, ali su /strofe/ svjesno bile ispuštene u izdanju *Glogovkinje horvatske* iz 1835. godine), a Vukotinićeva pjesma pak izravnim navodom u svome naslovu (*Pěsma Horvatov vu Glogovi leto 1813.*).²¹

- c) priredbama na muzikalno-deklamatornim akademijama “s ilirskim besëdenjem i pëvanjem” arija (u prijevodu Ivana Mažuranića) s talijanskoga na “ilirski” jezik 1838. godine
- d) prvoj kazališnoj izvedbi u Zagrebu 10. lipnja 1840. godine junačke igre *Juran i Sofija* ili *Turci kod Siska* (hrvatske povijesne tragedije nastale i izvedene prvi puta 2. listopada 1839. godine u Sisku) Ivana Kukuljevića Sakcinskoga na hrvatskome jeziku (štokavskoga narječja), što je bila prva predstava Domorodnoga teatralnoga društva iz Novoga Sada za izvedbu koje je zbornu glazbu i solopopijevke skladao Ferdo Livadić, a uvertiru i ostalu scensku glazbu te instrumentaciju načinio član kazališnoga orkestra Wilhelm Weiss.

O tim su izvedbama u *Danici* izvještavali Vjekoslav Babukić, Ivan Mažuranić i osobito Dimitrija Demeter, koji je “kazalište držao i umjetničkim, ali i narodnim i uzgojnim zavodom”, a predstave u Zagrebu i pokrajini s novosadskom grupom privremenim rješenjem, tek “pripravom za stalno hrvatsko kazalište u Zagrebu.”²²

I u godinama koje su slijedile intenzivirala se koncertna djelatnost održavanjem mnogih “muzikalno-deklamatornih zabava” ili “deklamatorno-muzikalnih akademija”, “družbenih glasbenih zabava”, “narodnih muzikalnih zabava”, “glazbenih soiréeja”, “društvenih glazbenih večeri” i “narodnih večernjih zabava” na kojima su se mogle čuti ne samo izvedbe stranih skladbi na hrvatskom jeziku nego i stranih (gostujućih) izvođača koji su se trudili otpjevati skladbe na “domorodnome našem jeziku” na opće zadovoljstvo publike. Na takvim su se koncertima gdjekad

²¹ Usp.: Stančić, *Gajeva “Još Horvatska ni propala” iz 1832-33.*, 17-18; XIX. - XXXVI.

²² Antun Barac, *Književnost ilirizma*, Zagreb, JAZU, 1954., 253.

izvele i skladbe Vatroslava Lisinskoga²³ u okviru programa s djelima ne isključivo na hrvatskome jeziku, poput zbarske skladbe *Lik junački / Ne dajmo se, ne bojmo se!* i muških zborova *Lahku noć* i *Moja lađa* na prvoj glazbenoj priredbi koju je organizirao sam Lisinski u *Društvu skladnoglasja*,²⁴ a potom i zbarske skladbe *Jutarnja pjesma*,²⁵ ali i Rusanova zbarska djela.

Naposljetku, uslijedile su priredbe na kojima su sve vokalne skladbe bile izvedene na hrvatskome jeziku (1847. godine), a 23. listopada iste godine staleški je feudalni Sabor donio odluku o hrvatskome kao službenome jeziku pa je tako i *Musikverein* promijenio ime u *Društvo skladnoglasja zagrebačko*.

Štoviše, aktivirali su se i klerici zagrebačkoga sjemeništa – 1835. godine osnovali su prvo hrvatsko književno društvo *Zbor duhovne mladeži*. “Zagrijali su se za glazbeni pokret te su 1839. utemeljili glazbeno društvo ‘Skladnoglasje’ koj je u prvom redu gajilo zbornu pjesmu, pa je prema tome najstarije hrvatsko pjevačko društvo.”²⁶

Tih su godina djelovala dva pjevačka zbora rodoljubne mladeži: jedan u biskupskome sjemeništu pod nazivom *Narodno ilirsko skladnoglasja društvo* (1839.), koji je izvodio djela ilirskih skladatelja te je, primjerice, na svojoj internoj glazbenoj priredbi 26. ožujka 1845. godine izveo muški zbor pod naslovom *Prelja* Vatroslava Lisinskoga,²⁷ a također je njegovao i orkestralnu glazbu; drugi je bio svjetovni – nazvan *Prvo ilirsko glazbeno društvo* (1840.) na čelu s Lisinskim kao dirigentom i umjetničkim voditeljem te Albertom Štrigom. Lisinski se, dakle, aktivnije uključio u rad s pjevačkim društvom sveučilišne i rodoljubne mladeži harmonizirajući poneku narodnu i domoljubnu pjesmu za pojedine prigode. To je društvo postalo i središtem njihova okupljanja i jezgrom mnogih javnih izvedbi budnica, davorija i drugih ilirskih popijevaka. Uz spomenuta dva društva i *Musikverein* na mnogim su onodobnim zabavama, večerima i akademijama aktivno djelovala i brojna druga (danas uglavnom anonimna) udruženja ili skupine koje su se javljale pod različitim nazivima: “jedno društvo priateljah muzike”, “muzikalno društvo uglednih diletantah” i “priatelji od muzike”. (Primjerice, i na objavi druge izvedbe opere *Ljubav i zloba* od 29. ožujka 1846. godine bilo je naznačeno kako će se ona predstaviti “od jednoga društva odličnih priateljah i priateljicah umjetnosti” premda su se na objavi prve predstave od 28. ožujka – održane u

²³ Dubravka Franković, “Uloga ilirske štampe u muzičkom životu Hrvatske od 1835. do 1849., II. dio: od 1840. do 1843.”, *Arti musices* 8/1 (1977.): 40 - 42.

²⁴ “Iz Zagreba 25. studenoga [Obavijest o koncertu 23. 11.]”, *Narodne novine*, Zagreb, 25. studenoga 1850. 757.

²⁵ “U nedjelju dne 25. t. m. [u dvorani ‘Narodnog doma’ održan glasbeni ispit]”, *Narodne novine*, Zagreb, 30. 7. 1852., 467.

²⁶ Antun Goglia, *Komorna muzika u Zagrebu*, Zagreb, Tisak Nadbiskupske tiskare, 1930., 7., bilj. 2.

²⁷ Lovro Županović, *Vatroslav Lisinski (1819 – 1854). Život – djelo – značenje*, Zagreb, JAZU, 1969., 3., bilj. 166.

Stankovićevu kazalištu – uz istovjetnu atribuciju “društvo” poimence naveli i svi protagonisti izvedbe toga djela.) A u slavu odluke Hrvatskoga sabora o proglašenju hrvatskoga jezika službenim 23. i 24. listopada 1847. godine bila je izvedena opera *Ljubav i zloba* Vatroslava Lisinskoga.

Zasluge za osnivanje modernoga, novijega hrvatskog kazališta pripale su Dimitriji Demetru, libretistu opere *Porin* Vatroslava Lisinskoga (druge i posljednje njegove opere), a dijelom i libretistu druge poboljšane verzije (s romantičnim narodnopovijesnim elementima) opere *Ljubav i zloba* (na hrvatskome jeziku štokavskoga narječja) za koju je prvotnu verziju libreta – doduše, s mnogim slabostima tekstnoga predloška – napisao pjesnik diletant Janko Car prema ideji Alberta Štrige. Demeter je, uz braću Heinricha i Karla Börnsteina, odigrao znatnu ulogu u stručnome vodstvu i skrbi o radu “domorodnoga teatralnoga društva” / “letećega diletantskoga pozorišta”, koje je (do odlaska na angažman u Beograd) gostovalo u Zagrebu, Karlovcu i Sisku – preuzevši i vodstvo zagrebačkoga kazališta 1860. godine. Osim toga, Demeter je bio prvi koji je putem tiska ocijenio djelo Vatroslava Lisinskoga upućujući pohvale i najavljujući autora “od kojega se domorodna muzika još mnogo nadati ima”²⁸ izdižući na taj način skladatelja iz anonimnosti.

Neovisno o tome koje je nacionalne glazbene elemente opera doista sadržavala (“Pérvá izvorna narodna opera” – u to doba nazvana “ilirskom” – nije se temeljila na rodoljubnoj nego na tematici iz onodobnoga plemenitaško-građanskog života.) te kolika je bila svjesna skladateljeva namjera u stvaranju prave nacionalne opere (Lisinski je, doduše, zbarske ulomke prožeo ugođajem budnica i davorija.), ona je – ponajprije zbog jezika i značenja koji joj se i prije izvedbe pripisivao i koji joj je dala kulturna i politička javnost / publika – bila doživljena kao nacionalna, jednako od hrvatski orijentiranih pristaša kao i od politički suprotstavljenih (progermanskih i promađarskih) krugova. I gostovanje Franza Liszta u Zagrebu u srpnju 1846. godine neki su protumačili djelovanjem mađarona, koji su pozivajući Liszta u Zagreb željeli umanjiti uspjeh koji je postigla opera *Ljubav i zloba*, a takvo mišljenje iznio je i Kuhač povezujući to i s odsutnošću Lisinskoga iz Zagreba, koji bi “da je htio koncertu doći, lako (...) mogao iz Bistrice u Zagreb skočiti” i koji je “i partituru opere *Ljubav i zloba* bio sobom ponesao, da ne bi možda neprijatelji ilirske stvari pokazali partituru Lisztu i ovomu izmamili koju nepovoljnu primjedbu”.²⁹ Ipak, sudeći prema kratkoj najavi u *Ilirskim narodnim novinama*, ali i opširnijemu prikazu o Lisztovu boravku, dočeku, njegovu nastupu i koncertu priređenome njemu u čast, a objavljenome u *Danici*, ilirci su (kao i publika) pokazali oduševljenje znamenitim umjetnikom.

²⁸ Usp.t. [Dimitrija Demeter], “Akademia zagrebačkoga muzikalnoga društva na korist pogorelih Požežanah i Sv. Ivančanah”, *Danica ilirska*, Zagreb, 25. lipnja 1842., 104.

²⁹ Usp. Kuhač, *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*, 74.

Pišući o prvoj njemačkoj nacionalnoj operi (*Der Freischütz*), Taruskin je naglasio prevladavajuću ulogu recepcije djela, posve neovisnu o skladateljevoj. Parafrazirajući njegovu misao, može se reći da je javnost/publika/nacija bila ta koja je operu *Ljubav i zloba* učinila nacionalnom, a ne sam skladatelj svojim skladbenim postupcima.³⁰ Važnost recipročnih utjecaja *izvođač/glumac* → *publika* te *publika* → *izvođač/glumac* i u ostalim su predstavama kazališnih družina toga doba uočili i Demeter i Ivan Mažuranić. Potonji je, svjestan improviziranosti kazališta i slabosti izvođača, veće značenje pridavao publici držeći da sadržaj i izvedba zapravo nisu bitno ni utjecali na nju: “Domorodnost dakle, veselje i radost, koja se u obćini našoj vidi, nedolazi toliko sa scene u narod, koliko se dapače *s naroda sipa na scenu* (podcrtala R. P. J.) i tim i nju k novomu naporu, k novomu nauku, k novoj pomnji nuka”.³¹ Dakle, uspjehu opere *Ljubav i zloba* prethodile su desetak dana ranije javno otpjevane arije iz opere koje su nagovijestile reakciju općinstva – u onodobnom se tisku prepoznalo njegovo značenje i odala čast istome općinstvu, a jednaka pohvala uputila se i autoru i narodu koji je, izrazivši svoje oduševljeno zanimanje, zaslužio stoga i poštovanje.

Sadržaji u *Danici*, *Novinama* i u drugim ilirskim publikacijama (*Kolo*) ukazivali su na osobitu značajku pisane riječi narodnoga preporoda koja, kao i kod susjednih naroda, pripada srednjoeuropskom nacionalnom romantizmu. Iz njezinih je početaka bilo jasno vidljivo kako je ona izrasla iz prosvjetiteljstva: “Ona je sva usmjerena na to da pouči i mobilizira, i u njoj su uvijek ostali nazočni stilski elementi klasicizma (...) Prevladavaju leci, novine, brošure, a osobito veliku ulogu ima i osobno dopisivanje. Ilirski pokret nezamisliv je bez pisama.”³² Poput književnosti ni glazbeno se stvaralaštvo nije moglo ostvariti u prevlasti sentimentalnoga i individualnoga mysticizma te je – u ozračju ugroženosti jezika i nacije – dijelom trebalo preuzeti odgovornost i za politički ishod. Ona se (odgovornost) nazrela u određenoj dozi borbenosti i snage kojom su zračila mnoga glazbena djela bez obzira na razinu svoje književnoglazbene izražajnosti i estetske vrijednosti. “Ilirci su svoje pisanje podređivali potrebama trenutka i zahtjevima pokreta. Tek iznimno pod njihovim perom nastaju djela duljega daha, čija je vrijednost neovisna o povijesnom kontekstu”³³ ili – kao što je o tome pisao Ivan Milčetić – riječ je bila o “prigodnome pjesničtvu”.³⁴

³⁰ Richard Taruskin, “Nationalism”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (dalje: Grove), ed. Stanley Sadie, vol. 17, Monnet to Nirvana, Oxford – New York, Oxford University Press, 2001., 693.

³¹ Ivan Mažuranić, “[Vrédni domorodci, čestita gospodo!]", *Danica ilirska*, Zagreb, 4. srpnja 1840., 105 – 108, 106.

³² Radoslav Katičić, “Pogled unaprijed: Preporod” u: Mihovil Kombol – *Slobodan Prosperov NOVAK: Od Đorđića do preporoda (Doba prosvijećenosti)*. Hrvatska književnost do narodnog preporoda, Zagreb, Školska knjiga, 1992., 440.

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivan Milčetić, “Ime i ideja ilirska za Ljudevita Gaja u Hrvatskoj. Literarna studija”, *Velebit. Zabavnik hrvatske omladine Đačko društvo “Velebita” u Beču*, Zagreb, 1874., 330-331.

Premda se u temeljnim romantičnim značajkama mogu izdvojiti mistična vjera u hrvatstvo i zanimanje za jezik i prošlost, u duhu (slavenske) uzajamnosti držali su osobito do poljske (Mickiewicz) i ruske književnosti (Puškin), a na glazbenome planu i do češke i slovačke (kao i moravske) narodne i umjetničke tradicije, što se, primjerice, ogledalo i u opusu Vatroslava Lisinskoga – on je u svoje skladbe nastojao unijeti duh (češkoga i slovačkoga) melosa koji je počeo primjenjivati već u drugoj godini svojega boravka u Pragu (1848.): u ponekoj glasovirskoj skladbi (*Český konstituční pochod* prema narodnome napjevu *Já husárek malý*), u solopopijevkama (*Pěsan slovačka, Máj, Co blaho mé?, Jinochovo přání, Slavíček a starost, Vltava, Vojenska píseň, Má vlast*) i u manjemu opsegu u zbornim skladbama (*Na Krkonoších, Dobrou noc, Vojenska píseň*) odnosno u harmonizacijama (*Nad Berounkou pod Tetínem*, prema melodiji *Růže Tetinská* Aloisa Jelena).

Zborsko stvaralaštvo Vatroslava Lisinskoga

– u ozračju povijesnih, društvenopolitičkih, ideologijskih i kulturnih krajolika

Povijesni, društvenopolitički, ideologijski i kulturni krajolici koji su činili stvaralačko ozračje Vatroslava Lisinskoga u početnoj su fazi inicirali stvaralaštvo na području zborne popijevke. Nju je, premda amater (“diletant”), obilježio – i vlastitim prinosom u djelima pokazao – Ljudevit Gaj davši programski temelj hrvatskoj glazbi preporodnoga doba. Snagu svoje ideološke misli o obnovi izgubljenoga jedinstva i obnovi političkoga ujedinjenja svih teritorija nekadašnje “Hrvatske Republike” (koju je oblikovao na povijesnoj predodžbi o kontinuitetu postojanja hrvatskoga etnikuma u spisu *Ein Fragewort*, 1832./’33.) sublimirao je u svojoj alegorijskoj pjesmi *Još Horvatska...* “Pjesmu je ustvari učinio popularnom prije svega sam njen početni stih zbog nacionalnog i političkog sadržaja i emocija koji su se uza nj mogli vezati.”³⁵ No, stvarnu snagu – a to je posve jasno otpočetak bilo i Gaju – ta je pjesma mogla zadobiti tek glazbenom komponentom – izražajnim i čvrstim ritmom te vrlo jednostavnim, ali poletnim napjevom. Naime, gotovo osam godina prije prvijenca V. Lisinskoga (*Pěsma / Iz Zagorja od prastara*) bili su već utvrđeni putovi zborne popijevke (budnice i davorije) u kojima je svoje zasluge, ali uvijek uz suautorstvo i pomoć/suradnju sudrugova i na glazbenome planu, imao Gaj kao autor stihova, odnosno uz Livadića i suautor napjeva skladbe *Još Horvatska...*, koja je postala uzorkom za pisanje i skladanje budnica, napose do 1841. godine, a potom i kao suautor skladbe *Nek se hrusti...* na Vukotinovičev tekst “ishitrene” po melodiji pučke pjesme *Smilj Smiljaniću* te kao autor glazbe i teksta budnice *Oj, Ilirio, oj...* Na taj su način bili uspostavljeni temelji za razvoj mnogobrojnih srodnih glazbenih ostvaraja, osobito u prvoj fazi preporodnoga doba, a upravo je stvaralaštvo Vatroslava Lisinskoga proisteklo iz ozračja takvih

³⁵ Usp. Stančić, *Gajeva “Još Horvatska ni propala” iz 1832. - 33., 12.*

radova. Iz takvoga su ozračja proistekle i tada popularne skladbe s naslovima kola kakve je, poput drugih autora, skladao i Lisinski namijenivši ih glasoviru (*Gudba za kolo slavonsko; Horvatsko kolo*), a obje je orkestrirao Kirschhofer. One su, zapravo, bile posljedicom izvođenja popularnih “kola” na priredbama na kojima je narodni, pokladni ples postao simbolom narodnosti južnoslavenskih naroda posluživši osmišljenoj zabavi i načinu propagiranja narodnih plesova širega područja. Izniklo iz narodnih plesova kolo je preraslo u općeprihvaćeni društveni ples ravnopravan ostalima te su u njemu na zabavama sudjelovali i plemići (poput grofice Sidonije Rubido Erdödy). Osim večernjih zabava (sijela) kod Janka Draškovića na balovima u organizaciji “zagrebačkih strělaca” zabavljali su se i građani i velikaši “kao da su svi od jednog stališa bili”.³⁶ U takvim su se pojavnostima društvenoga života očitovale sveze pripadnika različitih staleža svjedočeći kako je građanski/honoratski sloj kao nositelj novoga društvenoga i kulturnoga života ideološki utemeljio “naciju” na etničkoj zajednici, u ovome slučaju na njezinim manifestnim elementima. Zapravo, integracija najvišega društvenog sloja u naciju nadišla je staleške granice, a već tada su i sami protagonisti tih događaja bili svjesni vlastitoga (društvenog) napretka vidjevši u spomenutim pojavnostima napredovanje i pripadnost duhu vremena.³⁷ Metaforični prikaz Hrvatske dao je Gaj još u svojoj programatskoj budnici (*Još Horvatska...*) prikazom svih Hrvata – “vsi Horvati stare deržave” – koji pjevajući u kolu slave svoje ponovno ujedinjenje (preporod Hrvatske): “Horvatska se preporodi, sin se raduje!”, a Pavao Štoos je – pozivom “srodnim pucima” (“Vratite se srodni puci”) – svojom budnicom *Poziv u ilirsko kolo*, koja se čak i pjevala, zapravo ocrtao ilirski nacionalni program. Gaj je uspijevao objediniti svoje višestruke ciljeve lavirajući između mogućnosti političkih zadanosti unutar Monarhije, društvene klime i ideologije koju je želio promovirati te ju postupno i s oprezom doradivati. Riječ je bila o pažljivo pripremanome načinu promocije svoje budnice koju je – ovisno o prigodama i svrsi – za izvedbu u kazalištu ili za javno objavljivanje upućeno širemu području i većemu broju čitatelja sadržajno korigirao i prilagođavao.³⁸ Dakako, nastojao je

³⁶ Cit. prema: Dubravka Franković, “Uloga ilirske štampe u muzičkom životu Hrvatske od 1835. do 1849., II. dio: od 1840. do 1843.,” *Arti musices* 8/1 (1977.): 32, 48.

³⁷ Ljudevit Vukotinović, “Létošnje poklade u Zagrebu”, *Danica HS&D*, Zagreb, 4. ožujka 1843., 35. - 36.; *Danica HS&D*, Zagreb, 11. ožujka 1843., 39-40.

³⁸ Razlike u sadržaju i ideološkoj poruci pjesme očitovale su se u raznim verzijama njezina teksta, jednako u rukopisnim kao i u tiskanim izvorima. Naime, postojala je razlika između rukopisa/Gajeva prvopisa (iz 1833. godine), u kojemu nije bilo naslova pjesme i cenzuriranoga rukopisa (s naznačenim naslovom pjesme *Horvatov szloga...* i s nekim ublaženim riječima u pojedinim strofama) koji je trebao, iako se Gaj toga nije pridržavao, biti identičan obliku pjesme objavljene u *Danici*. Usto, postojale su i kajkavska i štokavska varijanta teksta, a Gaj je za izvedbu u kazalištu (unutar Schweigertova igrokaza) odabrao kajkavsku verziju cenzurnoga rukopisa jer je ona bila prikladnija za publiku zagrebačke sredine. Štoviše, i u izvedenoj zbrojskoj popijevki i u tekstu tiskanome u letku koji se dijelio na toj predstavi spominjali su se samo Hrvati, a ne i ideološki zamišljen ilirski okvir koji je bio znakovit za štokavsku, u južnoslavenski okvir stavljenu, “iliriziranu” varijantu pjesme (s navedenim ostalim entitetima – Kranjcima, Štajercima, Slovencima, Srbima i drugima koji se nabrajaju, a koje je Gaj uključivao u hrvatsku etničku cjelinu). Usp.: Stančić, *Gajeva “Još Horvatska ni propala” iz 1832-33.*, 17-18, 21, 25, 28, 163.

prodrijeti i u društveni život najvišega društvenog sloja uspjevši pridobiti groficu Erdödy da za njezin nastup/debi u ožujku 1835. godine na društvenome koncertu zagrebačkoga Građanskoga streljačkog društva (koji se vjerojatno održao u tzv. redutnoj dvorani kazališne zgrade otvorene godinu ranije) izvede i popijevku *Još Horvatska...*, koju je za glas uz pratnju glasovira priredio Ferdo Livadić. Kasnije je – također svojim pozivom grofici Erdödy za pjevanje ulomaka iz opere – i Albert Štriga pridonosio zbivanjima na planu oblikovanja honoratskoga društvenog sloja, a ostvarenju zajedničkoga pothvata dao je značenje ozbiljnosti. Time se ujedno pokazalo da je i glazbena umjetnost odigrala znatnu ulogu u društveno-klasnim previranjima. Međutim, za razliku od novoga duha koji su pronosili protagonisti tih događanja, istodobno su se takva otvaranja prema zajedničkom djelovanju (pa i na planu umjetničkoga) u određenim krugovima hrvatskoga “političkog naroda” držala nedopustivima. Naime, u pojedinim se slučajevima očitovao otpor dijela hrvatskoga plemstva prema jeziku i njegovu širenju, kao i prema prodoru pogodnoga nacionalnog programa, što je ukazivalo na to da su se promjene na planu novoga događale postupno, ne uvijek i s lakoćom. Govoreći o spomenutome grofičinu nastupu u ožujku – kada je unutar njemačkoga programa budnica *Još Horvatska...* bila izvedena na hrvatskome jeziku – publika je bila nemalo iznenađena. Međutim, zatečena činjenicom da je skladbu izvela pripadnica plemićkoga staleža, ipak je uvaženu članicu hrvatskoga društva pozdravila s odobravanjem.

I u godinama koje su slijedile tomu su u prilog svjedočile dvije objave istoga programa (prve i druge predstave opere *Ljubav i zloba*) u kojima se – s odmakom od samo jednoga dana – pokazala posve različita slika. Na drugoj su objavi, datiranoj 29. ožujka 1846. godine, bila izostavljena imena libretista i protagonista/solista, osobito s obzirom na stalešku pripadnost (ne)plemića u postavi opere (Franjo Starzić [sic!] i Sidonija grofica Rubido), dok je skladateljevo ime bilo otisnuto slovima nezamjetljive veličine. (Riječ je o zbivanjima dvije godine prije ukinuća feudalnih odnosa.) Naposljetku, bez obzira na nova strujanja u redovima hrvatskoga plemstva Gaj nije mogao posve lako i/ili bez preporuka uvaženih osoba toga doba (Draškovića) stupati u izravne kontakte s najutjecajnijim osobama hrvatskoga, pa tako ni austro-ugarskoga, političkog života.

U vrijeme kada su protivnici ilirizma i Gajevih jezičnih reformi organizirali Hrvatsko-ugarsku stranku (1841.), koja je težila uvođenju mađarskoga kao službenoga jezika, svoj je skladateljski opus započeo i Vatroslav Lisinski: budnicom *Pěsma / Iz Zagorja...* (1841.), zbornikom (jednoglasnom) popijevkom na tekst Pavla Štoosa, koja je zbog iznimne popularnosti napjeva kasnije bila uglazbljena/dorađena (1847.) i pod naslovom *Pěsma Ilirah / Prosto zrakom ptica leti* s novim tekstom (uzetim iz djela *Grobničko polje* Dimitrije Demetra) obrađena za četveroglasni muški zbor. Alberto Ognjan pl. Štriga često je bio apostrofirani kao “zaslužni muž ilirske dobe” i kao podupiratelj nacionalne svijesti, odani prijatelj

Vatroslava Lisinskoga (S njim i Ivanom Trnskim dijelio je školske klupe u gimnaziji na Gornjemu gradu.), ali i kao pjevač. Okupljajući akademsku mladež pjevao je stare pjesme i pjesme V. Lisinskoga (*Iz Zagorja, Oj talasi / Brodar*).³⁹ Tako su za prvu njezinu izvedbu budnicu *Iz Zagorja* Štriga i Lisinski uvježbali za nekoliko dana s pjevačkim zborom *Prvo ilirsko glazbeno društvo*, koje su osnovali i vodili. Štoviše, kao što je – prema Štriginu svjedočenju – o tome pisao Kuhač, okupili su i ostalu zagrebačku mladež u šumi Tuškanac, gdje su je uvježbavali sa stotinama pjevača za prvu izvedbu pri svečanome dočeku Ljudevita Gaja s njegova propagandnoga putovanja po Dalmaciji i Dubrovniku 8. srpnja 1841. godine. (Na Gajev, a bio je to ujedno i rođendan Vatroslava Lisinskoga!) Popularizaciju prvijenca V. Lisinskoga posvjedočilo je i objavljivanje zbirke revolucionarnih pjesama *Zpěvník Slávie* u Pragu 1848. godine, u kojoj je svoje mjesto, među inim, našla i ta skladba (pod naslovom *Grobničko polje ex Iz Zagorja... odnosno Prosto zrakom...*), što je ujedno bila i najranija tiskom objavljena zbarska skladba V. Lisinskoga.

U vrijeme intenziviranja sukoba pristaša ilirskoga pokreta s mađaronima (1841. – 1845.) Lisinski je napisao prvih petnaest zbarskih skladbi (bilo izvornih, bilo ponekih obradba napjeva), koje su često bile budničkoga karaktera (*Pěsma / Iz Zagorja..., Ne dajmo se, ne bojmo se! / Lik junački, Pobuda, Napitnica / Sat udara, braćo mila, Pěsan domorodna, Rěč domorodca, Pěsma književnikom / Pušku na klin, mač u tok*) ili su nosile domoljubnolirski naboj (*Pěsnik i Ilirče, Ilirom, Pěsma za Iliro-Slavjane*) odnosno lirski ugođaj (*Putnik, Sladtko snij, Tam gdje stoji gradić bijeli, Prelja*). Među njima su i harmonizacije – Gaj-Turanyijeva napjeva *Hajda, braćo, hajd junaci* [1845.], koja se javlja u Kuhačevu prijepisu (bez teksta) zapisa i u drugim kasnijim izvorima⁴⁰ kao i *Poputnica Horvatskog junaka / Nosim zdravu mišicu* Ferde Rusana, autora teksta i napjeva – koje je za muški zbor načinio Lisinski.⁴¹

No, u godinama koje su slijedile, osobito nakon 1848., prevladavale su uglavnom zbarske skladbe s lirskim značajkama (šesnaest izvornih zbarskih skladbi svjetovnoga sadržaja i dvije harmonizacije narodnih napjeva za muški zbor: *Dika plava na srcu mi spava; More diko, di si za toliko* kao i već spomenuta harmonizacija napjeva češkoga skladatelja Aloisa Jelena *Nad Beroukoum pod Tetínem* te dva, odnosno tri, zbora sa sakralnim tekstovima: *Otče naš* iz 1846.; *Otče naš* iz 1851.; *Cum invocarem* iz 1852.) premda su se gdjekad – i to tijekom 1847. i 1848. godine, dakle, uoči društvenopolitički burnih godina – javile i one potaknute domoljubnom tematikom (Kada je napjev prve zbarske popijevke *Iz Zagorja...* bio

³⁹ "Četrdesetogodišnjica hrvatske opere", *Narodne novine: Božićni prilog k "Narodnim Novinam"*, Zagreb, 24. prosinca 1886., s. p. [5-6]

⁴⁰ Usp. Županović, *Hrvatski pisci između riječi i tona*, 89., bilj. 10.; 90., bilj. 16. a; 91., pr. 2. Gajeva davorija *Hajda bratjo ...* bila je objavljena u: *Danica HS&D*, Zagreb, 17. listopada 1835., 262 - 263.

⁴¹ Rusanova popijevka *Nosim zdravu mišicu*, kao i njegova davorija *Brod nek čuti udarca*, obje u obradbi Vatroslava Lisinskoga za muški zbor, bile su prvi put izvedene 21. veljače 1845. u zagrebačkoj Streljani.

uglazbljen s novim Demetrovim tekstom za četveroglasni muški zbarski sastav pod naslovom *Prosto zrakom...*, potom i nastajanje obradbe Vukotinović-Gajevе davorije *Nek se hrusti...* te autorove budnice *Pěsma književnikom / Pušku na klin.*) odnosno društvenopolitičkom (*Jelačić ban*, 1848.) i/ili sveslavenskom ideologijom. (U harmonizacijama za muški zbor uz glasovirsku pratnju napjeva Mije Hajka *Pjesma austriskih Ilira / Mi smo, braćo, ilirskog* te u izgubljenim harmonizacijama melodija iz Srbije *Ja sam Srbin, srbski sin* i *Rado ide Srbin u vojnike* te dijelom sačuvane *Liepa Maca* autora /prema nekim izvorima/ pančevačkoga prote Vasilija Živkovića.)⁴²

Izravno svjedočenje domoljublja ustupilo je mjesto sentimentalnome izričaju u intimi vlastitih patriotskih osjećaja obojenih idiličnim i nostalgičnim mislima o ostavljenome domu i dragim ljudima u njemu. Štoviše, od 1849. godine (kada su za boravka u Pragu nastale skladbe na češke tekstove: *Dobrou noc, Na Krkonoších* i *Vojenska píseň*) pa sve do 1852. – 1854. godine Lisinski se posvetio u većoj mjeri intimističkim tekstnim sadržajima. Ovi se zaključci, međutim, ne odnose i na njegovo stvaralaštvo solopopijevaka koje je od prvoga opusa bilo prožeto subjektivnolirskim tekstnim i glazbenim obilježjima.

Romantična je književnost općenito zastupala temu narodnosti, ali u hrvatskoj je književnosti ona bila dominantan pogled na svijet – nosila je motive aktivizma, dinamizma i optimizma (koje su potkrijepili i nazivi preporodnih časopisa *Danica* i *Zora*). Javljale su se i značajke romantičnoga mysticizma i osobito motiv vile (u novelama Dragojle Jarnević i u Demetrovim djelima), iznimno prisutan u lirici preporoditelja: *Plach vile Horvatzke nad szmertjum Nyih Czeszarzko-Kralyevzko-ga Velichanztva* te *Ja i tužna vila* Pavla Štoosa⁴³ kao i zbirka epskih pjesama *Vila Ostrožinska* Ognjeslava Utješenića. A tragom zbarskoga opusa Vatroslava Lisinskoga o “vilam ilirskim” pjevao je i Pavao Štoos u budnici *Iz Zagorja*.

Poznato je da je književnost u najvećoj mjeri iznijela hrvatski narodni preporod. Nije neobično što su hrvatski skladatelji pretpreporodnoga i preporodnoga, a i kasnijega (“Zajc-Kuhačeva”) doba nalazili nadahnuće u lirskim i domoljubnim stihovima Petra Preradovića, omiljena pjesnika ilirskih glazbenika, o čemu su posvjedočile skladbe mnogih među njima.

Tako je između 1846. i 1852. godine nastalo šest zbarskih skladbi Vatroslava Lisinskoga na šest Preradovićevih pjesama: *Lahku noć, Moja ladja, Pogrebnica* (*Nadgrobnice*, 6.), *Proljetna pjesma, Večernja pjesma / Uoči blagdana* i *Veselje mladosti / Veselo sada, veselo svi* – i to za muški, mješoviti pa i dječji (“dietinski”) zbor. Osim Preradovića kao autori stihova u zbarskim skladbama pojavili su se za po jednu skladbu: Dimitrija Demeter (*Prosto zrakom...*), Ivan Kukuljević-Sakcinski

⁴² Usp. Županović, *Vatroslav Lisinski (1819 – 1854)*..., 244., bilj. 255.

⁴³ *Danica HS&D*, Zagreb, 7. suszsheza (ožujka!) 1835., 33. - 34.; *Danica ilirska*, Zagreb, 21. sečna 1837., 9 - 10.

(*Prelja*), Pavao Štoos (*Pěsma / Iz Zagorja...*), Bedřich Vaclav Jablonsky (*Vojenska píseň*), Tomo Blažek (*Rěč domorodca / Dusi, koji rod svoj ljube*), Antun Nemčić (*Ilirom*) i Kralj David (*Cum invocarem*). Za dvije skladbe bili su to: Ivan Filipović (*Pěsan potlam nauka i Večernja pěsma*), Jure Tordinac (*Pěsan domorodna te Pěsnik i Ilirče*), Petar Zoričić (*Jutarnja pjesma i Jutro*) te Jaromir Vaclav Picek (*Dobrou noc i Na Krkonoších*), a za tri skladbe: Dragutin Rakovac (*Pěsma književnikom / Pušku na klin, mač u tok; Ne dajmo se, ne bojmo se!; Pobuda*), Ivan Trnski (*Otče naš /As-dur/; Otče naš /Es-dur/; Sladko snij/Zadriemnica*) te, naposljetku, za dvije/ili pet skladbi i Vatroslav Lisinski (*Begräbnis-Lied ili Nadgrobnica / Jeder Mensch muss sterben; Die Nacht* odnosno, kao vjerojatni autor stihova pjesme *Tam gdje stoji gradić bijeli, Putnik i Segen-Lied / Pjesma za blagoslov*).

Lisinski je, dakle, i sam bio autor stihova. Neke od svojih pjesama, međutim, nije uglazbio (prigodnica *Iskrica ljubavi...* posvećena Vjekoslavu Lipovčiću 1842. godine te nadgrobnica *Šuti, šuti, jadna vječna tugo* posvećena srpanjskim žrtvama iz 1851. godine),⁴⁴ a među zbornim skladbama napisao je i glazbu i tekst za *Begräbnis-Lied* (1847.) te za skladbe *Nadgrobnica / Jeder Mensch...* i *Die Nacht (Noć)*. Za neke se pak tekstove, koje je ujedno i uglazbio za zborni sastav (*Tam gdje stoji..., Putnik, Segen-Lied / Pjesma za blagoslov*), drži – kao što je naznačeno – da ih je sam napisao.⁴⁵

Uz one već spomenute kao autori stihova napjeva koje je Lisinski harmonizirao/ obradio javili su se i Ferdo Rusan (za vlastite melodije *Poputnica Horvatskog junaka / Nosim zdravu mišicu; Složno, složno, braćo mila; Brod nek čuti udarca*) i Ljudevit Vukotinić (*Nek se hrusti...*), dok autorstvo stihova nekih zbornih skladbi (*Napitnica / Sat udara braćo mila; Jelačić ban*) nije poznato.

Zastupljene teme dotakle su dva glavna tipa pjesama – domoljubni (patriotski) i lirsko-sentimentalni odražavajući duhovno ozračje epohe, a odabir književnih tekstova u zbornim skladbama, često prosječne kakvoće (jer je sedmogodišnja “ilirski” epizoda bila programatski vrlo ambiciozna i prodorna, ali u literarnome smislu svojom vrijednosnom razinom neplodonosna), ovisio je o nadahnutosti autora i potrebi za stvaralačkim izričajem određenoga trenutka. Dvojnost koja se pojavila i kod Vatroslava Lisinskoga – budničarsko i domoljubno s jedne te sanjarstvo i sentimentalnost s druge strane – svjedočila je o slojevitosti njegove umjetničke imaginacije, a ne toliko o podijeljenosti između zadaća i istinskoga umjetničkog poriva. Upravo ta dva načina iskazivanja jedne stvaralačke prirode za hrvatski glazbeni romantizam predstavljaju specifičan put koji se u nekim segmentima podudara s europskim, a u drugima je bio autohton, vezan uz prilike vremena i mjesta njegove pojave. Iako u zbornim tekstnim predlošcima nije eksplicitno naglašena ljubavna tematika, u toj se poeziji gdje gdje pokazuju intimna,

⁴⁴ Usp. Županović, *Hrvatski pisci između riječi i tona*, 18., bilj. 38.

⁴⁵ *Ibid.*, 38.; Koraljka Kos, “Poezija Vatroslava Lisinskoga”, *Zvuk* 96-97 (1969): 297-298.

tipično romantična, stanja koja tematiziraju smirenost noći (*Dobrou noc*) ili snatrenja o noći/smrti (*Lahku noć*), smiraju u smrti/snu (*Die Nacht, Jeder Mensch...*, *Putnik*) kao i diskretno domoljublje i samosvijest o nacionalnome osjećaju (sanjarenje o dragoj u skladbi *Tam gdje stoji...* ili čežnja za dragim u skladbi *Prelja*) te svezremenski, religiozni motivi (*Otče naš*), ponekad s tragovima autobiografske poruke vapaja u nemoći vlastitoga opstojanja (*Cum invocarem*) i (su)osjećaji duboke ljudske tuge (*Pogrebница*). Osim toga, romantičarske se značajke naziru u pastoralnome ugođaju opisa vedrine gorskih (čeških) pejzaža, poput ode češkoj zemlji (*Na Krkonoších*), radosti u himni zahvalnici novome danu (*Jutarnja pjesma*) i u molitvi zahvalnici za dan koji je protekao (*Večernja pjesma*), u alegorijskom prikazu bolne rezignacije zbog turobne hrvatske zbilje (*Moja lađa*) kojoj se, međutim, samo nadom i uzdanjem ipak priželjkuje bolja budućnost.

Romantični misticizam bio je znakom ponekih, u preporodnome vremenu ostvarenih, tekstnih sadržaja, osobito iskazan u pričama o stvarnosti koju je proživljavala usnula Hrvatska i koju je (stvarnost) valjalo zamijeniti oživotvorenjem sna o obnovi nekadašnje (bolje) zbilje, nacionalnoga jedinstva i sloge. Takvim je porukama bilo prožeto, primjerice, Štoosovo *Nut novo leto*, Kundekova *Reč jezika narodnoga* ili pak Gajevo djelo *Slavoglaszje iz Zagorja* (prva strofa *Još Horvatska...*). Svi spomenuti ostvaraji, osim Štoosova iz 1830. godine, nastali su 1832. godine, a poveznica im je i sličnost s Derkosovim *Genius patriae super dormientibus suis filiis...* iz iste godine. I dok se u spomenutim zapisima vizije o usnuloj Hrvatskoj njezino buđenje iščekivalo od njezinih sinova, u Derkosovu je djelu Duh domovine trebao pobuditi djelovanje vlastitih zaspalih sinova, zaostalih u letargiji. Sve je to, pak, bilo na tragu Gajeva uzora Pavla Rittera Vitezovića i njegova sna o uskrsljoj – Bijeloj i Crvenoj – Hrvatskoj, koja je uključivala cjelokupno područje nekadašnjega rimskog Ilirika (simboličnoga i programatskoga naslova *Croatia rediviva* 1700.). Takva bi se vjera u hrvatstvo – ne sadašnjosti nego budućnosti – možda mogla prepoznati i u Preradovićevim metaforičkim stihovima (“Uzdaj se u vjetra volju...”), koje je u zbornskoj skladbi *Moja lađa* uglazbio Vatroslav Lisinski.

Izvedbe i recepcija zbornskih skladbi Vatroslava Lisinskoga u doba njihova nastanka

Bez obzira na popularnost pjesma *Prosto zrakom...* nikada nije uspjela postati najviše pjevanom preporodnom pjesmom kao što je to bila *Još Horvatska...* (himna ilirskoga pokreta), koja ni nakon 1848. godine nije pala u zaborav nego je nastavila živjeti, doduše u drugačijim povijesnim uvjetima i s drugačijom ulogom koju su joj bile namijenile nove društvene okolnosti. Naime, povijesne prilike u kojima su zaživjele obje pjesme / popijevke (pa i promidžba svake od njih) bile su različite – Gajev tekst budnice bio je objavljen u tisku nekoliko puta i u nekoliko izvora. (Sačuvalo se, manje ili više različitih, trinaest tekstova – od kojih četiri

u rukopisu, a devet u tiskanim izdanjima – i to između 1833. i 1848. godine.) Govoreći o 1841. i 1847. godini kao o godinama nastanka pjesama *Iz Zagorja i Prosto zrakom...*, odnosno uglazbljenih popijevaka Vatroslava Lisinskoga, zanimljivo je istaknuti kako stihovi dvojice autora za isti napjev Vatroslava Lisinskoga (nastali u prigodi spomenutoga Gajeve dočeka) – Štoosova *Pěsma / Iz Zagorja i Pěsma Ilirah / Prosto zrakom...* Dimitrije Demetra nisu bili objavljeni ni u jednom od brojeva *Danice*.⁴⁶ Također, ni u jednome broju *Danice* nije bilo ni riječi o toj skladbi (s dvjema verzijama teksta) pa tako ni o njezinim izvedbama,⁴⁷ a jedino svjedočenje o pokusima, koji su se održavali vjerojatno u lipnju 1841. godine, Kuhaču je bilo ono Štrigino. Kao što bi se moglo protumačiti iz jedne Babukićeve bilješke u *Danici* – o tomu zbog čega je u tome književnom prilogu objavljena Štoosova čestitka prije Gajeve povratka – kao razlog je naveo Gajevu čednost, koja ne bi dopustila u svojoj nazočnosti takve čestitke u vlastitu slavu.⁴⁸ Takva razmišljanja, međutim, ne mogu na uvjerljiv način objasniti činjenicu da se ni postignuće javnoga uspjeha Vatroslava Lisinskoga – i to prvi puta kao skladatelja, ali i kao dirigenta pjevačkoga zbora sveučilišne i ostale mladeži – spomenutom budnicom nije, makar i kasnije, objavilo i poduprlo. Ipak, u svojoj neizravnoj poruci, u obradbi za orkestar, taj je napjev popijevke Vatroslava Lisinskoga zaživio u djelu *Uvod i proměne sjajne za flautu sverhu uzljubljenog ilirskog napěva "Iz Zagorja od prastara"* flautista Franje Ksavera Čačkovića-Vrhovinskoga, posvećenoga Gaju, a Franjo Pokorny, koji je Lisinskoga naslijedio na mjestu dirigenta društvenoga orkestra, uvrstio ju je u svoj *Narodni potpourri* (1845. godine).

Premda je bila potaknuta određenim događajem, ta je prigodnica nadišla trenutačno značenje, zacijelo i stoga što je pokazala (u ono doba za skladatelja-početnika) znatnu razinu njegovih stvaralačkih mogućnosti. No, poput spomenute i druga su zbarska djela Vatroslava Lisinskoga bila razmjerno rijetko na repertoaru ili nam o tomu – prema dostupnim podacima u onodobnome tisku te sačuvanim programima i objavama koncerata – nije ostalo tragova. To se jednako odnosilo na razdoblje skladateljeva života kao i na vrijeme nakon njegove smrti. Ni u sedam knjiga časopisa *Kolo* (1842., 1843., 1847. i 1850. godine) nije bilo objavljeno mnogo priloga o glazbi pa tako nema nijednoga prikaza nekoga aktualnog glazbenog događaja osim ponekoga osvrta na tiskana djela. Govoreći o recepciji (zbarskih) skladbi Vatroslava Lisinskoga, valja naglasiti kako je – sudeći prema koncertnim programima sačuvanim u Arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda – bilo tek trinaest izvedaba odnosno trinaest njegovih djela/ulomaka i to između 1864. i 1891. godine (a riječ je bila uglavnom o ulomcima iz opere *Ljubav i zloba*

⁴⁶ Demetrova pjesma bila je objavljena u časopisu *Kolo* I. (1842.).

⁴⁷ U *Danici* je bilo objavljeno samo dvadeset članaka i to između 1842. i 1847. godine, koji su se u manjoj ili većoj mjeri osvrnuli na stvaralaštvo Vatroslava Lisinskoga – na izvedbe valcera, ponekih pjesama, a često ulomaka iz opere *Ljubav i zloba*.

⁴⁸ Vjekoslav Babukić, "[Prigodom povratka iz Dalmacije Dru. Ljudevitu Gaju]", *Danica ilirska*, Zagreb, 10. srpnja 1841., 116.

te o solopopijevkama, dakle, ne i o zbarskim skladbama). Taj “relativno malen broj izvedbi skladbi Vatroslava Lisinskog i to (...) tek nakon 1864. godine” kao i podatak “o sporadičnoj prisutnosti njegovih skladbi na zagrebačkom repertoaru ne začuđuje ako se poveže s odnosom Alberta Štrige prema ostavštini koja je dospjela u njegov posjed” (osobito partiture opera).⁴⁹ Osim toga, “nedostatak koncertnih programa iz prvih desetljeća djelovanja Hrvatskoga glazbenog zavoda u radu kojega su se odrazila i preporodna nastojanja, posebno izražena u skladanju budnica i davorija, dopustilo bi stvaranje tek djelomičnog zaključka o izvedbama domaćih skladatelja”⁵⁰ pa tako i Vatroslava Lisinskoga. S druge strane, u manjstvu je broju napisa koji su bili objavljeni u *Danici* i vezani uz njegovo stvaralaštvo bilo riječi o izvedbama tek četiriju “zbarskih pjesama” i to za skladateljeva života: *Ilir mi je pravo ime, Mi smo bratjo...*,⁵¹ *S Bogom, Milka, ja odlazim*,⁵² *Lik junački / Ne dajmo se, ne bojmo se!* te popijevaka: solopopijevke *Ona i moja unutaranjost* (na Kukuljevićev tekst; u članku navedena pod nazivom *Ona i moja duša*) u zbarskoj izvedbi te *Brodar / Oj, talasi mili, ajte* (navedena pod nazivom *Pjesma brodarska*), koju je Lisinski preradio za peteroglasni zbarski sastav.⁵³ Među njima bila je zapažena izvedba junačke zbarske pjesme (jednoglasnoga zbora) – kao što je bilo navedeno u programu “Junački zbor od Lisinskoga” od 17. lipnja 1842. godine – *Lik junački* (“prekrasno u muziku stavljen po našem izvârstnom složitelju g. Lisinskom, od kojega se domorodna muzika još mnogo nadati ima”), a ustvari njegove budnice *Ne dajmo se...!* na tekst Dragutina Rakovca.⁵⁴ Slijedom godina naišlo se na sporadične podatke o izvedbama ponekih zbarskih skladbi. Tako

⁴⁹ Snježana Miklaušić-Ćeran, *Glazbeni život Zagreba u XIX. stoljeću, u svjetlu koncertnih programa sačuvanih u Arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2001., 76, 81-82.; Ivan Zahar, “Autorska prava na Lisinskovu operu Porin”, *Vienac* 32/24 (1900.), 376-381; *** “Kako je Štriga čuvao Lisinskove muzikalije”, *Obzor*, Zagreb, 1897., s. p. [3].

⁵⁰ Usp. Miklaušić-Ćeran, *Glazbeni život Zagreba u XIX. stoljeću, u svjetlu koncertnih programa sačuvanih u Arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda*, 82.

⁵¹ Autor melodije popijevke *Mi smo, braćo ilirskog/Pjesma austriskih Ilira*, koju je Lisinski priredio za zbarsku izvedbu, bio je Mijo Hajko.

⁵² Riječ je o dvopjevu Vatroslava Lisinskoga pod nazivom *Oproštaj / S Bogom, Milka, ja odlazim, britkim mačem da porazim* datiran, prema Kuhaču, 1846. godine, a istu godinu, doduše samo s pretpostavkom, navodi i Županović. Međutim, izvedba te skladbe spominje se u prikazu koncerta održanom 1844. godine (bilj. 53). Pretpostavljamo, stoga, da je skladba ili nastala ranije ili je ranije nastao napjev priređen za zbarsku verziju (i tu određenu prigodu), a tek potom spomenuti dvopjev za sopran i tenor uz glasovir.

⁵³ O tim izvedbama usp.: Antun Gostovinski, “[Dopis iz Križevacah]”, *Danica ilirska*, Zagreb, 3. rujna 1842., 143.; Maca Zacerjaninova, “[Dopis iz Gospića...]”, *Danica HS&D*, Zagreb, 12. kolovoza 1843., 128.; D[ragutin] G...c., “Muzikalna zabava”, *Danica HS&D*, Zagreb, 14. rujna 1844., 148.; Ivan Kukuljević Sakcinski, “Muzikalna zabava za Oravske Slavjane”, *Danica HS&D*, Zagreb, 15. ožujka 1845., 44.; ...t. [Dimitrija Demeter], “Pësma brodarska. Velika muzikalno-deklamatorna zabava u Zagrebu”, *Danica ilirska*, Zagreb, 12. ožujka 1842., 42. - 43.; Idem, “Akademia zagrebačkoga muzikalnoga društva na korist pogorelih Požežanah i Sv. Ivančanah”, *Danica ilirska*, Zagreb, 25. lipnja 1842., 104.; Dubravka Franković, “Uloga ilirske štampe u muzičkom životu Hrvatske od 1835. do 1849., II. dio: od 1840. do 1843.”, *Arti musices* 8/1 (1977): 38., bilj. 211; 39., bilj. 213.

⁵⁴ Dimitrija Demeter, “Akademia zagrebačkoga muzikalnoga društva na korist pogorelih Požežanah i Sv. Ivančanah”, *Danica ilirska*, Zagreb, 25. lipnja 1842., 104.

je na internoj glazbenoj priredbi *Narodnoga ilirskoga skladnoglasja društva* 26. ožujka 1845. godine u sjemeništu bila izvedena *Prelja* za muški zbarski sastav, potom na “družbenoj glasbenoj zabavi” 23. studenoga 1850. dva zbarska djela uz glasovirsku pratnju (mješoviti zbor *Laku noć* i muški zbor *Moja lađa*⁵⁵), a 14. svibnja 1852. godine *Večernja pjesma* za dječji zbor uz pratnju maloga orkestra te 25. srpnja 1852. godine na ispitnoj priredbi učenika škole *Musikvereina* “dietinški” zbor *Jutarnja pjesma*.⁵⁶ Riječju, razlozi su tomu mogli biti i u činjenici da je u vrijeme aktivnoga skladateljeva stvaranja (posljednjih desetak godina njegova života) na području reproduktivne (zbarske) djelatnosti bilo djelatno samo nekoliko važnijih pjevačkih udruženja, primjerice *Narodno ilirsko skladnoglasja društvo*, *Prvo ilirsko glazbeno društvo* i *Musikverein*, premda su – kao što je ranije bilo izneseno – postojala i druga (danas nepoznata) udruženja/skupine/društva različitih naziva.

Na temelju dostupnih podataka o izvedbama zbarskih skladbi za autorova života proisteklo je sljedeće: te su se skladbe izvodile između 1841. i 1852. godine, što se podudara s nastankom prvoga i posljednjega (sačuvanog) autorova djela, dok bi – prema historiografskim zapisima – valjalo uzeti u obzir i 1854. godinu kada je na skladateljevu pogrebu 1. lipnja bilo izvedeno (prema njegovoj želji) danas izgubljeno opijelo (muški zbor) *Jeder Mensch muss sterben*.

Drugim riječima, bile su izvedene sljedeće (zbarske) skladbe (usporedi bilješke 48., 51. – 58.) i to kronološkim slijedom:

Iz Zagorja – 8. srpnja 1841. (prigodom Gajeva dočeka s putovanja po Dalmaciji)

Lik junački / Ne dajmo se, ne bojmo se! – 17. lipnja 1842.

Pjesma brodarska / Brodar / Oj talasi, mili ajte (preradba solopopijevke) – ožujak 1842.

Mi smo braćo, ilirskog / Pjesma austriskih Ilira (obradba napjeva Mije Hajka) – kolovoz 1843.

S Bogom, Milka, ja odlazim, britkim mačem da porazim / Oproštaj – rujan 1844.

Brod nek ćuti udarca (obrada Rusanove davorije) – 21. veljače 1845. u zagrebačkoj Streljani (Zagrebačko građansko streljačko društvo u Tuškancu, otvoreno 1. listopada 1838.)

Poputnica Horvatskog junaka / Nosim zdravu mišicu (obrada Rusanove popijevke) – 21. veljače 1845. u zagrebačkoj Streljani

Ona i moja duša / Ona i moja unutaranjost (preradba solopopijevke) – ožujak 1845.

⁵⁵ “Iz Zagreba 25. studenoga [Obavijest o koncertu od 23. 11.]”, *Narodne novine*, Zagreb, 25. studenoga 1850., 757.

⁵⁶ “U nedjelju dne 25. t. m. [Priredba muzikalnog zavoda u dvorani ‘Narodnog doma’ održan glasbeni ispit]”, *Narodne novine*, Zagreb, 30. srpnja 1852., 467.

Prosto zrakom – Narodni Potpourri Franje Pokornoga za orkestar – 5. listopada 1845.; 4. travnja 1846.

Oj talasi – Narodni Potpourri Franje Pokornoga za orkestar – 5. listopada 1845.; 4. travnja 1846.

Lahku noć – 23. studenoga 1850. (na prvoj priredbi u organizaciji Vatroslava Lisinskoga)

Moja lađa – 23. studenoga 1850. (na prvoj priredbi u organizaciji Vatroslava Lisinskoga)

Večernja pjesma – 14. svibnja 1852.⁵⁷

Jutarnja pjesma – 25. srpnja 1852. (na priredbi / “glasbenom ispitu muzikalnog zavoda”)

Jeder Mensch muss sterben – 1. lipnja 1854. (na skladateljevu sprovodu).⁵⁸

Iz prikaza kronološkoga slijeda izvedenih zbornih skladbi razvidno je kako nema podataka o izvedbama između 1847. i 1849./’50. godine, što se podudara i s razdobljem skladateljeva boravka u Pragu od listopada 1847. do rujna 1850. godine. Dakle, u vremenu autorova izbjivanja iz Zagreba očito nije bilo odjeka i/ili većega zanimanja za njegove zbornske skladbe. S druge strane, bilo je očito da je odmah po skladateljevu povratku uslijedila poneka, doduše sporadična, izvedba zbornih djela, što je moglo značiti i to da su druga autorova djela (opera, solopopijevke i instrumentalna glazba) svojim značenjem, porukom i popularnošću, nadišle prvotno zastupljenije popijevke za zbornu, masovnu izvedbu.

Naposlijetku, iz svega proistječe da su zabilježeni/dostupni podaci o izvođenju samo petnaest djela, a među njima i dviju verzija (skladateljevih preradbi) solističkih popijevaka za zborni sastav (*Brodar; Ona i moja unutaršnjost*) odnosno jednoga dvopjeva (*Oproštaj / S Bogom, Milka...*), triju obradbi skladbi drugih autora (Rusana i Hajka) te melodija jedne solopopijevke i jedne zbornske skladbe Vatroslava Lisinskoga u orkestralnoj inačici (Pokornoga). Drugim riječima, među njima bilo je samo osam izvornih autorovih skladbi ili onih koje su prvotno nastale kao zborna glazbena vrsta.

Znatnije izvođenje zbornske glazbe od 1860-ih godina podudarilo se s osnivanjem mnogih pjevačkih društava. Također, veća promocija u javnosti zbornih (i drugih) djela Vatroslava Lisinskoga – nakon četrdesetogodišnje nedostupnosti izvornika koji su bili u Štriginu posjedu – uslijedila je osobito po njihovu tiskanim izdanju,⁵⁹ a postupna popularizacija još i činom naknadne instrumentacije

⁵⁷ “Iz Zagreba, 21. kolovoza [O izvedbi 20. 8. “Večernje pjesme” Ivana Filipovića za dietinski sbor uz sredni orkestar složena po V. Lisinskomu]”, *Narodne novine*, Zagreb, 21. kolovoza 1852., 517.

⁵⁸ “Begräbniss-Lied (Gedicht und Musik von Lisinski)”, *Luna*, Zagreb, 3. lipnja 1854., 88.

⁵⁹ Osim spomenute tiskane objave budnice *Prosto zrakom...* u Pragu 1848. godine sve su ostale zbornske skladbe bile objavljene između 1862. i 1964. godine. Usp.: Županović, *Vatroslav Lisinski (1819 – 1854)...*, 421-422.

glasovirske pratnje nekih među njima (*Jutro* i *Lahku noć*, obje za mješoviti zbor-ski sastav).⁶⁰ U ponovnome oživljavanju skladateljeva zbornog opusa znatnu je ulogu odigralo i Hrvatsko pjevačko društvo (dalje: HPD) *Kolo* (1862.), u arhivu kojega se nalazio i najveći dio toga opusa.⁶¹

Činilo se, naime, da su se ideologijski i kulturni ciljevi preporoditelja mogli u jednakoj mjeri postići i ulomcima/arijama te zbornim brojevima iz opere *Ljubav i zloba*, osobito neposredno po njezinu nastanku, kao i nekim skladateljevim solopopijevkama. Dakako, u izvedbama su sudjelovali manji zborni ansambli, što je ukazivalo na potrebu za višeglasnim izvedbama/obradbama uz pratnju izvorno solističkih skladbi na onodobnim glazbenim večerima i zabavama te uz određene literarno/deklamatorne dopune. (O čemu svjedoče već spomenute izvedbe triju solopopijevaka Vatroslava Lisinskoga: *Brodar kao Pjesma brodarska*, *Ona i moja unutaršnjost* kao *Ona i moja duša* te *Pěsnik i Ilirče*, koju je skladatelj ostvario u dvije verzije: kao skladbu za sologlas i za muški zbor.) Ponekad su, doduše, napjevi zbornih skladbi V. Lisinskoga bili dijelovima raznih “karišika”, potpurija (*Narodni Potpourri* Pokornoga za orkestar, priređenim, među inim, i na skladbe *Prosto zrakom* i *Oj talasi*),⁶² ali su zbornske skladbe uglavnom bile uvrštene u program među mnogim “milim našim domorodnim napěvima”. Sve je to postupno, ali tek od 1842. godine, pridonosilo potvrđivanju Vatroslava Lisinskoga kao umjetnika neovisnoga o izravnoj povezanosti s ilirskom ideologijom, ali svakako kao talenta koji “*nationalisma u muziki imade*”.⁶³

Premda s malim zakašnjenjem, Lisinskoga su poduprli neki Demetrovi (bilješka 54.) i Vukotinovićevi (bilješka 63.) dopisi i izvješća objavljeni u ilirskome tisku. Mimo ideologijske pozadine osobito su bile znakovite Vukotinovićeve ocjene autorova glazbenog izričaja. S obzirom na to da je Vukotinoviću bila primarna umjetnička vrijednost (književnoga i/ili glazbenoga) djela u pogledu razine i uloge umjetnosti koja je, po njemu, uvijek trebala nadilaziti korisnost propagande (zbog čega se, uostalom, bio razišao s Gajem i njegovim istomišljenicima), u svojim je promišljanjima – ne samo glazbenih “komada” Vatroslava Lisinskoga nego i drugih autora – tražio i isticao tipične, prepoznatljive crte koje bi ih (takve “komade”) “narodnim načinile”. Razumljivo je, naime, da je u Lisinskoga prepoznao

⁶⁰ Instrumentaciju glasovirske dionice mješovitoga zbora *Jutro* načinio je Ivan Zajc, a skladbe *Lahku noć* Nikola Faller. *Ibid.*, 243 - 244, bilj. 522.

⁶¹ Najveći se dio skladateljske ostavštine Vatroslava Lisinskoga nalazi u Hrvatskome državnom arhivu (dalje: HDA) u Zagrebu (*Osobni fond Vatroslav Lisinski*, br. fonda 807), koja, među inim, sadrži i rukopise (autografe i prijepise) te litografirane (rjeđe tiskane) primjerke zbornih skladbi (partitura i pojedinih dionica). Ta je građa bila preuzeta iz arhiva HPD-a *Kolo*, o čemu svjedoči pečat toga društva na svakome primjerku (27 zbornih skladbi).

⁶² Ladislav Šaban, “Neobjavljeni koncertni plakati i programi kao važna povijesna građa”, *Arti musices* 7 (1976): 123 - 124.

⁶³ Ljudevit Vukotinović, “Lětošnje poklade u Zagrebu”, *Danica HS&D*, Zagreb, 4. ožujka 1843., 35 - 36.; *Danica HS&D*, Zagreb, 11. ožujka 1843., 39 - 40.

izvornost, a autorovo odbacivanje “talianskog *coloriranja*” i “teške nje mačke muzike” označio je pozitivnim pristupom pa je skladateljeve napjeve ocijenio dobrima, stoga i popularnima. Predmnijevamo da je povezivanjem atribucija *izvorno* → *dobro/pozitivno* → *popularno* Vukotinović zapravo sublimirao temeljnu osobitost proklamiranih i općeprihvaćenih glazbenih ostvaraja toga doba (bez obzira o kojoj je glazbenoj vrsti ili formi bila riječ). Te bi se atribucije mogle protumačiti na način: *relativno korespondiranje sa sjevernohrvatskim tradicijskim idiomom* (pa i kroz utjecaje starogradske popijevke, primjerice u budnici *Napitnica / Sat udara, braćo mila*, ali napose u narodnome duhu prožetih skladbi poput *Rč domorodca, Pšsan domorodna*) → *izbjegavanje izvanjskih i efektnih pokazatelja stranoglazbenih utjecaja* → *jednostavnost i pjevnost melodije, pregnantnost ritma i jasnoća forme*. Sve je to moglo jamčiti prelazak u usmenu predaju (ne samo skladbama Vatroslava Lisinskoga), a gdje gdje tijekom vremena dovesti i do postupnoga slabljenja svijesti o autoru pa tako i do uzdizanja takvih, poglavito zbornskih, skladbi na razinu ideologema. Stoga svojevrsnu simboličnu vrijednost prepoznatljivosti i pripadanja ilirskoj ideologiji – osim ishodišne Gaj-Livadićeve budnice *Još Horvatska...* – nosi i *Prosto zrakom...* Vatroslava Lisinskoga.

Umjetnička vrijednost ne samo glazbenoga nego i književnoga opusa toga doba, iz pogleda objektivne prosudbe, određivala se prema načinu na koji se i u kojoj se mjeri isti percipirao u narodu i to u trenutku svojega pojavljivanja. O tomu su svjedočili i neki Demetrovi napisi u *Danici*: “Kad su se ove naše, akoprem male pjesmice, pojavile, znale su se odmah, i pjevale, i znadu se i pjevaju se i dan danas u većoj strani domovine naše. I baš zato su dobre bile, mada su svi kritici svijeta nevaljalost njihovu dokazati htjeli.”⁶⁴ Dakle, bez obzira je li i u kojoj mjeri postojao utilitarizam u stvaralaštvu hrvatskih glazbenih (i književnih) romantičara – pa tako i u Lisinskoga – takva su promišljanja “ublažene” kritike značila i piščevu svijest da pojedini umjetnički ostvaraji, kao i njihove izvedbe, nisu uvijek bili na visokoj vrijednosnoj razini, ali su ih obrazovani pisci (i kritičari), među kojima i Demeter, razumjeli i gledali u njihovu drugome poslanju. Drugim riječima, činjenici da budnica Vatroslava Lisinskoga *Prosto zrakom...* nije dosegla istu razinu popularnosti kao spomenuta Livadićeva *Još Horvatska...*, moglo je pridonositi i ritmiziranje Gajevih stihova u trinaestercu (8+5), dakle, oblikovanje meloritamskoga obrasca koji asocira na pučko ishodište u glazbenoj tvorbi (skraćivanjem glazbenih rečenica folklornoglazbene provenijencije), dok su Štoosovi/Demetrovi stihovi u Lisinskoga bili uglazbljeni na elementima austrijske (pa tako i srednjoeuropske) glazbene tradicije. Zanimljivo je napomenuti i to da je u svojoj studiji o Gajevoj budnici Nikša Stančić ustvrdio da je njezin prvi stih Gaj rabio već ranije (na poledini pisma Dragutina Rakovca u travnju 1831.) te napisao dvije kratke pjesme s istim početnim stihom, ali u osmercu, dakle, različito od stišnoga

⁶⁴ “O načinu kojim se narodnost i kod obladanih narodah sačuvati može”, *Danica ilirska*, Zagreb, 26. listopada 1839., 170.

metra buduće poznate verzije. Slijedom iznesenoga proistječe da je onodobna hrvatska (kulturna, intelektualna) javnost prirodno osjećala bilo hrvatskoga puka.

Neke značajke zbornoga opusa Vatroslava Lisinskoga

Zborska popijevka i/ili skladba za višeglasne zbornske sastave važna je i – za skladatelj umjetnički razvoj – ilustrativna vrsta. Njome je Lisinski mogao usavršavati skladbenu tehniku pisanja zbornskog sloga, koju je primarno usvojio u svojim skladateljskim počecima, od prve skladbe (prve jednoglasne verzije za muški zbor) *Iz Zagorja...* do posljednje (sačuvane) *Cum invocarem* za solosopran i mješoviti zbor uz instrumentalnu pratnju iz 1852. godine odnosno (nesačuvane) *Jeder Mensch...* iz 1854. godine. Osim toga, nakon solopopijevaka zbornski opus predstavlja najbrojniju skupinu u stvaralaštvu Vatroslava Lisinskoga (s 48 djela – sačuvanih, djelomice sačuvanih ili izgubljenih, sa svim izvornim skladbama, ponekim verzijama i harmonizacijama) te je, osim autorove sklonosti prema zbornskoj vrsti, takvo stvaralaštvo bilo poticano i praktičnim motivima te ideologijskim razlozima motivatora.

Kao što su bili utvrdili njegovi biografi, Lisinski je boravio u Pragu od listopada 1847. do rujna 1850. godine “poslan od hrvatskih rodoljuba i s njihovim novčanim priložima na tamošnji Konzervatorij u kome je trebao dobiti temeljitu glazbenu naobrazbu”.⁶⁵ U toj je sredini na izvorima (mnogobrojnih zbornika čeških pučkih napjeva koje su sakupljali i izdavali ne samo češki glazbenici nego i književnici poput Karela Jaromira Erbena [*Pisně narodni v Čechách od K. J. Erbena*, 1. sv., 1842.]) mogao dobiti uvid u bogatstvo i značajke toga glazbenog folklor.

Takva su nadahnuća obilježila uglavnom neke solopopijevke (dvadeset), a na području zbornske glazbe samo tri izvorne skladbe za zbornski sastav, sve nastale 1849. godine, u drugoj godini skladateljeva boravka u Pragu: *Dobrou noc* na tekst Jaromira Vaclava Piceka od 12. srpnja 1849. za muški zbornski sastav a cappella; peteroglasni mješoviti zbor uz orkestar (glasovir) *Na Krkonoších* također na Picekov tekst od 26. studenoga 1849.; jednoglasni muški zbor uz orkestar *Vojenska píseň* na tekst Bedřicha Vaclava Jablonskoga od 1. prosinca 1849. i harmonizacija napjeva češkoga skladatelja Aloisa Jelena (*Nad Beroukoum pod Tetínem* prema melodiji *Růže Tetinská*).

Bez obzira na to ocjenjuje li se vrijeme njegova skladateljstva većim dijelom pripremnim za zvanje kojemu se Lisinski posve posvetio nakon uspjeha opere *Ljubav i zloba*, autor je u samo jedanaest godina svojega skladateljskog rada ostvario preko četrdeset (48) zbornskih djela. Većina je zborova datirana ili im se datacija mogla odrediti s velikom vjerojatnošću, a na mnogim je rukopisnim primjercima

⁶⁵ Lovro Županović, “Most do Vltave (Vatroslav Lisinski i češki narodni melos)” u: *Tragom hrvatske glazbene baštine. Eseji i rasprave*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1976., 147.; Idem, *Vatroslav Lisinski (1819 – 1854)*..., 64 - 65.

zapisan cjeloviti datum (dan, mjesec i godina), što znači da je riječ o izvorniku na kojemu je autor običavao naznačiti datum na kraju skladbe, a najveći broj originalnih partitura nosi i skladateljev osobni pečat (s njegovim inicijalima i stiliziranom krunom).⁶⁶

Najveći je broj zbornih skladbi nastao do 1848. godine odnosno do 1850. – 1852. godine kada je u hrvatskoj društvenopolitičkoj zbilji došlo do potpunih promjena (“Zahtjevanja naroda” 25. ožujka 1848.,⁶⁷ borba s Mađarima od 11. rujna 1848. do konca kolovoza 1849., uvođenje Bachova apsolutizma 1850. godine). Još su dvije zbornske skladbe nastale nakon naznačenoga vremenskog okvira, no one – sudeći prema tematici – nisu više nosile dotadašnji preporoditeljski naboj. Osim toga, u to je doba Lisinski najveću svoju pozornost posvećivao radu na operi *Porin*. Ona je, međutim, svjedočila kako boravak u Pragu od listopada 1847. do rujna 1850. godine i odvojenost od zagrebačke i hrvatske svakodnevice nije umanjila skladateljev ideološki i domoljubni *credo* (koji je bio usvojio, među inim, i u vlastitoj obitelji) o slavenskome jedinstvu utemeljenome na Gajevoj koncepciji i suprotstavljenome austrijskom presizanju. Njega je izražavao ne samo glazbenim porukama hrvatskim rodoljubima (stvaranjem uvertire *Jugoslavenka* i općenito glazbenim oživotvorenjem Demetrovih stihova *Davoriē nek zaore...* u libretu opere *Porin*) nego i otprije poznatim angažmanom u svojem zagrebačkom domu (u kojem je bilo sabiralište rodoljuba i u dvorištu kojega je 11. srpnja 1841. godine bila izvedena junačka igra *Juran i Sofija*, prije odlaska trupe na turneju u Karlovac). Uz to, Lisinski je nazočio i Slavenskome kongresu u Pragu od 2. do 12. lipnja 1848. godine kao delegat iz Hrvatske s pravom glasa, što je bilo potvrdom njegova aktivnoga društvenopolitičkog angažmana.⁶⁸ S druge se strane uočilo da je skladateljeva odsutnost iz iste sredine bila dovoljnim razlogom da njegov – u počecima prisutan i hvaljen zbornski (i drugi) opus – postupno nestane iz koncertnih prostora.

Naposljetku, zbornski je izričaj pokazao u najvećoj mjeri podudarnosti s obilježjima preporodnoga doba:

– Jedno je od njih istodobnost razdoblja u kojemu je nastao zbornski dio opusa Vatroslava Lisinskoga (od skladateljve prve skladbe iz 1841. do 1850-ih godina) s razdobljem ilirskoga pokreta (1835. – 1848.) kao aktivne faze hrvatskoga narodnoga preporoda ili pune preporodne faze premda se ilirskim stvaralaštvom označavalo katkada i ono nastalo izvan tih vremenskih okvira.

– Istaknuti pojedinci, preteče i nositelji preporodnih ideja na političkom i kulturnom planu, poput Lisinskoga i drugih skladatelja toga doba, uglavnom su djelovali u banskoj Hrvatskoj, u užoj civilnoj Hrvatskoj koja se isticala kao integracij-

⁶⁶ HDA, *Osobni fond Vatroslav Lisinski*, br. fonda 807., kut. 1. i 2.

⁶⁷ Dragutin Pavličević, *Povijest Hrvatske*, Zagreb, Naklada P. I. P. Pavičić, 2000., 257 - 259.

⁶⁸ Lovro Županović, “Novi podaci za biografiju Vatroslava Lisinskoga”, *Zvuk* 96 - 97 (1969): 253.

sko (zagrebačko) središte, a proistekli su iz honoratskoga plemićkog (među glazbenicima Karlo barun Prandau, Dragutin pl. Klobučarić, Dragutin pl. Turanyi, Sidonija Rubido-Erdödy i Albert Ognjan pl. Štriga) i građanskoga sloja te njihove inteligencije koja se u tome razdoblju bila oblikovala.

– Taj je naraštaj mladih stvarao ugođaj nacionalnoga zanosa propagirajući djela budničkoga karaktera (*Još Horvatska...; Oj Iliri*), a među zbarskim skladbama Vatroslava Lisinskoga izravnim metaforama (*Ne dajmo se ...!*) ili prikivenim tekstnim porukama (*Prosto zrakom...*).

– Prodor narodnosne ideologije preporoda koja je (kao usustavljena ili strukturirana svijest) nudila sliku o (lošoj) sadašnjosti koja se željela promijeniti, stvarala je predodžbu o nekada postojećemu idealnom vremenu u prošlosti koje bi trebalo probuditi poput povratka izgubljenom raju, a takva je, primjerice, bila i predodžba o ujedinjenoj “Hrvatskoj Republici” iz Gajeva spisa ili poruka njegovih stihova “Horvatska se preporodi”, a u Lisinskoga je to bila rezignirana spoznaja o turobnoj stvarnosti koja, međutim, ipak nije ostala lišena uzdanja i osjećaja snage (*Moja lađa / Plovi, plovi moja lađa*).

– Odabirom književnih tekstova (budnica i davorija), poglavito lirike kao vodećega književnog roda toga doba, ponajprije se potvrđivalo pitanje patriotske dužnosti, a u manjoj mjeri ono estetsko. Drugim riječima, među zbarskim skladbama budnicama pripadaju: *Pěsma / Iz Zagorja...*, *Ne dajmo se ...!*, *Pobuda*, *Napitnica / Sat udara, braćo mila*, *Pěsan domorodna, Rěč domorodca*, *Pěsma književnikom / Pušku na klin, mač u tok* te harmonizacija Gajeva napjeva *Hajda, braćo...*, a davorijama skladateljeva obrada za muški zbor i glasovir melodije Ljudevita Gaja i sudrugova *Nek se hrusti...* (pod istim naslovom i jedna od četiriju skladbi za glasovir u *Narodni marši*) kao i harmonizacija Rusanova napjeva (i teksta) *Brod nek ćuti udarca* i *Složno, složno, braćo mila*.

– Angažiranost u buđenju nacionalne svijesti ogledala se, među inim, i pohrvaćivanjem imena istaknutih iliraca i njihovih sljedbenika: Jakob Frass → Stan-ko Vraz, Adolfo Weber → Adolf(o) Veber Tkalčević, Franz Xaver Koch → Franjo Ksaver Kuhač, Ljudevit Farkaš → Ljudevit (Farkaš) Vukotinović i Ferdo Wiesner → Ferdo (Wiesner) Livadić (koji je kroatiziranu verziju rabio zacijelo i prije 1845. godine sudeći prema pismu Stanka Vraza Čehu Erbenu u kojemu ga je oslovio vlastelinom Livadićem premda je istodobno svoje partiture potpisivao kao Ferdinand Wiesner). Naposljetku, odlukom podbana Mirka Lentulaja od 9. siječnja 1850. godine Lisinskome je bilo dopušteno promijeniti ime Ignac (Ignatius) u Vatroslav odnosno prezime Fuchs u Lisinski,⁶⁹ a ideju o zamjeni bio je smislio Ognjan Štriga (premda se Lisinski i dotad tim imenom služio u umjetničkome životu, a odonda i u službene svrhe).

⁶⁹ August Šenoa, “Crtrice o Vatroslavu Lisinskom”, *Vienac* 11/35 (30. kolovoza 1879.): 563.

– Prisutnost nacionalnih odrednica – ponajprije jezika koji se rabio kao sredstvo oblikovanja nacionalnoga identiteta i poglavito hrvatskoga jezika štokavskoga narječja kojim se težilo približavanju južnoslavenskim jezicima sukladno idejama preporoditelja – u pogledu sadržaja i literarno-političke orijentacije u zbornim se skladbama Vatroslava Lisinskoga nacionalne značajke naziru u angažiranim/aktualnim društvenopovijesnim temama (*Jelačić ban*), potom u tradicijskome naslijeđu ne samo hrvatskoga naroda (u dvama narodnim napjevima *Dika plava...* i *More diko...*, koje je Lisinski obradio za muški zborni sastav) nego i u češkoj folklornoj baštini (s tragovima utjecaja češke pučke pjesme u izvornoj zbornoj skladbi *Na Krkonoších* na tekst J. V. Piceka).

– Ukoliko nije bilo temeljeno na nekome od folklornih idioma (doslovnih navoda/citata ili prepoznatljivoga nadahnuća pučke provenijencije), koji je Lisinski imao priliku upoznati, među inim, harmonizirajući ili pak prikupljajući neke narodne napjeve,⁷⁰ glazbene su značajke zbornoga opusa dijelom bile na tragu smjera kojim se – prema Gaju – trebala kretati hrvatska glazba (“neka se crpe iz naroda, ili neka se ono, što se nova stvori, stvori u duhu našega puka, ali ne tako prosto i naivno kao što puk, već gospodski, fino i po pravilima umjetnosti i estetike; tada ćemo doći do onoga, što drugi narodi ne imaju: do prave narodne muzike”⁷¹), a dijelom su pokazale utjecaje njemačke glazbene tradicije bliske sjeveru Hrvatske gdje su autorove najranije skladbe i nastajale te ranoromantične glazbene (poglavito talijanske operne) tvorbe, kakve su se mogle naći u tada recentnim arijama i/ili popijevkama starogradske provenijencije. Dakle, s jedne su strane bila prisutna obilježja junaštva i snage nacionalnoga osjećanja (iskazana isticanjem ritamske komponente, budničkim ugođajem koračnica), a s druge je strane bila naglašavana liričnost pjevne melodijske linije (česte i u opusu drugih hrvatskih skladatelja toga doba, primjerice Livadića), čime je bio ostvaren imperativ – važnost (ne nužno i u smislu umjetničke vrijednosti) teksta, jednostavnost pjevne melodije i jasnoća skladbene strukture (slijedom Gajeve ranije citirane postavke). Odras obilježja duha i daha hrvatske glazbenopučke baštine pokazao se u nekoliko zbornih skladbi, ponajprije u budnicama *Napitnica / Sat udara, braćo mila, Pěsan domorodna, Rěč domorodca*, a dijelom diskretno i u zborovima *Ilirom, Moja lađa* i *Proljetna pjesma*.

– Paradigmatičan primjer postupanja s glazbenofolklornom građom (narodne provenijencije) pokazao se eksplicitno u slučaju dviju harmonizacija pučkih napjeva (*Dika plava...* i *More diko...*, koje je Lisinski, zacijelo prema nečijemu pjevanju, bio zabilježio). U njima je autor završetke na drugome stupnju durske ljestvice ostvario kadencama na dominantnoj harmonijskoj funkciji ustanovivši model

⁷⁰ Lisinskome se pripisuju zapisi različitoga broja narodnih napjeva: sedamnaest zapisa, među kojima su i četiri bez naslova (Županović), odnosno devet narodnih melodija (Žganec). Usp.: Županović, *Vatroslav Lisinski (1819 – 1854)*..., 415.; Vinko Žganec, “Lisinski i narodni melos”, *Zvuk* 96-97 (1969): 289., bilj. 5.

⁷¹ Kuhač, *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*, 7 - 8.

koji se kasnije obilato rabio, a autoru pribavio atribut utemeljitelja hrvatske nacionalne glazbene škole/smjera.

– U ranijem razdoblju nastale zbarske skladbe činile su svojevrsan uvod u glazbenu tvorbu Vatroslava Lisinskoga, koja se u punoj mjeri potvrdila u stvaranju opera. Naime, premda je otpočetak bila označena i doživljena “nacionalnom” operom zbog jezika i općega kulturološko-političkoga ozračja u onodobnoj zagrebačkoj sredini (ne i zbog sadržajne okosnice), u operi *Ljubav i zloba* nisu se nazirale i glazbene značajke nacionalnoga koje bi svoje uporište imale u narodnome glazbenom izričaju (osim posve diskretnih asocijacija na budnice i davorije u zbarskim ulomcima). S druge strane, u operi *Porin*, koja je nastajala u Pragu (kada se Lisinski već bio susreo s hrvatskom i slavenskom/češkom glazbenofolklorom baštinom), bili su zamjetni utjecaji hrvatskoga i općenito slavenskoga folklor. Ponajprije se to odnosilo na nacionalni idiom u pogledu domoljubne sadržajne tematike, ali i na skladbene postupke u oblikovanju jednostavne i pjevne melodijske linije simetričnih glazbenih cjelina te u uporabi kvintnih završetaka glazbenih fraza i to u ulomcima u kojima su se javljali hrvatski povijesni sadržaji i hrvatski likovi (suprotstavljeni franačkima) kao njihovi nositelji – junaštvom i zanosom evocirani dani preporoda u vrijeme Bachova apsolutizma.

– U zbarskim su skladbama i solopopijevkama glazbenonacionalna obilježja bila neznatno izraženija no što se to moglo postići u vokalnim solističkim ulomcima u operi (koji su, u suodnosu s tekstnim predloškom, bili u većoj mjeri obilježeni tradicijom europske romantične opere, zahtjevnije ritamsko-melodijske tvorbe, *bel canta* napose) – u kratkim, opetovanim dvo- i četverotaktnim glazbenim cjelinama od kojih su bile tvorene melodije tih skladba te u vrlo jednostavnim harmonijskim odnosima s osnovnim funkcijama prevladavajućih durskih tonaliteta i klišeiziranih postupaka tonalitetskih promjena na način: osnovni tonalitet – tonalitet dominante. Obilježja nacionalnoga bila su često i posljedicom političkoga viđenja i ideologije sredine/publike koja ih je tako doživljavala kao nešto “naše”, “domaće” (“domaća rieč” ili “naški jezik” kao što je kazivao Janko Drašković).

– Razlike između glazbenonacionalnih značajki i onih u kojima se zrcale utjecaji srednjoeuropske i/ili mediteranske provenijencije često su bile nejasno formulirane ili nevjesto shvaćene, a ovisile su o spremnosti kojom ih je neka sredina bila u mogućnosti osvijestiti, objektivizirati i prihvatiti. Štoviše, ta su shvaćanja – uz znatne iznimke koje su oblikovali rijetki znalci (Gaj, Kuhač) – bila površno tumačena.

– Na tragu proklamirane i očekivane slavenske uzajamnosti u (zbarskome) opusu onodobnih skladatelja javljala se ruska, slovačka, moravska, a u Lisinskoga (i drugih) poglavito češka umjetnička i pučka književnoglazbena tradicija.⁷²

⁷² Prema češkim su pučkim tekstovima (i napjevima) nastale i skladbe drugih “ilirskih glazbotvoraca”, primjerice *Ma zlata Tininko podivej se* Vjekoslava Karasa (za muški četveropjev), dok je Stanko Vraz

O jeziku zborskih skladbi

Gotovo sva djela Vatroslava Lisinskoga za zbarske (višeglasne) sastave bila su uglazbljena na hrvatskome jeziku, što je bilo pokazateljem da je do 1848. godine već bila u tijeku modernizacija društva. Ona se, naime, ostvarivala u svim segmentima društvenoga i kulturnoga djelovanja pa tako i na planu jezika kao važnoga komunikacijskog čimbenika. Iznimku su činile dvije-tri skladbe na njemačkome jeziku – u prijelomnoj godini nastala je skladba za muški zbarski sastav *Die Nacht* (1848.) na vlastite lirske stihove, a potom je u godini germanizacije bio uglazbljen dječji (“dietinski”) zbor uz orgulje *Segen-Lied* (1852.) neznatne umjetničke vrijednosti te nešto kasnije (izgubljena) *Jeder Mensch... / Nadgrobnica* iz 1854. godine nastala na autorove vlastite stihove *Begräbnis-Lied* (koje je napisao u Pragu 7. studenoga 1847. godine dok je ležao u gradskoj bolnici zbog upale zglobova i prvi stih koje je izmijenio prije smrti u *Jeder Mensch...*), a navodi se nominalno kao njegova posljednja, doduše nesačuvana, skladba. To se opijelo za muški kvartet koje je bilo izvedeno na njegovu pogrebu,⁷³ tumačilo kao skladateljeva oporuka, predosjećaj i/ili spoznaja o vlastitome skorom uminuću. Posljednje (dovršeno i sačuvano) djelo ofertorij *Cum invocarem* (1852.) uglazbljeno je prema latinskome tekstu (prva četiri stiha) četvrtoga Davidovog psalma, a nastalo je u vrijeme skladateljeva narušena zdravlja i teške materijalne oskudice.

Premda je od nastanka prve (*Iz Zagorja...* iz 1841.) i posljednje skladbe (*Cum invocarem* iz 1852.) odnosno nominalno posljednje skladbe (*Jeder Mensch...* iz 1854.) proteklo malo vremena, zbivanja koja su ih dijelila bila su posvema u suprotnosti. Lisinski je bio suvremenik i naznaka sustavnih političkih presizanja Srba, koji uglavnom u većini nikada nisu ni prihvatili pojam ilirski te su – od kasnih tridesetih godina 19. stoljeća, a kasnije sve izrazitije i žešće – ilirski zamjenjivali južnoslavenskim odnosno jugoslavenskim pa su neki slavisti preporodne ideje držali (do našega vremena) počecima standardizacije srpskohrvatskoga jezika. Događaji koji su se zbili oko priprema i dočeka austrijskoga cara u listopadu 1852. godine – kada je (prema Jelačićevoj ideji o manifestaciji hrvatske kulture), među inim, i izvedbom opere *Ljubav i zloba* pod skladateljevim ravnanjem na tome dočeku dominirala njemačka kultura – u godini smrti Vatroslava Lisinskoga 1854. poprimili su još jasnije obrise. Dovođenjem namjesnika, tadašnjega ministra unutarnjih poslova Alexandra Bacha i provođenjem Bachova apsolutizma (1850. – 1860.) bila je provedena i prisilna germanizacija, a 1850. godine ukinuta je Babukićeva katedra hrvatskoga jezika.

bio vrlo djelatan u pogledu sakupljanja slavenske (pa tako i češke) pučke glazbe (zbirke poput *Napěvy k písničím národním*) kao i u korespondenciji s Karelom Jaromirom Erbenom. Usp.: Franjo Ks. Kuhač, *Ilirski glazbenici. Prilozi za poviest hrvatskoga preporoda*, Zagreb, Matica hrvatska, 1893.; pretisak s historijskim uvodom *Ilirskim glazbenicima* priredio te bilješke i pogovor napisao Lovro Županović, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1994., 271.

⁷³ “Begräbnis-Lied”, *Luna*, Zagreb, 3. lipnja 1854., 88.; Koralka Kos, “Poezija Vatroslava Lisinskoga”, *Zvuk* 96-97 (1969): 303.

Ipak, kao što su pokazali zapisi sa sjednica i skupština *Društva prijatelja muzike* za trajanja aspolitizma pisalo se isključivo hrvatskim jezikom.⁷⁴ Naime, dok je hrvatsko plemstvo/hrvatski “politički narod” inzistiralo na obrani latinskoga kao standardnoga jezika (ne bi li se “spasio” hrvatski jezik) i to sve do 1847. godine, dotad su “preporoditelji” već bili izvršili svoju zadaću, a hrvatski je jezik stekao pravo javnosti.

Govoreći o jeziku preporodnoga doba, Radoslav Katičić je zapisao sljedeće: “Djelatnici preporoda riješili su načelno pitanje standardnog jezika za sve Hrvate konačno i neopozivo (...) odlučnim su potezima uveli većinski štokavski standard u Zagreb i kajkavsku Hrvatsku (...) U ilirizmu završava tradicionalna višejezičnost hrvatske pismenosti. Latinsko pisanje prestaje (...), talijansko i njemačko pisanje, a nešto i mađarsko, ostaje još dugo nazočno. Ono nije uvijek suprotstavljeno konstituiranju moderne nacije i njezinoj duhovnoj emancipaciji, čak joj katkad i služi. Na početku ilirskog pokreta stoje i njemački spisi, a hrvatsko buđenje dalmatinskoga građanstva nezamislivo je bez onoga što se o tome napisalo i talijanski.”⁷⁵ Autorova promišljanja o jezičnoj povijesti gradova navela su ga i na usporedbu jezika u gradovima kontinentalne Hrvatske, osobito u Zagrebu i Varaždinu, među kojima je postojala temeljna razlika. Dok je njemački – jezik njemačkih doseljenika u Varaždinu (bez obzira na jezik temeljnoga stanovništva zemlje) – uvijek bio dominantan i “uz službeni latinski jako prisutan, a postupno sve više latinskomu nadmoćan”,⁷⁶ dotle se u Zagrebu (bez obzira na važnost njemačkoga jezika u gradskoj općini) ipak u pisanoj porabi više rabio latinski, ali je i utjecaj talijanskoga elementa bio znatan. Drugim riječima, dok je u Varaždinu to bilo “sve čisto srednjoeuropsko”, u Zagrebu su “srednjoeuropski i sredozemni utjecaj ostvarivali svojevrsnu ravnotežu” te se “zagrebački kulturni, književni i jezični ambijent onda pokazuje kao prijelaz od podunavskoga i podalpinskoga sklopa prema jadranskomu.”⁷⁷

S druge strane, u to se doba svako služenje njemačkim jezikom nije držalo tuđinskim ili protunarodnim raspoloženjem nego rezultatom desetljetnoga političkoga, kulturnoga i društvenoga stanja i više znakom društvenoga položaja i obrazovanosti nego li političkim trenutkom. Naposljetku, unatoč takvome društvenopolitičkom okružju, hrvatski je jezik u Zagrebu u 19. stoljeću uspio postati dominantnim, a tu je svoju tvrdnju ranije spomenuti autor potkrijepio slikovito dokumentiranom pričom o tome “kako je Alois Schönoa došao u Zagreb kao

⁷⁴ Ladislav Šaban, “Sukob Vatroslava Lisinskoga s nastavnicima”, *Zvuk* 96-97 (1969): 266., bilj. 16.

⁷⁵ Radoslav Katičić, “Pogled unaprijed: Preporod” u: *Hrvatska književnost do narodnog preporoda*, Zagreb, Školska knjiga, 1992., 441.

⁷⁶ Njemački jezik autor naziva tipičnim jezikom grada, odnosno onodobnih (srednjoeuropskih) gradova poput Praga, Krakova i drugih gradova Češke, Slovačke, Moravske, Poljske i Ugarske. Usp.: Radoslav Katičić, “Drugi jezici u povijesti hrvatskoga” u: *Na kroatističkim raskrižjima*, Zagreb, Hrvatski studiji – Studia croatica Sveučilišta u Zagrebu, 1999., 40.

⁷⁷ *Ibid.*, 40. - 41.

biskupski slastičar, a onda je, on otac Augustov, pokopan na Petrovskom groblju pod svečanom pločom kao Vjekoslav Šenoa.”⁷⁸

Kada je, pak, Kuhač pisao o Livadiću – kojega je stavio na prvo mjesto u svojoj knjizi *Ilirski glazbenici* – tada je i u glazbenome pogledu relativizirao utjecaje strane (poglavito njemačke) glazbe u vokalnim skladbama toga doba. Naime, činjenicu da je u Livadićevoj glazbi ipak bilo “mnogo niemštine”, opravdao je tvrdnjom da je “uprav to i (...) vjerni odsjev onoga vremena”, što Livadiću nije nimalo odmoglo u potvrđivanju položaja glazbenoga utjelovitelja Gajeve ideologije (i zapisivača i obrađivača napjeva *Još Hrvatska...* za glasovir) te prvoga “glazbenog kodifikatora probuđenog ilirizma.”⁷⁹

Govoreći o jezičnoj osnovi zbornih skladbi Vatroslava Lisinskoga, očita je bila i skladateljeva svijest o namjeni takve (zbornske) vrste. Među njima – osim (spomenutih) triju skladbi na češkome, triju na njemačkome i jedne na latinskome jeziku, redom izvornih zbornih djela – prevladavaju zbornske skladbe na hrvatskome jeziku. Međutim, to nije bio slučaj i s njegovim solopopijevkama, koje je u znatnoj mjeri Lisinski ostvario prema njemačkim, ne uvijek i umjetnički (naj)vrednijim tekstnim predlošcima. Kao što je rečeno, njemački je bio jezik kojim se, poput mnogih, i Lisinski služio u svome domu od najranije mladosti, a kasnije i u školi i službi, dakle, i privatno i u javnosti. Osim toga, europski se Lied oblikovao na njemačkome jeziku, a solopopijevka bila je omiljena u građanskome miljeu, koji ju je slušao i izvodio u vlastitome domu. Uz to, subjektivnost i individualno obraćanje znakovito za popijevku moglo se bolje izreći jezičnim pjesničkim izrazom na već izgrađenome njemačkom jeziku.

Naime, u vrijeme nastajanja vokalnih djela Vatroslava Lisinskoga hrvatski je književni jezik, pa tako i njegova akcentuacija, bio tek formiran. Sukladno (u osnovi prosječnoj) literarnoj vrijednosti tekstnih predložaka bila je i slaba glazbena akcentuacija pjesničkih tekstova, pojava koja se, međutim, uočavala i u radovima hrvatskih skladatelja kasnijega doba (Zajca, primjerice). Poput posljednjega spomenutoga kao i mnogih drugih i Lisinski je u skladbama na hrvatskome jeziku projicirao zakonitosti njemačkoga književnog govora, odnosno njegova odraza u kajkavskome narječju (pa tako i akcentuacije) slijedeći govornu praksu svoga doba. No, skladajući na drugome izgrađenom jeziku (stranome poput češkoga ili skladatelju bliskoga njemačkoga), jezična je pravila poznavao i primjenjivao. Moglo bi se reći i to da se u vokalnome stvaralaštvu prve polovice 19. stoljeća začelo glazbeno stvaranje na kodificiranome hrvatskom književnom jeziku pa bi Lisinskoga i njegove suvremenike valjalo držati ustanoviteljima početaka ta-

⁷⁸ *Ibid.*, 40.

⁷⁹ Usp.: Srećko Lipovčan, “‘Kroatizam’ i ‘ilirizam’ ili: Što su zapravo htjeli ‘preporoditelji’? (Prilog razumijevanju nacionalnopolitičkih shvaćanja na pragu modernizacije hrvatskoga društva, 1830. - 1850.)” u: *Ferdo Wiesner Livadić – Život i djelo, Radovi s muzikološkoga skupa održanog u Samoboru, Hrvatska, 8. studenoga 1992.*, urednica Vjera Katalinić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2003., 12.

kvoga skladanja, koji su zapravo ostvarili opus bez prethodnih uzora i tradicije uglazbljivanja hrvatskih tekstova na standardnome jeziku koju bi uopće i mogli slijediti. Na tragu te spoznaje, a u suodnosu glazbenih (metarsko-ritamskih) i jezičnih (akcentnih) zakonitosti, po svome glazbenome i tekstnome sadržaju ni najvredniji zborovi Vatroslava Lisinskoga (*Prelja, Tam gdje stoji* i *Putnik*) nisu bili lišeni nekih manjkavosti – one su se, naime, redovito pojavile unutar markantnoga trodobnog takta i to u sukobu nenaglašenoga sloga riječi (nerijetko je to bio i zadnji) s naglašenom (obično prvom) dobom u taktu. Sve bi to, dakako, valjalo sagledavati u kontekstu vremena nastanka, koje je tim skladbama podalo draž ushitnoga, romantičnoga doba (ili, kao što je Šenoa zapisao, “vremena čudesa, vremena poezije”), a (suvremenim) interpretima pružilo, a nudi i danas, mogućnost svladavanja znatnih izvedbenih zahtjeva.

Tragom usporedbe solopopijevaka i zbornih skladbi nastalih u približno isto vrijeme, moglo se ustvrditi kako je od 66 izvornih solopopijevaka te još jedne harmonizacije napjeva Aloisa Jelena za sologlas uz pratnju (*Nad Berouknom pod Tetínem*) kao i verzije za sologlas skladbe *Otče naš*, nastalih između 1841. i 1852. godine, Lisinski uglazbio njih 25 na hrvatskome, 22 na njemačkome, a 20 na češkome jeziku, odnosno jednu na slovačkome, što svjedoči u prilog napisanome. Činjenica je, međutim, da je u prvim godinama stvaranja od 1841. do 1846. godine veći broj solopopijevaka nastao na hrvatskome jeziku. Od 1846. do 1847. godine (do odlaska u Prag) najveći broj nastao je na njemačkome,⁸⁰ a potom u Pragu 1848. i 1849. godine većim dijelom na češkome jeziku (uz poneku popijevku na njemačkome) te u posljednjoj fazi od 1850. do 1852. godine najviše na hrvatskome, ali i na njemačkome i češkome jeziku.

Zaključak

Neposredno prije reformnih događaja u rujnu 1850. godine Lisinski se vratio iz Praga u Zagreb (Gradec) krajem kolovoza 1850. godine, a svoje djelovanje želio je i pokušati nastaviti profesionalnim aktivnostima. Iste godine (1850.), u doba aktivnoga uključivanja Vatroslava Lisinskoga u rad Društva (*Musikvereina*, od 1847. godine *Društvo skladnoglasja zagrebačko*) kada je bio imenovan i podupira-jućim i izvršujućim njegovim članom, na glavnoj skupštini od 24. studenoga “da sačine nova pravila i sadanjim okolnostima bolje prilagode, kojima bi se stanje društva imalo poboljšati i na veći stupanj prosvjetanja dovesti” kao sučlanovi bili su imenovani Josip Juratović, agilni ilirski agitator Alberto Ognjan Štriga i Vatro-

⁸⁰ Skladanje solopopijevaka na njemačkome jeziku bilo je, kao što je naznačeno, povezano s intelektualnim i obrazovnim odgojem Vatroslava Lisinskoga usmjerenim njemačkim smjerom, s prisutnošću njemačke glazbene tradicije u Zagrebu kao i uz osobnost Hedvige Baan, učenice glazbene škole *Musikvereina* u Odjelu za pjevanje, a u godinama pred odlazak u Prag skladateljve zaručnice, kojoj je namijenio tu vrst literature.

slav Lisinski pod predsjedništvom F. Ž. Čačkovića.⁸¹ Lisinski se osobito istaknuo kao organizator koncertnoga života grada i dirigent tih koncerata – pod nazivom “društvene glazbene večeri”, “glazbene soareje” ili “glazbene zabave” – u dvjema posljednjim aktivnijim godinama svoga glazbeničkog djelovanja (1850. – 1852.), zacijelo u organizaciji Glazbenoga društva,⁸² s obzirom na to da je bio dirigent Društvenoga orkestra. Međutim, i tijekom svojih dvaju boravaka u Zagrebu, u rujnu 1849. i osobito od prosinca 1849. do svibnja 1850. godine, Lisinski je aktivno pridonosio glazbenome životu grada organizirajući, primjerice, neke koncerte (“uređivanju g. V. Lisinskoga povjerenih” tzv. “družbene glasbene zabave”). Takvi su bili, primjerice, koncert 6. siječnja 1850.,⁸³ priredba 23. studenog 1850.,⁸⁴ potom večernja zabava u prosincu 1850., siječnju 1851.,⁸⁵ 15. listopada 1851.,⁸⁶ 19. listopada 1851.,⁸⁷ 29. listopada 1851.⁸⁸ i ispitna priredba 25. srpnja 1852., na kojoj je bila izvedena i njegova skladba za “dietinski” zbor i solosopran *Jutarnja pjesma*.⁸⁹ S druge strane, na trećoj se glazbenoj zabavi 17. ožujka 1851. izvodila orkestralna glazba (Idila “Večer”),⁹⁰ a osobito se pripremao “Veliki orkestralni koncert V. Lisinskoga” od 6. lipnja 1851., što je bio organiziran izvan okvira *Musikvereina*, a uključio je zagrebačke glazbenike amatere i orkestar “c. kr. kapele regimente Colloreda”. Taj je koncert, međutim, bio održan bez većega odaziva publike, koja očito nije pokazivala veće zanimanje i/ili zrelost za orkestralnu glazbu (“domorodna želja i nastojanje mladjahnoga našega umjetnika neradja nikakova odziva i podpore u gradjanstvu glavnoga hèrvatske zemlje grada! – Zaista, ovakove bezprimierne hladnoće nismo jošte ni jedan put opazili kod našega gradjanstva, gdje se je radilo, da se ma i kakvomu samo domorodnu sliku imajućemu poduzetju živahno udioničtvo i sèrdčana podpora pruži”).⁹¹ No, pojava osipanja publike

⁸¹ Statut su 1852. godine izradili Vatroslav Lisinski i Ljudevit Šplait. Usp.: Goglia, *Hrvatski glazbeni zavod 1827. – 1927.*, 15- 16; Ladislav Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, Zagreb, Hrvatski glazbeni zavod, 1982., 18-19; 24-25.

⁸² Organizirao je i izveo osam koncerata: pet u prvoj i tri u drugoj godini (sezoni). Usp.: Lovro Županović, “Novi podaci za biografiju Vatroslava Lisinskoga”, *Zvuk* 96-97 (1969): 254.

⁸³ *Ibid.*, 253., bilj. 23. i 254.

⁸⁴ “Iz Zagreba 25. studenoga [O koncertu 23. 11.]”, *Narodne novine*, Zagreb, 25. studenoga 1850., 757.

⁸⁵ “Druga glasb. druŕtv. zabavah [Najava za 23. 12.]”, *Narodne novine*, Zagreb, 21. prosinca 1850., 814.

⁸⁶ “[Najava večernje zabave za 15. 10. u Narodnom domu]”, *Narodne novine*, Zagreb, 14. listopada 1851., 679.

⁸⁷ “[Najava koncerta za 19. 10.]”, *Narodne novine*, Zagreb, 15. listopada 1851., 682.; “Koncert”, *Narodne novine*, Zagreb, 16. listopada 1851., 686.

⁸⁸ “[O sinoćnoj drugoj večernjoj zabavi koju je uredio V. Lisinski]”, *Narodne novine*, Zagreb, 30. listopada 1851., 714.

⁸⁹ “U nedjelju dne 25. t. m. [O priredbi muzikalnog zavoda; u dvorani “Narodnog doma” održan glasbeni ispit]”, *Narodne novine*, Zagreb, 30. srpnja 1852., 467.

⁹⁰ “Iz Zagreba 18. ožujka [O muzikalnoj zabavi održanoj 17. o. m.]”, *Narodne novine*, Zagreb, 18. ožujka 1851., 187.

⁹¹ “Iz Zagreba 7. lipnja [O velikom orkestralnom koncertu 6. 6. u dvorani akademije]”, *Narodne novine*, Zagreb, 7. lipnja 1851., 377.

bila je već zamjetna i ranije pa je skladatelj – nakon četvrte glazbene priredbe (zabave) koju je organizirao 10. travnja 1851. – prestao s tom aktivnošću.⁹²

U toj je sredini, u vrijeme kada je u Austro-Ugarskoj Monarhiji zavladao Bachov apsolutizam, Lisinski 11. siječnja 1851. godine završio operu *Porin*. Iste je godine kao besplatni “nadziratelj društva. učionah i ravnatelj glasbe društvene” (1851. – 1854.) sastavio oglas za upis pitomaca u glazbenu školu Društva s naznačenim početkom nastave i predmetima koji će se podučavati⁹³ te je postao članom ravnateljstva (1851. – 1854.) i dirigentom Društvenoga orkestra (1851. – 1852.). U prosincu 1852. godine ta mu je funkcija na sjednici ravnateljstva – na pisani zahtjev članova orkestra pa tako i članova Društva – bila oduzeta i povjerena Franji Pokornome. I, kao što je bilo navedeno u “Školskome redu” Vatroslava Lisinskoga (u rukopisu) iz 1853. godine, upravo je za skladateljeva života (na njegovu štetu) ta dužnost imala počasni karakter zbog slabih prihoda u Društvu, što je pridonijelo ionako teškim uvjetima u kojima je skladatelj živio.⁹⁴

Mijene razdoblja ushita i poraza dovele su do posustajanja u životnim (egzistencijalnim) i društvenim okolnostima, što se pokazalo i na primjeru života i rada Ljudevita Gaja i Vatroslava Lisinskoga.

Naime, od 1840-ih godina, kada je Lisinski tek bio započinjao svoju glazbeničku djelatnost u punome svome zamahu, Gaj je postupno nailazio na suzdržanost u svojoj okolini (pa i među svojim sudrugovima) prema onomu što je radio, a čemu je u mnogomu pridonio i sam vlastitim postupcima. Prema nekim književnopolitičkim tumačenjima stavio se u službu ruskih interesa, tražio velika novčana sredstva, a njegovo je djelovanje, osobito nakon 1843. godine, poprimilo crte dvoличnosti i obavještajne dimenzije. Izgubivši ugled neprijepornoga vođe pokreta, autoritetom su ga počeli nadilaziti Janko Drašković, Metel Ožegović i Ivan Kukuljević. Štoviše, premda je pokret izgubio na vanjštini, 2. svibnja 1843. godine Kukuljevićevim govorom u Hrvatskome saboru nije zamrla čvrstina ilirskoga sjaja. Među prvima su se s Gajem razišli Vraz i Vukotinović osnovavši časopis *Kolo* (1842.) i suprostavljajući ga diletantizmu *Danice* jer su književnost željeli podići na europsku razinu i staviti ju u funkciju umjetnosti, a ne dati joj ulogu instrumentatora povijesti. Vlastito nezadovoljstvo postojećim stanjem u tadašnjoj književnoj produkciji izrazili su pjesmama (Vraz stihovima *Braći što ištu da pjevam davorije*; Vukotinović *Molba na prijatelje narodnosti*) upućujući ih, među inima, osobito Gaju. Štoviše, Vukotinović je Gajevu ideju o prostornosti (panslavizam)

⁹² “Četvrta i posljednja društva. glasbena zabava [Najava za 10. 4. u akademičkoj dvorani]”, *Narodne novine*, Zagreb, 8. travnja 1851., 242.; “Promiena glasbene viesti [Otkazana četvrta društva. glasb. zabava]”, *Narodne novine*, Zagreb, 9. travnja 1851., 244.

⁹³ Usp. Lovro Županović, “Razvoj glazbenog života na Gradecu od 14. do kraja prve polovice 19. stoljeća”, u *Zagrebački Gradec 1242-1850*, urednik Ivan Kampuš, Zagreb, Grad Zagreb, 1994., 379., bilj. 41.

⁹⁴ Usp. Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, 29.

proglasio nekom vrstom diverzije jer je 1840-ih godina jedino Gajev krug držao da je cilj pokreta ujedinjenje južnoslavenskih zemalja pod srpskom dinastijom.⁹⁵

Ipak, Gaj nije bio posve bez utjecaja te je 1845. godine pokušao pregovarati s vođom mađarske radikalne opozicije Ludovikom (Lájosom) Kossuthom za njegova boravka u Zagrebu, a u revolucionarnoj 1848. godini pružila mu se prilika ojačati svoj položaj – kao ministar vanjskih poslova (uz Vranyczanya i Kukuljevića) pomogao je Josipu Jelačiću doći na vlast. Nastojeći vratiti svoj položaj i značenje, Gaj je 9. rujna 1848. (dva dana nakon što je ban Jelačić navijestio rat mađarskoj vladi i dva dana prije nego što je krenuo u ratni pohod preko Drave) uspio u zagrebačkoj redakciji njemačke *Lune* (kao i na posebnome letku) – dakako na njemačkome jeziku – objaviti pjesmu *Još Horvatska...*, ali pod naslovom *Croatiens Wiedergeburt* u njemačkom prepjevu Jerneja Maroušnika iz 1838. godine. Pjesma se pojavila u ponešto izmijenjenome ruhu, barem u onome sadržajnom dijelu koji je nudio nov ideološki pogled (u znatnoj mjeri iliriziran) da bi u novoj situaciji bila poticaj nacionalne integracije protiv Mađara i, dakako, izvan svoga izvornog konteksta kakav je imala na početku preporoda (1835.), ali je nosila dataciju vremena svoga nastanka (ožujak 1833. godine).⁹⁶

U suprotnosti Gajevu neskromnome načinu života u posve je drugačijoj životnoj zbilji 3. studenoga 1852. Lisinski napisao svoju posljednju (sačuvanu) zborsku skladbu *Cum invocarem*. Na primjeru stvaralačkoga i ljudskoga puta Vatroslava Lisinskoga neki su, poglavito stariji autori, uočili da je on postao paradigmom zapostavljenoga zaslužnika, šikaniranoga od strane prohabsburškoga i mađaronskoga establišmenta, suprotstavljenoga odnarođenoj “njemačkoj” zagrebačkoj sredini. To se u određenoj mjeri potvrdilo i spomenutim događajem oko priprema i dočeka austrijskoga cara u listopadu 1852. godine, usprkos ideji i zalaganju skladateljeva zaštitnika Josipa Jelačića. Naime, Lisinski je svakako dio svojega zbornog opusa (na)pisao bodren kulturno-ideološkim nastojanjima hrvatskih domorodaca. Međutim, u skladbenotehničkome smislu taj je opus skladatelju značio i “brušenje” vlastita glazbenog izraza, pokušaje i početne korake u umjetničkome sazrijevanju, dok su ideolozi u njima vidjeli opoziciju njemačkim djelima i otpor nastupima njemačkih (glumačkih i glazbenih) skupina.

Među mnogima, dva su teksta zabilježila osobnu tragiku dvojice protagonista ilirskoga doba; jedan je pjesnički (sonet Petra Preradovića) pod nazivom *Lisinski*, u kojemu je pjesnik uputio prijekor “rodu” i izrekao “slavu vjernomu sinu”; drugi je pak bio govor Frana Kurelca izrečen nad Gajevim grobom o kršćanskom oprost

⁹⁵ Usp. Nikša Stančić, “Hrvatski narodni preporod 1790 - 1848” u: *Hrvatski narodni preporod 1790. - 1848. Hrvatska u vrijeme Ilirskog pokreta*, urednik Nikša Stančić, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 1985., 24.

⁹⁶ Usp.: Stančić, *Gajeva “Još Horvatska ni propala” iz 1832 - 33., 34-36., 167-169.; XLIII. - XLIV.; XLV. -XLVIII.*

čovjeku, koji je na svom putovanju na zemlji, trudom i učinjenim dobrom, ostavio stopa "koje nitko ne zatara!"⁹⁷

I ban Jelačić, iako vojnički pobjednik, slavljen kao general i vojskovođa, bio je također politički poražen i tragična osobnost. Iskazao se zauzimanjem i prijateljskim postupcima prema Lisinskomu; pismom od 11. kolovoza 1850., svojega je osobnoga prijatelja i tadašnjega pokrovitelja praškoga konzervatorija kneza Kamila Rohana, molio uslugu kako bi utjecao na Društvo za gajenje glazbe u Češkoj, za pripuštanje Lisinskoga ispitu na konzervatoriju radi stjecanja diplome, nakon trogodišnjega naukovanja što ga je glazbenik bio proveo u Pragu.⁹⁸ Od 1853. prestao je s političkom aktivnošću, no do 1854. (godine smrti Lisinskoga) Jelačić je ostao na čelu Banske vlade, i do svoje smrti (1859.) na čelu Namjesništva; Lisinski mu je posvetio zbornu skladbu naslovljenu njegovim imenom (*Jelačić ban*) u godini njegova preuzimanja banske funkcije i vojnoga sukoba s Mađarima, a Babukić mu je u *Danici* – nakon banova posjeta Slavoniji u srpnju 1848. – spjevao odu. Uz niz zbivanja na kulturnom, obrazovnom i glazbenom planu (osnutkom mnogih institucija te brojnih pjevačkih društava u 2. polovici 19. stoljeća), "drugi (je) veliki datum u hrvatskoj kazališnoj povijesti 24. studenoga 1860., dan kada su njemački glumci demonstracijama i bučnim prosvjedima protjerani sa zagrebačke pozornice, ne samo posljedica političkih mijena unutar austrijskog carstva, već i konačni rezultat Demetrove, te borbe njegovih sljedbenika, koji su od ilirskih maštarija surovosti društvene zbilje, svoj nacionalno-kazališni program doveli do bojnoga pokliča."⁹⁹ No, tom je događaju – padom Bachova apsolutizma (tzv. "Listopadskom diplomom" od 20. listopada 1860., kojom je kralj vratio ustav svim svojim zemljama, pa tako i Hrvatskoj) – neposredno prethodila najava glumca Vilima Lesića 10. studenoga s pozornice kazališta, da će se u zagrebačkom glumištu otad "igrati samo na hrvatskom jeziku". Među inim, čvrstoj je uspostavila stalne Opere pod Zajčevim vodstvom 1870., prethodio i "entuzijastički proplamsaj od 28. ožujka 1846., kad je izvedena prva hrvatska opera Ljubav i zloba Vatroslava Lisinskog."¹⁰⁰

Misleći na godine ilirskoga entuzijazma i rezimirajući svekolike rezultate prosvjetiteljskoga hrvatskog preporoda, Ivan Milčetić je u drugoj polovici 19. stoljeća – kada su se još jasnije mogla sagledati postignuća preporodnoga doba – izrekao: "Godine 1835. bijasmo mrtvi, danas smo živ narod."¹⁰¹ U taj se kontekst mogu uklopiti razmišljanja koja – umjesto sintagme "hrvatski preporod" – radije nude

⁹⁷ Usp.: Gjuro Szabo, *Stari Zagreb*, Zagreb, izdanje Knjižare Vasić i Horvat, Tipografija d. d., 1941., 92.

⁹⁸ Županović, *Vatroslav Lisinski (1819 – 1854)*..., 82- 83, bilj. 289.

⁹⁹ Usp.: Nikola Batušić, "125 godina Hrvatskog narodnog kazališta" u: *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1860 - 1985*, Zagreb, Školska knjiga, 1985., 31-32.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 32.

¹⁰¹ Ivan Milčetić, "Pedesetgodišnjica hrvatske prosvjete", *Iskra* 2/12 (24. lipnja 1885.): 92.

sintagmu “hrvatski nacionalni pokret” jer je to bilo doba konstituiranja moderne hrvatske nacije.¹⁰²

Moglo bi se reći i to da je umjetnost u cjelini, pa tako i glazbena, u to doba zapravo bila u određenome zastoju (ideološkome) i kočenju zamisli, vraćena na predrazinu koju je već bila ostvarila u ranijim razdobljima komunikacijske sukladnosti s europskom umjetnosti. Rečeno je da je stvaralaštvo glazbenika prve polovice 19. stoljeća prirodno nasljedovalo sve utjecaje srednjoeuropske glazbene tvorbe. Isti su se, međutim, nerijetko i sa znatnom kritičkom oštricom određivali stranima i nepoćudnima. Tako su bile ocijenjene, primjerice, Padovčeve skladbe (nenadahnute domoljubljem jer ga “ilirski pokret nije tako usplamtio” i jer se “nije starao bio upotrebiti za svoje koncertne komade hrvatske pučke melodije, mjesto kojekakvih njemačkih trivijalnih napjeva ili talijanskih opernih melodija”¹⁰³). U Livadića se, pak u više navrata otkrivao utjecaj strane melodijske tradicije, na što je i sam skladatelj gledao samokritično (upozoren od Kuhača da se treba “svjesno [...] čuvati tuđih utjecaja” i “čim manje gojiti tuđu glazbu”¹⁰⁴ te – kao što je naveo Kuhaču – prihvaćajući Gajeve prigovore njegovom “miloćudnom kajkavštinom”: “Hej, čuju, to im nî naši, tu su se nekam v Gradec [Graz, napomena R. P. J.] pomešali”¹⁰⁵). U drugim se opet djelima nastojao čuti “domaći”, “poznati”, “naš” glas (često asociiran samo tekstom), “mili naši domorodni napjevi” i “narodni komadi”. Jedino se u društvenim plesovima i/ili skladbama poput kola nedvosmisleno podcrtavala autohtona – tada u značenju ilirska/slavonska/hrvatska – baština, dok se utjecaj glazbenih značajki dvoranskoga kola javio u budnici *Pěsan domorodna* Vatroslava Lisinskoga, a u drugoj se (*Napitnica / Sat udara braćo mila*) uočila srodnost sa starogradskom popijevkom. Stoga se moglo očekivati da je Lisinski, odbacivši “težku němačku muziku” i “taliansko

¹⁰² Usp.: Srećko Lipovčan, “‘Kroatizam’ i ‘ilirizam’ ili: Što su zapravo htjeli ‘preporoditelji’? (Prilog razumijevanju nacionalnopolitičkih shvaćanja na pragu modernizacije hrvatskoga društva, 1830. - 1850.)” u: *Ferdo Wiesner Livadić – Život i djelo, Radovi s muzikološkog skupa održanog u Samoboru, Hrvatska, 8. studenog 1992.*, urednica Vjera Katalinić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2003., 18., bilj. 11. Držimo, međutim, da misao: “preporoditelji” doista nisu mogli preporučiti nešto čega do tada nije bilo (nacionalnu svijest, naciju)” spomenutoga autora u citiranom tekstu (str. 18.), koji se i sam – prema vlastitim riječima – zalagao protiv uporabe naziva “preporod” pobuđuje suprotna stajališta pa i navodi na prijepore. Štoviše, ona se može činiti dvojbenom jer zanemaruje činjenicu povijesnoga kontinuiteta, dakle, da se zapravo – pojmovno i pravno – hrvatska nacija konstituirala dvjesto godina prije preporoda kao “natio Illyrica”, oslonjena na ustanove Sv. Jeronima. Naime, oko 1650. godine u sporu na pravo kaničkoga mjesta Vrhovni je sud u Rimu (*Sacra rota*) – temeljem narodnosnoga podrijetla tada suprotstavljenih strana (Slovenca i Dalmatinca u sporu) – presudio tko među njima pripada hrvatskoj naciji te je, dakle, na taj način isti sud i pravno valjano definirao što hrvatska nacija jest (“Provincia nationes Illyricae” ili “Illyricum”, a što je značilo Dalmaciju i njezine dijelove: Hrvatsku, Slavoniju i Bosnu).

¹⁰³ Kuhač, *Ilirski glazbenici*, 109.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 41.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 18.

coloriranje”,¹⁰⁶ zauzeo položaj inauguratora hrvatske nacionalne škole bez obzira na stvarnu (tada poželjnu i očekivanu) glazbenu originalnost. U razdobljima koja su slijedila pokazalo se, međutim, da su – usprkos ideologijom stvorenoga zastoja u razvoju hrvatske umjetničke glazbe – snagom individualnoga talenta i pojedinačnih nadahnuća neke od nastalih skladbi (Vatroslava Lisinskoga, Ferde Livadića i drugih autora) ostvarile određenu umjetničku izražajnu razinu i korespondentnost sa srednjoeuropskom glazbenom tvorbom koju su, uostalom, ti umjetnici nasljedovali i iz koje su (austrijske) kulturne klime potekli. Da je riječ o svezi naslijeđenoga i novoproklamiranoga izričaja, potvrđuju i skladbeni postupci (ritamsko-melodijsko-harmonijske naravi) prepoznatljive njemačke romantične tradicije i u prvijencu Vatroslava Lisinskoga *Iz Zagorja*, kojemu takve značajke i tomu usprkos nisu mogle umanjiti njegovu simboliku, izraslu iz tekstnim (a ne glazbenim) sadržajem osviještene ideologije.

Bez obzira na razinu njihove umjetničke vrijednosti, koja je postupno bivala većom, nakon desetljeća intenzivnoga stvaranja budnica i davorija te su glazbene vrste po okončanju desetljetnoga Bachova apsolutizma ponovno oživjele postavši omiljenim i nezaobilaznim oblikom glazbenoga izraza brojnih tzv. malih skladatelja sve do kraja stoljeća u ozračju Zajc-Kuhačeva doba noseći jednako snažnu političku i ideologijsku ulogu kakvu su imale u prvoj polovici 19. stoljeća. Tomu u prilog svjedoči probuđeno zanimanje (od 1860-ih godina) ne samo za Gaj-Livadićevu pjesmu *Još Horvatska...*, koja je iznova postala središtem političke propagande, nego i za pjesmu *Prosto zrakom...* Vatroslava Lisinskoga, koja se našla u nekim tiskanim izdanjima zbirki i pjesmarica (*Hrvatska pjesmarica* Vjekoslava Klaića).

I onda kada im je umjetnička vrijednost skromna, glazbenopovijesno značenje im je veliko. Neke među njima, međutim, nose i određenu umjetničku vrijednost po kojoj su i mogle do našega vremena ostati svjedocima stvaralačkoga talenta i dometa njihova autora. Na primjeru zbornikova opusa – u suodnosu teksta i glazbe te u relativno većoj produkciji ove glazbene vrste u Vatroslava Lisinskoga – u estetskome je smislu trajniju vrijednost zadržalo dvadesetak zbornikova skladbi: u manjoj mjeri budnice i davorije (*Iz Zagorja / Prosto zrakom, Pušku na klin*), a osobito djela koja u vrijeme nastanka kao ni godinama poslije nisu bila zastupljena u izvedbenoj praksi ili su to bila vrlo rijetko pa stoga nisu mogla biti ni percipirana na način odgovarajući svome značenju. Riječ je o skladbama *Prelja, Putnik, Tam gdje stoji...*, *Ilirom, Oče naš (As-dur), Oče naš (Es-dur), Moja lađa, Pogrebница, Večernja pjesma, Dobrou noc, Die Nacht, Veselje mladosti, Piesan potlam nauka, Jutarnja pjesma, Lahku noć, Jutro, Na Krkonošich i Cum invocarem*. Među njima istaknute su one koje su prema današnjoj prosudbi već u

¹⁰⁶ Ljudevit Vukotinović, “Lětošnje poklade u Zagrebu”, *Danica HS&D*, Zagreb, 4. ožujka 1843., 35-36; *Danica HS&D*, Zagreb, 11. ožujka 1843., 39-40.

doba svojega nastanka bile dosegle razinu (srednjo)europskoga (rano)romantičkoga glazbenog stvaralaštva.

U svome doživljajnom i emotivnom svijetu Lisinski je u dijelu svoga zbornoga opusa pokazao zamisli srodne kretanjima europskoga glazbenog romantizma poput književnika njegova doba koji su u intimnim opisima vlastitih razmišljanja (obično iskazanima u pismima prijateljima punima opisa ljepote prirode i uzvišenih osjećaja) ostvarili preduvjete za stvaranje djela individualne tematike i romantičkoga Weltschmerza. Oni su se, međutim, nerijetko svjesno odricali takva izričaja i preuzimali samozatajno na sebe zadaću nacionalne odgovornosti. I Lisinski je svojim glazbenim izričajem, korespondentnim tekstovima koje je uglazbljivao i, sukladno svojem ljudskom profilu, prihvaćao individualizam kao važnu komponentu romantizma. Najveća je pak (nacionalna) zadaća Vatroslava Lisinskoga bila – k tomu još i duhovno i skladbenotehnički preuranjena – uloga stvaratelja prve opere. Štoviše, i zato što je bio nesumnjivi talent, mogao je i najjače osjetiti sve zapreke koje su stajale pred njim, često bespomoćno svjestan svojih i tuđih slabosti. Ispunjavanje takve nacionalne zadaće u Vatroslava Lisinskoga uslijedilo je već samim dvjema operama, neovisno o ostalim njegovim glazbenim prinosima, što je, uostalom (i ne samo u tome vremenu), i najveći ili vrlo znatan prinos umjetnika u njegovim životnim i stvaralačkim okolnostima.

The social, political and ideological context of Vatroslav Lisinski's work in the field of choral music:

On the occasion of the 190th anniversary of Vatroslav Lisinski' and the 200th anniversary of Ljudevit Gaj's birth

Rozina Palić-Jelavić

Department of History of Croatian Music

Institute of History of Croatian Literature, Theatre and Music

Croatian Academy of Sciences and Arts

Opatička 18

10000 Zagreb

Republic of Croatia

e-mail: rozina@hazu.hr

Summary

Choral song or song written for choirs consisting of multiple voices (singers) is an important music genre that is also representative of the artistic development of Vatroslav Lisinski. By writing choral music, Lisinski could perfect the technique of composing for choirs. He acquired this technique early in his career and applied it from his first piece (monophonic version for a male choir) *Pěsma/Iz Zagorja od prastara*, to his youngest surviving composition (the 1852 *Cum invocarem* for solo soprano and mixed choir with instrumental accompaniment) and, finally, to the (lost) 1854 *Jeder Mensch muss sterben*. The choral opus of Lisinski with 50 pieces represents the largest group in his oeuvre after songs for a solo voice. While the author was certainly partial to this genre of music, his work in this area was also inspired by practical as well as ideological reasons. By establishing programmatic foundations of the contemporary Croatian music, Ljudevit Gaj had already set down the path of the development of choral song. He expressed his ideological and political thoughts on the continuity of the Croatian ethnicity in his allegorical song *Još Horvatska ni propala* ('Croatia has not yet fallen'). Lisinski too wrote part of his choral opus inspired by the cultural-ideological efforts of the Croatian 'natives'. Especially his first piece – the above-mentioned patriotic song – made an impact in 1841 when the opponents of the Illyrian Movement and the linguistic reforms of Ljudevit Gaj came together in the Croatian-Hungarian Party, the goal of which was to introduce Hungarian as the official language in Croatia. Yet with regard to the technique of composing, for Lisinski this opus also meant the opportunity to 'polish' his own musical style; attempts and first steps towards his maturation as an artist. From the ideological viewpoint, his work was

seen as a form of resistance to German music as well as to performances by German (theatrical and musical) groups.

From the objective viewpoint, the artistic value of a music or literary piece in this period was determined by the way in which this piece was received in the broader public at the moment of its publication. The ideological as well as art-critical support to Lisinski came from the pen of Dimitrija Demeter and Ljudevit Vukotinović. Demeter was the first to write about the work of Lisinski in the press; his praises lifted the young composer from anonymity. At the same time, Vukotinović recognized Lisinski's *originality*, which at the time was a highly commendable characteristic as it signified the rejection of the Italian and German music influences. He described his compositions as *good/positive*, that is: *popular*. With regard to the reception of the choral music at the time of their production, and looking at the sources describing their performances, it may be concluded that no more than 15 choir songs were performed during the composer's lifetime. Out of these 15, eight were songs that had originally been written for choirs. Some of the tunes were performed as parts of potpourris, etc., but choir songs were usually listed in programmes under the description of 'our beloved patriotic songs'. Furthermore, it seems that the composer's absence from the Zagreb milieu from October 1847 until September 1850 was the reason for the gradual disappearance of his (initially well-received) choral (and other) music from the local concert halls. At the same time, it is obvious that as soon as he returned from Prague, his choral music began to be sporadically performed, which may mean that other pieces by Lisinski (opera, solo songs, instrumental compositions) came to be considered as having more significance, stronger message and greater popularity than the initially more popular songs for choir performances. All in all, Lisinski's choral music was either performed relatively infrequently or no traces of the performances, in the contemporary press, concert programmes and announcements, have survived. This applied equally to Lisinski's lifetime and the period following his death. Some of the reasons for the infrequent performances of Lisinski's choral music in the period before the 1860s include the lack of performers, that is: the lack of choirs, and the lack of opportunities to perform the song in the public. At the same time, neglect of this opus, especially at the time of its production, was helped by the fact that music was poorly represented in the 1840s Illyrian periodicals.

The increase in the performance of choral music from the 1860s onwards coincided with the establishment of many choirs. The Croatian Choral Society *Kolo* played a key role in the revival of interest in the choral opus of Vatroslav Lisinski. The archives of *Kolo* have also preserved most of Lisinski's choral work. Furthermore, the 40-year inaccessibility of the original music scores that were in the possession of Albert Ognjan pl. Štriga were followed by the greater promotion of

Lisinski's choral music in public, especially after its publication (and in particular from the 1860s onwards) and late orchestration of the piano accompaniment of some of the songs.

Keywords: Vatroslav Lisinski, choral music, nineteenth century, Illyrian Movement, patriotic song, Ljudevit Gaj, Dimitrija Demeter, Ljudevit Farkaš Vukotinović, *Danica ilirska*