

NEKATERE POSEBNOSTI VOKALNE MELODIKE VATROSAVA LISINSKEGA

Prispevek k analizi njegovega stila

Koraljka K o s (Zagreb)

Na umetniško vrednost in zgodovinski pomen vokalnih del Vatroslava Lisinskega, še posebej njegovih samospevov, je naša strokovna literatura že nekajkrat opozorila.¹ Ta dela zbuja posebno zanimanje tudi kot glasbeno gradivo, v katerega ozkem okviru se najbolj razodeva umetniški temperament in ustvarjalna fiziognomija Lisinskega. Večinoma najdemo v njih tudi vrsto analognih in značilnih izraznih elementov, ki bi jih lahko definirali kot relevantne osebne komponente njegovega stila.

Če jih gledamo kot celoto, samospevi Lisinskega ne kažejo znatnejših medsebojnih kontrastov v glasbeni fakturi. Zgrajeni so pretežno v klasičnem formalnem okviru in prodro le redko v sfero harmonije, ki je najznačilnejši element zrele romantike. Vendar ustvarja Lisinski tudi v razmeroma tako ozkih okvirih, za katere se je odločil po svoji ustvarjalni afiniteti in umetniškem temperamentu, bogato diferencirano skalo glasbene vsebine, ki pokaže vso svojo mnogoplastnost šele pri nadrobni analizi. Kajti vokalne kompozicije Lisinskega razodevajo pravega miniaturista: njihova izraznost je v fino niansirani igri detajlov, v diskretnem utripanju strnjenih motivičnih obratov. Prav take nadrobnosti, ki so najbolj pogoste in očitne v melodični liniji vokalnega parta, dajejo njegovemu glasbenemu izrazu izrazito osebni pečat. Zato bomo na nekatere opozorili.²

Značaj vokalne melodiike Lisinskega je v celoti pogojen po splošnem klasično-zgodnjeromantičnem okviru njegovega stila. Ta v osnovi

¹ Županović L., Vatroslav Lisinski, Zagreb 1969, 132—238; Kučukalić Z., V. Lisinski i jugoslovenska solo-pjesma u prvoj polovini 19. vijeka, Zvuk, 1969, št. 96—97, 293—296; Kos K., Hrvatska ujetnička popijevka od Lisinskog do Berse, RAD JAZU, knj. 339, Zagreb 1965, 335—392.

² To delo temelji na analizi tridesetih pred kratkim objavljenih samospevov V. Lisinskega v redakciji L. Županovića (Vatroslav Lisinski, Izabrana djela I, Solo-popijevka, Zagreb 1969).

diatonična melodika izhaja iz splošnega razpoloženja teksta³ in mu sledi v jasnih in periodičnih formalnih strukturah. Njen profil definira po drugi strani tudi značilna komponenta ustvarjalnega procesa Vatroslava Lisinskega: ta melodika namreč nastaja s *tehniko razvoja in razširjanja osnovne glasbene misli*, najpogosteje koncizne motivične celice, ki postane kal celotne vokalne kompozicije ali njenih posameznih delov.

Iz te posebnosti kompozicijske tehnike Lisinskega rezultira ne- navadna fleksibilnost njegove melodike. Skladatelj jo ustvarja z vrsto postopkov, ki tvorijo — v svojem medsebojnem prepajanju in v mnogostranih zvezah — spoznavne značilnosti njegovega izraza. Tak splošen postopek je *variiranje osnovnega motivičnega materiala* z

Osamljen, t. 21–25

dol (ce)

(p) kad od bra-ta ne imade glasa, ni od se-ka nje-žnih uzda — ha,
(on nema) (nje — žnih uz-da-ha)

Tuga djevojke, t. 27–28

kad on ov-dje već ne vla-da,

Vltava, t. 11–15

kam ti lad-ní sla-ví — ko-vé, kam ti zpěv-ní Lu-mí-ro-vé?

Máj, t. 3–4

p Sličný máj v luh-i háj

Život, t. 3–4

ff Na-ro-dy ne ha — — snou:

t. 17–18

ff máji bytnost ja — snou.

³ Zaradi tega tudi ni treba iskati v vsaki frazi vokalnega parta samo- spevov Lisinskega neposreden odraz posameznosti poetskih predlog, saj to pripelje do nepotrebnih ugotovitev neskladnosti teksta in glasbe, ki naj bi se mestoma pojavljale. Prim. Županović L., op. cit. 145–146, 155.

zmanjševanjem notnih vrednosti, z nebistvenim spreminjanjem intervalskih zvez, prestavljanjem majhnih delov iz dura v mol ali nasprotno, z uvajanjem melizmatskih figur, z augmentacijo ali diminucijo.⁴

Redkeje uporablja Lisinski postopek spajanja dveh motivičnih jeder v novo celoto.

Wstěhovanec t. 3–4 (ANDANTINO) motiv ③

t. 17–18 motiv ①

t. 26–28 (p) motiv ④ cresc.

Posebno prožnost dajejo vokalni melodiki Lisinskega nekatere značilne ritmične finese v povezavi s kratkimi melizmatičnimi okreti. To so punktirani motivi na težko dobo takta v zvezi, kjer glede na prejšnjo ritmizacijo vokalnega parta njihovega pojavljanja ne pričakujemo. Eden od najpogostejših oblik teh punktiranih motivov nastopa v zvezi z melizmatskim skokom navzdol na akordski ton v

U daljini, t. 4

Maj, t. 7

smislu anticipacije. Pogosto se punktiran ritem povezuje tudi z melizmatičnim dotikom gornjega ali spodnjega menjalnega ali akordskega tona, lahko pa ima funkcijo prehoda.⁵ (1. trije prim. na str. 42.)

Najbolj raznovrstna so diskretna ritmično — melizmatična senčenja, ki jih skladatelj ustvarja ob vsakem ponovnem izkoriščanju osnovnega motivičnega materiala. (4. prim. na str. 42.)

⁴ Prim. tudi: »Prosjak«: takti 2–6 in 90–33; »Bjelana«: takti 9–12 in 56–59; »Ruže«: takti 9–10 in 33–36 (avgmentacija); »Osamljen«: takti 3–4 in 37 (diminucija); »Jinochovo práni« takta 7 in 8.

⁵ Prim. tudi: »Na vjetar«, takt 6; »Slaviček a starost«, takt 14; »Život«, takt 8.

Tuga, t. 4



t. 6



Miruj, miruj, srce moje t. 42



Tuga djevojke, t. 11-12



Razen iz številnih postopkov ritmičnega variranja izhaja gibčnost in individualnost vokalne melodike Lisinskega tudi iz posebnega skladateljevega pojmovanja *melizmatičnih in koloraturnih elementov* ter iz odnosa teh elementov nasproti pesniškemu tekstu. Elementi melizmatike in kolorature so v vokalni melodiki Lisinskega integralni in organski del melodičnega toka in kot takšni stopnjujejo njegovo izraznost.⁶ Največkrat niso le tehnične bravure ali stereotipno ponavljanje določenih tonov ali skupin tonov. Prav nasprotno, so v tesni zvezi s tekstem in logično rastejo iz posameznih njegovih poudarjenih zlogov.

Najenostavnejšo melizmatično obogatitev melodičnega toka najdemo mestoma pri Lisinskem v postopih ali skokih na gornje ali spodnje prehodne, menjalne ali akordske tone. Pogost tip melizmatične razširitve melodije je tip krožnega motiva, ki se razvija okrog nekega tona (pogosto tona dominante v kadenci), pri čemer gre za manjše ali večje oddaljevanje od njega in za različno število melizmatičnih tonov na en zlog teksta.⁷ (1. trije in 2. dva primera na str. 43.)

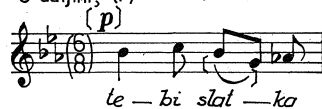
⁶ Od takšnega pojmovanja melizmatičnih in koloraturnih elementov, ki je značilno za večino vokalnih del Lisinskega, se v osnovi razlikuje način, kako je skladatelj obravnaval te elemente v operi »Ljubav i zloba«, kjer ti elementi v stilu Bellinijeve opere le dekorirajo nekatere kulminativne točke v melodičnem gibanju. Redkeje se take kolorature pojavljajo v operi »Porin« (v vlogi Irmengarde).

⁷ Prim. tudi: »Porin«, III. dejanje, 4. prizor, arija Porina »Zorko moja«, takt 5.

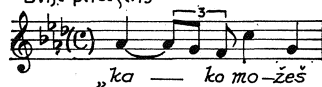
Der blinde Fischer, t. 31 – 32



U daljini, t. 7



Dvije ptice, t. 15



Tuga djevojke, t. 5-6



Osamljen, t. 17-18



Večkrat so funkcionalno pomembni toni skale v kadencah povezani z verigami koloraturnih tonov, ki oblikujejo značilne S-križulje. (1. dva primera na str. 44.)

Izrazit melizmatičen tip v vokalni melodiki Lisinskega so večji ali manjši fragmenti skale, ki v smeri navzgor (redkeje navzdol) povezujejo posamezne pomembne tone v melodičnem toku. Ti elementi imajo torej značaj prehoda, najpogosteje pa se pojavljajo v binarnih ali ternarnih skupinah, medtem ko so redkeje povezani v skupine štirih ali več tonov.⁸ (3. primer na str. 44.)

Gibanje v večjih fragmentih skale je tudi sicer ena izmed najizrazitejših posebnosti vokalne melodike Lisinskega, ne glede na to, ali gre za koloraturne melizmatične skupine tonov ali za enostaven silabičen odnos tona in besedi.⁹ (4. in 5. primer na str. 44.)

Opozorili smo na pojav binarnih in ternarnih skupin tonov v vokalni melodiki Lisinskega. Te skupine dajejo njegovi melodični liniji,

⁸ Prim. tudi: »Tuga djevojke«, takta 7–9; »Car Dušan«, takta 43 in 69; »Prosjak«, takt 85; »Ribar«, takt 52; »Život«, takt 4; »Poustevenik«, takt 20; »Má vlast«, takt 8; »Tuga«, takt 31; »Der Zufluchtsort«, takt 77.

⁹ Včasih se pojavlja skala tudi v klavirski spremljavi samospjevov kot izraz povečane emocionalne napetosti in z vsemi značilnostmi vokalne spevnosti. Prim. »Tuga djevojke«, takta 32 in 33; »Osamljen«, takt 18.

Tuga djevojke, t. 31-32



Osamljen, t. 43-46



Ruže, t. 9-10



Co blaho mé?, t. 9-10



še posebno v tistih delih, ki so v celoti zgrajena na njihovem nizanju, značaj pozibavanja, mehkode in finega valovitega gibanja. Včasih je zgradil Lisinski na nizanju teh skupin, ki krožijo v lahkotnem gibanju v okviru ozkih intervalov okrog ključnih tonov melodičnega razvoja, tudi večje celote, tako npr. arijo Porina iz 3. prizora II. dejanja istoimenske opere («Oj slobodo»). Takšne celote kažejo karakteristično ritmično sliko, ki rezultira iz enovitega nizanja istovrstnih enot.

V skupini zrelih in poznih samospjevov na hrvatske tekste in v nekaterih fragmentih opere »Porin« najdemo večino omenjenih postopkov in posebnosti melodičnega toka v značilni sintezi, ki včasih kaže sorodnosti s stilom vokalne melodike zgodnje romantične ruske opere.¹⁰

¹⁰ Čeprav je dokazano, da ni mogel Lisinski za svojega bivanja v Pragi slišati celotne izvedbe niti enega večjega dela Glinke — izjema je morda le orkestralna kompozicija »Kamarinskaja« — pa se ne more z gotovostjo trditi, da ni bilo nikakršnega vpliva Glinke na njegovo zrelo ustvarjalnost. Ni nemogoče, da je Lisinski slišal odlomke iz »Ivana Susanina« ali romane istega avtorja na koncertnem odru, ko so ruski pevci sredi prejšnjega stoletja v velikem številu gostovali po evropskih glasbenih središčih. Prim. Županović L., op. cit., 403.

Vokalna melodika Lisinskega je v načelu izrazito spевна in le redkeje recitativno arioznega značaja (fragmenti samospevov »Car Dušan« in »Der Zufluchtsort«). Razen v omenjenem bogastvu melizmatičnih okretov se njena izrazitost kaže tudi v vrsti izrazito osebnih intervalskih zvez. Tako Lisinski manjše celote, ki se odvijajo v ozkih intervalskih postopkih, včasih prekine z ekspresivnim večjim sko-

Prosjak, t. 49-53

Su-za mi nuz li-ce te-ti, botu sta-vim u svoj kraj;

kom. Intervalska konstanta v pretežnem delu skladateljevega vokalnega opusa je kvarta.¹¹ Pogosto je tudi pojavljanje padajočega melodičnega obrata, ki sestoji iz enega malega in velikega intervalskega postopa. Poleg tega se pri Lisinskem v posameznih skupinah skladb,

Tuga djevojke, t. 29-30

tu-zna pu-sti-rija

Der Zufluchtsort, t. 3-4

Ein ar-mer Mann ohn' Dach und Brod'

ki so včasih nastale v različnih ustvarjalnih obdobjih, vedno znova pojavljajo neke sorodne ideje, ki jih je mogoče izluščiti v nekaj osnovnih motivičnih začetkov. To pa niso samo doslovne motivične identičnosti kot v primeru dveh melodičnih motivov iz zbora Hrvatice v operi »Porin«, ki jih je Lisinski uporabil tudi v zborih »Lahko noč«, »Moja ladja« in »Piesan potlam nauke«.¹² To je npr. tudi nagnjenje k vztrajnemu ponavljanju nekaterih intervalskih postopov v oblikovanju glasbene fraze¹³ ali značilni padajoči postopni motiv, ki je pogosteje širšega kot ožjega intervalskega razpona in se v nekaterih samospevih javlja kot osnovno motivično jedro, v drugih pa kot element obogatitve melodičnega toka. (gl. primere na str. 46.)

Ko smo pokazali nekatere posebnosti vokalne melodike Vatroslava Lisinskega, tako kot se kažejo v njegovih samospevih, smo hoteli opozoriti na nujnost temeljite in celotne stilne analize njegovega opusa. Vokalna melodika kot najbolj oseben in izrazit element skla-

¹¹ Ib., 137, 140, 173, 205.

¹² Ib., 197, 399-400.

¹³ Prim. »Der blinde Fischer«, takti 23, 27, 31, 42; »U daljini«, takta 3-4; »Der Zufluchtsort«, takt 14; tudi zbor »Moja Ladja«, začetek vokalnega parta solista.

dateljevega glasbenega izraza je pri tem delu najprimernejše izhodišče. Prav v svojih samospelih je Lisinski z navidezno skromnimi sredstvi, toda v okviru formalno uravnovešenih tonskih miniatur, katerih tehnika spominja na prosojnost pastela, ustvaril v širokem razponu lirične ekspresije avtentični glasbeni izraz hrvaškega biedermeierja.

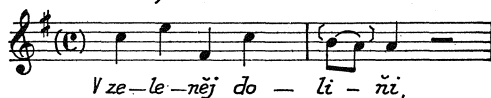
Poustevník, t. 1-2



Život, t. 3-4



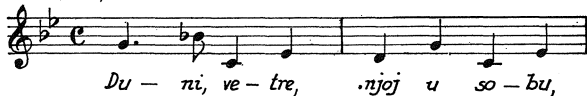
Pěsan slovačka, t. 7-8



Liebe und Ferne, t. 5-9



Na vjetar, t. 9-10



Po boji, t. 7-8



SUMMARY

In the vocal melodic of Vatroslav Lisinski we find a series of analogic yet at the same time characteristic elements which could be defined as relevant personal components of his style.

Analysing the vocal melodic of his recently published 30 solo songs, we discover, in a relatively narrow frame of lyrical form in which he was able, according to his creative affinity and artistic temperament, to find his most authentic expression, a richly differentiated scale of musical content, which reveals its many-layered structure only after detailed ana-

lysis. The melodics of these solo songs reveal a real master of miniature; they are expressed in an organised interplay of details which convey a specific stamp of identity to Lisinski's musical expression.

The general diatonic physiognomy and periodic structure of his melodics are determined by the Classical-Romantic basis of Lisinski's personal style. Their profile, on the other hand, is also determined by a characteristic component of the composer's creative process: they are formed by means of the development and expansion of the basic musical idea. The emphasized flexibility of these melodics has its origin in a series of processes, by means of which the creative principle is realised: in variation of the basic material, in diminution of note values, in the introduction of melismas, in changed interval relations, in rhythmic nuances, in augmentation or diminution etc. It is characteristic that there are definite types of the melismatic enrichment of melodics, which types are in Lisinski an integral part of the melodic flow and by means of which the expression of this flow is enhanced. These elements are often developed in the fragments of a scale and the frequency of binary and ternary groups is characteristic for their rhythmic structure, so that this melodic flow has a flexible, rolling character.

Lisinski's vocal melodics, which are predominantly singable and only seldom have recitative tendency, are also characterized by typical interval flections and by the appearance of relative melodic elements, even in some temporary remote works by the composer.