ISSN 0587-5455
UDK: 78
CODEN: ARMUS
Sv. 22
Br. 2
ZAGREB 1991

ARTI MUSICES 22/2

Uvodna riječ 127—128 Dubravka Franković: Glazbena tribina Šenoina 'Vienca' 1874—1881 129—152 Snježana Miklaušić-Ćeran: Skladbe Wolfganga Amadeusa Mozarta u glazbenom životu Zagreba u 19. stoljeću. Prilog istraživanju primalaštva 153—184 Eva Sedak: Suvremenost kao epizoda: prilog za poimanje napretka u međuratnoj glazbi s južnog ruba srednje Europe. Uz dokumentaciju Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva za suvremenu muziku, 1925—1930 185—200 Stanislav Tuksar: Muzikologija, znanost o kulturi i arheologija glazbene kulture. Poseban slučaj: hrvatske zemlje od 16. do 18. stoljeća 201—205 Ennio Stipčević: Bibliografske bilješke uza skladateljski opus Lamberta Courtoysa 207—214 Recenzije, prikazi, informacije o publikacijama 215—224

AM sv. 22, br. 2 Str. 125—226 Zagreb 1991

Izdavački savjet — Advisory Board
STANKO HORVAT, KREŠIMIR KOVAČEVIĆ, HARIS NONVEILLER,
FRANO PARAĆ, SLAVKO ZLATIĆ

Uredništvo — Editorial Board
MARIJA BERGAMO, JERKO BEZIĆ, DUBRAVKA FRANKOVIĆ,
NIKŠA GLIGO, KORALJKA KOS, EVA SEDAK, STANISLAV TUKSAR

Glavni i odgovorni urednik
Editor-in-Chief
STANISLAV TUKSAR

Zamjenik glavnog urednika
Associate Editor
EVA SEDAK

Predsjednik izdavačkog savjeta
President of the Advisory Board
KREŠIMIR KOVAČEVIĆ

Tehnički urednik
Features Editor
VJERA KATALINIĆ

Korektor
KATARINA LIVLJANIĆ

Lektor
BOŽICA PAŽUR

Korice — Cover
MARCEL BAČIĆ

Izdaju — Published by
Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu & Zavod za muzikološka istraživanja HAZU
Institute of Musicology — Zagreb Academy of Music & Institute for Musicological Research of the Croatian Academy of Sciences and Arts

Za izdavače — For the Publishers
HARIS NONVEILLER

Adresa redakcije — Address
Gundulićeva 6, P.P. Box 528, 41001 Zagreb, Croatia

Cijena — Price
Din 180.—/US $ 12.—

Godišnja pretplata (2 broja) — Annual subscription (2 issues)
Din 320.—/US $ 20.—

Kompjutorski slog — Computer setting
»ZVONIMIR« — Zvonimir Petrinec, Šubićeva 14/IV, Zagreb

Tisak — Printed by
STUBA — Boškovićeva 18, Zagreb

UDK: 78 CODEN: ARMUS ISSN 0587-5455

ARTI MUSICES

HRVATSKI MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
CROATIAN MUSICOLOGICAL REVIEW

AM, sv. 22, br. 2, str. 125—226, Zagreb 1991.

Uvodna riječ (Stanislav TUKSAR) . . . . . 127—128

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANCI — ORIGINAL SCIENTIFIC PAPERS

Dubravka FRANKOVIĆ: Glazbena tribina Šenoina 'Vienca' 1874—1881 . 129—152

Snježana MIKLAUŠIĆ-ĆERAN: Skladbe Wolfganga Amadeusa Mozarta u glazbenom životu Zagreba u 19. stoljeću. Prilog istraživanju primalaštva . . . . . 153—184

Eva SEDAK: Suvremenost kao epizoda: prilog za poimanje napretka u međuratnoj glazbi s južnog ruba srednje Europe. Uz dokumentaciju Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva za suvremenu muziku, 1925—1930 . . . . . 185—200

Stanislav TUKSAR: Muzikologija, znanost o kulturi i arheologija glazbene kulture. Poseban slučaj: hrvatske zemlje od 16. do 18. stoljeća . . . . . 201—205

OTKRIĆA, NOVOSTI — NEW INSIGHTS

Ennio STIPČEVIĆ: Bibliografske bilješke uza skladateljski opus Lamberta Courtoysa . . . . . 207—214

RECENZIJE, PRIKAZI, INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA — REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS

Dragotin Cvetko, Slovenska glasba v evropskem prostoru, Slovenska matica, Ljubljana 1991. (Jože SIVEC) . . . . . 215—217

Ennio Stipčević, Francesco Sponga Usper. Mletački glazbenik iz Poreča, Muzičko-informativni centar, Zagreb 1990. (Jože SIVEC) . . . . . 218—220

Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV (ur. A. Ørbaek Jensen i O. Kongsted), Engstrøm & Sødring, Kopenhagen 1989. (Stanislav TUKSAR) . . . . . 220—224

Redakcija zaključena/Contents fixed: 17. 12. 1991.

Arti Musices izlazi dvaput godišnje, u lipnju i prosincu.

Rukopisi, opremljeni s pola kartice apstrakta i širim sažetkom, u dva primjerka pisana strojem u dvostrukom proredu, uključujući bilješke, **oglasi** i **publikacije** (knjige, časopisi, ploče) **za recenziranje** šalju se uredništvu časopisa: Berislavićeva 16, p.p. 528, 41001 Zagreb.

Narudžbe i **pretplate** šalju se na adresu izdavača: Muzikološki zavod Muzičke akademije, Berislavićeva 16, p.p. 528, 41001 Zagreb.

Na temelju mišljenja br. 523-91-2 (410-19/91-02/330) Ministarstva informiranja Republike Hrvatske od 14. 2. 1991. oslobođeno od plaćanja posebnog poreza na promet.

KNJIŽNICA
Zavoda za povijest hrvatske glazbe HAZU — Zagreb

UVODNA RIJEČ

Po drugi put u dvogodišnjem uredničkom mandatu pišem uvodnu riječ. U prvoj prilici bijaše to u znaku poleta pred zaletom u novu časopisnu koncepciju — na početku njegova trećeg desetljeća izlaženja, s nadama, vizijama i optimizmom bez čega se u posao uređivanja i ne ulazi. Danas, 10. siječnja 1992, pred izlazak iz tiska broja 22/2—1991 pišem ovu riječ u donedavna neslućenom kontekstu: čitavo 22. godište našeg časopisa stvarano je i napravljeno u ratnim uvjetima. Nakon tragične i bolne spoznaje o desecima tisuća mrtvih i ranjenih, stotinama tisuća prognanih s njihovih razorenih, spaljenih i opljačkanih domova i enormnoj materijalnoj šteti u Hrvatskoj od srpnja 1991. do siječnja 1992, govoriti o pedesetak uzbuna pred zračnim napadima u Zagrebu, za kojih i između kojih je izrađivano 22. godište **Arti Musices**, *moglo bi se učiniti neumjesnim isticanjem malih strahova pred neusporedivo velikim egzistencijalnim patnjama.*

Pa ipak, neka mi bude dopušteno da ostavim ovaj skromni tekst kao osobno svjedočanstvo o stanju duha, mislima, osjećajima i akcijama koje smo svi mi upleteni u izdavanje časopisa kroz posljednjih šest mjeseci 1991. proživjeli i izvršili na našem »muzikološkom frontu«. Prije svega, odlučili smo nastaviti postojati radeći, jer smo ubrzo nakon početka napada na Hrvatsku shvatili da se želi uništiti fizički i duhovni spomen na sve što je hrvatsko. Naime, napadači su, između ostalog, palili knjige, a mi smo ih željeli dalje stvarati; napadači su namjeravali uništiti privredu kao materijalnu bazu društvene egzistencije, a autori i redakcija su odgovorili besplatnim radom na pisanju priloga i poslovima uređivanja; napadači su pokušavali avionskim i snajperskim napadima natjerati milijunski Zagreb da besposliči danima u skloništima, a slagar i tiskari upravo su urotničkim žarom dio svoga posla obavili u njihovim zamračenim prostorijama. Hvala svima koji su na ovom malom segmentu znanosti i kulture svojom hrabrošću i prisebnošću posvjedočili o hrvatskom civilizacijskom habitusu. Možda nam sve to tu u Hrvatskoj i nije bilo tako teško sprovesti, jer su se ubrzo aktivirali stari, dobro uvježbani refleksi djelovanja iz inata protiv izvanjski nametnute nasilničke struje...

No, ako i u trenutku pisanja ovoga teksta vlada primirje na bojnim frontovima, stručna i znanstvena savjest hrvatskih muzikologa nema pravo na opuštenost. Horde novovjekih barbara — srpskih i crnogorskih četnika, te bivše jugoslavenske vojske — privremeno su dosad okupirale ili sistematski granatama ili bombama razarale ove hrvatske gradove i sela s evidentiranim glazbenim zbirkama: Vukovar, Cavtat, Ilok, Novigrad dalmatinski, Osijek, Zadar, Dubrovnik, Visovac, Skradin, Daruvar, Lipik, Novsku, Karlovac i Nuštar. Što je u muzejima, samostanima, crkvama i privatnim zbirkama muzikalija na ovim lokacijama uništeno ili ukradeno, ovog je časa nemoguće precizno utvrditi. Osobno sam tek mogao 13. prosinca 1991. u Dubrovniku, bez riječi,

zaprepašten i ogorčen, zuriti u plastikom pokrivenu golemu rupu na krovu i stropu samostana Male braće, točno ponad znamenite franjevačke knjižnice, izazvanu projektilom kojeg je navodio dobro upućen zločinački um, dok je kat niže ovaj put (srećom!) ostala u sobi glazbenog arhiva netaknuta cijela samostanska zbirka koja čuva gotovo 75% dubrovačke i 15% starije hrvatske glazbene baštine...

Na posljetku, ne mogu a da ne upozorim na mnoge inozemne muzikologe i znanstvenike drugih struka, do kojih je stigao moj apel za intelektualnom i akademskom podrškom demokraciji, slobodi i miru u Hrvatskoj, upućen krajem kolovoza 1991. Deseci pisama — mnoga od nepoznatih kolega s dirljivim formulacijama u iskazima istinskog ljudskog razumijevanja — koje sam u međuvremenu kao odgovore dobio iz Australije, Austrije, Francuske, Italije, Novog Zealanda, Njemačke, SAD i Velike Britanije, svjedoče o tome da doista »Hrvatska nije sama« u ovom prljavom ratu i to mi je davalo veliku moralnu pomoć u ponekim trenucima sumnji i — ne stidim se priznati — straha i očaja. Rat još nije gotov, pa iz želje da im uskratim eventualne neugodnosti, ovim putem (za sada) zahvaljujem znanim i neznanim kolegama na njihovu odazivu, razumijevanju i potpori. Oni su na istodobno zaobilazan i izravan način ugradili dio sebe i u broj **Arti Musices** *kojeg, poštovani štioče, upravo držite u ruci...*

Stanislav Tuksar

GLAZBENA TRIBINA ŠENOINA *VIENCA* 1874—1881.

DUBRAVKA FRANKOVIĆ

Zavod za muzikološka istraživanja HAZU, Opatička 18, 41000 ZAGREB

UDK/UDC: 78.072.3" 1874/1881"

Izvorni znanstveni članak/Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 18. 9. 1991.
Prihvaćeno/Accepted: 22. 10. 1991.

Sažetak/Abstract

August Šenoa (Zagreb, 1838—1881), hrvatski književnik, kazališni kritičar i javni radnik, bio je suradnik, potom i urednik literarno-beletrističkog lista *Vienac* (1874—1881).

Među raznovrsnim štivom *Vienca* nalazimo vijesti te članke o glazbi: najčešće o radu Narodnog zemaljskog kazališta u Zagrebu, to jest o hrvatskoj operi; o Narodnom zemaljskom glasbenom zavodu i njegovoj glazbenoj školi; o solističkim koncertima domaćih i stranih umjetnika te radu pjevačkih društava, uz vijesti o drugim glazbenim događanjima u zemlji i inozemstvu, posebice u slavenskim zemljama. U *Viencu* su objavljeni članci o hrvatskoj glazbenoj povijesti i znanosti; *Vienac* je i poligon za hrvatsku glazbenu kritiku, u širokom rasponu vrsta i kvalitete. Ukratko, u godinama kad u Hrvatskoj ne izlazi kazališni časopis, a *Sv. Cecilija* je neredovita i posvećena pretežno popularizaciji crkvenoglazbene prakse, *Vienac* velikim dijelom ispunjava zadatak moderno shvaćenoga kazališnog i glazbenog lista, bez namjere da bude zamjena.

U ovom su radu eksplicirani tekstovi i dijelovi tekstova o glazbi te apeli i proglasi objavljeni u *Viencu* 1874—1881, koji problematiziraju status hrvatske opere — osnovane 1870. godine. Zbog specifičnoga položaja Hrvatske u Monarhiji, zbog neriješenih financijsko-administrativnih, organizacijskih i umjetničkih pitanja, hrvatska je opera u sedamdesetim godinama 19. stoljeća prolazila krizna stanja, koja ipak nisu zapriječila njen razvoj u pravcu nacionalnih intencija sredine i vremena. Svojim člancima i kritikama, uređivačkim stavom i realizacijama, August Šenoa je kompetentno otvorio stranice *Vienca* kao tribinu za raspravljanje i o najvažnijim aspektima razvoja nacionalne glazbene kulture i umjetnosti.

»imajući pred očima važno doba,
u kojem živimo [...]«.
Iz »Poziva k predplati« za 1879.

1.

August Šenoa bio je suradnik literarno-beletrističkog lista *Vienac* od početka njegova izlaženja 1869. godine. U *Viencu* je objavljivao neke svoje književne radove, brojne prikaze te kritičke ocjene kazališnih, dramskih i opernih, događanja u Zagrebu. Godine 1873. preuzeo je dio uredničkih poslova; od 1874. do 1881. bio je odgovorni urednik *Vienca*.

Iako u Hrvatskoj tada nije bilo mnogo »beletrističkih radnika« i posebnoga »književnog stališa«, te se djelovanje svelo na nekoliko pisaca na kojima je počivalo i »brieme drugih dužnosti«,[1] Šenoa je znao da *Vienac* ispunjava važan prostor u kulturnoj, prosvjetnoj i umjetničkoj sferi nacionalnog razvoja. Uvjereno i bez izlišne skromnosti napisao je u »Pozivu k predplati« za 1879. da svatko »tko bude htio pisat književnu poviest ove dobe, morat će se osvrnut na tečaje 'Vienca'«.

Ovim radom nastojat ću upozoriti na širi doseg te Šenoine tvrdnje, to jest da će i onaj koji piše povijest hrvatske glazbe onoga doba morati čitati *Vienac*, »tečaj po tečaj«. Tu izazovnu mogućnost ograničila sam sada na one godine u kojima je August Šenoa bio urednik. Riječ je, dakle, o njegovu *Viencu* 1874—1881, kao tribini za izvješćivanje i ocjenjivanje, te raspravljanje o vrlo različitim pojavama glazbenoga života u Zagrebu i u Hrvatskoj toga vremena.

Među raznovrsnim, pretežno kvalitetnim štivom *Vienca* nalazimo vijesti, često i članke o glazbi: najčešće o »narodnom kazalištu«, to jest o hrvatskoj operi, zatim o solističkim koncertima i glazbenim nastupima hrvatskih pjevačkih društava, o domaćim glazbenicima i njihovim skladbama, te druge obavijesti o glazbenim događanjima u Zagrebu, u domovini i u inozemstvu, posebice u slavenskim zemljama.[2] *Vienac* je izvor informacija o koncertnom i opernom repertoaru u Zagrebu i u Hrvatskoj od 1874. do 1881, u njemu su zabilježena brojna

[1] Usp. *Vienac* 1879, »Poziv k predplati« za 1880. godinu.

[2] Vijesti o glazbenim događajima objavljivane su, većinom, u rubrici »Listak«; uzmimo kao uzorak 1874. godinu, tj. šesto godište *Vienca*, prvo koje August Šenoa potpisuje kao odgovorni urednik, te spomenimo primjerne. Osim redovitih i mnogovrsnih izvješća o operi narodnoga kazališta (o nekima opširnije u ovom radu), te su godine u *Viencu* objavljeni i prikazi izabranih koncerata: u broju 19 istaknut je nastup i program pjevačkoga društva »Kolo«, 27. travnja u Zagrebu; u istom je broju i osvrt na uspješan vokalno-instrumentalni koncert u Osijeku, uz komentar o zaslugama organizatora i glazbenika Ivana Nepomuka Hummela za osječki glazbeni život. Izvjestilac L. naglašava da je koncertu prisustvovao i biskup J. J. Strossmayer, te da je pohvalio izvedbu, ali s primjedbom da se »ta lieпa zabava s malom iznimkom nenarodnim duhom i jezikom obavila«. U 29. broju s pažnjom i pohvalom spomenut je ispitni program koncerta učenika »narodnoga glasbenog zavoda«, održan 4. srpnja u Zagrebu, uz zamjerku, u kojoj prepoznajemo način urednika Augusta Šenoe, da ravnateljstvo Zavoda nije poslalo *Viencu* godišnje statističke podatke o svom radu, te je time pokazalo kako ne uviđa »da je vriedno svoj rad iznieti u javnost.« U broju 40 tiskan je i osvrt na dva vokalno-instrumentalna koncerta, koji su održani u zagrebačkom kazalištu pod vodstvom organizatora Ivana Zajca, uz uspješne soliste. Posebno je istaknut nastup dvanaestgodišnjega violiniste Franje Krežme, uz najbolje želje za njegovu umjetničku budućnost; nešto ranije, u 29. broju nalazimo obavijest da je Krežma, na glavnom ispitu bečkoga konzervatorija, dobio prvu nagradu. S naslovom »Kazališni obzor po svietu«, u broju 3 *Vienca* 1874, primjerice, vijest je o požaru u pariškoj operi i primjedba da je spašena knjižnica. Također, da je opera preselila u Théâtre de l'Odéon, te izvodi samo opere francuskih klasika, J. B. Lullyja, J. Ph. Rameaua i N. É. Méhula. Ni ova prilika nije propuštena bez uredničke primjedbe izravno upućene vlastitoj sredini, tj. da se treba ugledati u Pariz, gdje su operete, feèrije i »slične ludorije« izgubile snagu, te je nastala želja »za poštenimi, pametnimi prizori.« U broju 16 tiskana je obavijest da se u Weimaru priprema opera »Tristan i Izolda« R. Wagnera. Rekli bismo — i opet uz »privatnu« primjedbu, da je tu »skladbu vratolomnu«, osobito »za prvu pjevačicu«, dotada »valjano« otpjevala jedino »hrvatska odmetnica«, Matilda Mallinger. Valja to shvatiti više kao žal nego žalac, što Mallingerova, iako rođena i školovana u Zagrebu, tada već svjetskog ugleda, nije još nastupila u domovini. Karakterističan je komentar popratio i vijest u broju 28, da je u Milanu s uspjehom izvedena opera »Život za cara« M. Glinke: »To na znanje naših glasbenih kozmopolita, ili bolje reći germanomana«.

O slavenskom kazalištu izvijestio je *Vienac* u broju 3 (članak je preveden s češkog) da je od 421 predstave, izvedene 1873. u češkom narodnom kazalištu, bilo 112 opera i 32 operete [...]. U broju 17 čitaoci nalaze svježu informaciju, da je u ožujku 1874. u Pragu prvi put izvedena opera Miroslava (!)

imena domaćih i stranih umjetnika operne scene i glazbenoga podija.[3] U *Viencu* su skicirani, ponekad i razrađeni, umjetnički portreti domaćih glazbenih stvaralaca i izvodilaca.[4] *Vienac* raspravlja i o Narodnom zemaljskom glasbenom zavodu, o financijskoj i organizacijskoj situaciji Društva i njegove glazbene škole, o učenicima i nastavnicima. S mnogo brige praćen je socijalni status nastavnika glazbe i glazbenih umjetnika, te onih koji su na neki drugi način uključeni u svijet operne scene i koncertnoga podija.[5]

Smetane »Dvije udovice«. Češki kritičar smatra da je ta opera bolja od »Prodane nevjeste«, jer, iako naginje francuskoj šaljivoj operi — značaj je njezin »skroz narodan«. Za nas je zanimljiva primjedba uredništva *Vienca* da »Prodana nevjesta« nema naročiti uspjeh u Zagrebu (premijera 18. 10. 1873, repriza 23. 5. 1874), zbog »nespretnog, trivialnog libreta« i »nespretne razdjelbe uloga«, usprkos »ljubkoj joj glasbi«. Nekoliko je redaka u broju 31 posvećeno i kazalištu u Petrogradu, uz čuđenje da tako veliki grad, prijestolnica ruskoga carstva, ima samo četiri kazališta.

3 Valja upozoriti da su naslovi kompozicija te imena kompozitora i izvođača često nepotpuno i netočno ispisana. Stoga, iako je *Vienac* jedan od važnih izvora za upoznavanje (uglavnom) zagrebačkoga koncertnog i opernog repertoara, te domaćih i stranih izvođača — glazbenih umjetnika koji su taj repertoar izvodili, neke podatke treba usporediti sa srodnim izvorima, tako s plakatima, programima i člancima u dnevnom tisku, administrativnim dokumentima te odgovarajućom literaturom. Osobito je pouzdan izvor recentni *Repertoar hrvatskih kazališta 1840/1860/1980*, sv. 1. i 2, Globus, Zagreb 1990.

4 Skice za umjetničke portrete nalazimo u kritičkim izvješćima. Prezentirao ih je Hubert Pettan u opsežnom članku »August Šenoa kao operni kritičar« (*Sv. Cecilija*, 1976, br. 3, 80; br. 4, 106; 1977, br. 1, 18—19; br. 2, 42—43; br. 3, 71—72; br. 4, 103—104; 1978, br. 1), u obliku citata i prepričavanja teksta, uz naznaku datuma i broja *Vienca* u kojem su objavljene.

U *Viencu* su tiskane biografije i popis djela ovih glazbenika: 1874, Ivan Padovec (br. 25); Ferdo Livadić (br. 32—37, F. Ks. Kuhač); Ferdo Rusan (br. 49—50, S. S. Kirinski, pseudonim Stjepana Šašića iz Kirina); 1875, Ivan Zajc i Franjo Ks. Kuhač (br. 25—28, 30—32, »Dva hrvatska glasbenika«, A. Šenoa i F. Ks. Kuhač); 1876, Karlo Prandau (br. 27—30, F. Ks. Kuhač); 1878, nekrolog Luki Iliću Oriovčaninu (br. 7, A. Šenoa); 1879, nekrolog Ferdi Livadiću (br. 2); nekrolog Ferdi Rusanu (br. 19, A. Šenoa); crtice o Vatroslavu Lisinskom (br. 35, A. Šenoa); Slavka Atanasijević (br. 48, F. Ks. Kuhač); Maca Matačić (br. 42, F. Ks. Kuhač); 1880, Stanko Vraz (br. 37—38, F. Ks. Kuhač); 1881, Franjo Krežma (br. 26, nekrolog, F. Ks. Kuhač).

5 Primjerice: 1874, br. 29, ispit učenika glazbene škole Narodnog zemaljskog glasbenog zavoda, te poziv na javnost njegova djelovanja; 1877, br. 11, hrvatski je jezik obvezan u nastavi glazbene škole (»odazivljući se glasu javnoga mnienja [...] odsele nastavni jezik skroz hrvatski biti mora«); u povodu odlaska F. Ks. Kuhača iz Narodnog zemaljskog glasbenog zavoda, Šenoa je u *Viencu* 1876, br. 39 i 45, pružio Kuhaču podršku, uz kritiku dijela članova zavoda: »Mi cienimo sam zavod visoko i želimo ga svimi silami podupirati, al istom onda, kad ne bude, kakav je sada — kad bude hrvatski [...]«; godine 1876. u broju 50, *Vienac* je zabilježio i »Prvi koncert u novoj dvorani glasbenoga zavoda«, uz zahvalu Zavodu koji je podigao svojim snagama glazbenu i plesnu dvoranu; naveden je i program prigodnog koncerta, pohvaljen je Ivan Zajc kao dirigent i kompozitor; izražena je i želja da s »narodnog hrama« nestane »kosmopolitički napis: *arti musices*«, kako bi se mogli osjećati »kod kuće«. *Vienac* 1877, br. 31, objavio je i »Izvješće narodnoga glasbenoga zavoda« u Zagrebu, za šk. god. 1877; to su statistički podaci o predmetima, nastavnicima i pitomcima, o broju nastavnih sati te ispitnom koncertu. Pojavu tog »izvješća« u *Viencu* opravdano je povezati s pozivom koji je 1874. Šenoa uputio ravnateljstvu Zavoda (usp. bilj. 2 i 5). O plaćama kazališnih umjetnika usp. *Vienac* br. 20, 1876: »Mala štatistika hrvatskoga kazališta«, o razvoju kazališta, a u povodu vladine anketne komisije; statistika, među ostalim pokazuje da hrvatsko kazalište u sebi ima »životne snage« (navedeni podaci odnose se na razdoblje od 1. 10. 1864. do kraja 9. mjeseca 1875); u broju 25 1880, nalazimo nekoliko podataka o mirovinskom statutu narodnoga kazališta, koji je, prema *Viencu*, načinjen po uzoru na statute sličnih zavoda i s obzirom na domaće prilike; podnesen je Vladi te čeka ozakonjenje putem banske naredbe. Statut se odnosi i na operno osoblje, a time je osigurana i bolja perspektiva hrvatskoj operi. U nastavku teksta eksplicirane su glavne značajke toga dokumenta. U broju 26, *Vienca* 1880, tiskan je i »Proračun narodnog kazališta za buduću sezonu« (1881); obuhvaća pregled predviđenih prihoda i rashoda drame i opere. U tom je proračunu predviđen »neznatni manjak«.

U tom literarno-beletrističkom listu nailazimo na članke o hrvatskoj glazbenoj povijesti i hrvatskoj glazbenoj znanosti. Tako se, primjerice, ime Franje Ks. Kuhača ne pojavljuje samo kao autorski potpis nego uredništvo, to jest urednik August Šenoa, prati i priopćava čitalačkoj javnosti rezultate Kuhačeva znanstvenog rada, posebice na hrvatskoj glazbenoj terminologiji i tiskanju zbirke »Južno-slovjenske narodne popievke«.[6] *Vienac* je i poligon za hrvatsku glazbenu kritiku, u širokom rasponu vrsta i kvalitete — od »bilježenja«, »izvješća«, »kronologije« i »osvrta« do »strukovne ocjene«, kritike. Većina tih tekstova odnosi se na operne izvedbe hrvatskoga narodnog kazališta. Znatno je manji broj prikaza solističkih koncerata i nastupa pjevačkih društava. To, naravno, ne znači da njihov rad nije zamjećivan — dapače, ocijenjen je s punim razumijevanjem njihove društvene uvjetovanosti i uloge.[7] U »strukovne ocjene«, tj. glazbene kritike, valja ubrojiti nekoliko tekstova Franje Ks. Kuhača o nekim opernim predstavama u toku 1875. godine.[8] Šenoa ih je objavljivao u rubrici »Književnost i umjetnost« kao meritorni sud glazbena stručnjaka, a za sebe je ostavio urednički prostor priopćavanja o glazbi u naizgled skromnoj, ustvari vrlo važnoj rubrici »Listak«. Njegovi su tekstovi o opernim izvedbama u narodnom kaza-

[6] Usp. *Vienac* 1875, br. 4, »Katekizam glasbe«, obavijest o novoj knjizi F. Ks. Kuhača; *isto*, br. 6, u rubrici »Književnost i umjetnost«, nepotpisana kritika Kuhačeva »hrvatskog« »Katekizma glasbe«. U *Viencu* br. 31, 1877, objavljen je prikaz i preporuka Kuhačeve knjige »Opis i poviest narodnih glasbala Jugoslovjena«, te poziv da se Kuhača podupre u njegovu radu: »Valjda ne ćemo prisiliti našega na glasu glasbenoga teoretika, da sebe i svoju sbirku uzmora ponuditi drugomu narodu!«. Od 1877. do 1881. godine *Vienac* prati i pozitivno ocjenjuje pripreme, te komentira tiskanje Kuhačeve zbirke »Južno-slovjenske narodne popievke«. Slavenskoj orijentaciji Augusta Šenoe nije promakla Kuhačeva istovjetna djelatnost, stoga u »Listku« *Vienca*, primjerice 1874. godine, nalazimo nekoliko upozorenja na njega: u broju 3, u rubrici »O slavenskoj glasbi«, te u broju 9, u članku s naslovom »Novi pokret na polju slavenske glasbe«; riječ je o Kuhačevu propagiranju »slavenskoga zajedinstva« i »slavenskoga samosvojstva« na glazbenu polju, te o njegovim člancima u češkim glazbenim listovima; u broju 33, istaknuti su Kuhačevi kontakti s češkim glazbenicima, itd. Godine 1881, u broju 50, objavljen je i članak naslovljen »Poljaci o Kuhačevoj sbirci pjesama«.

Radi potpunijeg uvida u vrste članaka o glazbi koji su objavljeni u Šenoinu *Viencu*, spominjem primjerice: edukativni tekst Bogoslava Šuleka »Postanak i narav glasbe (I. O tonovih; II. Glasbena ljestvica)«, koji je tiskan 1875. godine, u brojevima 31 i 32; članak Franje Ks. Kuhača »Medju ugarskimi Hrvati. Putopisna crta«, 1878, br. 40—47; Kuhačevu studiju »Josip Haydn i hrvatske narodne popievke«, koja je objavljena u *Viencu* 1880. godine, od broja 13—29, s prekidima. Valja također upozoriti da je *Vienac* tiskao i »glasbine«, te slike nekih hrvatskih glazbenih umjetnika. Uzmimo, ponovno, kao primjer godinu 1874: u broju 9, objavljena je popijevka Ferde Livadića »Udaljenoj«, na tekst Stanka Vraza; u broju 43, »Piev hrvatskih djaka« Ivana Zajca, na tekst Augusta Šenoe. Sliku Ivana Padovca nalazimo 1874. u broju 25, Ferde Livadića u broju 32, te Ferde Rusana u broju 49.

[7] Primjerice, uz prikaz koncerta pjevačkog društva »Zvono« iz Križevca, *Vienac* 1874, broj 17, izvjestitelj konstatira da se umnožilo, te da je zahvatilo »jak korien u gradjanstvu«. Izvjestilac (A. Šenoa?) želi tome društvu uspjeh u njegovanju narodne glazbe i širenju glazbene umjetnosti, i time pokazuje senzibilitet za osnovne smjernice rada hrvatskih pjevačkih društava toga vremena.

[8] *Vienac* 1875, br. 42, »Književnost i umjetnost«, »Narodno kazalište, I. Opera«, kritika izvedbe opere »Alessandro Stradella« F. Flotowa; br. 46, isti nadnaslov, II, kritika opere »Don Juan« W. A. Mozarta i »Faust« Ch. Gounoda; br. 51, isti nadnaslov, III, kritika opere »Ciganka« M. W. Balfea i »Milostnica« G. Donizettija.

lištu sadržajno uži i širi od objavljenih Kuhačevih. Uži — jer sadrže samo neke glazbeno-kritičke elemente, širi — jer su u suštini teatralije.[9]

Ukratko, u godinama kad u Hrvatskoj ne izlazi kazališni časopis, a *Sv. Cecilija* je neredovita i posvećena pretežno popularizaciji crkvenoglazbene prakse, *Vienac* velikim dijelom ispunjava zadaću moderno shvaćenoga kazališnog i glazbenog lista, bez namjere da bude zamjena.[10]

2.

Šenoa i suradnici reagirali su ažurno i angažirano na nova društvena i kulturna nastojanja u banskoj Hrvatskoj Mažuranićeve ere, te ozbiljno podržavali i predlagali načine da se kulturni život glavnoga grada, i zemlje,

[9] O Augustu Šenoi kao opernom kritičaru pisao je H. Pettan u već spomenutu radu, u *Sv. Ceciliji*, 1976, br. 1, 2, 3, 4; 1977, br. 1, 2, 3. i 4; 1978, br. 1. i 4; 1979, br. 1. i 2. (v. bilj. 4). O Šenoinoj izvjestiteljskoj djelatnosti na opernom području pisao je Lovro Županović u knjizi studija *Hrvatski pisci između riječi i tona*, SNL, Zagreb 1989, u okviru članka »August Šenoa (1838—1881): Erudit širokih vidika«, »II. Šenoa kao glazbeni izvjestitelj«, str. 105—108. Usp. također radnju Silvije Tomašić »Hrvatska glazbena kritika na narodnom jeziku od 1854. do 1870. godine«, *Zvuk*, 1982, br. 3. U Pettanovu radu ne nalazimo temeljitije valorizacije Šenoina operno-kritičarskoga rada. Članak ima pet razdjela te obuhvaća najvažnije teme Šenoina bavljenja kazalištem i »glazbeno-kazališnim izvedbama«, u tekstovima koje je objavio u nekoliko novina i listova od 1866. do 1881. U četvrtom razdjelu Pettan obuhvaća »Šenoine kritike u Vijencu«, i grupira ih u naslove: »1. Općenito. 2. Pregled po godištima. 3. O pojedinim djelima. a) Djela hrvatskih skladatelja. b) Opere stranih skladatelja. 4. O pjevačima. 5. O zboru i orkestru. 6. Režija, inscenacija i kostimi. 7. Cjelokupnost izvedbi. 8. Gostovanja. 9. Nekoliko primjera kritika. 10. Vodstvo kazališta. 11. Opstanak opere. 12. O opereti. 13. Općinstvo. 14. Kritike, tisak. 15. Razno.«. H. Pettan se služi metodom ekscerptiranja izabranih dijelova tekstova, bez interpretacije. Županović, naprotiv, podatke koje dobro poznaje sintetizira u teze, koje — za »prvu fazu« Šenoina pisanja, u *Pozoru* i *Agramer Zeitungu*, od 1866. do 1868 — potkrepljuje i zaključcima Tomašićeve, a za »drugu fazu«, tj. pisanje u *Viencu* od 1873. do 1881, mišljenjem A. Dobronića i D. Plavše. Županović poznaje i rad H. Pettana (usp. L. Županović, op. cit. str. 105—107, 110). Razabiremo dvije osnovne Županovićeve postavke: prva, da je Šenoa pisao »kao erudit širokih vidika, a ne kao glazbenik« o svim aspektima rada hrvatskoga narodnog kazališta; druga, da je Šenoa smatrao taj posao kao dio svog aktivnog javnog djelovanja, tj. »kao dužnost koju mu valja obavljati«. (S. Tomašić, usp. op. cit. str. 47 smatra, da Šenoine glazbene recenzije »U većini slučajeva [...] imaju karakter manje ili više usputnih bilježaka koje je [...] kao stalni kazališni recenzent morao pisati.«). Što se tiče Šenoe kao »glazbeno-povijesnog kroničara«, Županović piše da taj oblik Šenoina djelovanja »nastajao je — uz vrlo rijetke iznimke — ne samo usputno i u sjeni onog izvjestiteljskog nego na svoj način i prisilno«; da je Šenoa, naime, rubriku »Listak« (u kojoj je najčešće objavljivao tekstove te vrste) — »kao urednik ugovorom bio prisiljen popunjavati«, da »Glazbeni poticaj ni ovdje nije, dakle, bio primaran«. Županović međutim naglašava, da se »osjećaj stanovite prisile u ispunjavanju *Listka* nije nikad — bar ne u glazbenim prilozima — osjetio« (op. cit., str. 108; v. također str. 109).

[10] *Sv. Ceciliju*, prvi hrvatski glazbeni časopis, pokrenuo je 1877. zagrebački učitelj i glazbenik Miroslav Čugšvert. Godine 1877. izašla su samo tri broja (*Sv. Cecilija* bijaše zamišljena kao polumjesečnik), a 1878. i 1883. izašlo je po dvanaest brojeva. List je imao glazbene priloge, prve dvije godine u redakciji Ivana Zajca. Prvi kazališni časopis u Hrvatskoj, tjednik *Hrvatska pozornica*, počeo je izlaziti 1. rujna 1909. godine. Teme prvih brojeva umnogome korespondiraju kazališnim vijestima u »Listku« *Vienca:* objavljen je reportoar za sezonu 1909/10, nalazimo vijesti o glumcima, osvrte na »znamenitije pojave« u svjetskoj kazališnoj umjetnosti, osobito s obzirom na slavenska kazališta, te razne kazališne vijesti. Broj 5 (26. rujna 1909) posvećen je operi, s uvodnim člankom »Uskrs hrvatske opere«, potom člancima o povijesti hrvatske opere, o Ivanu Zajcu i njegovoj operi »Nikola Šubić Zrinjski«, o novim članovima hrvatske opere, te o repertoaru.

nacionalno i institucionalno usmjeri i učvrsti.[11] Stoga su važni i apeli, kritike te izjave objavljeni u *Viencu* 1874—1881, koji informiraju o dijelu onoga što su s tom namjerom poduzimali hrvatski odličnici.

Kovitlac pitanja i problema izazvan osnivanjem opere kao nacionalne institucije, 1870, pokrenuo je društvenu scenu i primorao javne radnike da se opredijele za ili protiv hrvatske opere. Oštra borba, često dramatična, otkrivala je pozicije pojedinaca i kulturnu zrelost sredine, na način i u rasponu koji se ne mogu tako jasno razabrati na nekom drugom području glazbenoga života 1874—1881. Stoga će u ovom radu o tome biti riječ. To ujedno znači da će prvenstveno biti eksplicirani oni tekstovi i dijelovi tekstova o glazbi, oni apeli i proglasi u *Viencu* 1874—1881, koji problematiziraju status hrvatske opere i hrvatskoga kazališta.

Narodno zemaljsko kazalište u Zagrebu tada je mlada nacionalna institucija. Utemeljena je 24. kolovoza 1861. na zasjedanju Hrvatskoga sabora, koji je usvojio prijedlog zakona o »kazalištu jugoslavenskom trojedne kraljevine«, poznat kao »Članak LXXVII«. Budući da Franjo Josip I. taj zakonski prijedlog nije htio potvrditi (Sabor je ujesen 1861. bio raspušten zbog svoga protuaustrijskog stava), a Hrvatska se vlada ponašala kao da je punovažan,[12] bilo je potrebno s pojačanom pažnjom te izuzetnom odgovornošću neprestano nadgledati i usmjeravati vitalitet narodnoga kazališta: financiranje, organizacijsko ustrojstvo, repertoarnu i personalnu politiku, objektivno postignute rezultate i reagiranje društvene okoline. Šenoa je i ranije u svojim člancima o nacionalnom kazalištu pisao i o njegovoj strukturi i umjetničkim ciljevima.[13] Kao urednik *Vienca* iskoristio je potpuno mogućnost koju je pružao taj literarno-beletristički list da javno, kontinuirano, sustavno i utemeljeno izvještava i pretresa pitanja hrvatske dramske i operne scene. Može se reći da za Šenou i njegove suradnike nije bilo nevažne, »male« teme, ako se ticala kazališta. Pritom je opera, predviđena u paragrafu 8 Članka LXXVII 1861, a osnovana 1870. dolaskom Ivana Zajca, tretirana ravnopravno. Obavijesti o »narodnom« kazalištu nalazimo i ranije u hrvatskim glasilima 19. stoljeća, ali je Šenoa s izrazitom upornošću provodio demokratizaciju informiranja u *Viencu*. Hoću reći da, kad Šenoa, primjerice, u desetom broju 1874. piše o sukobu ravnatelja opere Ivana Zajca i intendanture, tada iznosi slučaj koji je mogao ostati skriven. Šenoa ga, naprotiv, javno problematizira, ukazujući na nefunkcional-

[11] U »Pozivu na predplatu« za 1875. ispisana su imena Šenoinih suradnika — književnika, povjesničara, filozofa, pravnika, prirodoslovaca i glazbenika, uz primjedbu: »Uredničtvu ne će težko biti riešit tu nelaku zadaću pored pripomoći vrlih i čuvenih književnika. Imena naših pomoćnika sliedeća su [...]«. Ispisujem ovdje danas najpoznatija: Gj. Arnold, H. Badalić, Š. Brusina, B. Budisavljević, M. Derenčin, Gj. Deželić, R. Jorgovanović, Vj. Klaić, N. Kišpatić, F. Koch (tj. F. Ks. Kuhač), I. Kršnjavi, F. Kikerec, I. Kukuljević, R. Lopašić, B. Lorković, B. Maretić, Fr. Marković, L. Mrazović, I. Okrugić, A. Palmović, A. Pavić, M. Pavlinović, Gj. Pilar, F. Rački, A. Šenoa, T. Smičiklas, B. Šulek, I. Tkalčić, E. Tomić, I. Trnski, J. Torbar, A. Veber Tkalčević, V. Vežić, I. Zahar.

[12] Usp. Nikola BATUŠIĆ, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, 241—242.

[13] Primjerice, *Vienac* 1873, *br. 1*, »*Pouka*«, »Njekoliko rieči o našem kazalištu«; rasprava o repertoaru te vrsti i ulozi kazališne kritike. Šenoa pledira za kritiku koja se osniva na znanju, koja se ne služi frazama; kritiku koja »nepsuje, već upućuje i razlaže«; bez kritike nema kazališta: valjana ga kritika razvija, nevaljana — ubija. Šenoa taj članak potpisuje kao dramaturg narodnoga kazališta.

nost tadašnje kazališne organizacije, u kojoj uprava nekompetentnošću ometa rad, djelovanje i rezultate umjetničkoga ravnatelja.[14] Na taj je način podsticao razmišljanja i o onom kazališnom životu, koji nije uvijek bio vidljiv na sceni.

Realni položaj i stanje narodnoga kazališta bili su vrlo složeni. Iako je Sabor 1861. u paragrafu 1 i 4 »Članka LXXVII« prihvatio kazalište pod svoju financijsku i upravnu kompetenciju (te je ono postalo dotirana nacionalna institucija kojom je upravljao zemaljski kazališni odbor imenovan od Sabora), kazališna je svakodnevica često bila u suprotnosti s tom odlukom. Brojna neriješena i neka tada nerješiva financijsko-administrativna i umjetnička pitanja ometala su normalni razvoj. Šenoa je nastojao predočiti čitaocima i tu stranu kazališne problematike. Želio je istaći zasluge Hrvatskoga sabora i Hrvatske vlade, ali i upozoriti na teškoće koje su pratile razvitak nacionalnoga kazališta u zemlji koja je samo relativno bila slobodna. Stoga Šenoa u *Viencu* objavljuje informacije sa sjednica Sabora i Vlade, ukoliko su raspravljana kazališna pitanja. U tim se vijestima ban Ivan Mažuranić pojavljuje kao protagonist ozbiljnih napora u održanju i reformi hrvatskoga kazališta u sedamdesetim godinama 19. stoljeća.[15]

Kazališna pitanja raspravljaju se, dakle, na saborskim sjednicama i banskim konferencijama, u novoimenovanom zemaljskom kazališnom odboru i na sjednicama kazališnih odsjeka, dramskog i opernog. Tako se na sjednici koju je ban Ivan Mažuranić sazvao za 17. lipnja 1874. razgovaralo o financijskom stanju kazališta, o deficitu zabilježenu te godine, o predloženu proračunu za g. 1874/75, potom i o saborskoj namjeri da pokrije manjak; raspravljano je i o načinima štednje koju je trebalo provesti, osobito u operi — djelomičnom redukcijom pjevača; odlučeno je da će Vlada rukovoditi kazalištem do odluke Sabora o stalnoj upravi, također da će biti sazvan i »vještački odbor«, radi priprema za iduću sezonu. Malone, iz broja u broj *Vienac* prati situaciju, posebice u operi, koju uvijek promatra kao integralni dio institucije narodnoga kazališta.[16] *Vienac* komentira i sjednicu »saborskoga odbora za narodno kazalište« održanu 16. kolovoza 1874, na kojoj je zaključeno da se Saboru predloži da *odmah* uvede

[14] *Vienac*, 1874, br. 10. Spor je nastao nakon izvedbe opere »Crni domino« E. Aubera, 3. ožujka 1874. Poznavajući zahtjevnu partituru, Zajc je zaključio da ne raspolaže s pjevačima koji bi tu operu mogli kvalitetno izvesti. Intendatura, međutim, nije uvažila njegovo stručno mišljenje, te je opera uvrštena u repertoar. Premijerna izvedba nije uspjela. Taj je prikaz potpisan šifrom -r-, koju uz znak ? Šenoa kadšto upotrebljava u *Viencu*. Šenoini tekstovi o operi najčešće nisu potpisani. U sadržaju godišta, uz brojeve *Vienca* u kojima su objavljeni, otisnuto je njegovo ime, ili je naznačeno inicijalima.

[15] Usp. npr. *Vienac*, 1874, br. 24.

[16] *Vienac*, 1874, br. 25: na konferenciji koju je ban Ivan Mažuranić sazvao za 17. lipanj 1874, bili su uz književnike prisutni i glazbenici, te »prijatelji umjetnosti«; prema toj vijesti, kazališni su poslovi bili dovedeni u red. Usp. također *Vienac*, br. 26: po nalogu bana Ivana Mažuranića održan je sastanak kod predstojnika unutarnjih poslova Vlade, Jovana Živkovića; odlučeno je da će do rješenja Sabora upravu kazališta voditi vladin povjerenik; uz njega će biti »odbor vještaka«, za dramu i operu, koji će imati odlučujući glas; članovi odbora bit će ubrzo imenovani. *Vienac*, br. 28: ban Ivan Mažuranić imenovao je odbor, koji je do saborskog rješenja morao obavljati najodgovorniji dio uprave [...]; novi je odbor započeo rad. Izvjestilac smatra da su u odboru kvalitetni književnici i glazbenici, oni koji žele pozitivno usmjeriti rad kazališta; njihova zadaća, iako privremena, nije lagana zbog stanja u narodnom kazalištu.

»definitivnu«, tj. »stalnu« upravu prema statutu, odnosno zakonskoj osnovi za kazalište. Sabor bi izabrao »odbor vještaka«; odbor — intendanta te dramskog i opernog ravnatelja; bila bi to »stalna« uprava, a izabrane ličnosti — zemaljski činovnici.[17] U broju 43 najavljeno je da će »kazališno pitanje« doći ubrzo pred Sabor, jer ban želi da se ono riješi još u toku 1874. godine. Napomenuto je kako će kazališni odbor prestati radom kad se uvede nova uprava. Međutim, u slijedećem broju *Vienca* nalazimo obavijest: od reforme kazališne uprave nema ništa, jer se Sabor razišao, a da nije raspravljao o tome.[18] U prosincu 1874. odlučeno je da kazalištem upravlja nova »provizorna« uprava, do slijedećeg zasjedanja Sabora — umjesto jednog odbora predložena su tri: gospodarski, artističko-literarni za dramu, te operni. Djelovanje tih odbora morao je potvrditi Sabor. Odlučeno je da dramom ravna A. Mandrović, a operom I. Zajc.[19]

Već i ti navedeni primjeri pokazuju koliko je lutanja, pokušaja i teškoća bilo u traženju povoljnijih rješenja u organizacijskom ustrojstvu narodnoga kazališta. Neki bi drugi slučajevi otkrili sličnu situaciju u repertoarnoj politici i personalnoj problematici.[20] Sve to, uz nove pa i dramatične događaje u toku 1875. godine, kad je, primjerice, Sabor, prema vijesti u *Viencu*, propustio raspravljati o uzrocima deficita, o načinu kako da se on ubuduće izbjegne, te o nestabilnoj i kompliciranoj organizaciji kazališta — navelo je Šenou da situaciju komentira riječima: »Uz takove okolnosti ne će naše kazalište nikad biti umjetničkim zavodom«.[21] Šenoa je tada kritizirao i saborski »financijalni odbor« i postupak kojim su »književnici«, dakle kompetentni ljudi, bili »odagnani« iz upravljanja kazalištem. Zapisao je da će *Vienac* ta pitanja »malko razjasniti u obće«, jer »Na dalje šutit bio bi grieh proti narodu«.[22] Ta nas rečenica vraća naslovu ove radnje, ona potvrđuje da je Šenoa *Vienac* smatrao (i) tribinom.

17 *Vienac*, 1874, br. 35. Saborskom odboru za narodno kazalište predsjedavao je 16. kolovoza 1874. saborski zastupnik, predsjednik Ignjat Brlić, a bili su prisutni narodni zastupnici: I. Kukuljević, I. Vončina, Gj. Crnadak, te »književni, upravni i glasbeni vještaci«: F. Žigrović, Ž. Farkaš, M. Božurić, Š. Ljubić, J. Jurković, I. Trnski, F. Koch, I. Zajc, E. Tomić, A. Šenoa.

18 *Vienac*, 1874, br. 43, »Reforme narodnog kazališta«; *isto*, br. 44, »Glumište«. Usp. također *Vienac*, 1874, br. 47: Sabor bi prije Božića trebao riješiti osnovu o kazalištu [...]. Saborski je odbor izradio zakonsku osnovu za kazalište, ali nije dospio predložiti je Saboru. Saborski je odbor odustao od odborske uprave; kazalištem će upravljati intendant i dva ravnatelja: dramski i operni.

19 *Vienac*, 1874, br. 51, »Narodno kazalište«. Članovi gospodarskog odbora bili su: Ž. Farkaš, D. Rašić, M. Božurić; »artističko-literarnog za dramu«: F. Žigrović, I. Trnski, J. Jurković, A. Šenoa, V. Vežić; članovi opernog odbora: F. Žigrović, D. Blažić, Gj. Zlatarović, dr. Plon, Herrheiser. Zadatak odborâ bio je nabaviti nove komade, sastaviti novi repertoar te nadzirati predstave; članovi odbora nisu imali slobodan ulaz u kazalište (!); operne izvedbe mogle su biti samo srijedom i subotom [...]. Usp. Arhiv Zavoda za književnost i teatrologiju HAZU, fond I. Zajc, br. 197, »Kralj. hrvatsko-slavonsko-dalmatinska zemaljska vlada, odjel za unutarnje poslove«, br. 21213, od 13. prosinca 1874. godine.

20 Usp. primjerice *Vienac*, 1875, br. 24, o personalnoj politici uprave: upravitelj Schwarz vrši samovolju u izboru članova opere; pjevač J. Nolli, usprkos izvrsnim kritikama, neće biti ponovno angažiran; odlaze i pjevači F. Gerbič, J. Kašman, I. Novak, A. Neugebauer. *Isto*, br. 38, Schwarz putuje radi novih angažmana u inozemstvo — nije htio Nollija; Nolli je ipak angažiran, itd. Komentar *Vienca:* »narod« plaća 36.000 forinti godišnje, a kazalište »ne vrši zadaće«, eksperimentira [...].

21 *Vienac*, 1875, br. 46, »Kazališno pitanje u saboru«.

22 *Vienac*, 1875, br. 46, »Kazališno pitanje u saboru«.

Kompetentni ljudi, na koje Šenoa misli, smatrali su kazalište osjetljivim, zapletenim organizmom koji traži osobitu brižljivost. Posebice bijaše potrebna hrvatskom kazalištu, »biljci« koja je »nikla iznenada za novog našeg narodnog pokreta«; ona treba »umjetnički obzir« i razumnu štednju, a prije svega »stalnu« upravu. Te procjene nalazimo u tekstu koji je *Vienac* objavio kao prilog broju 47, 1876. godine. Zanimljiv je osobito stoga jer rekapitulira i načine upravljanja hrvatskim kazalištem od 1866. godine: »[...] Tako vidimo za posliednih deset godina sliedeće vrsti uprave: Odbor gospodarski i odbor tehnički, repertoir i uloge u rukuh redatelja. Velik zajednički odbor, gdje su članovi zastupali najraznije tendencije. Odbor manji sa predsjednikom i dramaturgom. Privatna uprava ravnatelja opere, gdje nije dramaturg imao odlučnog glasa. Intendant sa dramaturgom bez odbora. Vladin izvjestitelj bez odbora sa dramaturgom. Blagajnik kazališni sa dramaturgom bez odbora. Intendant sa odborom i dramaturgom. Vladin povjerenik sa dramaturgom. Predsjednik sa dramatičkim, glasbenim i gospodarskim odborom i dramaturgom. Predsjednik bez dramaturga, sa dva ravnatelja, sa gospodarskim i književnim odborom, koj je medjutim odstupio, jer mu nije bilo dozvoljeno ni primaći se kazalištu ni progovoriti rieči, te kao da se je hćelo ukloniti sve književnike od kazališta. Napokon vladin povjerenik sa dva ravnatelja bez dramaturga. A sve je to bilo provizorno, nikad nebijahu osobe definitivno namještene, te s toga nisu svoj rad mogle posvema posvetit kazalištu. Te uprave bješe iznenada promienjene, često kratko vrieme prije početka sezone, jedanput upravo usried same sezone, k upravi bješe često u nevrieme pozvane osobe, koje prije nikad sa kazalištem posla imale nisu, koje s prvine nisu bile upućene u tečaj cieloga zavoda. Uprava, koja je odstupila nije se mogla, kako je posve naravski, brinuti za buduću sezonu, pa kad je nova došla nije bilo glumaca, ni pjevača, ni pripravljenih opera [...]«. U okviru tih spoznaja objavio je Šenoa i svoj prijedlog za sanaciju kazališta. Učinio je to u 14. broju *Vienca* 1876, u povodu vijesti da je zaključkom Sabora anketno povjerenstvo trebalo izraditi prijedlog za »konačno« uređenje uprave, financija, repertoara i »stalnosti« rada narodnoga kazališta. Šenoa je naglasio kako će to biti peto ili šesto anketno povjerenstvo koje on pamti, da te komisije nisu plodonosne jer su sazivane nabrzo, te da su uvijek predlagale pojedinačna pitanja — nikada »podpuno uredjenje kazališta«. Posumnjao je, također, u efikasnost vijećanja tridesetorice ili više osoba »raznih pravaca i gledišta«, smatrajući da »Jedan će pazit samo na brojeve, drugi samo na umjetnost, treći samo na troškove, četvrti samo na prihod kase«. Smatrao je kako valja izabrati samo nekoliko »vještaka« među članovima anketnog odbora, te da bi taj, tzv. »pododbor« morao izraditi »organizatorni nacrt«, koji ne bi sadržavao samo suhoparne paragrafe već opširnu promemoriju o tadašnjim nedostacima uprave i o stalnom uređenju budućeg kazališta, te o načinima kako da se prihod poveća; samo na temelju takve promemorije mogla bi anketna komisija raspravljati i doći do korisnih, praktičnih zaključaka. Svoje mišljenje o najvažnijim uvjetima za opstanak hrvatskoga narodnog kazališta, sažeo je Šenoa u šest točaka: 1. da se uvede trajna i stalna uprava; 2. da se glumcima osigura budućnost; 3. da se upravi dozvoli raditi prema umjetničkom »razboritomu«

planu, tj. da prestanu tadašnji »diletantski pokusi«; 4. da se »upravna oblast« ne miješa u kazališne poslove, kao dotada; 5. da se »književnim silam« dade prilika utjecati na dramski razvitak (kao što je to u svijetu); 6. da se poveća kazališna zgrada jer će se time povećati i prihod. Šenoin koncept pokazuje njegovu upućenost u situaciju, te zrelo suočavanje sa specifičnim uvjetima za rad i razvoj hrvatske drame i opere u sredini, u kojoj su — kako je napisao — vladali »birokratski postupci« i »osobna ambicija«.[23] Taj tekst ukazuje, međutim, i na veliko, iskreno kulturno pregalaštvo pojedinaca, i na gospodarsku nerazvijenost Hrvatske toga vremena; na besparicu i na politiku Monarhije prema trojednoj kraljevini.

Prema *Viencu* od 10. lipnja 1876. godine, sazvao je ban Ivan Mažuranić anketno povjerenstvo (po zaključku Sabora), da izradi »shodne predloge« za uređenje kazališta. U sastavu šesnaestorice povjerenika, pod predsjedanjem bana, povjerenstvo je 1. lipnja raspravljalo o najavljenim temama: kako da se ukloni deficit a da se drama razvije i održi opera, te kako da se uredi kazališna uprava. Zaključeno je da izabrani pododbor anketne komisije formulira prijedlog, koji će biti temelj anketnoj raspravi. U pododbor su izabrani Franjo Žigrović, Josip Miškatović i August Šenoa. Istovremeno s tom informacijom *Vienac* je objavio vijest da su članovi pododbora izradili »radnju«, o kojoj će se ubrzo raspravljati.[24]

Iako se vladin izvjestitelj za narodno kazalište, savjetnik Mirko pl. Halper suglasio s tekstom prijedloga zaključaka pododbora (Žigrović, Miškatović, Šenoa), »da se kazalište u obadva svoja ogranka (opera i drama) uzdrži« te »da mu se u jednoj osobi ustroji stalna uprava«, na sjednici konferencije, iznenada i bez dogovora s pododborom, iznio je vlastite, suprotne prijedloge: da se opera dokine čim to ugovori dopuste, a da se drama održi; da se kazališna uprava prepusti privatnom poduzetniku uz godišnju subvencuju od 16.000 forinti, uz uvjete i obveze, te da se preostali dio potpore, tj. 16.000 forinti odredi kao glavnica za podignuće nove kazališne zgrade, za deset godina. Na Halperov je istup pododbor odmah reagirao opširnim tekstom, koji je *Vienac* objavio u prilogu broju 47, u studenom 1876. »Odgovor« je žestoka kritika »predloga« toga vladinog visokog činovnika, a istovremeno i zanosni pledoaje za hrvatsko kazalište, to jest za njegovu operu i dramu.[25] Potpisnici »Odgovora«, Žigrović, Šenoa, Miškatović (i Kneisel), najprije pregledno rezimiraju tekst svoga »izvještaja«; upozoravaju da su svestrano razmotrili sve umjetničke i financijske

[23] *Vienac*, 1876, br. 14, »Enquetno povjerenstvo za narodno kazalište«. Šenoa smatra da »Sadanje poslovanje ne valja, sve je to nevještačka eksperimentacija bez osnove, sve birokratično dopisivanje, kojim se nijedno kazalište ovoga svieta ne upravlja«; Šenoa zatim razlaže da se »artistični« dio ne može dijeliti od »gospodarskog«, te sugerira da kazalištem moraju upravljati kompetentni ljudi, jer se radi o »narodnom zavodu«. »Sila ima«, ali nema plana — zaključuje.

[24] *Vienac*, 1876, br. 24: »Mi ćemo onda iznieti i obilnije opazke glede toga u istinu pretežkoga pitanja«.

[25] *Vienac*, 1876, br. 47, *Prilog:* »Odgovor kazališnoga pododbora na izvještaj vladinog izvjestitelja«. »Odgovor« je naslovljen: »Preuzvišeni gospodine bane! Visoka konferencijo!«. »*Izvještaj*« o radu pododbora (u tri sjednice), njegovo obrazloženje i zaključci o pitanju »treba li zemlji kazalište?«, objavljen je u *Narodnim Novinama*, 1876, br. 137 (17. lipnja), te u *Prilogu* tom broju. Odgovor na postavljeno pitanje je potvrdan i formuliran u dva (ovdje već spomenuta) prijedloga.

podatke, te stoga smatraju da su utemeljena ova dva zaključka: »da se kazalište u obadva svoja ogranka (opera i drama) uzdrži« i »da mu se u jednoj osobi ustroji stalna uprava«. Potom ističu »načelo neoborivo: *Hrvatsko kazalište mora postojati!*«. U slijedu »Odgovora« potpisnici razmatraju točku po točku Halperova »predloga«, razotkrivajući njegove misli i namjere, koje razabiru kao protivne razvoju nacionalne kulture i umjetnosti. Ukratko, oni su uvjereni da dokinuće opere neće smanjiti kazališni deficit, te naglašavaju kako je hrvatska opera rezultat prirodnih potreba sredine, ona je — štoviše — »uspjeh višeg umjetničkog razvitka toga (misle: kazališnog) zavoda« i glazbene umjetnosti uopće.[26] Protive se i prijedlogu da se kazalište prepusti privatniku. Navode niz proturazloga, a osobito ističu da hrvatsko kazalište još nije »punoljetno«, te da jedino skrbništvo Hrvatske vlade (»mudro i obzirno«), uz pomoć »književnih sila«, tj. intelektualaca, može dovesti k jedinomu cilju — k umjetnosti. Naglasak je, dakle, na stalnoj, organiziranoj upravi pod kontrolom vlade, ali oslobođenoj birokratskih formi koje su zapreka slobodnom razvitku umjetnosti.[27] Zaključuju, da privatni poduzetnik (»bio Hrvat ili Nehrvat«) ne može stvoriti bolji repertoar, jer je njegov cilj materijalni dobitak, a ne umjetnički doseg; taj bi se odnos odrazio i u personalnoj politici — birao bi slabije i jeftinije, te ne bi brinuo za razvitak umjetničkoga zavoda, tj. ne bi poticao nove umjetničke snage. Iako je Šenoa također predirao za novu kazališnu zgradu (prostor), njegova se koncepcija u bitnome razlikuje od Halperove: zgrada se ne smije podizati sredstvima koja su namijenjena razvoju opere i drame, jer su »dramatički zavod i kazališna sgrada dva posve razna predmeta.«[28]

26 Isto, str. 774; u nastavku, nakon kraćeg prikaza razvoja hrvatskog repertoara od 1842: »Kako je kazalište organizam, posve je naravski, da su se sve njegove grane razvile, i kako se je taj zavod sve više otresivao diletantizmu, opet je naravski, da se je gledalo, da se dodje do umjetničkoga savršenstva u svakom obziru, pa kad se vidjelo, da je to kazalište i silan branik narodnosti u toj zagrebačkoj mješanici, moralo se je raditi, da nam bude savršenije, nego prikazivanje putujućih njemačkih komedijaša. Valjalo je dakle kazalištu omjeriti obseg i značaj, valjalo je sile razdieliti prema struci, da savršene biti mogu.«

Isto, str. 775: »*Prava pjevana umjetnost — opera* [...] Kakove bi dakle posljedice bile, da se opera dokine? 1. Glasbena umjetnost bila bi uklonjena sa našega pozorišta. 2. Svi Hrvati skladatelji, pjevači i pjevačice, koji bi se u buduće pojavili, morali bi poći u strani sviet. 3. Svi troškovi za nabavu, prievod i sceneriju sadanjih opera bili bi bačeni u vodu. 4. Budući, da ugovori pjevača još dvie godine traju; (!) moralo bi se ili znatnom odštetom odpravit pjevače, ili držat operu još dvie godine uz velik trošak bez svrhe. 5. Za te dvie godine morale bi se dakako, nabavit nove opere, koje bi za buduće vrieme, kad nebude opere, za naše kazalište bez vriednosti bile. 6. Ono obćinstvo, koje sada radi opere polazi naše kazalište, odbilo bi se posve od toga zavoda te bi i prihod znamenito pao. — Dignuti operu znači naše kazalište rinuti u nazadak, znači dapače, ako se usvoji drugi predlog velem. g. vladinog izvjestitelja, uništiti dramu.« Zaključak toga dijela teksta jest da »Tko smatra hrvatsku operu i hrvatsku dramu za dva posve odvojena zavoda, vara se veoma.« U nastavku, isto na str. 776, nabrojeno je niz faktora koji su zajednički operi i drami.

27 *Isto*, str. 777; str. 778: »Uprava stalna pod okriljem vlade nemože bankrotirati, privatan poduzetnik svaki dan, a poviest zagrebačkog — nehrvatskog kazališta pripovieda nam, da je u mnogo boljih vremenih, gdje je mnogo više novaca bilo, kraj svih mogućih lakrdija i maškarada propalo do svojih 10 privatnih poduzetnika, i vrlo se bojimo, da bi se mogla naći Hrvatstvu neprijatna ruka, te po privatnom poduzetniku dići sve težkom mukom skupljeno kazalište u lagum, nebi li se poslje na razvalinah domaćega zavoda opet mogli baniti tudjinci.«

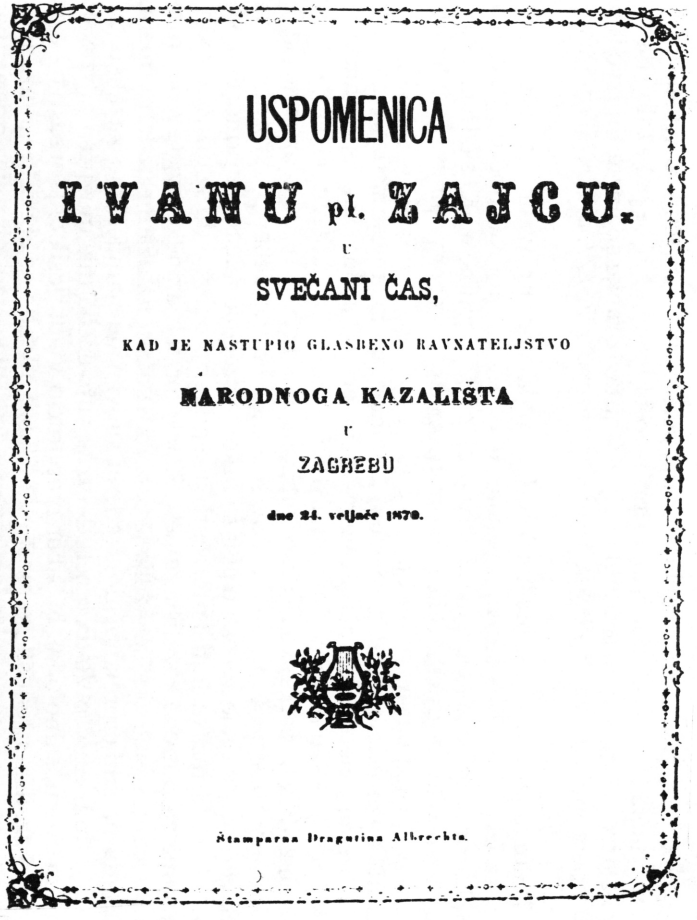
28 *Isto*, str. 778, 779, 780. U zaključnom dijelu teksta čitamo: »Po svem tom što rekosmo, po našem najboljem izkustvu, nemožemo preporučiti predloga g. vladinog izvjestitelja, po kojih bi, bojimo se, za 10 godina imali liepu kazališnu sgradu — al nebismo imali kazališnog družtva. Mi nevjerujemo, da će hrvatski narod napustit i krnjit toli znamenit za narodni život zavod, kojega se velika važnost nesmije mjeriti samo po novčanom prihodu i razhodu. Zato i opet preporučamo visokoj konferenciji prvanje svoje predloge. / U *Zagrebu*, 1. studenog 1876.«

O radu pododbora i njegovu »izvještaju« iz lipnja 1876. godine raspravljao je Sabor na XXXVII sjednici 12. kolovoza iste godine. Iz zapisnika te sjednice (v. »Saborski dnevnik 1875—1878«, u Arhivu Hrvatske), izdvajam interpelaciju Blaža Lorkovića, jer se izravno odnosi na rad pododbora saborske anketne komisije. Blaž Lorković utvrđuje da je kazalište među onim zavodima koje Vlada izdašno potpomaže. Podsjeća predsjednika i saborske zastupnike da je kazalište već bilo predmet »živih rasprava« i to iz dva aspekta: prvo, zbog »znamenite svote« i drugo, zbog »svrhe« koju ima. Potom ističe da iz javnih glasila zna da je Vlada sastavila anketno povjerenstvo, a ono izabralo pododbor da izrazi svoje nazore o preustrojstvu kazališta; također, da je pododbor izvršio svoj zadatak još u lipnju te godine, ali da Vlada nije sazvala povjerenstvo da ispita i procjeni »izvještaj«. Blaž Lorković, narodni zastupnik, zalaže se za htijenja potpisnika: da se održe drama i opera, te ustanovi stalna uprava povjerena jednoj osobi; želi da kazalište »procvate«, stoga podnosi kraljevskoj zemaljskoj vladi interpelaciju:« Kakove ima namjere kr. zemaljska vlada s' upravom hrvatskoga kazališta? Kani li dosadanju upravu promjeniti i kako?«. Predsjednik saborske sjednice (Nikola Krestić) naredio je da se interpelacija uvrsti u zapisnik i podnese banu Ivanu Mažuraniću. Iz zapisnika LV. saborske sjednice, 13. listopada 1876. godine (izvor isti) saznajemo i odgovor predstojnika unutarnjeg odjela Vlade Jovana Živkovića, u ime Vlade i bana Ivana Mažuranića koji je prisutan na sjednici. Živković odgovara na interpolaciju B. Lorkovića da Vlada ne postupa »samovlastno«, tj. da će Vlada »udesiti svoj postupak i predloge, koje će pred sabor iznieti«, kad anketno povjerenstvo saopći Vladi »posljedak svoga rada«. Na temelju zapisnika LV. saborske sjednice od 13. listopada 1876. i *Vienca* br. 47, u kojem je tiskan »Odgovor« pododbora na Halperove »predloge«, s nadnevkom 1. studenoga 1876, može se zaključiti da je anketno povjerenstvo saopćilo Vladi svoje zaključke neposredno nakon odgovora Jovana Živkovića Blažu Lorkoviću. Uvid u drugi izvor, ta mala »provjera« toga važnog događaja, potvrđuje podatke koje saznajemo iz *Vienca*. Šenoa je doista ažuran, uglavnom i precizan u registriranju zbivanja. Bez sumnje, opredijeljen je i jasan.

U broju 3 *Vienca* 20. siječnja 1877. objavljen je kraći informativni tekst o radu anketnog povjerenstva za narodno kazalište. Pisac najprije podsjeća čitaoce na ponešto proširen »izvještaj« pododbora (da se uvede stalna uprava u jednoj osobi, literarno vijeće s informativnim glasom, te da se održe drama i opera), zatim na suprotne prijedloge vladina izvjestitelja za kazalište Halpera te, potom, na odgovor pododbora. Slijedi obavijest kako je taj odgovor pred nekoliko dana bio pročitan i da se o njemu raspravljalo na banskoj konferenciji, kojoj je predsjedavao ban Ivan Mažuranić. Na taj su način čitaoci *Vienca* mogli slijediti tijek događanja iz 1876. godine i saznati da su prijedlozi pododbora bili »u glavnom usvojeni«, a da su oni vladina izvjestitelja odbijeni: drama i opera ostaju, a uprava se ubuduće neće tako često mijenjati. Pododboru je bilo povjereno da izradi osnovu za mirovinski statut i za dramsko učilište, da odredi opseg rada književnog odbora i predloži osobe za »književno vieće«. Toj povoljnoj vijesti dodana je primjedba kako se time ukazala prilika »zdravoj reformi«



Sl. 1a: Štovaoci Ivanu Zajcu, prigodom prvoga nastupa u Zagrebu, 24. veljače 1870. godine.



Sl. 1.b: Original spomenka u Muzeju grada Zagreba.

hrvatske opere (ponovno s naglaskom na personalnoj situaciji). U tekstu je istaknuto da su prijedlozi pododbora prihvaćeni i stoga što se pokazalo »da financije narodnoga kazališta idu na bolje«. Zaista, iz ranije spomenutih izvora o radu opere može se zaključiti da je operna sezona 1876/77. bila relativno uspješna.

Premda je saborski proračunski odbor uglavnom prihvatio »izvještaj« pododbora (Žigrović, Miškatović i Šenoa), tj. predložio dotirati operu i dramu s 32.000 forinti, ipak se — prema *Viencu* broj 2, 1878. godine — na sjednici Sabora ponovno javila dilema: da li ukinuti operu. U raspravljanje se uvlači (i Halperov) prijedlog: dokinuti operu, dotirati dramu, te preostala sredstva namijeniti za izgradnju kazališta. Šenoin je komentar stoga pesimističan, on smatra da krizama neće biti kraja, jer nema ni govora »O stalnoj kakvoj organizaciji.«[29] Prema »Saborskom dnevniku 1875—1878« (u Arhivu Hrvatske), iz zapisnika XCVIII saborske sjednice održane 17. siječnja 1878. saznajemo da je na dnevnom redu bio nastavak i svršetak generalne debate o proračunu za 1878. godinu, te da je izvjestitelj Blaž Lorković pročitao tekst o doprinosima Sabora »narodnim zavodom«; proračunski je odbor predložio da se prihvati redovita suma za potrebe kazališta, to jest, 32.000 for., ali uz neke uvjete s obzirom »na novčano stanje zemlje«: želja je Sabora (!) da se uz dramu uzdrži i opera, ali Vlada ne smije prekoračiti određenu subvenciju namijenjenu kazalištu za 1878. godinu. Ako se Vlada uvjeri da uz tu subvenciju nije moguće uzdržavati dramu i operu, samo onda bi Sabor preporučio Vladi posljednje sredstvo — da upravu kazališta prepusti poduzetniku. Ukoliko Vlada ne bi našla »pouzdana« poduzetnika, koji bi uz određenu subvenciju »njegovao« dramu i operu »bez uštrba obrazovnoga zadatka«, tada bi Sabor odobrio da se opera »predbježno« raspusti. U tom bi slučaju 20.000 forinti subvencije bilo namijenjeno drami, a 12.000 forinti kao temelj glavnice, kojom bi se podigla nova kazališna zgrada.

Usprkos Šenoinoj sumnjičavosti, Sabor nije olako odlučivao o sudbini hrvatske opere. No, Šenoa je bio u pravu što se tiče neprestane neizvjesnosti koja je pratila njezin rad.

Ni iduće, 1879, godine napetost nije popustila, već je izbila u novom obliku, kao žučna rasprava u vezi s pitanjem što je to »hrvatska opera«. Neposredan povod bila je zagrebačka premijera opere »Traviata« (»Violetta«) G. Verdija, otpjevane na talijanskom jeziku. Dio publike bučno je zahtijevao da se opera pjeva hrvatski, te je protestirao zbog angažmana talijanskih pjevača. Uz prikaz opere Šenoa je odgovorio i na napade. On razlikuje hrvatsku operu, kao zemalj-

[29] *Vienac* 1878, br. 2, »Narodno kazalište pred saborom«: održana je »živahna razprava«, također i u klubu saborske većine; jedni su da se potpora uskrati, drugi da se poveća; kao glavni argument održanju u članku je istaknuto: »Grad je Zagreb središte hrvatskoga naroda, jest glavni grad kraljevine i ne može se pomisliti, da tu ne bi bilo kazališta, a to kazalište ne smie pod nikakov način biti drugo nego hrvatsko«. Istaknuto je također da hrvatskom kazalištu treba potpora, jer Zagreb ima samo 20.000 stanovnika; u cijelom je svijetu nestašica novaca, ali je deficit uzrokovan i slabim posjetom kazalištu, tako i u Zagrebu. Valja reći da je *Vienac* već i ranije uputio pokudu građanima Zagreba (1876, br. 50, primjerice), jer ne posjećuju kazalište: Zagreb je sijelo inteligencije i činovnika, ima srednje škole i učilišta; ima kazalište i vrsne glumce, ali je prazno. Usp. također *Vienac*, 1878, br. 41, »Narodno kazalište«, podatke o socijalnoj strukturi posjetilaca, tj. »štatistika loža od prošle godine«.

ski zavod, od hrvatskog opernog repertoara. Hrvatska opera kao zavod narodna je ustanova koja je tada, 1879. godine, stajala »na rubu svoga groba«; njezine su mogućnosti bile sasvim reducirane, uprava vjerojatno nije mogla naći pjevače sposobne otpjevati Verdijevu operu na hrvatskom jeziku. Šenoa ne osporava publici pravo da zahtijeva u svom kazalištu, u Zagrebu, hrvatski jezik, ali smatra da u tom času ne treba »podrivati« instituciju hrvatske opere, bez obzira kojim se jezikom pjeva. Time opravdava postupak Ivana Zajca, uprave i donekle, svoju pozitivnu ocjenu izvedbe.[30] I članak s naslovom »Hrvatska opera«, koji je *Vienac* objavio u broju 13, odnosi se na izvedbu iste opere i na isti problem. Autor članka, književnik J. E. Tomić, upozorava među ostalim čitalačku publiku da je predstojnik unutarnjih poslova Zemaljske vlade, Jovan Živković, nesklon kazališnom zavodu, da prijeti dokidanjem opere, te da maliciozno uzvikuje: »Vi nećete stvoriti hrvatske opere!«. Hrvatska opera kao glazbeno-scensko djelo hrvatskih kompozitora, međutim, već postoji, te J. E. Tomić nabraja ova djela: »Ljubav i zloba«, »Porin«, »Mislav«, »Ban Leget«, »Nikola Šubić Zrinjski«, »Sejslav Ljuti«, »Lizinka«. Tomić smiono zaključuje da su u tom pogledu Hrvati »bolji« nego Česi, koji su »brojem pučanstva i inteligencijom sigurno dvaput jači od nas Hrvatâ.« Treba međutim razabrati njegov naglasak na već stvorenim i djelomice ostvarenim uvjetima za razvoj hrvatske opere u obadva značenja, te apel javnosti da ne dozvoli ukidanje institucije, kako time ne bi dokinula i hrvatsko operno stvaralaštvo.[31] Taj promišljeni i odmjereni dopis nije, naravno, mogao riješiti sudbinu opere. Valja, međutim, upozoriti i na nesumnjivo dobro koje se pokazuje u tom tmurnom času za hrvatsku glazbeno-scensku umjetnost — na uočavanje pojava u društvu, analiziranje njihovih uzroka i mogućnost posljedica, te stvaranje zaključaka koji će se pokazati plodonosnim u kasnijim vremenima.

Došao je i dan kad se u *Viencu* broj 16, 1879. godine pojavila i »osmrtnica« domaćoj operi.[32] Čitaocima se tada vjerojatno učinila kao najava propasti. Danas, međutim, iz teksta koji sadrži mi očitavamo i konstelaciju za kulturni i umjetnički rad, oblike društvenog angažmana, i — što je osobito važno — sposobnost pojedinaca za zrelo raščlanjivanje cjelokupnoga glazbenog života toga

[30] *Vienac*, 1879, br. 11. Šenoa se brani i od napada riječke *Slobode* da zastupa talijansko pjevanje, jer je član kazališnog odbora. Šenoa oštro odgovara: da kazališni odbor ne postoji; da pisac članka u *Slobodi* nije čitao promemoriju urednika (tj. A. Šenoe) o hrvatskoj operi i drami; da ne poznaje pobliže povijest hrvatskoga kazališta, jer bi inače znao da Šenoa od 1862. godine zastupa u kritici »strogo načelo Hrvatstva« u »našem« kazalištu.

[31] *Vienac*, 1879, br. 13. »Je li pravedno u ostalom«, zapisao je J. E. Tomić, »da se uztegne ovakav kulturni zavod narodu, koji je svojim novcem i žuljevi podigao znanstvene i obrazovne zavode, kao što je narodni muzej, akademija znanosti i umjetnosti i nada sve sveučilište, zavode, koji se drugdje zemaljskimi sredstvi podižu?«. U istom članku J. E. Tomić obrazlaže što bi za hrvatsku kulturu značilo da se dokine opera, te izražava nadu da ban Ivan Mažuranić to neće dopustiti. Ako se to ipak dogodi, hrvatski narod neće zaboraviti to poniženje, te će opera uskrsnuti prije nego se tome nadaju oni koji pripremaju njezinu propast. Tome je tekstu uredništvo *Vienca* dodalo primjedbu, da »operno pitanje« još nije »napречac riešeno« (kao što je to bilo javljeno u novinama), te da je upravo na kompetentnom mjestu raspravljeno. Šenoa najavljuje da će o tome u *Viencu* još biti govora.

[32] *Vienac*, 1879, br. 16. Vijest je preuzeta iz novina, u kojima da je javljeno da će se opera raspustiti, te je vladin povjerenik već dobio i nalog da otkaže svim članovima opere. Radilo se o deficitu od 4000 forinti, a to je plaća »jednog jedinog višjeg činovnika«, jetko je primijetio Šenoa.

vremena u nas. U ozbiljno intoniranu tekstu Šenoa ističe da je »domaća opera« bila matica življega glazbenog pokreta, da će dokinućem opere kazalište biti potisnuto dvadeset godina unatrag, da će Zagreb napustiti pjevači i instrumentalisti, što će se odraziti i na koncertnom životu — »glasbeni pokret će jenjat«. Šenoa podsjeća da je Narodni zemaljski glasbeni zavod postojanjem opere dobio konkretniji cilj, odgoj mladih pjevača, koji bi s vremenom mogli zadovoljiti zagrebačko općinstvo. Naglašava zatim da se pod utjecajem hrvatske opere unosi i u privatne kuće (krugove) veća ljubav za »ozbiljnu«, umjetničku glazbu koja oplemenjuje i odgaja. Opera je privukla i one koji nisu prohrvatski orijentirani, te, po tome — upozorava autor — »naše kazalište« nije »zadnje sredstvo pohrvaćivanju«. Kao hrvatski zavod, opera omogućava da se razvije »samostalna hrvatska na slavenskom temelju osnovana kompozicija«; samo po njoj mogli bismo, misli Šenoa, »čuti i skladbe drugih slavenskih naroda.« Ističe potom povezanost funkcioniranja drame i opere, postavlja i pitanje egzistencije onih koji bi dokidanjem opere ostali bez posla; postavlja i pitanje »našeg skladatelja« Ivana Zajca, koji je ostavio prijašnju sredinu i postignuti uspjeh, te je svoju budućnost zamislio u Zagrebu; u civiliziranu svijetu ne smije ga se napustiti. Svoj apel potkrepljuje pitanjem: »Koj bi se Hrvat htio uz takav primjer posvetit umjetnosti? Koj bi umjetnik htio uz takav primjer ostati Hrvatom?«.

Smije li se pretpostaviti, s kakvom sigurnošću, da je i ta analiza pridonijela odluci bana Ivana Mažuranića, da pozove savjetnike i književnike na ozbiljan razgovor o kazališnom pitanju, »kako se prema svojoj kulturnoj važnosti i mora«? Na temelju toga vijećanja odredila je Kraljevska zemaljska vlada, u svibnju 1879, da uz hrvatsku dramu i nadalje postoji hrvatska opera, te da Zajc i Mandrović pokusno, na godinu dana i uz dotadašnju subvenciju, preuzmu upravu kazališta. U nadzorno vijeće (radi sigurnosti i kontrole) Vlada je imenovala M. Derenčina, J. E. Tomića i A. Šenou. Vijeće (odbor) ne bi imalo veze s upravom, a njegov bi zadatak bio paziti da se angažira »valjano« dramsko i operno osoblje, te da repertoar bude sastavljen »prema umjetničkom ugledu ovoga zavoda«.[33] Udio Augusta Šenoe u radu nadzornoga kazališnog vijeća (odbora), i njegove govorničke nastupe na stručnim sastancima možemo zamisliti, ako ih predočimo kroz njegove članke, izvještaje i kritičke stavove o operi, objavljene u *Viencu*. Razložan, odlučan, informiran, djelovao je i govorio vjerojatno na isti način kao što je pisao u »svom« listu, o najvažnijem što se u povijesti hrvatske opere zbivalo u osam godina njegova uredničkog rada.

Među vijestima o kazalištu koje nalazimo u slijedećim brojevima *Vienca* 1879. godine, mnogo je potvrda o radu nove uprave i novoga nadzornog

[33] *Vienac*, 1879, br. 19, »Promjena kazališne uprave«. Nova je uprava bila utvrđena banskim otpisom od 6. svibnja 1879, br. 9201. O tome u dokumentu »Kralj. hrvatsko-slavonsko-dalmatinski vladni odjel za unutarnje poslove«, br. 7686, od 12. travnja 1880 (Arhiv Zavoda za književnost i teatrologiju HAZU, fond I. Zajc, br. 747).



TEČAJ IX.

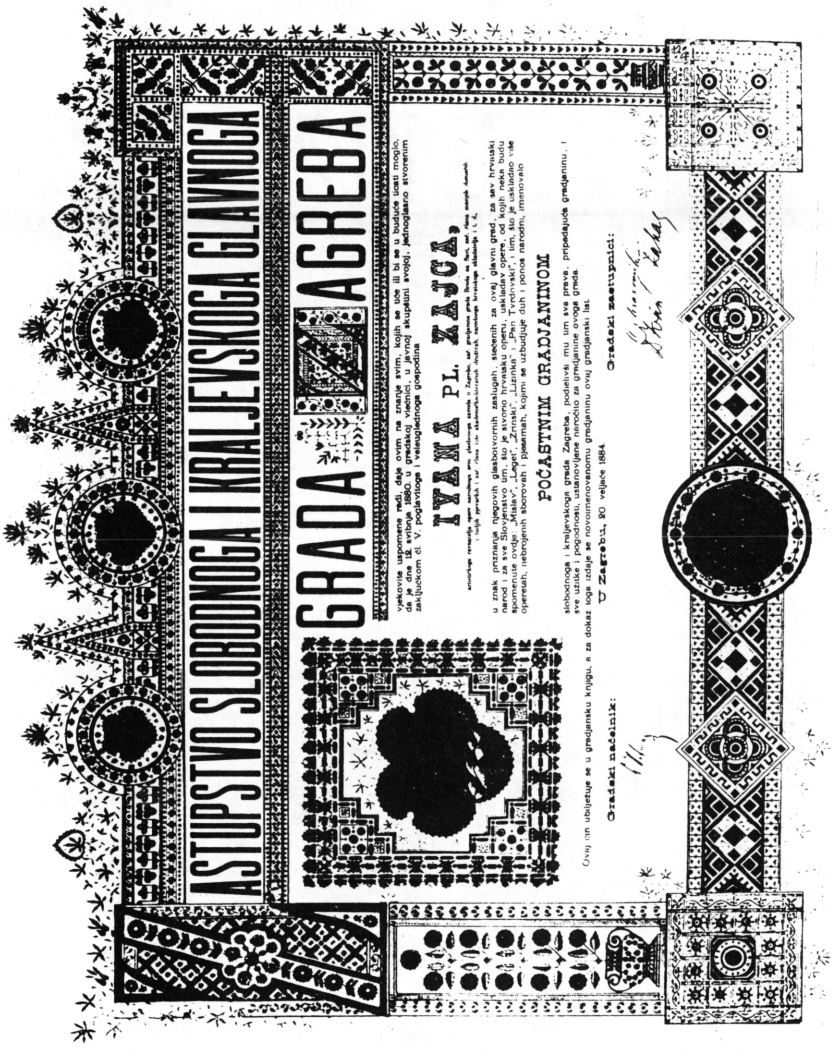
UREDJUJE GA AUGUST ŠENOA, A IZDAJE DIONIČKA TISAKRA.



U ZAGREBU.

TISAK DIONIČKE TISKARE.

Sl. 2: Naslovni list *Vienca* 1877. godine.



Sl. 3: Građanski list s nadnevkom 20. veljače 1844, uz imenovanje Ivana Zajca za počasnoga građanina slobodnoga i kraljevskog grada Zagreba, 12. svibnja 1880. godine.
Original u Muzeju grada Zagreba.

vijeća (odbora).[34] Budući da je jedan od uvjeta za opstanak opere bio i rad bez deficita uz istu subvenciju, Šenoa 1880. godine priznaje da su učinjeni izvjesni ustupci »u estetičkom obziru«, ali uz korektivnu izjavu da će se to ubuduće izbjegnuti. »Mi nismo nimalo odvjetnici g. Mandrovića, Zajca«, napisao je Šenoa, »al bit ćemo vazda najodlučniji branitelji hrvatskog kazališta.«[35]

U 16. broju *Vienca*, 17. travnja 1880, objavljena je vijest (u članku »Narodno kazalište«) da je naredbom bana Ladislava Pejačevića riješeno pitanje kazališne uprave. Određeno je da kazalište bude pod upravom Vlade posredno, tj. da njime neposredno rukovodi odbor od četiri osobe, s konzultativnim glasom, i predsjednik odbora, koji je egzekutivni organ Vlade. Ravnateljem drame imenovan je Mandrović, a opere Zajc. Opera dakle ostaje, te je Ivanu Zajcu osigurano stalno mjesto s mirovinskim pravom. Ban je imenovao i predsjednika odbora, M. Derenčina, te odbornike D. Blažića, J. Jurkovića, A. Šenou i L. Mrazovića. Zadatak novog odbora bio je izraditi mirovinski statut (izrađen je u glavnim točkama prema osnovi koju je saborski odbor izradio 1873. godine), te ubrzati izgradnju novoga kazališta. Naravno da te odluke i rješenja nisu odmah mogli ukloniti godinama nakupljene teškoće, ali su — bez sumnje — pružile mogućnost sustavnijem razvoju hrvatskoga kazališta.

Originalni zapisnik te vladine odluke nalazi se u arhivu Ivana Zajca, u Zavodu za književnost i teatrologiju HAZU, pod brojem 747. Radi se o »Predlogu glede buduće uprave narodnoga zemaljskoga kazališta«, koji je podnio M. Derenčin na banskoj konferenciji, 12. travnja 1880. godine. Derenčin je obrazložio svoje mišljenje o razlozima neuspjeha kazališne sezone 1879/1880, te formulirao prijedloge za buduću upravu, to jest za sezonu 1880/1881. Smatra da uprava kazališta (Mandrović i Zajc) nije zadovoljila u pogledu financija i umjetničkoga dosega; razlaže da bi se deficit mogao smanjiti, ako bi Vlada odlučila dokinuti operu; opširnije dokazuje nemogućnost da se utemelji »hrvatska opera«, te da opera priječi razvoj drame. Ako se, međutim, Vlada ne

[34] Usp. primjerice: *Vienac*, 1879, br. 20: 13. svibnja bila je zadnja operna izvedba u sezoni; većina pjevača odlazi zbog malih plaća; novi pjevači tražit će se u Beču i Milanu; jedan od glavnih uvjeta jest da pjevaju hrvatski. *Isto*, br. 24: Zajc i Mandrović boravili su u Beču, angažirali vrsna baritona, ali zbog pjevačice moraju putovati u Milano. Slijedeća vijest, u broju 26, donekle demantira prvu, jer naglašava da su Zajc i Mandrović u Beču našli »potrebne sile«. *Isto*, br. 36: pred nadzornim odborom i ravnateljstvom pjevali su novi pjevači; sve pjevačice nisu zadovoljile, te će Zajc i Mandrović ponovno u Beč, itd. U *Viencu* br. 37 objavljen je i brojčani sastav budućeg opernog ansambla hrvatske opere: opera će imati tri primadone, dva tenora, dva basa, dva baritona; orkestar i zbor bit će znatno pojačani. Okvirno je zacrtan i repertoar, sve na uvid čitateljima, tj. posjetiteljima, uz poziv da podupru novo ravnateljstvo. U *Viencu* broj 41, »Glasovi o našem kazalištu«, sugerirano je čitateljima da je »Zajc [...] sada jedini kadar držati hrvatsku operu, pa i piše hrvatske opere, koje se nam Hrvatom mile.« U broju 46 nalazi se optimistička izjava (nakon uspješne izvedbe opere »Afrikanka« G. Meyerbeera), da je »brod opere [...] opet zabrodio u prostrano more«.

[35] *Vienac*, 1880, br. 9; uredništvo deklarira da rječe objavljuje kazališne vijesti i kritike, prepušta to dnevnom tisku; ipak prati rad kazališta, radi uvida i ocjene, to jest radi svojih čitatelja; »razborita kritika nelupa batinom po glavi, već izpituje«, napomena je urednika uz objavljeni tekst. U broju 20, *Vienca* 1880. nalazimo opis proslave 25. obljetnice umjetničkoga rada Ivana Zajca; Zajcu je brzojavno čestitao i biskup J. J. Strassmayer; na prijedlog načelnika M. Mrazovića izabran je Ivan Zajc za počasnoga građanina grada Zagreba. Šenoa ističe da je Zajc prvi hrvatski umjetnik odlikovan na taj način. Usp. Historijski arhiv Zagreb, »Zapisnici skupštine gradskog zastupništva 1880. godine«, Zapisnik skupštine od 12. svibnja 1880.

odluči dokinuti operu, Derenčin predlaže da se deficit smanji kvalitetnijim opernim i dramskim repertoarom, boljim posjetom građanstva kazalištu, uz nešto povećanu subvenciju koja bi pokrila deficit. Derenčin iznosi primjedbe i na rad kazališnog odbora, te predlaže promjene; imena Zajca i Mandrovića ponovno se spominju u novoj kombinaciji [...]. U tom dijelu Derenčinova ekspozea vidljiva je promjenljivost stava u pogledu opstanka opere i strukture uprave kazališta. Slijedi Derenčinov prijedlog za osnovu »Naredbe« o upravi zamaljskog kazališta u sezoni 1880/1881. Formulirana je u četrnaest paragrafa: *prvi* određuje da se moraju održavati dramske i operne predstave na hrvatskom jeziku (iznimno »prvi« pjevači mogu pjevati talijanski ili francuski); *drugi* paragraf utvrđuje da Zemaljska vlada upravlja kazalištem (tj. njezin odjel za unutarnje poslove), uz kazališni odbor te predsjednika toga odbora; *treći* paragraf definira djelokrug rada kazališnog odbora od pet članova; *četvrti* obznanjuje da ban imenuje članove odbora i predsjednika; *peti* paragraf određuje da je predsjednik kazališnog odbora izvršni organ Vlade u umjetničkoj i gospodarskoj upravi, te da su njemu podređeni a) gospodarski upravitelj, b) ravnatelj drame, c) ravnatelj opere. Slijedeći paragrafi određuju djelokrug poslova gospodarskog upravitelja i ravnatelja drame, a *deseti* se odnosi na ravnatelja opere. Taj članak glasi: »Ravnatelju opere, koj ima biti podpun i priznan vještak glasbenoj umjetnosti pripadaju sljedeći poslovi: 1) on sastavlja osnovu pjevačkoga i orkestralnoga osoblja, ter ju predlaže predsjedniku odbora na odobrenje; 2) on sastavlja operni repertoir, ter ga predlaže predsjedniku na odobrenje; 3) on ima biti saslušan o pjevačih i članovih orkestra, koje predsjednik odbora kani angažovati; 4) on zakazuje i drži ukupne (ensemble) pokuse pjevačah kod klavira i ukupne pozorištne s glasovirom, te ukupne s orkestrom, napokon glavne pokuse i predstave; 5) ravna orkestrom; 6) on razdjeljuje uloge medju pjevače; 7) on je knjižničar operne biblioteke.« Paragrafi jedanaest do četrnaest odnose se na pitanja plaća (11), djelokrug rada predsjednika kazališnog odbora (12), nadležnost Vlade (13), te na mirovinsku zakladu (14). Zapisnik bilježi da je »osnova« bila u cijelosti prihvaćena i da ju je ban odobrio. Nakon toga ban je za predsjednika kazališnoga odbora imenovao M. Derenčina, a za članove odbora D. Blažića, J. Jurkovića, A. Šenou i L. Mrazovića. Zaključak je otpremljen novoizabranim članovima odbora uz riječi bana Pejačevića: »Nedvojim ni časa da će se gospodstvo Vaše poznatom mi patriotičnom požrtvovnošću i ljubavju prama umjetnosti odazvati mojemu pozivu, nemogu a da gospodstvu Vašemu što toplije nepreporučim, da vršeć na kazališnu upravu onaj upliv, koj priložena naredba dosudjuje«, te da »nastoji oko toga, da se kulturni ovaj narodni zavod, kojemu ja poklanjam živi interes, uzmogne uzdržati u današnjem obsegu tako, da bude s' jedne strane zadovoljavao pravednim zahtjevom občinstva, nestavljajući s' druge strane na zemalj. erar zahtjevah, koje bi ja s obzirom na ostale poćetne (?) potrebe zemlje nerado, nu odlučno odbiti morao. Izvoli gospodstvo Vaše primiti izraz odličnoga mojega štovanja.« — Na istom sastanku, 12. travnja 1880, ban Ladislav Pejačević uputio je A. Mandroviću i I. Zajcu odrješnicu, to jest da će u skladu s novom naredbom o uređenju gospodarske i umjetničke uprave kazališta krajem svibnja 1880. prestati njihovo djelovanje kao upravitelja

»spomenutoga zavoda«; o predaji kazališta novoj upravi bit će izdana »posebna naredba«, te da se dotada u svim pitanjima otkaza umjetnicima ravnaju po napucima, koje će im dati presjednik M. Derenčin.

Primjećujemo da je službeni dokument o vladinoj odluci tematski širi i sadržajno bogatiji, ali da je *Vienac* u informaciji čitaocima sažeo i prenio najbitnije o promjeni i karakteristikama nove kazališne uprave. Mogu se zapaziti neke manje terminološke neusklađenosti. Također, da *Vienac* piše o izgradnji nove kazališne zgrade kao o jednom od zadataka nove uprave. Tu temu, međutim, ne nalazimo u zapisniku banske konferencije. *Vienac* je, vjerojatno, uključuje jer pripada istom kompleksu problema (valja se prisjetiti Halperovih i Šenoinih teza o kazalištu iz 1876. godine). Osim toga, ne bi valjalo zaboraviti da su predradnje u vezi s izgradnjom tada bile već započete. Ono što vladin dokument bitno razlikuje od spomenuta članka u *Viencu* jest uvid u proceduru donošenja vladinih odluka i naredbi na području kulture i umjetnosti, u osamdesetim godinama 19. stoljeća.

Godina 1881. započela je bez opernih predstava, s nadom da će se ujesen, po želji bana, opet sastaviti operni ansambl. Postojale su dakle ozbiljne teškoće, ali ne i dokinuće opere.[36] Dominantna tema postaje međutim izgradnja nove kazališne zgrade. Tako je kazališni odbor »u poslu gradjenja zemaljskog kazališta« objavio u 9. broju *Vienca* 1881. svečano intoniran proglas naslovljen »Hrvatskomu narodu!«, kao poziv svim rodoljubima da pokažu svoju brigu za »više kulturne ciljeve«. Osnovne teze ovoga proglasa glase: — svaki narod i svaka zemlja s osobitim ponosom upiru oči u svoj glavni grad, te ga nastoje podići i uveličati; — glavni grad ogledalo je zemlje i naroda; — Hrvati se ponose Zagrebom; u njemu su sve stečevine »znanja i umjenja«, ali nedostaje »dostojno narodno kazalište«; — stoga treba, uprkos velikim štetama od potresa, pokazati da se narod brine za »više kulturne ciljeve«, te izgraditi novo kazalište; — narodno kazalište jest stvar cijeloga naroda, ne samo grada Zagreba, te svi hrvatski rodoljubi moraju uložiti svoje sile i ne mirovati dok se u Zagrebu ne podigne »dostojno narodno kazalište«; potrebno je samo deset tisuća rodoljuba koji bi svaki dan dali novčić, ili trideset novčića svaki mjesec; oni, koji odjednom daju tisuću forinti bit će utemeljitelji, ban će im uručiti diplomu, a njihova će imena biti uklesana u mramornu ploču nad ulazom kazališta. Proglas završava pozivom »na posao«, to jest poticajem da svatko u svom krugu skupi što više mjesečnih prinosnika od trideset novčića, skupljeni novac da pre-

[36] *Vienac*, 1881, br. 1: »Narodno kazalište«; neki u Zagrebu žele talijansku operu, tj. talijansko operno društvo; komentator se tome odlučno protivi: »Ako nemože biti hrvatskoga nesmije biti ni talijanskoga družtva.« U broju 2 *Vienca* 1881. nalazimo vijesti o potresu koji je Zagrebu nanio veliku štetu, no to »nemože biti razlogom, da nazaduje obći zemaljski zavod, koj imade u kulturnom i socijalnom (!) životu za nas veliko značenje« — mišljenje je uredništva; naprotiv, treba raditi pojačanim snagama, treba se pobrinuti za »domaće« pjevače i zbor, jer će inače i bez potresa doći do nemilih kriza, koje služe samo protivnicima hrvatskoga naroda i njegova napretka. U 6. broju *Vienca* 1881. naglašeno je da o »talijaniziranju« opere nema ni govora, da je ban odredio da se opera mora uspostaviti, da će osnivač hrvatske opere Ivan Zajc biti postavljen »doživotnim dekretom«, a to znači sigurnost za opstanak opere; bit će angažirani novi pjevači [...].

da kazališnom odboru u Zagrebu; odbor je pod nadzorom i pokroviteljstvom Vlade. Istaknuto je da više vrijedi manja a redovita svota, nego veća a neredovita. Poseban je apel upućen »patriotičkim gospojama«.[37]

Sadržaj proglasa pokazuje da su potpisnici i istomišljenici shvaćali ulogu i značenje narodnoga kazališta u životu hrvatskoga naroda, te da su Zagreb zamišljali kao metropolu. Taj proglas, koji je u ime kazališnog odbora za izgradnju zemaljskoga kazališta potpisao predsjednik Marijan Derenčin, shvaćamo danas još jednim vidom iskazivanja nacionalnog identiteta.

3.

Tekstovi u kojima je August Šenoa problematizirao status hrvatske opere i javnosti prenosio faze i prirodu rješavanja toga pitanja na razini vlasti i kazališne uprave, nalaze se i u njegovim kritičkim izvješćima o pojedinim opernim izvedbama. To valja istaći, jer su oni važan i prepoznatljiv element njegovih prosuđivanja glazbene scene. Ti su tekstovi analitički, jer raščlanjuju položaj i okolnosti u kojima se razvijao rad narodnoga kazališta; oni su kritički, jer ih ocjenjuju s tendencijom da ih mijenjaju. U suodnosu su s drugim dijelovima njegovih izvješća, kao što se kazališni čin, time i operni, ostvaruje u koordinaciji umjetnosti i okolnosti u kojima se dogodio.

Šenoa živi u realitetu svoga vremena, ima viziju budućnosti, i to su osnovne pozicije s kojih promatra i prosuđuje hrvatsko kazalište, podjednako njegovu dramsku i opernu scenu. Pristupa dramskoj i opernoj umjetnosti s estetičkim kriterijima pisca romantike i realizma; za njega su književnost i kazališna umjetnost u najužoj vezi. Šenoa voli kazalište i poznaje mnoga djela dramskog i opernog repertoara. Živim okom i duhom promatra svaku pojedinost u njemu i svakoga pojedinca. Kao što piše o dramskom djelu, o glumcu, njegovu glasu, interpretaciji i glumi, tako procjenjuje glazbeno djelo, pjevačev glas, njegovu interpretaciju i glumu, ocjenjujući njihovu profesionalnost i umjetnički doseg, za koje uvijek pledira. Mogu se izreći zamjerke nekim njegovim kritičkim procjenama i kompoziciji nekih izvješća i kritika u kojima prevagne kritičar društva nad kritičarem glazbene scene. Ali i u tome valja prepoznati pisca koji živi kazalište u totalitetu njegova zbivanja, koji ne piše zato jer je prisiljen, već, naprotiv, zato što mora zbog svoje savjesti, stava i znanja. Zbog toga je Šenoa u *Viencu* 1874—1881. iznio i vlastite konkretne prijedloge za reorganizaciju hrvatskoga kazališta, objavio deklaratorni članak J. E. Tomića o operi, »Odgovor« pododbora vladine komisije za kazalište vladinu savjetniku Halperu, i svečano intoniran, u tezama sasvim jasan proglas »Hrvatskomu narodu!« — apel za svenarodnu pomoć izgradnji nove nacionalne kazališne zgrade. U dosljednosti sprovođenja toga programa, jer radilo

[37] *Vienac*, 1881, br. 9. Proglas je s nadnevkom 26. veljače 1881. godine. U broju 18 i 20 1881. objavljeni su već neki konkretni podaci o gradnji narodnoga kazališta, o graditelju Helmeru, o nacrtima, stilu gradnje, o financijskoj procjeni, itd. Naglašeno je da inicijativa za gradnju nije potekla od činovnika (!) nego od kazališnog odbora, a svi građani Hrvatske mogu pridonijeti izgradnji.

se o koncepciji a ne o slučajnosti postupaka, u progresivnoj, demokratskoj društvenoj i kulturno-umjetničkoj orijentaciji — glazbena tribina Šenoina *Vienca* ostaje nedosegnuta u svome vremenu.

Summary

THE MUSICAL TRIBUNE OF ŠENOA'S *VIENAC* FROM 1874 TILL 1881

August Šenoa (Zagreb, 1838—1881), the Croatian writer, theater critic and public personality, was a collaborator on and, finally, the Editor-in-Chief of the literary-belletristic review *Vienac* ('The Garland') during the period 1874—1881.

Among various writings in *Vienac* there were also news and articles on music: most frequently those about the activities of the *Narodno zemaljsko kazalište* (National Theatre) in Zagreb, i.e. about Croatian opera; about *Narodni zemaljski glasbeni zavod* (National Music Institute) and its music school; about concerts given by domestic and foreign soloists, as well as about the activities of singing societies, along with news on other music events at home and abroad, especially in Slavic countries. In *Vienac* articles on Croatian music history and scholarship were published, and *Vienac* was the drilling field for Croatian music criticism over the vast range of its types and quality. In short, during the years when in Croatia no theatre review appeared — and *Sv. Cecilija* appeared irregularly, being oriented mostly to the popularization of church music practice — *Vienac* functioned greatly as a modern theatre and music review, with no intention of being its substitute.

This article explicates texts and parts of texts dealing with music, as well as appeals and proclamations published in *Vienac* from 1874 till 1881, all questioning the status of the Croatian opera, founded in 1870. Because of the specific position of Croatia within the Austro-Hungarian Monarchy, and unsolved financial, administrative, organizational and artistic problems, Croatian opera of the 1870's went through critical situations; this, however, did not prevent its development according to the national intentions of the milieu and the age. Through his articles and criticism, his editorial attitudes and practice, August Šenoa competently opened *Vienac* as a tribune for discussions on most important aspects of the development of national music culture and arts.

SKLADBE WOLFGANGA AMADEUSA MOZARTA U GLAZBENOM ŽIVOTU ZAGREBA U 19. STOLJEĆU. PRILOG ISTRAŽIVANJU PRIMALAŠTVA

SNJEŽANA MIKLAUŠIĆ-ĆERAN

Hrvatsko narodno kazalište,
Trg Maršala Tita 15,
41000 ZAGREB

UDK/UDC: 78.067"18" MOZART, W. A.

Izvorni znanstveni rad/Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 10. 10. 1991.
Prihvaćeno/Accepted: 9. 12. 1991.

Sažetak/Abstract

Istraživanje recepcije glazbenog opusa nekog skladatelja u 19. stoljeću može se svesti uglavnom na tiskane izvore. U ovome članku predloženo je nekoliko mogućnosti istraživanja recepcije glazbenog opusa Wolfganga Amadeusa Mozarta u 19. stoljeću u Zagrebu.

Ishodište pregleda izvedenih skladbi predstavlja popis napravljen na temelju sačuvanih koncertnih programa u Arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda od početka stoljeća do 1870. godine, a veći dio istraživanja posvećen je napisima o izvedbama Mozartovih skladbi objavljenim u dnevnom listu *Pozor* između 1870. i 1890. godine. Pretpostavka je da je veći broj građana Zagreba čitao upravo novine na narodnom jeziku, pa su tako permanentno objavljivane najave koncertnih izvedbi i eventualne bilješke o njima mogle privući pažnju većeg broja posjetilaca. Obuhvaćene su glazbene priredbe u svim poznatim zagrebačkim izvedbenim prostorima, osim kazališnih predstava.

Zagrebačka je publika imala prilike upoznati vrlo mali dio Mozartova stvaralaštva, ponajviše komornog. Nepotpisani autori napisa nisu u pravilu govorili o stilskim značajkama Mozartovih skladbi, a uz rijetke iznimke same su izvedbe opisane sasvim uopćenim primjedbama. Ovim člankom samo istraživanje nije u potpunosti završeno, jer je utemeljeno na ograničenom broju izvora, pa shodno tome i rezultati istraživanja imaju određene domete.

I. *Uvod*

Govori li se danas o recepciji glazbenog opusa nekog skladatelja u određenoj društvenoj i kulturnoj sredini, rezultati istraživanja mogu se promatrati i vrednovati iz nekoliko različitih uglova:

a) broja posjeta koncertima[1] i opernim predstavama,

[1] Vidi: Jacqueline de CLERCQ, Les Rencontres Musicales. Une expérience de rénovation du concert, *IRASM*, IV/1, 1973, 69—80; Jacqueline de CLERCQ, Le public des concerts à Bruxelles, *IRASM*, III/1, 1972, 43—60.

b) ankete višeg broja (ili uzorka) slušalaca radija i gledalaca TV programa,[2]
c) praćenja statističkih podataka o prodaji nosilaca zvuka[3] i slike (gramofonskih ploča, audio- i video-kaseta, CD),
d) osvrta (kritika) u dnevnim listovima i časopisima.[4]

Današnjem slušaocu (primaocu) glazbe dostupne su znatno veće mogućnosti praćenja glazbe zahvaljujući pronalasku bilježenja zvuka u sedamdesetim godinama prošlog stoljeća. Govori li se o recepciji glazbenog opusa nekog skladatelja u 19. stoljeću, najbrojniji izvori koji svjedoče o reakcijama publike (shvaćene u najširem smislu riječi) jesu literarni zapisi ili raznovrsni osvrti i prikazi glazbenih izvedbi razasuti u dnevnim listovima i časopisima. Takvo istraživanje temelji se na slijedećim izvorima:

a) napisima o koncertima u zagrebačkom dnevnom listu koji je, od listopada 1860. godine, zamalo neprekidno izlazio pod nazivima:

Pozor — od listopada 1860. g. do 1863. g. (godišta I—IV); 1864. g. nije izlazio; 1865. g. nastavlja se IV. godište (od 14. studenog) i izlazi do 20. kolovoza 1867, kad je list zabranjen na 3 mjeseca (1866 — V. i 1867 — VI. godište);

Novi pozor — od 5. rujna 1867. do 1868. g. u Beču (obilježeno godište I. i II);

Zatočnik — izlazi od rujna 1869. godine u Sisku sve do 24. ožujka 1871. g. (godišta I—III);

Branik — kratko izlazi u Sisku — do 29. srpnja 1871. (nasljednik »Zatočnika«);

Obzor — od 1. kolovoza 1871. do 15. rujna 1881. g. (ukupno 11 godišta); list ponovno izlazi u Zagrebu;

Pozor — od 16. rujna 1881. godine do kraja 1885. g. (u Zagrebu);

Obzor — od 1. siječnja 1886. g. ponovno izlazi pod tim nazivom u Zagrebu sve do godine 1941.

Svi primjerci tih novina čuvaju se u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu pod jedinstvenom signaturom 85.135;

b) programima koncerata sačuvanim u Arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu (III — PG, kut. 1);

c) glazbeno-povijesnim raspravama Antuna Goglie.

II. *Ciljevi istraživanja*

Mozartova godina (1991) prava je prilika da se pokuša sustavnije istražiti prisutnost opusa salzburškog majstora u glazbenom događanju Zagreba u 19. stoljeću, te prikažu i vrednuju u tisku objavljene ocjene (osvrti) koje se odnose na samo (Mozartovo) djelo ili/i njegovu pojedinačnu izvedbu. Jasno je da tako određen cilj istraživanja ne može uključiti provođenje i vrednovanje rezultata

[2] Vidi: Bernhard DOPHEIDE, *Musikhören, Hörerziehung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1978, 70—76.
[3] Vidi: Alicia SCHVARZER, L'industrie du disque en France, *IRASM*, Vol. IV/2, 1973, 257—277.
[4] Vidi: Zofia LISSA, Zur Theorie der musikalischen Rezeption, u: *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*, izd. Helmut Rösing, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983, 272.

ankete kao tipično sociološke metode istraživanja,[5] promatranje psiholoških učinaka (djelovanja) glazbe,[6] te usporedno analiziranje povijesnih zvučnih zabilježbi izvedenih skladbi kao sastavnog dijela izvodilačke prakse određene glazbene sredine. Stoga je ovo istraživanje, vezano uz koncertne izvedbe u Zagrebu u 19. stoljeću, bilo moguće svesti samo na tiskanu građu (dokumente), koja omogućuje stvaranje sustava podataka i pretpostavki za njihovu interpretaciju.

U ovome radu izdvojen je dio opsežnijeg istraživanja koncertne djelatnosti Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu u 19. stoljeću, te obuhvaćen niz zapisa o djelatnosti svih ostalih priređivača koncerata u Zagrebu, objavljenih u dnevnim listovima koji su kontinuirano izlazili od 1860. godine na hrvatskom jeziku. Istraživanje koncertne djelatnosti Hrvatskog glazbenog zavoda temelji se na sačuvanim programima od 1. srpnja 1818. godine, kad je zabilježena prva organizirana koncertna priredba u prošlom stoljeću,[7] datirana čak devet godina prije službenog osnutka zagrebačkog *Muskvereina (Societas filharmonica zagrabiensis;* od 1925. godine nosi ime Hrvatski glazbeni zavod ne mijenjajući ga do naših dana). Kako se na tom programu (plakatu) prvi put javlja ime skladatelja Jurja Wisnera-Morgensterna,[8] pokretača 1827. godine osnovanog društva i prvog dirigenta orkestra,[9] mogu se povezati taj koncert kao i onaj održan 18. travnja 1827. godine u cjelinu organiziranog koncertnog života u Zagrebu, iako trenutno nisu poznata koncertna događanja koja omeđuju spomenuti događaji.

Prema istraživanjima Ladislava Šabana,[10] pridavalo se arhiviranju koncertnih programa u prošlome stoljeću malo važnosti, tako da su djelomično sačuvani i ne možemo ih smatrati potpuno dostatnom građom koja pruža podatke za proučavanje izvodilačke prakse u promatranoj kulturnoj i glazbenoj sredini. Tu manjkavost originalnih arhivskih dokumenata pokušao je dopuniti Antun Goglia pronalaženjem zapisa o koncertima objavljenih u dnevnoj i tjednoj štampi, ali potpuni rezultati toga istraživanja nisu objavljeni.

Tek od 1826. godine u Zagrebu počinje izlaziti list *Luna* na njemačkom jeziku. Od 1827. godine list dobiva ime *Agramer Zeitung*, a njegovo je značenje u tome što uz sva društveno-politička bilježi i kulturna zbivanja, pa se tako pronalaze i brojni zapisi o koncertnim izvedbama. Od 1835. godine izlaze u Zagrebu *Narodne novine*, dnevnik na hrvatskom jeziku, u kojem, uglavnom, nema obavijesti o koncertima. Stoga taj dnevnik nije mogao poslužiti kao izvor mjerodavnih podataka o koncertnom životu Zagreba od doba ilirskog preporoda.

Nakon burnih političkih događanja u Hrvatskoj (i gradu Zagrebu kao kulturnom i političkom središtu) u prvoj polovini 19. stoljeća, nakon brojnih teškoća u vezi s uvođenjem hrvatskog jezika u političku praksu, škole i kulturni život,

5 Đuro ŠUŠNJIĆ, *Kritika sociološke metode*, Gradina, Niš 1973, 229—238.

6 Vidi: Robert FRANCÈS, Probleme und Methoden der musikalischen Ausdruckspsychologie, u: *Rezeptionsforschung (...)*, 114—115.

7 Usp. Ladislav ŠABAN, Neobjavljeni koncertni plakati i programi kao važna povijesna građa, *Arti musices*, 7, 1976, 103—105.

8 *Ibid.*, 106.

9 Usp. Ladislav ŠABAN, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb 1982, 48—49.

10 Usp. Ladislav ŠABAN, Neobjavljeni ..., *Arti musices*, 7, 1976, 101.

javlja se u listopadu 1860. godine *Pozor*, novi dnevni list na hrvatskom jeziku. Izlaženje toga lista bilo je desetljećima popraćeno brojnim teškoćama, pa je on mijenjao imena i mjesta izlaženja (vidi str. 154). Za izlaženja lista u Beču malo je podataka o koncertima u Zagrebu (i drugim gradovima Hrvatske — ne uzevši u obzir područje Dalmacije), a mnogo više o suvremenim bečkim koncertnim dvoranama i izvedbama.

Za izlaženja lista u Sisku pod nazivom *Zatočnik*, i dalje su sistematski objavljivani podaci o glazbenom događanju u Zagrebu. Tako je u broju 220 od 28. rujna 1870. objavljen i znameniti »Kazališni oglas«, kojim je najširoj javnosti obznanjeno osnivanje stalne hrvatske opere u Zagrebu izvedbom opere *Mislav* skladatelja Ivana Zajca, autora spomenutog oglasa i prvog ravnatelja opere.[11] Navođenjem imena urednika pojedinih naslova i godišta znatno bi bili prošireni okviri ovoga istraživanja, iako bi to zasigurno bilo značajno s obzirom na to da su te zadatke obavljale poznate ličnosti iz političkog i kulturnog života Zagreba.

Obavijesti o održavanju koncerata (njihove najave) u pravilu su objavljivane u rubrikama »Književnost i umjetnost«, »Trojedna kraljevina« (Hrvatska, Dalmacija i Slavonija), »Domaće viesti« i »Prosvjeta«, dok su obavijesti o kazališnim predstavama (dramskim, opernim i operetnim) najčešće objavljivane u posebnoj rubrici »Narodno kazalište«. Na temelju pregledanih svezaka novina može se sasvim pouzdano reći da su osvrti (kritike) na kazališne predstave, posebno dramske ali i operne, mnogo opširnije pisani, te da često uz prikaz izvedbe uključuju u istome, a nerijetko i kroz nekoliko uzastopnih brojeva, prikaz samoga djela i njegova tvorca. Mnogi koncerti ostali su, nažalost, samo na razini najave, bez kasnijeg osvrta na izvedbu, pa i ti momenti ovdje samo usputno navedeni, govore o tadašnjem stupnju (stanju) glazbene kritike u Zagrebu i tako shvaćenoj recepciji glazbenih djela. O glazbenim časopisima koji bi kao poseban tip stručnih časopisa morali izraziti nastojanja određene grupe ljudi da »... u javnosti progovore o svojim idejama i težnjama da u isti čas dade kritiku svojih i tuđih ostvarenja na polju muzičke produkcije i reprodukcije«[12] neće biti riječi unutar ovoga rada. Glazbeni časopisi javljaju se u Hrvatskoj tek u posljednjoj četvrtini 19. stoljeća, izlaze usputno, te na svojevrstan način pružaju dokaze o dosezima produktivne i reproduktivne glazbene djelatnosti i prvih muzikoloških istraživanja u nas.[13] Kako, zapravo, u čitavom 19. stoljeću Hrvatska, ni Zagreb, nemaju stručnog časopisa koji bi, poput *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung*,[14] objavljivao napise iz područja produktivne i reproduktivne glazbene umjetnosti, ostat će sve ostale novine i časopisi važnim izvorom informacija o glazbenom životu u 19. stoljeću u nas.

[11] Usp. Ivan ZAJC, Kazališni oglas, *Zatočnik*, II/220, 1870.

[12] Ivo OLUP, Muzički časopisi u Hrvatskoj, u: *Rad JAZU*, br. 337, 1965, 312.

[13] Usporedbe radi navodim dva rada koja proučavaju glazbenu kritiku u jednoj sasvim drugačijoj glazbenoj sredini — Leipzigu: M. BIGENWALD, *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Dissertation), Freiburg i. Br., 1938; R. SCHMITT-THOMAS, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798—1848)*, Dissertation, Frankfurt am Main 1969. (cit. prema: Werner BRAUN, *Musikkritik*, Musikverlag Hans Görig, Köln, 1972).

[14] Vidi: R. SCHMITT-THOMAS, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798—1848)*, Frankfurt am Main, 1969.

Uz već spomenuti važni datum osnivanja *Musikvereina* — na poticaj brojnih građana Zagreba, ali ne i profesionalnih glazbenika — nezaobilazan je podatak o osnivanju njegove glazbene škole 1829. godine,[15] dakle u prvoj polovini 19. stoljeća. Događaj koji se posebno izdvaja u povijesti hrvatske glazbe u drugoj polovini 19. stoljeća jest dolazak Ivana Zajca u Zagreb 1870. godine, kad je preuzeo najodgovornije zadatke unutar reproduktivne djelatnosti i glazbene pedagogije gotovo do početka 20. stoljeća.[16] Zbog kvalitativno izraženog napretka u dostignućima glazbenog događanja od Zajčeva dolaska u Zagreb i opće prihvaćene periodizacije u 19. stoljeću, i ovo izlaganje o izvedbama Mozartovih skladbi uklopit će se u predloženu shemu: od početka 19. stoljeća do 1870. g. i od 1870. do 1914. g. Izvedbe djela Wolfganga Amadeusa Mozarta u vrijeme tzv. Zajčeve ere, ipak će se promatrati u nešto kraćem razdoblju omeđenom 1890. godinom. I ta je godina značajna u glazbenom životu Zagreba, posebno Hrvatskog glazbenog zavoda, zbog dolaska Vjekoslava Klaića i nekolicine entuzijasta u ravnateljstvo HGZ-a, čime je započelo novo razdoblje profesionalizacije glazbenog života Zagreba i njegova uključivanja u europske glazbene tokove.[17] Istraživanje se nastavlja, pa će se vjerojatno opet pružiti prilika za objavljivanje rezultata koji govore o sve snažnijoj prisutnosti Mozartovih skladbi na koncertima HGZ-a.

Koncertni programi sačuvani u Arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda u ovom će radu činiti temeljnu građu za proučavanje izvedbi Mozartovih skladbi u Zagrebu do 1870. godine, uz napomenu da se za to, a i kasnije razdoblje, mogu koristiti i podaci Antuna Goglie, jednog od prvih i sistematičnih istraživača zagrebačkog glazbenog života u 19. stoljeću.[18] Govori li se o izvedbama glazbenih djela kao o nebrojenim mogućim ostvarenjima u partituri zabilježenog notnog predloška,[19] može se postaviti i pitanje o dostupnosti rukom pisanih ili tiskanih muzikalija kao pretpostavki bilo koje (zamišljene) glazbene izvedbe. Jedan manji dio Mozartovih skladbi, koje su već na samom početku djelovanja Glazbenog zavoda (kao i mnogo kasnije — 1935. g. — prihvaćanjem na čuvanje zbirke Udina-Algarotti) uvrštene u fond biblioteke,[20] vjerojatno je mogao biti korišten za izvedbe (i prethodno održavane pokuse). No, kako podaci o Mozartovim skladbama na sačuvanim programima nisu precizno bilježeni, nije sasvim opravdano — bez temeljite analize — povezati spomenute muzikalije s glazbenim izvedbama.[21]

15 Vidi: L. ŠABAN, *150 godina* ..., 60.

16 Usp. Josip ANDREIS, *Povijest hrvatske glazbe*, Liber—Mladost, Zagreb 1974, 223.

17 Usp. L. ŠABAN, *op. cit.*, 100—101.

18 U cilju potpunijeg informiranja mogu se konzultirati rasprave dr. Antuna GOGLIE: *Hrvatski glazbeni zavod 1827—1927*, Zagreb 1927; *Orkestralna muzika u Zagrebu*, Zagreb 1935. i *Komorna muzika u Zagrebu*, Zagreb 1930.

19 Usp. Stephan NACHTSHEIM, *Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1981, 22, 93—94.

20 Usp. Artur SCHNEIDER, *Mozartiana u Zagrebu*, Zagreb 1941 (posebni otisak iz *Sv. Cecilije*, XXXV/1941).

21 Prema Ladislavu Šabanu partitura uvertire operi *Don Giovanni* korištena je i na koncertu 18. travnja 1827. godine. Vidi: L. ŠABAN, *150 godina* ..., 55.

Uvodne napomene o provedenom istraživanju upućuju na zaključak da ovdje izloženi rezultati nipošto nisu konačni, pa se mogu shvatiti kao ishodište daljnjih, još temeljitijih istraživanja glazbene recepcije Mozartovih skladbi i onih drugih skladatelja.

III. *Mozart u Zagrebu od 1800. do 1870. godine*

O brojnim koncertima održanim u organizaciji Hrvatskog glazbenog zavoda od početka djelovanja do 1870. godine u dvorani Kr. akademije, kazalištu, kazališnoj redutnoj (plesnoj) dvorani i u dvorani građanske streljane[22] svjedoče, nažalost, malobrojni sačuvani arhivski dokumenti. U prvom redu to je zbirka od 10 plakata i 17 koncertnih programa. Prema podacima istraživanja Antuna Goglie u promatranom razdoblju nije izvedena niti jedna komorna skladba W. A. Mozarta,[23] ali su uzvedene neke orkestralne.[24] Uz podatke o izvedbama nisu navedene moguće bilješke o izvedbama objavljene u tisku.

Ime W. A. Mozarta vezano je uz sam čin ustanovljenja permanentne koncertne djelatnosti Hrvatskog glazbenog zavoda. Koncert održan 18. travnja 1827. godine, nekoliko tjedana prije službenog odobrenja rada Musikvereina,[25] započeo je izvedbom uvertire operi *Don Giovanni*.[26] Taj izuzetan trenutak zagrebačke glazbene povijesti zabilježen je perom nepoznatog autora u listu *Luna. Agramer Zeitschrift*, 24. travnja 1827. godine. Podržavajući rad novoosnovanog glazbenog društva i želeći mu uspješno dugogodišnje djelovanje, autor napisa osvrće se i na izvedbu skladbi, ali izostaje njihova analiza. Mozartovoj »sjajnoj« uvertiri operi *Don Giovanni* posvećena je slijedeća misao:

> »... Izvedba ove 'Uvertire' ostvarena je takvom preciznošću, da se stekao dojam kao da se čuje orkestar koji već dulje vremena zajednički djeluje...«[27]

Pridjev »sjajna« mogao bi uputiti na zaključak da je autor napisa već ranije imao priliku negdje čuti i upoznati tu skladbu, ali ne može se sa sigurnošću tvrditi kada i u kojem se glazbenom središtu »odigrala« ta moguća izvedba.

22 Usp. Antun GOGLIA, *Orkestralna muzika u Zagrebu*, Zagreb 1935, 46.

23 Vidi: Antun GOGLIA, *Komorna muzika u Zagrebu*, Zagreb 1930, 27.

24 Dr. Antun GOGLIA navodi izvedbe slijedećih skladbi W. A. Mozarta: Uvertira operi *Don Giovanni* (1827), Uvertira operi *Čarobna frula* (1833, 1842) na koncertima HGZ-a (*Orkestralna...*, 46), kao i izvedbu Uvertire operi *Don Giovanni* 1841. godine na koncertu kojeg je u kazalištu priredio umjetnik na fisharmonici O. Peter Singer (*Orkestralna...*, 11).

25 Usp. L. ŠABAN, *150 godina ...*, 16.

26 Na tom povijesnom koncertu izvedene su i slijedeće skladbe: Beethoven: 2 stavka iz »Septeta«, op. 20; J. Mayseder: *Koncertna poloneza* za violinu solo i gudače; G. Rossini: Uvertira operi *Talijanka u Alžiru;* L. Spohr: *Andante con variazioni* za klarinet solo i gudače; J. Haydn: *Andante* iz Simfonije u G-duru (Mit dem Paukenschlag); J. Wisner-Morgenstern: *Himna glazbi* za muški zbor i orkestar.

27 »... Als Probe des Fleisses und ernsten Strebens der Mitglieder des zu errichtenden Vereins diente uns die Anfangs berührte musikalische Akademie, welche mit der herrlichen »Ouverture« aus Mozart's Don Juan eröffnet wurde. Die Ausführung dieser »Ouverture« geschah mit solcher Präcision, dass man ein lange zusammengewohntes Orchester zu hören glaubte, (...), u: *Luna. Agramer Zeitschrift*, II, 1827.

Prema obavijesti u listu *Pozor* (1866, br. 211), izvedena je na ispitnom koncertu pitomaca Narodnog zemaljskog glazbenog zavoda skladba pod nazivom »Mašta vrhu napjevah iz opere *Čarobna frula* od Mozarta za dvie gusle, violu i violončelo«. Radi se, zapravo, o svojevrsnoj fantaziji na temelju motiva (tema) iz Mozartove opere koju je nepotpisani (nepoznati) autor posvetio gudačkom kvartetu. No, ipak, i ovo se može shvatiti kao prilika za upoznavanje Mozartove glazbe. Kao i o većini kasnije održanih ispitnih koncerata učenika Glazbenog zavoda, u dnevnom listu *Pozor* nema bilješke o izvedbi.

Na temelju dostupnih i u ovom kontekstu spomenutih podataka može se zaključiti da je glazbeni opus Wolfganga Amadeusa Mozarta bio sporadično (ili, bolje rečeno, izuzetno rijetko) prisutan na javnim koncertima u Zagrebu od početka 19. stoljeća do 1870. godine. Pridoda li se tome podatak da je prva Mozartova opera izvedena u cjelini i vlastitim izvođačkim snagama na sceni zagrebačke opere tek početkom 1875. godine (*Don Giovanni*), zagrebačkoj je publici do 1870. godine opus salzburškog majstora ostao skoro nepoznatim. Vrijedno je spomenuti i podatak o izvedbi jednog od Mozartovih koncerata za klavir i orkestar, 29. ožujka 1819. godine u Varaždinu, ali odjek te izvedbe u tisku nije nam poznat. U vremenu od 1870. do 1890. g. o brojnijim izvedbama Mozartovih skladbi svjedoče i bilješke razasute po dnevnim listovima, pa će tom razdoblju biti posvećen i veći dio istraživanja.

IV. *Mozart u Zagrebu između 1870. i 1890. godine*

Određenjem izvora podataka o glazbenim izvedbama u Zagrebu u spomenutom razdoblju, omeđeni su svakako i rezultati ovoga istraživanja. Dnevnik na njemačkom jeziku *Agramer Zeitung* permanentno je pratio zagrebačka glazbena događanja od početka svoga izlaženja 1827. godine. No, pretpostavka je da većina građana Zagreba nije mogla pratiti novine koje su objavljivane na njemačkom jeziku, a kako se radi o javnim (glazbenim) koncertnim priredbama, jača je vjerojatnost da su najave održavanja i bilješke o izvedbama na narodnom (hrvatskom) jeziku bile pristupačnije prosječnom građaninu, potencijalnom slušaocu, čime je zacijelo povećana i mogućnost upoznavanja glazbenih djela. U uvodnim poglavljima obrazložen je odabir dnevnog lista *Obzor*, a i dalje se mogu pratiti izvedbe prema sačuvanim koncertnim programima iz Arhiva HGZ-a.

Mozartova, kao i glazbena ostvarenja brojnih drugih skladatelja, zagrebačka je publika mogla slušati u već ranije spomenutim dvoranama, kojima od 1870. godine možemo (u kontekstu ovoga istraživanja) pridružiti i slijedeće prostore: dvoranu »Kola« i dvoranu »Sokola« (obje te dvorane korištene istodobno poznate su pod imenom »Hrvatski dom«), gostionica »K caru austrijskome« i »K lipi«. Nerijetko su značajni koncerti priređivani u parku Maksimir i vrtu Dreherove pivovare. Posebno istraživanje sigurno iziskuju nastupi voj-

ničke glazbe na Jelačićevom i Zrinjskom trgu.[28] Javni koncerti slično su, kao i u brojnim europskim glazbenim centrima, već u 18. stoljeću[29] pretpostavljali i kupnju ulaznica. Kad se govori o izvedbama na otvorenim prostorima jasno je da se ne radi o koncertu u klasičnom smislu te riječi, ali je isto tako sigurno da je takvu priredbu moglo pratiti mnogo više slušalaca. U drugoj polovici 19. stoljeća u Zagrebu se još uvijek mogu pratiti priređivanje koncerata samo za članove pojedinih društava (npr. »Kolo«, »Hrvatski Sokol«), a nerijetko je nakon koncerta bio priređen i tzv. plesni vjenčić, odnosno plesna zabava, posebno u vrijeme karnevala.

Bilo bi sasvim neopravdano tvrditi da su podaci o koncertnim priredbama objavljeni u *Obzoru* od 1860. do 1890. godine u potpunosti obuhvatili sva glazbena zbivanja, ali, sigurno je da i u ovome opsegu predstavljaju značajnu podlogu istraživanja. Uzevši u cjelini, može se reći da su koncertne priredbe bile najavljivane dovoljno ranije, s uputama o mogućnostima nabave ulaznica. Mnogi koncerti popraćeni su i osvrtima (kritikama) koji su vrlo često nepotpisani i prepuni sasvim uopćenih zapažanja. S velikim oduševljenjem u pravilu su popraćene izvedbe/praizvedbe skladbi domaćih autora, a rijetke su stranice novina na kojima se može ponešto pročitati o samom djelu ili određeni vrijednosni sud o izvedbi.

Oblikovanje programa pojedinih koncerata po svoj je prilici ovisilo o raspoloživim izvođačkim snagama. Najvećim dijelom radi se, i u desetljećima 19. stoljeća, o programima sastavljenim od različitih arija iz opera, poneke komorne skladbe (trija, kvarteta, i sl.), te različitih zborova (često uz pratnju klavira). Programi koncerata još u to vrijeme sadržavaju od tri do desetak (i više) različitih skladbi. Vrlo dugo zadržao se običaj da se, npr., prva dva stavka pojedine komorne skladbe (ili orkestralne, koje tek povremeno bivaju uvrštene u programe) izvode na početku, a posljednja dva stavka na kraju koncerta. Prateći podatke o zagrebačkim koncertima u drugoj polovici 19. stoljeća, naići će se na podatke o većim instrumentalnim ansamblima. Orkestar Glazbenog zavoda često je nastupio i sačinjavali su ga učenici i profesori Zavoda, kao i »gg. diletanti«. Veliki broj izvedaba ostvaren je u suradnji s glazbenicima c. kr.

[28] O djelovanju vojničkih glazbi u 19. stoljeću u Zagrebu pisao je i dr. Antun Goglia u (već spominjanoj) publikaciji *Orkestralna muzika u Zagrebu*. U okviru ovoga istraživanja djelovanje vojničke glazbe nešto je detaljnije obrađeno i dopunjeno novim podacima.

Djelatnost vojničke glazbe od 1860—1883. godine spomenuo je bez opširnijih analiza i Zdravko Blažeković u svojoj magistarskoj radnji *Društveno-politički aspekti muzičke kulture Zagreba (1860—1883)*, Zagreb 1983.

O značenju vojničke glazbe za zagrebački glazbeni život i recepciji glazbenih djela u 19. stoljeću dovoljno govori slijedeći napis objavljen u listu *Obzor* br. 111 od 14. svibnja 1890. godine:

»Domaće viesti.

(Vojnička glasba). Žao nam je što moramo konstatovati, da izvrstna glasba naših Leopoldovaca (glasba c. i kr. pukovnije nadvojvode Leopolda br. 53 — S. M-Ć) sve više simpatije gubi. Na to nas je upozorio jedan čitatelj našega lista, tužeći se, da glasba hrvatske pukovnije riedko kada učvršćuje u svoje programe koji hrvatski napjev, dočim nema koncerta ni druge produkcije ovdašnje vojne glasbe magjarske pukovnije, na kojoj se ne bi čuli zvuci hrvatske melodije. Naš dopisnik upisuje to u zaslugu g. kapelnika Schinzla, te mu se i zahvaljuje.«

[29] Usp. Peter SCHLEUNING, *Das 18. Jahrhundert. Der Bürger erhebt sich*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1984, 120—132.

pukovnija 53. i 101. Njihovo dulje izbivanje iz Zagreba (zbog vojnih vježbi ili drugih razloga) moglo je biti od važnosti za sastavljanje programa koncerta. Glazbene priredbe na otvorenim prostorima vrlo su često priređivale uprave više zagrebačkih pjevačkih društava, pa se ponekad događalo da je istovremeno nastupalo i više od 200 zborskih pjevača. Iako su u tom razdoblju u Zagrebu gostovali mnogi operni solisti i virtuozi na pojedinim instrumentima,[30] kao i znameniti komorni sastavi, nameće se zaključak da je većina glazbenih izvedaba ostvarena vlastitim izvođačkim potencijalima, što se, zacijelo, može povezati i s bogatim djelovanjem glazbene škole Zavoda, osnovane još davne 1829. g.

Broj izvedenih skladbi Wolfganga Amadeusa Mozarta znatno se povećao u promatranih dvadeset godina. Primjenjujući strogo statističku metodu obrade podataka, moglo bi se prići izradi posebnih tabela koje bi iskazale broj izvedenih komornih, orkestralnih i vokalnih skladbi u odnosu na broj izvedaba istovrsnih skladbi ostalih autora prema koncertnim programima.[31] No, brojni skupljeni podaci svakako pružaju mogućnost zaključivanja, tj. stvaranja stanovite slike o prisutnosti djela W. A. Mozarta u glazbenom životu Zagreba.

Sačuvani koncertni programi (prije svega misli se na građu iz Arhiva HGZ-a) još uvijek u to vrijeme sadrže samo najosnovnije podatke o skladbama, bez ikakvog opisa (analize) glazbenog djela kao jednog od mogućih oblika glazbene kritike,[32] te bez određenih vrijednosnih i estetskih prosudbi djela.[33] Najave koncerata u dnevnom listu *Obzor* uglavnom se svode na donošenje najosnovnijih podataka o skladbama, često i ne navodeći u potpunosti imena skladatelja. Za sigurno prepoznavanje i jednoznačno utvrđivanje skladbi W. A. Mozarta koristi se »Köchel-Verzeichnis« (1862. g.), koji je već u prošlom stoljeću doživio više izdanja.[34] Međutim, mora se ustanoviti da — prema dostupnim podacima — ni u jednom poznatom slučaju u tisku i na programima nije navedena Köchelova oznaka. Kada se na programu koncerta uz prezime »Mozart« najavljuje uvertira operi *Don Giovanni* ili *Čarobna frula*, ili čak operi *Titus*,[35] jasno je da se radi o Wolfgangu Amadeusu i o kojem njegovom konkretnom djelu. Prilikom navođenja komornih skladbi, djelo nije jednoznačno određeno ukoliko nema oznake prema Köchelovom popisu, pa bi se, možda, u nekim slučajevima

30 Spomenut ćemo samo neke od njih: Sofija Menter, klavir i David Popper, violončelo nastupili su 14. 4. 1875, te 16. 4. 1875; Carlotta Path, pjevačica, Teodor Ritter, pijanist, gđica. Sanzo, alt i Max Holländer, violina, gostovali su u Narodnom kazalištu 24. i 25. lipnja 1875; Firentinski gudački kvartet 22. 11. 1875; »Švedski gospojinski kvartet (pjevačice) nastupile su u narodnom kazalištu 31. 1. i 4. 2. 1876. godine; harfist Antonio Zamara, c. i kr. komorni virtuoz iz Beča, nastupao je 24. ožujka 1876. godine u dvorani kuće baruna Ožegovića na Zrinjskom trgu, itd. Analizu koncertnog repertoirea HGZ-a u razdoblju od 1860. do 1883. g. dao je Zdravko Blažeković u već spomenutoj magistarskoj radnji *Društveno-politički aspekti muzičke kulture u Zagrebu (1860—1883)*, Zagreb 1983, na str. 50—51 i 4 umetnute tabele. O Mozartu posebno nema podataka, već je naravno uvršten u »neslavenske autore«.

31 Usp. Abraham A. MOLES, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Du Mont Schauberg, Köln 1971, 44—50.

32 Usp. Werner BRAUN, *Musikkritik, Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung*, Musikverlag Hans Görig, Köln 1972, 13—15 i 40—41.

33 Usp. Carl DAHLHAUS, *Analyse und Werturteil*, B. Schott's Söhne, Mainz 1970, 9—33.

34 Usp. A. SCHNEIDER, *op. cit.*, 5.

35 Izvedeno na koncertu (nastupu) vojničke glazbe 101. pukovnije 31. listopada 1890. godine na Jelačićevom trgu (podatak u: *Obzor*, 1890, br. 251).

moglo i posumnjati u Mozartovo autorstvo, tj. možda bi se neke od njih pokušale pripisati Leopoldu Mozartu. No, broj prisutnih notnih izdanja u biblioteci Hrvatskog glazbenog zavoda zacijelo svjedoči o poznavanju skladateljeva opusa i pretpostavkama za izvedbe. Nije rijetkost da se imena i brojnih drugih europskih skladatelja navode samo prezimenom (npr., Beethoven, Schubert, Wagner, Mendelssohn itd.), što znači da su svi ti autori bili dovoljno poznati zagrebačkoj glazbenoj publici.

Promatranje sadržajne strane koncertnih programa čini ovo istraživanje još zanimljivijim. Napomenuto je već da su koncertni programi obuhvaćali od tri do desetak i više glazbenih djela, ili njihovih dijelova (po nekoliko stavaka). Prema iskustvenim podacima (duljina trajanja prema današnjem načinu izvođenja) može se donijeti zaključak o trajanju svakog pojedinog koncerta, tj. o pretpostavljenim perceptivnim mogućnostima glazbene publike.

Unutar vremenskog okvira od 1870. do 1890. godine samo je jedan koncert (prema sadašnjem stanju istraživanja) u potpunosti posvećen glazbenom opusu Wolfganga Amadeusa Mozarta. Povod održavanju toga koncerta bilo je obilježavanje 100. godišnjice praške praizvedbe opere *Don Giovanni*,[36] a održan je 28. listopada 1887. godine u dvorani Narodnog zemaljskog glazbenog zavoda. Tom prilikom izvedeni su uvertira i Finale I. čina opere *Don Giovanni*, te Simfonija u g-molu. Te skladbe već je ranije upoznala zagrebačka publika, ali je ovu izvedbu moglo pratiti malo posjetilaca, isključivo članova Zavoda, iako je ona ostvarena uz sudjelovanje orkestra domaće pukovnije nadvojvode Leopolda (br. 53), dobrovoljnog orkestra »Sokola« i članova Hrvatskog pjevačkog društva »Kolo«, te vokalnih solista. Pridoda li se tome da u *Obzoru* nije objavljena nikakva kritika koncerta, može se utvrditi da je, unatoč publicitetu koji je dan najavama izvedbe putem tiska, ostvaren zapravo sasvim skroman učinak u smislu recepcije izvedenih skladbi zbog ograničenog pristupa publike.

Simfonija u g-molu našla se na koncertima više puta. Može se pretpostaviti da se radi o simfoniji br. 40 (KV. 550), ali, prema popisu Mozartovih simfonija, i onoj pod brojem 25 (KV. 173) koja nosi istu oznaku tonaliteta. Kako je uz tu skladbu vezano i nekoliko zanimljivih osvrta u *Obzoru*, slijedeća tabela prikazat će pobliže te izvedbe:

[36] Koncert je najavljen u *Obzoru* br. 235 od 15. listopada 1887. godine u rubrici »Domaće viesti«:

»(Stogodišnjica Mozartova »Don Juana« u narodnom zem. glasbenom zavodu.) U spomen stogodišnjice, kako je po prvi put u Pragu (29. listopada 1787) pjevana Mozartova opera »Don Juan«, priređuje naš glasbeni zavod 28. o. m. koncert. Program sastoji se iz svih točaka, skladba neumrloga skladatelja i to: 1. Ouvertura iz opere »Don Juan« 2. Simfonija g-mol i 3. Finale I. čina iz opere »Don Juan«. Iz naklonosti sudjeluju: orkestar pukovnije nadvojvode Leopolda, dobrovoljni orkestar »Sokola«, nekoliko mužkih i ženskih članova pjevačkoga družtva »Kola«, gospodjice: Barberini, Freudenreich i Marija Wimberger i gg: Antun, Deskašev, Tercuzzi i Vulaković«.

Još jedna najava istoga koncerta (*Obzor*, br. 246 od 28. listopada 1887. godine) govori o (predviđenom) sastavu publike: »Domaće viesti. (Koncert glasbenoga zavoda). Najavljeni već koncert zem. glasb. zavoda u proslavu 100-godišnjice Mozartova »Don Juana« biti će danas u 7 i pola na večer. Pristup dozvoljen je samo članovima uz pozivnicu.«

Tabela: Izvedbe Simfonije u g-molu W. A. Mozarta (1870—1890. g.)

Datum	Mjesto izvedbe	Interpreti	Bilješka u *Obzoru*
21. 11. 1879.	Nar. zem. gl. zavod — u čast sv. Cecilije	Glazbenici i diletanti, vojnička glazba pukovnije Jelačić	262 (najava) 269 (kritika)
3. i 5. 5. 1882.	Nar. kazalište (koncert »Kola« u korist izgradnje novoga kazališta)	Neprecizno navedeno (dirigent Eisenhuth)	98 (najava) 103 (kritika)
22. 2. 1884. (I. st.)	Zgrada »Sokola« (pristup samo članovima)	Ork. »Hrv. Sokola« i tamb. ork. sveuč. društva »Hrv. Lira«	44 (najava) 45 (kritika)
11. 9. 1885.	Zgrada »Sokola« — koncert u korist O. Žerta (odlazak u Beč — studij)	Ork. »Hrv. Sokola«; vok. i instr. sol.; dir. Vj. Klaić	207 (najava) 208 (kritika)
28. 10. 1887.	Nar. zem. gl. zavod	Ork. »Hrv. Sokola« i puk. br. 53; HPD »Kolo«; vok. solisti	235 i 246 (najava)

Igrom slučaja upravo uz ove koncerte vezani su možda i najzanimljiviji napisi o sadržaju programa i izvedbama djela. Program koncerta održanog u čast zaštitnice glazbe Sv. Cecilije 21. studenog 1879. godine oštro je ocijenio nepoznati autor opširne najave u *Obzoru*, jer u programu koncerta narodnog zemaljskog glazbenog zavoda nije uvrštena niti jedna skladba domaćih skladatelja.[37] Uz Mozartovu simfoniju izvedene su još i skladbe C. M. von Webera — Uvertira operi *Oberon*, G. F. Händela — *Largo* za violinu, violu, klavir, harmonij i djevojački zbor (obrada), Ch. Gounoda — *Hymna u slavu sv. Cecilije* za orkestar i J. Haydna — Arija iz oratorija *Četiri godišnja doba* za sopran i orkestar. Sam program ocijenjen je kao preambiciozan za raspoložive izvođačke snage, a posebno oštru kritiku izvedbe Mozartove simfonije autor je postavio na središnje mjesto napisa, te zabilježio riječima:

> »... Da govorimo ponajprije o završnoj pieçi, divnoj g-mol simfoniji od Mozarta. To slavno djelo izvedoše načinom, koji graniči skoro do profanacije. Istina je, da je brojevni orkestar zadovoljio, pa i gudači učiniše svoje uzprkos manjkajućem nuansiranju. Al kako se ponieše fagotiste i flautiste! To je piskalo i klepetalo, zvrčalo i zvrndalo kao da svi instrumenti boluju od kijavice. Pa i nije moglo inače biti, pošto naručiše jedan dio vojničke glasbe, uslied čega su instrumente morali preglasiti. Najviše se je to osjećalo kod tria menuetta. U cielom zadovoljio je samo andante (es-dur); sve ostalo čulo se kukavno. Ovakav sud činit će se strog al je opravdan: neka se takova

[37] *Obzor*, br. 262/1879: »Domaće vijesti. »... Priznati ćemo, da će to biti sve izabrani komadi, ali sve probrani po tudjem perivoju, dočim smo mi mislili, da glasbeni zavod imade također zadaću, da pretežno gaji narodnu i slavensku glasbu, u koju namjenu zemlja mu i daje podporu, a mi u ovom programu glavnog družtvenoga koncerta nenalazimo tomu ni traga. Na naše starije skladatelje Lisinskoga, Livadića, itd. zaboravilo se sasvim, i u obće od nekoliko godina iščezavaju kano sistematično narodni napjevi i motivi, te je zametnuti trag i samoj tradiciji narodne glasbe, kojom smo se još katkada naslađivali u vrieme povraćena ustava od 1860 do 1868. To nebi smjelo dulje ići, reforma u tom pogledu je neobhodno nuždna, i mi pozivamo pozvane muževe, neka sine ira et studio povedu o tom rieč u javnosti.«

djela ne izvađaju na silu sprtljanimi, heterogenimi elementi orkestra. Tempi bili su do u menuettu, koje je znatno prepolako teklo, u redu, al mi nepristajemo na izostavljanje repeticije. (...)«[38]

Bilo kakvo tumačenje ovoga napisa čiji se autor potpisao sa »h.« suvišno je, jer je — čini se — kao dobar poznavalac same skladbe kao i zvuka klasičnog orkestra vrlo slikovito i precizno »opisao« izvedbu.

Trećeg i 5. svibnja 1882. godine Hrvatsko pjevačko društvo »Kolo« priredilo je koncerte u kazalištu u korist gradnje nove kazališne zgrade. Iz najave, a i iz osvrta na koncerte ne može se sa sigurnošću utvrditi koji je orkestar nastupio, jer u to je vrijeme prestao djelovati orkestar »Kola«, ali je već djelovao Dobrovoljni orkestar »Hrvatskog Sokola« koji je i kasnije često nastupao na koncertima »Kola«. Najavljena Mozartova g-mol simfonija opisana je u osvrtu kao D-dur simfonija, a djelo »... koje zahtieva podpune umjetnike...«[39] izvedeno je, prema poznatoj praksi, razdvojeno. Sama izvedba opisana je riječima: »... Orkestar pod željeznom Eisenhutovom šibkom izveo je ovo djelo, finoćom i točnosti, koje zaslužuju podpunu hvalu...«[40]. Odabir skladbi i ovoga je koncerta u rasponu od vokalnih uz pratnju klavira, do komornih, zborskih i Koncerta za klavir i orkestar u e-molu F. Chopina.[41]

Prvi stavak Mozartove g-mol simfonije izveden je na koncertu s plesom koji je 22. veljače 1884. godine priredio Dobrovoljni orkestar »Hrvatskog Sokola« u sokolskoj dvorani za članove društva i oficirskog zbora. Radi se, dakle, o priredbi namijenjenoj samo određenom krugu ljudi, pa iznenađuje brojka od 400 posjetilaca. Pripadnici oficirskog zbora morali su platiti ulaznicu. Ocjenjujući uspjeh koncerta s obzirom na broj i strukturu prisutne publike nepotpisani autor ističe:

[38] *Obzor*, br. 269/1879:
Osvrt na koncert objavljen je u rubrici »Prosvjeta« i počinje na slijedeći način:
»(Koncert u slavu sv. Cecilije). Ovdašnje glasbu ljubeće občinstvo gura se mal ne sistematično iz koncertne dvorane; ili se stvara program, sastojeći se iz neznatnih sitnica, laskajućih samoljublju pojedinih osobnosti, ili se naduvaju usta, obećaje sila toga, a kad tamo, nit ima sadržaja, niti sredstva, da se pompoznom obećanju zadovolji, te se zbude, da od gore izađe miš, kako veli Horac. Tako je bilo i sinoć; navjestiše klasični orkestralni koncert, rekoše: »evo jednoč programa od samih klasičnih komada — Zajc nam je i suviše! Prijatelj klasične glazbe uzgori od požude, i mnogobrojno elegantno občinstvo pojavi se u dvorani. No program bio je baš klasičan, al izvedba žalibože posve ne. (...)«

[39] *Pozor*, 1882, br. 103.

[40] Loc. cit.

[41] Program koncerata objavljen je u *Pozoru* br. 98, 1882:
»Dio I.
1. W. Mozart: Symphonia G-moll (...), I. i II. stavak.
2. I. pl. Zajc: »Kad?« mužki sbor. Rieči od P. Preradovića.
3. V. Lisinski: »Mati i sin«. Dvopjev za sopran i tenor uz pratnju glasovira. (...)
4. L. Beethoven: Septuor za gusle, violu, violončelo, contrabasso, clarinetto, corro e fagotto.
5. Gj. Eisenhuth: Mješoviti sbor iz opere »Petar Bačić« uz pratnju orkestra.
Dio II.
6. W. Mozart: Symphonia G-moll (...), III. i IV. stavak.
7. Gjuro Eisenhuth: a) Kroz noć. Četveropjev. Rieči od dra. N. Špun-Strižića. b) »Moja ljubav«. Četveropjev. Rieči od dra. I. Zahara.
8. Chopin: Concert E-moll za glasovir uz pratnju orkestra igrati će gospođica Laura Fein.
9. Fr. Pokorny: »Vile na Sljemenu«. Ženski sbor sa sopran-solom uz pratnju orkestra i glasovira. Solo pjeva gdjica. Micika Jugovićeva.
10. I. pl. Zajc: »Iztočna zora«. Velika kantata za mužki sbor sa bariton-solom uz pratnju orkestra.

»... Nu sudeći po sinoćnoj zabavi na buduće, mi se nadamo, da će sokolaška dvorana biti sastajalište srednjega našega stališa, gdje će se po koji put na mjesec odmarati od dnevnih briga. Takovo je sastajalište Zagrebu potrebno, a sokolaška je dvorana k tomu veoma prikladna. Elementi, koji su k tomu potrebni, stvoreni su jurve. Krasna dvorana, glasba, sad uz sudjelovanje tamburaškog sbora, sada pak 'Kola' i ostalih pjevačkih družtva, a sve — bez osjetljiva potroška. Mnogo će zavisiti od krasnoga spola, da otca obitelji skloni da češće posjeti zabavu; a to će biti, bude li krasni spol zahtjeve svoje toilette snizio na minimum. Zahtieva se pristojnost, i ništa drugo. (...)«[42]

Kako je spomenuti orkestar bio sastavljen uglavnom od profesora, činovnika, obrtnika, učenika, i dr.[43] moguće je s tim podatkom povezati konstataciju o sokolaškoj dvorani kao sastajalištu srednjega staleža, tj. građana kojima glazba nije osnovno životno zanimanje i koja ih može ponekad razonoditi. Izvedba stavka iz Mozartove simfonije popraćena je sasvim općenitom napomenom.

Zagrebački organizatori glazbenih priredbi često su u 19. stoljeću priređivali koncerte čiji je prihod bio namijenjen školovanju mladih glazbenika na konzervatorijima izvan Hrvatske. Tako je 11. rujna 1885. godine Dobrovoljački orkestar »Hrvatskog Sokola« priredio u dvorani »Sokola« koncert u korist školovanja violiniste Otona Žerta u Beču. Nije to — prema sadržaju programa — bio orkestralni koncert, već je uz nekoliko skladbi za orkestar izvedeno i nekoliko skladbi za vokalne/instrumentalne soliste uz klavirsku pratnju.[44] Uz napomene o pogrešno izabranom trenutku za održavanje takve priredbe i pravom oduševljenju prisutnih ljubitelja glazbe,[45] (ponovno) nepoznati autor ovim riječima bilježi izvedbu Mozartove simfonije:

»Prvi broj koncerta bila je nova Simfonija od W. A. Mozarta (G-mol) u tri stavka za cieli orkestar. Ovaj komad je nekojim poznat u notah za glasovir, ali sa podpunim orkestrom izveden je ove večeri prvi krat s velikom bravurom, a kojom ovaj mladi diletantički orkestar pod vodstvom svoga izvrstnoga ravnatelja gosp. Klaića obično sve svoje komade odsvira. Ovako mnogo gudala bez bučnih bubnjeva itd. djeluju mileno na sluh, da jih se za glasbu čuvstven čovjek nemože naslušati.«[46]

Iz ove bilješke izdvaja se napomena o »mnogo gudala« koja upućuje na to da je u izvedbi sudjelovalo dovoljno gudača, tj. da je okupljeno dovoljno muzičara u odnosu na potrebe orkestra čiji je zvuk temeljen upravo na gudačkom aparatu »bez bučnih bubnjeva« i uz skroman broj puhača.

42 *Pozor*, 1884, br. 45. (Domaće viesti. Zabava Sokola).
43 Vidi: Z. BLAŽEKOVIĆ, *op. cit.*, 101.
44 Program koncerta 11. 9. 1885, prema *Pozoru* br. 207, osim Mozarta sadržavao je slijedeće skladbe:
A. Dvořák: *Dumka* iz seksteta A-dur za dvije violine, dvije viole i dva violončela; (...) *La prima lacrima* (romanza za bariton); J. Raff: *Giga con variazioni* (Klavir); D. Alard: *Saltarelle* za violinu uz pratnju klavira; J. W. Hamm: *Polonaise* za obou i klarinet uz pratnju orkestra.
45 *Pozor*, br. 208 iz 1885. g.
46 Loc. cit.

Mozartove uvertire operama i danas se često uvrštavaju u programe simfonijskih koncerata. Čini se da su upravo neke od tih skladbi bile najčešće izdvajane iz Mozartova bogatog opusa i izvođene pred zagrebačkom publikom. Kako ni jedna od tih izvedaba (naročito kad se radi o nastupima vojničke glazbe) nije popraćena niti opširnom najavom niti komentarom, osim filharmoničkih koncerata održanih 7. i 8. travnja 1884. g. u kazalištu pod ravnanjem Ivana Zajca — u korist izgradnje nove kazališne zgrade — slijedeća tabela prikazat će kronologiju tih izvedaba:

Tabela: Izvedbe Mozartovih uvertira operama u Zagrebu između 1870. i 1890.

Naziv uvertire	Datum izvedbe	Izvođači	Mjesto izvedbe
Čarobna frula	21. 11. 1873.	Orkestar	Hrv. gl. zavod
Don Giovanni	14. 8. 1875.	? ork.	Kazalište
Čarobna frula	7, 8. 4. 1884.	?ork.	Kazalište
Figarov pir	6. 7. 1886.	Vojnička glazba	Zrinjski trg
Figarov pir	24. 7. 1886.	Vojnička glazba	Dreherova pivovara (»Kolo«)
Figarov pir	10. 6. 1887.	Vojnička glazba	Jelačićev trg
Figarov pir	12. 10. 1887.	Vojnička glazba	Zrinjski trg
Don Giovanni	28. 10. 1887.	Ork. puk. br. 53 i HGZ-a	Hrv. gl. zav.
Figarov pir	8. 12. 1887.	Vojnička glazba	Strossmayerovo šetalište
La clemenza di Tito	31. 10. 1890.	Vojnička glazba	Jelačićev trg

Izuzetnom vrijednošću izdvaja se napis o filharmoničkom koncertu održanom 7. travnja 1884. godine. Koliko je poznato, po prvi je put upravo taj koncert označen nazivom »filharmonički«, a slab odaziv publike — nesrazmjeran velikom trudu uloženom u pripremu preopširnog programa — s obzirom na namjenu — pomoć gradnji zgrade novoga kazališta — dobio je u komentaru gotovo političke konotacije. Naime, iako je prema planu sve bilo spremno za gradnju nove kazališne zgrade, njena gradnja ipak nije započinjala.[47] Možda je to i određeni izraz nepovjerenja prema novom, 1883. g. izabranom, banu Khuenu Hedérvaryju, povezan s opravdanom bojazni od ponovne mađarizacije kulturnog i društvenog života u Hrvatskoj.

Osim spomenutih uvertira, na koncertima vojničke glazbe pukovnija 53. i 101. nekoliko se puta našao duet iz opere *Don Giovanni*, te skladba pod nazivom *Reminiscencije*. Ne upuštajući se u iscrpniju analizu repertoirea nastupa vojničke glazbe, može se, ipak, zaključiti da su godišnje priređivali i do 40 nastupa na otvorenim prostorima pristupačnim svim zainteresiranim građanima,

[47] Vidi: *Pozor*, 1884, br. 82: »(N a r o d n o k a z a l i š t e.) Priređeni sinoć p h i l h a r m o n i č k i k o n c e r t u k o r i s t g r a d n j e n o v o g a h r v a t s k o g a k a z a l i š t a ostao je b e z u s p j e h a, bez uspjeha g l e d e s v r h e s a m e, jer davno već nebijaše kazalište tako p r a z n o kao sinoć, tako prazno, da će se biti jedva pokrili troškovi režije. Da li je občinstvo htjelo tim demonštrirati proti onim, od kojih odvisi gradnja kazališta, a oni neće, da je započmu, te svojim neučešćem kod koncerta izjaviti im svoje nepovjerenje, ili je program koncerta pod imenom p h i l h a r m o n i č k o g a neshodno sastavljen, da nije mogao navabiti inteligentno občinstvo — jer kod sličnih koncerata treba poglavito na ovo računati — mi neznamo i nećemo da istražujemo...«

bez naplate ulaznica, da su u tisku uglavnom objavljivani detaljni programi njihovih nastupa, te da su najvećim dijelom izvodili skladbe skladatelja 19. stoljeća vrlo raznovrsnih glazbenih genreova (salonska, operetna, operna, koncertna). Dakako, radi li se o naslovu *Pastirski plesovi* i ensemble iz opere *Wilhelm Tell* G. Rossinija ili Zbor mornara iz opere *Der fliegende Holländer* R. Wagnera ostaje nepoznato ime prerađivača originalne skladbe. Bez obzira na brojnost nastupa i raznovrstan program, jedan od objavljenih komentara programa vojničke glazbe možda najbolje govori o njihovoj sadržajnoj strani:

»... Kad čovjek čita ovaj program, mislio bi, da je namienjen za Schiller-Platz u Frankfurtu, a nipošto za hrvatsko obćinstvo. Liepa vremena!«[48]

Od velike su važnosti bili i nastupi brojnih zagrebačkih izvodilačkih sastava i solista na svečanim svetim misama. U nizu od dvadeset promatranih zagrebačkih glazbenih godina bilježimo izvedbu Mise u C-duru 23. studenog 1879. godine u Crkvi Sv. Katarine. Povodom proslave dana Sv. Cecilije tom su prilikom nastupili učenici Ide Wimbergerove, članovi HPD »Kolo« i vojnički orkestar.[49] Još jednu izvedbu Mozartove Mise u C-duru priredili su članovi Narodnog zemaljskog glazbenog zavoda uz pomoć nekolicine vokalnih i instrumentalnih solista, 22. studenog 1887. godine u prvostolnoj crkvi.[50] Osim tih vrlo općenitih najava nema nikakvih drugih podataka o takvim značajnim glazbenim događajima objavljenim u tisku.

Od brojnih Mozartovih koncerata za solo-instrument uz pratnju orkestra zagrebačkoj je publici predstavljen vrlo skroman dio toga opusa. Vrijedno je spomenuti izvedbu Koncerta za klavir i orkestar u d-molu KV. 466 (I. stavak) na ispitnom koncertu pitomaca Narodnog zemaljskog glazbenog zavoda 26. srpnja 1879. godine.[51] Kao solist nastupila je Marija Jugović. S obzirom na jedinstvenost toga događaja bilo bi zanimljivo pratiti daljnji tok školovanja solistice, ali podataka o toj glazbenoj ličnosti nema u glazbenim priručnicima, niti monografskim djelima u spomenutoj instituciji. Kao još jednu zanimljivost iste godišnje produkcije (ispitnog koncerta) vrijedno je zabilježiti izvedbu skladbe (nepoznatog prireditelja) pod nazivom »*Vienac melodija* sastavljen po Mozartovih i Weberovih melodija za sopran, alt i djevojački sbor«. Za sam sadržaj ovoga programa može se reći da su od jedanaest izvedenih skladbi tri rada hrvatskih skladatelja, a ostalih osam europskih skladatelja, što se često susreće kao odnos autora i na mnogim drugim koncertima.

Značajan dio opusa Wolfganga Amadeusa Mozarta čine svakako komorne skladbe, pa je zanimljivo vidjeti koje su od njih izvedene pred zagrebačkom publikom i kojim izvođačkim snagama. Komorna glazba, ukoliko se radi o upravo tako sastavljenom i ne previše popularnom programu, ima i danas manji krug slušalaca. Stoga će svi napisi o takvim koncertima pridonijeti našoj procjeni tadašnje glazbene kritike i reagiranju publike. Izvedbe komornih skladbi između 1870. i 1890. g. prikazuje slijedeća tabela:

48 Vidi: *Pozor*, 1885, br. 136.
49 Vidi: *Obzor*, 1879. br. 269.
50 Vidi: *Obzor*, 1887, br. 262.
51 Obavijest o tome koncertu nije pronađena u listu *Obzor*, ali podatak potvrđuje sačuvani program koncerta u Arhivu HGZ-a, Sign. III-PG, kut. 1-do 1879/38.

Tabela: Izvedbe Mozartovih komornih skladbi u Zagrebu između 1870. i 1890.

Datum izvedbe	Naziv skladbe	Mjesto izvedbe	Interpreti	Ostale skladbe
28. 6. 1872.	Četveroglasje za gusle, I. i IV. st.	Dvorana Narodnog kazališta; koncert HGZ-a	Švarc, Oertl, Eisenhuth, Simm	?
22. 6. 1873.	Kvartet D-dur br. 21 — klavirski	Redutna dvorana kazališta; koncert HGZ-a	A. Švarc, G. Eisenhuth, I. Oertl, I. Zajc	Komorne
7. 9. 1874.	Kvintet za 2 violine, 2 viole i violončelo — Allegretto i Larghetto	Redutna dvorana kazališta; koncert HGZ-a	Franjo Krežma, Anka Krežma, Kulander, gđica. Culifaj, Müller	Komorne, ali i Romberger: »Concertino« za čelo i orkestar, I. st.
17. 11. 1876.	Kvartet d-mol (Allegro moderato, Andante, Menuetto allegretto, Finale allegretto ma non troppo	Narodno kazalište	Firentinski kvartet	Beethoven: Kvartet Es-dur, op. 74; Mendelssohn: Kvartet A-dur, op. 13 »Je l' istina?«
5. 1. 1877.	Kvintet za gusle, 2 viole, klarinet i violončelo [!]	Redutna dvorana kazališta	? (koncert HPD »Kolo«; orkestar)	Beethoven (ork.) Zajc, Hansmann (zbor i ork.)
Napomena: [!] Ova najava stoji na programu; ispravno: Kvintet za klarinet, 2 violine, violu i violončelo u A-duru [K.V.581]				
26. 10. 1877.	Kvartet B-dur	dvorana HGZ-a III. društveni koncert	?	Komorne i zborske
Napomena: U kritici koncerta objavljenog u *Obzoru* 27. listopada 1877. g. ne spominje se Mozartov, već Beethovenov gudački kvartet. Ta izvedba nije spomenuta niti u djelu dr. Antuna Goglie *Komorna muzika u Zagrebu,*[52] a kako nije sačuvan ni program koncerta u Arhivu HGZ-a, treba se na ovome stupnju istraživanja zadovoljiti dostupnim podacima.				
15. 6. 1878.	Kvartet G-dur (Allegro, Adagio, Scherzo, Fuga i Presto)	Dvorana HGZ-a (koncert u korist karlovačkih pogorelaca)	Članovi HGZ-a	Komorne i zborske
3. 1. 1879.	Kvartet g-mol za klavir, violinu, violu i violončelo	Dvorana HGZ-a	Oertl, Milaković, Simm, Franjo Petrić	Komorne
31. 10. 1879.	Kvartet B-dur	Dvorana HGZ-a	?	Komorne i zborske
5. 3. 1880.	Kvintet A-dur	Dvorana HGZ_a (koncert »Kola«)	?	Komorne i zborske
9. 5. 1880.	Kvartet G-dur za klavir, violinu, violu i violončelo	Dvorana HGZ-a (matineja HPD »Kolo«)	F. Petrić, Gj. Eisenhuth, Sl. Šmidt i Josip Eisenhuth	Komorne i zborske
14. 5. 1880.	Kvintet g-mol	Dvorana HGZ-a (društveni koncert)	Bivši učenici M. Krešić i Schmidt, prof. Gj. Eisenhuth, Simm i Oertl	Komorne i zborske
18. 3. 1881.	Gudački kvartet C-dur	Dvorana HGZ-a (organizator »Kolo«)	J. Eisenhuth, Sl. Šmidt, ?	Komorne i zborske

[52] Usp. Antun GOGLIA, *Komorna* (...), 27.

Datum izvedbe	Naziv skladbe	Mjesto izvedbe	Interpreti	Ostale skladbe
23. 2. 1883.	Kvintet A-dur za klarinet, 2 violine, violu i violončelo [K.V. 581]	Građanska streljana	? (HPD i »Kolo«)	Komorne i zborske
28. 7. 1883.	Kvartet G-dur, I. stavak	Dvorana HGZ-a (ispitni koncert)	Robert Kronfeld, Izidor Lichtenberg, Antun Piškor i Stanko Farkaš	Komorne i zborske
21. 1. 1884.	Kvintet za klarinet, 2 violine, violu i violončelo u A-duru, [K.V. 581]	Dvorana HGZ-a	? (članovi?)	Komorne
7. 3. 1884.	Gudački kvartet (?)	? koncert sveuč. pjev. društva »Hrvatska Lira«	Smrekar, Šrepel, Farkaš i Müller	Komorne, tamb. ork, zbor i ork.
Napomena: koncert je priređen u korist prijenosa kostiju Franje Krežme u Hrvatsku				
22. 2. 1886.	Adagio i Menuetto iz Gudačkog kvinteta u g-molu	Dvorana HGZ-a	Članovi Zavoda	Solističke, komorne
Napomena: izvedeno »osmerostruko ojačano«				
19. 3. 1886.	Adagio i Menuetto iz Gudačkog kvinteta u g-molu	Dvorana HGZ-a	Članovi Zavoda	Komorne i orkestralne
Napomena: izvedeno »osmerostruko ojačeno«				
28. 3. 1887.	Gudački kvartet	Dvorana HGZ-a	?	Komorne
Napomena: u listu *Obzor* 69/1887 najavljen je umjesto Mozartova kvarteta »Oktet«, op. 20 Felixa Mendelssohna.				
15. 4. 1887.	Gudački kvartet A-dur	Narodno zemaljsko kazalište	O. Žert, A. Kuhar, K. Zamečnik, M. Waisz	Komorne i koncertantne
Napomena: koncert se održao u korist Otona Žerta i njegova školovanja u Beču.				
4. 3. 1889.	Trio za violinu, violončelo i klavir	Dvorana HGZ-a	Gdice. E. Cosiner i M. Markov, Radovan Marković, učenici Zavoda	Komorne

Letimičan pogled na podatke o izvedbama Mozartovih komornih skladbi unutar raspona od dvadeset godina pokazuje da je od svih skupina istovrsnih glazbenih oblika zagrebačkoj publici predstavljeno najviše baš tih skladbi salzburškog majstora. Nisu to, dakako, konačni podaci, jer se odmah mogu nadopuniti bilješkama Antuna Goglie.[53] Sasvim uopćeno može se o tim izvedbama

53 Antun Goglia navodi i slijedeće izvedbe: Klavirski kvintet u A-duru (21. 1. 1884), gudački kvintet g-mol (16. 1. 1885. i ponovljen 13. 2. 1886), u: *Komorna* ..., 27—28.

zaključiti da su kao interpreti nastupali uglavnom domaći umjetnici, kako profesori, tako i učenici Narodnog zemaljskog glazbenog zavoda. Uz jednu izvedbu vezuje se i prvo gostovanje nekog stranog komornog sastava u Zagrebu — Firentinskog gudačkog kvarteta koji je 1866. godine utemeljio Jean Becker.[54] To gostovanje i sam koncert na kojem je 17. 11. 1876. g. izveden Mozartov kvartet u d-molu nije popraćeno nikakvom bilješkom niti kritikom u listu *Obzor*. Među brojnim imenima interpreta najčešće se susreću imena Ivana Zajca, Ivana Oertla, Gjure i Josipa Eisenhutha, Franje Petrića, Antuna Švarca, i dr., ali nisu od slabijeg značenja niti izvedbe koje su ostvarili učenici Zavoda. Njihovom usporedbom mogu se procijeniti i dostignuća glazbeno-pedagoškog rada u drugoj polovici 19. stoljeća, pa se zacijelo jednim od najznačajnijih dometa može smatrati osnivanje »Prvog hrvatskog diletantskog kvarteta« (1884. g.) u sastavu: Aurel Waisz, Aleksandar Kuhar, Oton Žert i Mirko Waisz.[55]

U najavama svih koncerata (prema tabeli na str. 168—169) nema pobližih informacija o skladbama, osim ponegdje podataka o prvoj izvedbi ili podataka da je djelo skladano povodom nekog određenog događaja. Listajući, pak, podatke o izvedbama Mozartovih komornih skladbi, naići će se na nekoliko mogućih rješenja: ponegdje one čak nisu niti spomenute, ponegdje je izvedba popraćena riječima da je djelo izvedeno »... velikom preciznošću i uz povlađivanje...,[56] ili da je to »... tako nježna klasična glasba, da svakom muzikalnom sluhu godi kao izvanredni užitak, a odigran je upravo virtuoski...«,[57] dok je vrlo malo napisa koji upućuju na samu recepciju djela, odnosno način izvedbe. Stoga je zanimljiva bilješka o matineji »Kola« održanoj 9. svibnja 1880. godine iz pera nepotpisanog autora:

> »Domaće viesti.
>
> (Jučerašnji matinée 'Kola'.) Koncertovanje o podne u zatvorenih prostorijah nenalazi nikakova odziva u našem občinstvu, bud da nije za naše odnošaje, bud neodgovara našim navikama, jer dok se na Strossmayerovoj promenadi nije moći ganuti od silne vrevem, kad koncertuje vojnička glasba, bila je jučer dvorana glasbenog zavoda jako prazna. Jedva da je došlo na koncert sedamdeset osoba, a da se ovakav koncert dade u večer, sigurno bi napunio dvoranu. 'Kolo' je sastavilo bilo slobodan program za jutrnji[!] koncert, kratak, ali od izabranih komada (...) Kvarteta Mozartova G-moll sva četiri stavka odigrali su virtuozno...«[58]

Iako je cjelokupno istraživanje recepcije Mozartova opusa u Zagrebu u 19. stoljeću utemeljeno na određenom izboru izvora, ipak se ne mogu zaobići dva napisa autora »in.« objavljena 1886. godine u dnevniku *Agramer Zeitung*. Riječ je, dakako, o dvije izvedbe stavaka *Adagio* i *Menuetto* iz Mozartova Gudačkog

54 Vidi: A. GOGLIA, *ibid.*, 9.
55 Usp. A. GOGLIA, *ibid.*, 10.
56 *Obzor*, 1880, br. 113.
57 *Pozor*, 1883, br. 46.
58 *Obzor*, 1880, br. 106.

kvinteta u g-molu. Uz napomenu da izvode članovi Zavoda i mnogi gosti, stoji i napomena da su dionice »osmerostruko ojačene« na koncertima od 22. veljače i 19. ožujka. Taj izraz »osmerostruko ojačeno« može značiti samo to da je svaku od dionica spomenute skladbe izvodilo po osam glazbenika, čime je, zapravo, umjesto komornog zvuka dobiven zvuk gudačkog orkestra. Sasvim otvoren i opravdan prosvjed autor je iskazao riječima:

> »Izložili smo već na Mozartovom g-mol kvintetu osmerostruko pojačanje. Ako se time već nešto željelo pojačati (naglasiti), moralo se odabrati nešto drugo; Mozartov Kvintet nije za to prikladan.«[59]

Unatoč ovome javnom upozorenju, ista skladba ponovno je na isti način izvedena gotovo mjesec dana kasnije, a o izvedbi je zapisano:

> »Izvedba *osmerostruko pojačanog* Adagia i Menuetta iz Mozartovog g-mol kvinteta vjerojatno je trebao biti ogled. Mi smo, naime, u osvrtu na pretposljednji koncert Glazbenog zavoda iskazali naše neslaganje s *osmerostrukim pojačanjem* jednog Mozartovog kvinteta; jučerašnje ponavljanje iste skladbe možda je dokazom da se kritika ne prihvaća s dužnim obzirom. Ne želimo istraživati da li je posrijedi taktičan postupak. U interesu same stvari, ipak, osjećamo se obveznim ponovno naglasiti da je sasvim nedopustivo osam puta pojačati jedan Mozartov kvintet, jer karakter skladbe je takav da ne dopušta odstupanje od zamisli njena tvorca; ponajmanje bi to trebala činiti jedna tako ozbiljna umjetnička ustanova kao što bi to trebao biti naš Zemaljski glazbeni zavod da takvim eksperimentima djeluje suprotno od svoga cilja — stvaranja glazbe onakvom kakva ona jest! Mozartova glazba nije nikakav kaučuk koji se može oblikovati prema dopadljivosti. Može li se zamisliti da npr. Don Giovannijevu ariju 'Pruži mi ruku, moj živote' otpjeva cijeli zbor! Ovakvim nepromišljenim pokušajima postajemo smiješnim pred ostalim glazbenim djelima. A zaista danas ne manjka više orkestralnih skladbi kada djeluju Brahms, Saint-Saëns, Goldmark, Dvořák, Fuchs, i dr.«[60]

[59] »Auszusetzen haben wir nur an Mozart's G-moll Quintett die achtfache Verstärkung. Wenn man schon durchaus etwas verstärken wollte, so hätte man eine andere Wahl treffen müssen; Mozart's Quintet eignet sich hiezu durchaus nicht«, u: *Agramer Zeitung*, LXI, 1886, 43.

[60] »Die Aufführung des »achtfach Verstärkten« Adagio und Menuetto aus Mozart's G-moll Quintett sollte wahrscheinlich eine Demonstration sein. Wie haben nämlich in unserem Berichte über das vorletzte Musikvereins-Concert unseren Missfallen über die »achtfache Verstärkung« eines Mozart'schen Quintetts Ausdruck geben; durch die gestrige Wiederholung desselben wollte man vielleicht der Kritik gegenüber vornehme Nichtachtung bezeigen. Ob das ein tactvolles Vorgehen ist, wollen wir nicht untersuchen. Im Interesse der Sache jedoch fühlen wir uns verpflichtet wiederholt zu betonen, dass es etwas Unerhörtes ist ein Mozartisches Quintett achtfach zu verstärken; der Charakter der Komposition ist ein solcher, dass er eine Abweichung von der Intention seines Schöpfers absolut nicht zulässt; wenigstens sollte eine so ernste Kunststätte, wie es unser Landes=Musik=Institut doch sein soll, es vermeiden, durch solche Experimente-ihren Zwecke Musik zu machen, wie sie gemacht werden soll-entgegenzuwirken! Mozarts Musik ist kein Kautshuk, der sich nach Belieben dehnen lässt. Man danke sich z. B. Don Juans »Reich mir die Hand, mein Leben« von einem Chore gesungen! Durch solche unbedachte Versuche machen wir uns nur vor der übrigen.

Povećanje broja izvođača u pojedinim dionicama možda bi se moglo usporediti s današnjom obradom popularnih stavaka klasičnih skladbi za orkestar i proširenjem broja slušalaca takve glazbe. Ujedno je to moguća potvrda određene izvodilačke prakse, koja je — ovisno o broju raspoloživih glazbenika — mogla skladbu sasvim određenog stilskog razdoblja i glazbenog oblika učiniti zvukovno »romantičnijom«, popularnijom, odnosno pristupačnijom tadašnjem suvremenom slušateljstvu. Može se sasvim pouzdano reći da u drugoj polovici 19. stoljeća zagrebački pojedinačni koncertni programi još uvijek pokazuju sadržajnu raznolikost u odabiru skladbi tzv. ozbiljne i tzv. zabavne glazbe, pa se uvrštavanjem skladbi toliko raznolika sadržaja nastojala okupiti i brojnija publika.

Brojne Mozartove skladbe za glas i instrumentalnu pratnju (klavir ili orkestar), kao i poznate arije iz opera nisu našle dovoljno mjesta u programima glazbenih priredbi od 1870—1890. godine. Bilježimo samo tri, i to ariju iz opere *Čarobna frula* koju je u redutnoj dvorani Narodnog kazališta, 31. srpnja 1874. godine, otpjevao peštanski operni pjevač A. Angyalfi,[61] ariju Cherubina iz opere *Figarov pir* koju je 13. veljače 1888. g. u Narodnom zem. gl. zavodu izvela Marija Kermecova,[62] te ariju »Kraljice noći« (iz opere *Čarobna frula*) koju je 5. prosinca 1890. godine otpjevala Levina Miles na koncertu u Nar. zem. gl. zavodu.[63] U osvrtima na koncerte iz 1874. i 1890. godine površno se spominje Mozartovo ime, ali je neobično važan podatak da je mađarski pjevač Angyalfi na hrvatskom jeziku otpjevao jedan dio u program uvrštenih skladbi. Nije precizirano odnosi li se to i na ariju iz opere *Čarobna frula*, ali ostaje otvoreno kao mogućnost. Ime Levine Miles češće se susreće na koncertima HGZ-a, no, njeno ime, kao ni ime spomenutog mađarskog opernog pjevača nije uvršteno u naše priručnike o glazbi, pa je teško reći nešto više o njihovu radu.

Iz pregleda izvedbi skladbi Wolfganga Amadeusa Mozarta vrijedno je izdvojiti još jedan možda manje poznati detalj. U prosincu 1884. godine održan je u Građanskoj streljani društveni vjenčić prvog Hrvatskog citarskog kluba. Između naslova brojnih skladbi priređenih za izvedbu na jednoj ili više citri nalazi se i Menuet iz Es-dur simfonije u obradi J. Hansteina za 4 citre.[64] U ovome slučaju radi se, zapravo, o obradi, pa bi se Mozartovo autorstvo moglo pomaknuti u drugi plan. U 19. stoljeću još je prisutan običaj da se popularne orkestralne skladbe izvode u obradi za jedan ili dva klavira; radi se i o specifičnom instrumentalnom sastavu i sigurno o nastojanju da se u zagrebačkoj glazbenoj sredini potvrdi izvođenjem poznatih glazbenih djela.[65]

61 *Obzor*, 1874, br. 173.
62 *Obzor*, 1888, br. 92.
63 *Obzor*, 1890, br. 275.
64 Vidi: *Pozor*, 1884, br. 286.
65 Teoretska razmatranja o originalnom djelu kao fetišu i izvedbi skladbe u obradi, kao i o izvođenju skladbi u cjelini (odnosno samo pojedinih stavaka) i odnosu koncertne publike dao je autor Hans-Werner HEISTER u djelu *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Bd. 2, Wilhelmshaven 1983, 432—455.

V. *Zaključak*

Provedeno istraživanje glazbenog života Zagreba od početka 19. stoljeća do 1890. godine dopušta donošenje određenih zaključaka s obzirom na izvore, kulturno-povijesni kontekst i glazbeni opus samo jednog odabranog skladatelja Wolfganga Amadeusa Mozarta. O recepciji se može govoriti samo na temelju pismenih bilješki, pa je kao središnji izvor podataka korišten dnevni list *Obzor*, u razdoblju od početka njegova objavljivanja 1860. godine do, zaključno, 1890. Kako je veći broj napisa o izvedbama Mozartovih skladbi uvjetovan većim brojem izvedaba najzanimljiviji se podaci vežu upravo uz 8. i 9. desetljeće prošloga stoljeća.

Zagreb je u 19. stoljeću bio značajno upravno i kulturno središte, ali po broju stanovnika, zapravo, mali gradić. Statistički pokazatelji upućuju na to da je od gradića sa 20.000 stanovnika sredinom stoljeća Zagreb 1910. godine postao gradom od 80.000 stanovnika.[66] Koncertni život Zagreba u osnovi odgovara glazbenom životu građanskog društva, što se može usporediti s mnogim suvremenim europskim gradovima. Nepotrebno je upuštati se u teoretska razmišljanja o tipovima glazbenih društava — organizatora koncerata, tipovima koncerata, a shodno tome i receptivnim mogućnostima publike.[67] No, može se reći da su prema trajanju izvedbe neki od koncerata zamišljeni preambiciozno i u suprotnosti s mogućnostima percepcije prosječnog slušatelja glazbe.[68] Na nekima od njih izvedene su i Mozartove skladbe.

Što se tiče izvodilačkih tijela može se općenito reći da su sudjelovali uglavnom neprofesionalci, učenici glazbene škole, a rjeđe temeljito obrazovani glazbenici, osobito u drugoj polovici 19. stoljeća. Uzme li se u obzir da je od 1870. godine, središnja ličnost zagrebačkog glazbenog života Ivan Zajc glazbenu naobrazbu stekao u Milanu i Beču, da su mnogi učenici HGZ-a isto tako školovani u Beču (npr., već spominjani Oton Žert) može se sa sigurnošću reći da su svojim iskustvom stečenim u drugim glazbenim središtima mogli — po svom povratku u Zagreb — utjecati na promjene sadržaja koncertnih programa. Mozartove skladbe sve su češće na programima koncerata između 1870. i 1890. godine, ali su i dalje tek sporadično zastupljene skladbe skladatelja baroknog razdoblja, nadalje Haydna i Beethovena, ruskih romantičara, i dr. Trajno su prisutna imena hrvatskih skladatelja od kojih, kako je poznato, prednjači Ivan Zajc. Na programe su često uvrštavane skladbe suvremenih, danas potpuno zaboravljenih skladatelja (npr., Onslow, Reinecke, Braga, Fischhof, Henselt, Helmsberger i brojni drugi).

Postupno se, od prvih koncerata 1827. godine, primjećuje obraćanje sve većem i raznovrsnijem broju slušalaca. Tako je ostvarena pretpostavka da glazbena djela prima što više slušalaca. Ponavljanjem istih naslova (kod Mozarta, doduše, ne prečesto) stvarane su, nadalje, pretpostavke za prepoznavanje već

[66] Usp. Ivan KAMPUŠ — Igor KARAMAN, *Tisućljetni Zagreb*, Zagreb 1983, 160.
[67] Opširno o tome vidi u spomenutom djelu Hansa-Wernera HEISTERA, Bd. 1, 99—108.
[68] Usp. H.-W. HEISTER, *op. cit.*, Bd. 2, 531—534.

izvedenih skladbi, ali i upoznavanje novih, čime iz ovoga ugla promatranja neobično mnogo dobivaju na značenju trajno objavljivane najave koncerata u dnevnim listovima. Tako se postupno ostvaruje proces pretvaranja glazbenih priredaba za članove pojedinih glazbenih udruženja u priredbe dostupne svim zainteresiranim građanima uz kupnju ulaznice, ili u zabave sa slobodnim pristupom.

Kroz cijelo 19. stoljeće naglašena je u Hrvatskoj težnja za nacionalnim osamostaljenjem, za uvođenjem hrvatskog jezika u cjelokupni društveni život, kao i za stvaranjem samosvojnog nacionalnog glazbenog stila (izraza). Sve glazbene priredbe, bez obzira na potvrde o umjetničkom dometu, značajne su u smislu održavanja kontinuiteta glazbenog života u Zagrebu. Odabir glazbenih djela sigurno je ovisio o glazbenoj obrazovanosti organizatora tih priredaba s jedne, ali i o raspoloživom izvodilačkom sastavu s druge strane. Isto tako stanje glazbeno-teoretskog istraživanja moglo je odrediti sadržajnu stranu izrečenih sudova o estetskim vrijednostima glazbenog djela i/ili njegove izvedbe.

Prateći u novinama napise o glazbenim priredbama, može se na kraju predložiti nekoliko mogućih zaključaka:

1. Na temelju pregledanih izvora uočava se da je mnogo više skladbi W. A. Mozarta izvedeno pred zagrebačkom publikom u drugoj polovici 19. stoljeća, naročito poslije 1870. godine. Budući da je jedan od interpreta, posebno u komornim skladbama, Ivan pl. Zajc, može se pretpostaviti da je njegovo ranije stečeno glazbeno obrazovanje i iskustvo pridonijelo uvrštavanju Mozartovih, ali i brojnih ranije nepoznatih komornih skladbi na koncertne programe u Zagrebu. Kao i svako solističko muziciranje i komorno je zahtijevalo dobre pedagoge, što se u potpunosti počelo ostvarivati dolaskom Zajca u Zagreb.

2. Uzimajući u obzir veličinu Mozartova glazbenog opusa, može se ustvrditi da je zagrebačkoj publici predstavljen u spomenutom razdoblju samo jedan njegov manji dio. U najavama izvedaba Mozartove su skladbe vrlo neprecizno navedene, tako da se danas možda govori o jednoj skladbi, iako se prema Köchelovom popisu jasno razlikuju dvije ili više skladbi s istom oznakom tonaliteta (i vrsta).

3. Gotovo da i nema napisa koji bi pobliže nastojali analizirati stilske značajke pojedinih skladbi. Sudovi o izvedbama Mozartovih djela uglavnom su vrlo uopćene konstatacije, a neke od izvedaba potpuno su izostavljene iz kritika pojedinih koncerata. Za izricanje estetskih sudova o glazbenim izvedbama trebalo je biti ostvareno nekoliko pretpostavki: dobro poznavanje povijesti glazbe, poznavanje estetike (opće i glazbene koja se intenzivno oblikuje kao zasebna disciplina od sredine 19. stoljeća) i poznavanje izvodilačke prakse drugih glazbenih centara radi donošenja što objektivnijih sudova. U drugoj polovici 19. stoljeća, dolaskom Franje Kuhača u Zagreb, nastaju tek prva temeljna glazbeno-teoretska djela na hrvatskom jeziku, pa je teško utvrditi je li postojala mogućnost potpunijeg teoretskog obrazovanja glazbenih pisaca i kritičara. Gotovo do kraja 19. stoljeća glazbeni život Zagreba bit će obilježen već spomenutom težnjom za stvaranjem nacionalnog glazbenog stila, ali i izborom skladbi slavenskih, i hrvatskih skladatelja, posebno opernih (Verdi, Rossini, Meyerbeer,

Wagner, itd.) 19. stoljeća, što nije pružalo dovoljno mogućnosti za uspoređivanje izvedbi Mozartovih skladbi s obzirom na tehničku spremnost i umjetnički domet same izvedbe (interpretacije).

4. Ponegdje su zabilježene napomene o broju posjetilaca, o ponašanju prisutne publike na koncertu, odnosno o sadržajnoj strani programa koja je mogla privući ili odbiti publiku. Znajući da je Zagreb do 1895. godine imao kazališnu zgradu koja je mogla primiti 750—800 posjetilaca (današnja zgrada HNK izgrađena u tzv. Donjem gradu i svečano otvorena 1895. godine nije bitno većeg kapaciteta!), zatim zgradu HGZ-a koja je mogla primiti skoro 500 posjetilaca, te još nekoliko poznatih prostora u kojima su se održavali koncerti, može se pouzdano reći da su u odnosu na tadašnji broj stanovnika grada postojale dovoljne prostorne mogućnosti za trajno održavanje koncertnog života. Nije poznato da li je u zagrebačkom glazbenom životu postojao svojevrstan koordinator, ali se može pretpostaviti da su svi organizatori koncertnih i kazališnih izvedbi međusobno surađivali, jer su se izuzetno rijetko istovremeno održavali koncerti u jednoj od za to predviđenih dvorana i kazališne, dramske ili operne predstave.

5. Kako je ovo istraživanje utemeljeno na određenoj arhivskoj građi i jednom dijelu dnevnih novina 19. stoljeća, ono se može proširiti i istraživanjima dnevnih novina na njemačkom jeziku, kao i napisima u časopisima iz područja kulture i umjetnosti, među kojima se posebno ističe *Vienac* čiji je dugogodišnji urednik bio književnik August Šenoa. Vjerojatno proširenje istraživanja na druge izvore ne bi značajnije promijenilo stečenu sliku o odjecima izvedaba Mozartovih skladbi u 19. stoljeću u Zagrebu. No, činjenica je da su gotovo svi izvođački sastavi uvrstili u program poneku Mozartovu skladbu, a napisi o izvedbama objavljivani su najčešće bez potpisa autora. Ta činjenica nipošto ne umanjuje njihovu vrijednost, jer oni ostaju, ipak, najpouzdanijim izvorom za proučavanje recepcije glazbenog opusa i drugih skladatelja u našoj sredini.

Zadatak ovoga rada nije bio da analizira cjelovit programski sadržaj pojedinačnih koncertnih sezona i svih ostalih glazbenih izvedaba izvan njih, jer bi se u tom slučaju podaci o održanim koncertima morali dopuniti i podacima iz svih ostalih dostupnih izvora. Osnovno ishodište bili su napisi u *Obzoru*, pa sve moguće manjkavosti u kronologiji izvedaba Mozartovih skladbi uvjetuje upravo taj izbor. Ujedno je to i potvrda činjenici da na određeni način odabir građe može odrediti i krajnje domete istraživanja.

6. Zagrebačka publika mogla je Mozartove skladbe upoznati u originalnoj verziji, a mnoge u obliku aranžmana za puhački orkestar (najčešće uvertire operama), fantazija za jedan instrument na temelju motiva iz Mozartovih skladbi, ili obrada za neuobičajen sastav instrumenata (kvartet citri). Aranžmani za puhački orkestar i izvođenje na otvorenim prostorima (trgovima) grada mogli su pridonijeti popularnosti tako predstavljenih skladbi. Mozartovo ime nalazi se u kontekstu sadržajne strane koncertnih programa uz brojna imena skladatelja 19. stoljeća, danas već potpuno zaboravljenih, ali i uz imena klasika glazbene literature. Najvećim dijelom ipak su to europski skladatelji, a od naših najistaknutije ime je, svakako, Ivan Zajc. Glazbena kritika u nekoliko je navrata ocijenila neprimjerenim program koncerta koji nije sadržavao niti jednu skladbu hrvatskih

skladatelja, a u tim programima zastupljen je i Mozart. Sjetimo li se povijesne činjenice da u drugoj polovici 19. stoljeća u Hrvatskoj tek nastaje nacionalni glazbeni izraz (posebno se ističe Franjo Kuhač) i da se svim snagama i dalje nastoji oduprijeti mađarizaciji, svaka tako intonirana kritika sadržaja koncerta ima nacionalno-politički aspekt.

Skladbe Mozarta opisane su u osvrtima ponekad samo jednom riječju, kao npr. »nježna«, »divna«, »sjajna«, a sam skladatelj opisan kao »neumrli« ili »klasik«. Ti škrti iskazi ipak potvrđuju da je već prilično rano, unatoč malom broju glazbenih izvedbi, na pravi način shvaćena veličina Mozartovih opusa. Stručnost glazbene kritike najizraženija je u prikazu izvedbi g-mol simfonije 21. 11. 1879. g. i osmerostruko ojačanog g-mol kvinteta, jer odražava poznavanje značajki klasičnog stila.

7. Prema sadržaju zagrebačkih koncertnih programa iz 19. stoljeća može se zaključiti da, uglavnom, nema tzv. »povijesnih koncerata«,[69] ali kao prethodnik (ili možda tek jedan u nizu?) takvih koncerata koje će između 1920. i 1940. g. priređivati Hrvatski glazbeni zavod, sigurno se može izdvojiti koncert održan 28. 10. 1887. u povodu obilježavanja 100-godišnjice praizvedbe Mozartove opere *Don Giovanni*.

8. Predodžba o prisutnosti Mozartove glazbe u glazbenom životu Zagreba u 19. stoljeću bila bi cjelovitija kad bi bile obuhvaćene i kazališne predstave. Spomenuta je izvedba opere *Don Giovanni* 1875. godine, pa bi se moglo govoriti o izvedbama u kontekstu pojedinih kazališnih sezona, kao i uopće, pripremljenosti za izvedbu i interpretaciju Mozartovih opera. Takva vrsta istraživanja zahtijeva analizu podataka o interpretima (solisti, orkestar, zbor), režiserima, scenografima, kostimografima, prevodiocima, itd. Ovisno o financijskim mogućnostima moglo se pomišljati na gostovanje stranih pjevača ukoliko je njihova prisutnost bila neophodna za pojedine izvedbe, ali zbog izuzetno teške financijske situacije u kojoj se našla kazališna djelatnost, dekretom 26. veljače 1889. godine, Khuen Hedérvary donio je odluku o prestanku rada opere i operete s krajem sezone 1888/89,[70] čime je za neko vrijeme potpuno otpala mogućnost scenskog prikazivanja Mozartovih opera u Zagrebu.

9. Ovdje izloženi rezultati istraživanja odnose se samo na djelić glazbenog događanja u Zagrebu u 19. stoljeću. Njegovim proširenjem moći će se stvoriti potpunija slika o kontinuitetu glazbene djelatnosti, zastupljenosti skladbi pojedinih skladatelja, a ujedno time i mogućnosti recepcije koju najbolje potvrđuju raznovrsni objavljeni (ili još neobjavljeni) zapisi. Dometi ovako provedenog istraživanja mogu poslužiti kao polazišta za nova, pa stoga završetak ovoga napisa ne znači i završetak istraživanja.

[69] Usp. H.-W. HEISTER, *op. cit.*, Bd. 1, 88—90.

[70] Usp. Slavko BATUŠIĆ, Vlastitim snagama (1860—1941), u: *Hrvatsko narodno kazalište 1894—1969*, Zagreb 1969, 109.

Prilog I: Izvedbe Mozartovih skladbi u Zagrebu između 1870. i 1890. godine (kronološki pregled)

Datum izvedbe	Naziv skladbe i interpreti	Mjesto izvedbe i organizatori	Ostali skladatelji	Izvori*
28. 6. 1872.	Četveroglasje za gusle G-dur (I. i IV. stavak) (Švarc, Eisenhuth, Oertl, Simm)	Društveni koncert HGZ-a u dvorani Narodnog kazališta		*Obzor*, 1872, br. 145 (najava)
22. 6. 1873.	Kvartet D-dur (A. Švarc, G. Eisenhuth, I. Oertl, I. Zajc)	koncert nar. zem. gl. zavoda u redutnoj dvorani kazališta	I. Zajc, Dessauer, Ricci, Mayseder	*Obzor*, 1873, br. 141 (najava) k. 1-do 1879/25
21. 11. 1873.	Uvertira operi *Zauberflöte* (orkestar: članovi zavoda, profesori, diletanti)	koncert nar. zem. gl. zavoda u nar. kazalištu	Schubert—Heller, Wagner—Liszt, Beethoven, Zajc, Weber, Zajc, Zajc	*Obzor*, 1873, br. 273 (kritika) k. 1-do 1879/29
31. 7. 1874.	Arija iz opere *Čarobna frula* (A. Angyalfi, peštanski operni pjevač, Hinko Hirsch, klavir)	redutna dvorana narodnog kazališta	Mendelssohn, Rossini, I. Zajc, Gounod, F. Schubert, Verdi, Verdi, Balfe	*Obzor*, 1874, br. 175 (kritika)
7. 9. 1874.	Kvintet za 2 violine, 2 viole i violončelo (Allegretto i Larghetto — Franjo i Ana Krežma, Kulander, Culifaj, Müller)	koncert nar. zem. gl. zavoda u redutnoj dvorani kazal.	Verdi, Romberger, Schubert, Zajc, Onslow, Zajc, Vieuxtemps, Zajc	*Obzor*, 1874, br. 202 (najava) k. 1-do 1879/39
14. 8. 1875.	Uvertira za orkestar iz opere *Don Giovanni*	nar. zem. kazalište		*Obzor*, 1875, br. 184 (najava)
22. 11. 1875.	*Largo* za violinu i orkestar (Ivan Žigrović-Pretočki, orkestar)	nar. zem. gl. zavod u nar. kazalištu (Koncert u slavu sv. Cecilije)	Meyerbeer, J. Moscheles, Zajc, Wagner, Rossini, Zajc, Zajc	*Obzor*, 1875, br. 266 (najava)? 268 (kritika) k. 1-do 1879/33
7. 4. 1876.	Sonata za 2 glasovira (Maja Petras i Franjo Petrić)	redutna dvorana nar. zem. kazališta (koncert Franje Petrića)	Zajc, Beethoven, Wagner, Liszt, A. Rubinstein, Wagner, (arr. Wilhelmy), Liszt	*Obzor*, 1876, br. 79
30. 9. 1876.	Uvertira operi *Čarobna frula*	nar. zem. kazalište	Weber, ...	Goglia, *Orkestralna muzika u Zagrebu*, str. 16
17. 11. 1876.	Kvartet d-mol (Firentinski gudački kvartet)	nar. zem. kazalište	Beethoven, Mendelssohn	*Obzor*, 1876, br. 264 (najava)
5. 1. 1877.	Kvintet za dvije viole, violinu i klarinet i violončelo [!]	HPD »Kolo« u redutnoj dvorani kazališta	Beethoven, Zajc, Beethoven, Lj. Nenadović (recitacija), Hansmann	*Obzor*, 1876, br. 294 (najava)

*Izvori: *Obzor*, Arhiv HGZ-a (Sign. br. 1-do 1879; 1880—1884; 1885—1891), Goglia (vidi izbor literature), *Agramer Zeitung*

Datum izvedbe	Naziv skladbe i interpreti	Mjesto izvedbe i organizatori	Ostali skladatelji	Izvori
26. 10. 1877.	Četverogudje B-dur	koncert nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Mendelssohn, Mendelssohn, Zajc	*Obzor*, 1877, 243 (najava) *Obzor*, 1877, br. 247 (kritika — spominje Beethovenov kvartet)
1. 3. 1878	Sonata E-dur za klavir (g. Ungar)	društveni koncert nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Bricialdi, Ricci, Beriot, Zajc	*Obzor*, 1878, br. 46 (najava) *Obzor*, 1878, br. 51 (kritika)
28. 2. 1878.	Menuet (solistički koncert Anette Essipove, klavir)	nar. zem. kazalište	Mendelssohn, Field, Raff, Schubert, Leschetizky,Liszt, Chopin, Liszt	*Obzor*, 1878, br. 49 (najava)
15. 6. 1878.	Četverogudje G-dur	koncert nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Zajc, Mendelssohn, Zajc, Mendelssohn, Boccherini	*Obzor*, 1878, br. 132 (najava) Goglia, *Komorna muzika u Zagrebu*, str. 27
3. 1. 1879.	Kvartet g-mol za klavir, violinu, violu i violončelo (Oertl, Milaković, Simm, Zlata Makovčeva, klavir) Larghetto (Oertl)	koncert Franje Petrića u dvorani nar. zem. gl. zavoda	Schumann, Beethoven, Händel, Schumann, Jensen, Schubert	*Obzor*, 1879, br. 1 (najava) *Obzor*, 1879, br. 3 (kritika)
26. 7. 1879.	Koncert d-mol za klavir uz pratnju orkestra, I. stavak (Marija Jugović, ork.) Mozart—Weber: »Vienac melodija« (za sopran, alt i djevojački zbor; Adela Farkaš, Marija Freudenreich, Izabela Šarrer, Paolina Štern, učenice zavoda)	ispitni koncert učenika nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Jansa, Zajc, Lêe, Dvořák, Doppler, Bellini, Zajc, Maurer, Oertl	k. 1-do 1879/38
31. 10. 1879.	Četverogudje B-dur	koncert nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Bellini, Herz Lafant, Zajc	*Obzor*, 1879, br. 248 (najava) Goglia, *Komorna* ..., str. 27
21. 11. 1879.	Simfonija u g-molu glasbenici i diletanti, te vojnička glasba pukovnije Jelačić	nar. zem. gl. zavod, koncert u proslavu dana sv. Cecilije	Weber, Händel, Gounod, Haydn	*Obzor*, 1879, br. 267 (najava) *Obzor*. 1879, br. 269 (kritika)
23. 11. 1879.	Misa u C-duru (Ida Wimbergerova s učenicima i članovi HPD »Kolo«)	crkva sv. Katarine	—	*Obzor*, 1879, br. 269 (najava)
5. 3. 1880.	Peterogudje A-dur	koncert »Kola« u nar. zem. gl. zavodu	Kuhač, Abt, Warlamoff, G. Eisenhuth	*Obzor*, 1880, br. 51 (najava)

Datum izvedbe	Naziv skladbe i interpreti	Mjesto izvedbe i organizatori	Ostali skladatelji	Izvori
9. 5. 1880.	Kvartet G-dur za klavir, violinu, violu i violončelo (F. Petrić, G. Eisenhuth, Sl. Šmidt, J. Eisenhuth)	matineja HPD »Kolo« u dvorani nar. zem. gl. zavoda	Mendelssohn, Lisinski, Kreutzer	*Obzor*, 1880, br. 104 (najava) *Obzor*, 1880, br. 106 (kritika)
14. 5. 1880.	Kvintet g-mol	društveni koncert nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Ricci, Stiehl, Zajc, Zajc	*Obzor*, 1880, br. 105 (najava) *Obzor*, 1880, br. 113 (kritika) k. 1-1880—1884/2 Goglia, *Komorna* ..., str. 27
26. 7. 1880.	Symphonia: Andantino i Presto za glasovir četveroručno (Olga Ratković i Darinka Dežman)	ispitni koncert nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Terschak, Zajc, Mollhauer, Wagner, Liszt, Zajc, Zviezda, Esser	k. 1-1880—1884/3
18. 3. 1881.	Četverogudje C-dur	HPD »Kolo« u dvorani nar. zem. gl. zavoda	F. A. Vogel (Zbor: »Cigani«), G. Eisenhuth, Zajc	*Obzor*, 1881, br. 62 (najava)
3, 5. 5. 1882.	Simfonija g-mol (orkestar)	koncert HPD »Kolo« u nar. zem. kazalištu (u korist gradnje novoga kazališta)	Zajc, Lisinski, Beethoven, G. Eisenhuth, G. Eisenhuth, Chopin, Pokorny, Zajc	*Pozor*, 1882, br. 98 (najava) *Pozor*, 1882, br. 103 (kritika)
19. 1. 1883.	Potpourri iz opere *Don Juan*	koncert diletantskog orkestra »Hrv. Sokola« u dvorani građanske streljane	Zajc, Beethoven	*Pozor*, 1883, br. 14 (najava)
23. 2. 1883.	Kvintet za klarinet, dvije violine, violu i violončelo u A-duru K.V. 581 (dodala S.M.-Ć.)	Koncert HPD »Kolo« u dvorani građanske streljane	Fogel (Zbor: »Cigani«), Zajc, Foerster, Lisinski, G. Eisenhuth	*Pozor*, 1883, br. 40 (najava) *Pozor*, 1883, br. 43 (kritika)
28. 7. 1883.	Četverogudje G-dur, I. stavak (Robert Kronfeld, Izidor Lichtenberg, Antun Piškor, Stanko Farkaš)	ispitni koncert pitomaca nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Meyerbeer, Fahrbach, Mer, Mendelssohn, Chopin, Beethoven, Beriot, Hermes, C. Kreutzer)	k. 1-1880—1884/16
21. 1. 1884.	Kvintet A-dur za klarinet, dvije violine, violu i violončelo, K.V. 581 (dodala S.M.-Ć.)	koncert nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Gounod, Quitte, Beriot, Appoloni	*Pozor*,1884, br. 16 (najava) k. 1-1880—1884/19 Goglia, *Komorna* ..., str. 27
22. 2. 1884.	Simfonija u g-molu I. stavak (dobrovoljni orkestar »Hrvatskog Sokola«)	koncert dobrovoljnog orkestra »Hrvatskog Sokola« u dvorani »Sokola«	Smetana, Suppé, Majer, Zajc	*Pozor*, 1884, br. 44 (najava) *Pozor*, 1884, br. 45 (kritika)

Datum izvedbe	Naziv skladbe i interpreti	Mjesto izvedbe i organizatori	Ostali skladatelji	Izvori
7. 3. 1884.	Četverogudje (Smrekar, Šrepel, Farkaš i Müller)	koncert sveuč. pjev. društva »Lira« u korist prijenosa kostiju Franje Krežme u domovinu: nepoznato mjesto održavanja	Vilhar, Katkić, Zajc, Katkić, Zajc	*Pozor*, 1884, br. 55 (najava) *Pozor*, 1884, br. 57 (kritika)
7. 4. 1884.	Uvertira operi *Čarobna frula* (dirigent Ivan Zajc)	nar. kazalište: filharmonički koncert u korist gradnje novoga kazališta (red loža)	Verdi*, Schubert**, muški zbor, Zajc, Gounod, Beethoven, Zajc, Eisenhuth,* umjesto Verdijeve arije iz opere »Don Carlos« izvedena je arija iz opere »Amelia« I. Zajca	*Pozor*, 1884, br. 79, 81 (najava) *Pozor*, 1884, br. 82 (kritika)
8. 4. 1884.	Uvertira operi *Čarobna frula* (dirigent Ivan Zajc)	nar. kazalište: filharmonički koncert u korist gradnje novoga kazališta (red loža »Nepar«)	Zajc, Beethoven, Eisenhuth, Zajc, Haydn, Gounod, Zajc	*Pozor*, 1884, br. 82 (najava)
4. 7. 1884.	Duet iz opere *Don Juan* (vojnička glasba puk. nadv. Leopolda br. 53)	Jelačićev trg	Richter, Balfe, Strauss, Strauss, Verdi, Meyerbeer	*Pozor*, 1884, br. 153 (najava)
13. 12. 1884. -	Menuet iz Es-dur simfonije (za 4 citre priredio J. Hanstein)	društveni vienčić prvog hrvatskog citarskog kluba u dvorani građanske streljane	Umlauf, Blumlacher, Umlauf, Umlauf, Blumlacher, Leihold	*Pozor*, 1884, br. 286 (najava)
16. 1. 1885.	Gudački kvintet g-mol (Eisenhuth, Stöckl, Simm, Šmidt, Oertl)	nar. zem. gl zavod	?	Goglia, *Komorna*, ..., str. 27.
16. 3. 1885.	Fantasie (klavir), Marija Baumayer	orkestralni koncert nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Lisinski, Bach-Taussig, Mendelssohn, Verdi, Brahms, Lehmann, Joachim, Brahms, Dvořák	*Pozor*, 1885, br. 58 (najava) *Pozor*, 1885, br. 63 (kritika) k. 1-1885—1891/2
16. 6. 1885.	Duet iz opere *Don Juan* (vojnička glasba domaće puk. nad. Leopolda br. 53)	Zrinjski trg	Král, Weber, Strauss, Vorandl, Meyerbeer, Strauss	*Pozor*, 1885, br. 136 (najava)
28. 7. 1885.	Duet za dva soprana iz opere *Così fan tutte*	ispitni koncert učenika nar. zem. gl. zavoda	Zajc, Schubert, Raff, Bockmühl, W. Popp, Grabowski, Neslev, Švarc, Zajc	k. 1-1885—1891/3

Datum izvedbe	Naziv skladbe i interpreti	Mjesto izvedbe i organizatori	Ostali skladatelji	Izvori
11. 9. 1885.	Simfonija u g-molu (dobrovoljački ork. »Hrv. Sokola«)	dvorana »Hrv. Sokola« (koncert u korist Otona Žerta na školovanje u Beč)	Dvořák, ** arija, Raff, Alard, Hamm	*Pozor*, 1885, br. 207 (najava) *Pozor*, 1885, br. 208 (kritika)
19. 2. 1886.	Gudački kvintet g-mol	nar. zem. gl. zavod	?	Goglia, *Komorna ...*, str. 27.
22. 2. 1886.	Adagio i Menuetto iz Kvinteta u g-molu (osmerostruko ojačeno)	koncert nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Händel, Rameau, Lisinski, Schubert, Chopin, Lachner, Gounod, Cassorti, Noskowski	*Obzor*, 1886, br. 26 (najava) *Agramer Zeitung*, 1886,*61*, 43 (krit,) k. 1-1885—1891/5
19. 3. 1886.	Adagio i Menuetto iz Kvinteta u g-molu (osmerostruko ojačeno)	koncert nar. zem. gl. zavoda u dvorani zavoda	Raff, Lisinski, Schumann, Beethoven, Zajc	*Obzor*, 1886, br. 64 (najava) *Agramer Zeitung*, 1886, *61*, 65 k.-1885—1891/6
25. 5. 1886.	Duet iz opere *Don Juan* (vojnička glasba domaće puk. nadv. Leopolda br. 53)	Zrinjski trg	*Koračnica, Meyerbeer, Granado, Verdi, Strauss	*Obzor*, 1886, br. 119 (najava)
6. 7. 1886.	Uvertira operi *Figarov pir* (vojnička glasba domaće puk. nadv. Leopolda br. 53)	Zrinjski trg	**Koračnica, Novosad, Rossini, Zajc, Wagner	*Obzor*, 1886, br. 151 (najava)
24. 7. 1886.	Uvertira operi *Figarov pir* (vojnička glasba dom. puk. nad. Leopolda, dirigent Jos.).	vrt Dreherove pivovare (koncert HPD »Kolo«)	**Koračnica, Zajc, Rosenkranz, Vogel (Zbor: »Cigani«), Strauss, Löw, Gounod, G. Eisenhuth,Sommer, Ipavec, Zajc, Zajc, Strauss)	*Obzor*, 1886, br. 165 (najava)
17. 9. 1886.	Duet iz opere *Don Juan* (vojnička glasba domaće puk. nad. Leopolda br. 53)	Jelačićev trg	Ischpold, Reisiger, Strauss, Cibulka, Martha v. Loeben	*Obzor*, 1886, br. 212 (najava)
12. 10. 1886.	Uvertira operi *Figarov pir* (vojnička glasba dom. puk. nad. Leopolda br. 53)	Zrinjski trg	Hendrych, Strauss, Bellini, Strauss, Schreiner	*Obzor*, 1886, br. 233
13. 12. 1886.	»A, B, C« za klavir	koncert učenika pijanističke škole Emilije pl. Makanec u dvorani HPD »Kolo«	?	*Obzor*, 1886, br. 285 (najava)

Datum izvedbe	Naziv skladbe i interpreti	Mjesto izvedbe i organizatori	Ostali skladatelji	Izvori
25. 1. 1887.	Rondo a-mol, klavir (Alfred Reisenauer) Don Juan-Fantasie (obr. Liszt)	narodno kazalište	Bach, Händel, Schubert, Chopin, Moszkowsky, Rubinstein, Reisenauer, Čajkovski-Liszt, Mozart-Liszt	*Obzor*, 1887, br. 17 (najava)
28. 3. 1887.	Gudački kvartet	nar. zem. gl. zavod	Gade, Chopin, Chopin, **Pjesma za sopran	*Obzor*, 1887, br. 64 (najava)
Napomena: u Obzoru br. 69 najavljen umjesto Mozarta Oktet op. 20 F. Mendelssohna				
15. 4. 1887.	A-dur kvartet (O. Žert, A. Kuhar, K. Zemečnik, M. Waisz)	koncert u korist Otona Žerta za glazbeni studij u Beču u nar. zem. kazalištu	Popper, Davidoff, »Čašica čaja« (komedija), Verdi, Vieuxtemps	*Obzor*, 1887, br. 85 (najava)
6. 5. 1887.	Duet iz opere *Don Juan* (vojnička glasba dom. puk. nad. Leopolda br. 53)	Jelačićev trg	Koračnica, Strauss, Waldmann, Rosenkranz, Zajc	*Obzor*, 1887, br. 103 (najava)
10. 6. 1887.	Uvertira operi *Figarov pir* (vojnička glasba dom. puk.nad. Leopolda br. 53)	Jelačićev trg	Komrak, Hallmeier, Strauss, Kaschte, Panhaus	*Obzor*, 1887, br. 130 (najava)
2. 8. 1887.	Iz opere *Figarov pir* (vojnička glazba)	Jelačićev trg	Kohout, Waldmann, »Dva mornara« Marenco, Wagner, Schimel	*Obzor*, 1887, br. 174 (najava)
12. 10. 1887.	Uvertira operi *Figarov pir* (vojnička glazba)	Zrinjski trg	poputnica, Strauss, Gounod, Strauss, Strauss	*Obzor*, 1887, br. 231 (najava)
28. 10. 1887.	Uvertira i Finale I. čina opere *Don Giovanni;* Simfonija g-mol (dobrovoljni orkestar »Hrv. Sokola«, HPD »Kolo«, solisti, članovi vojn. glazbe)	koncert nar. zem. gl. zavoda povodom 100-godišnjice praizvedbe opere	—	*Obzor*, 1887, br. 235 (najava) k.-1-1885—1891/12
22. 11. 1887.	Misa u C-duru (članovi nar. zem. gl. zavoda i drugi)	prvostolna crkva	—	*Obzor*, 1887, br. 262 (najava)
8. 12. 1887.	Uvertira operi *Figarov pir* (vojnička glazba)	Strossmayerovo šetalište	Marš, Marenco, Meyerbeer, Zehrer	*Obzor*, 1887, br. 279 (najava)
13. 2. 1888.	Arija Cherubina iz opere *Figarov pir* (Marija Kermecova, uz klavirsku pratnju)	nar. zem. gl. zavod	Grieg, Dvořák, Matys K, Gounod, Schubert	*Obzor*, 1888, br. 32 (najava) i br. 36 (kritika)

Datum izvedbe	Naziv skladbe i interpreti	Mjesto izvedbe i organizatori	Ostali skladatelji	Izvori
14. 12. 1888.	Reminiscencije	dobrotvorni koncert vojničkih glazbi u korist fonda kapelnika u nar. zem. gl. zavodu	Weber, Rotolli, Vieuxtemps, Beethoven	*Obzor*, 1888, br. 287 (najava) i 288 (kritika)
16. 2. 1889.	Spomenice (vojnička glazba)	građanska streljana (trg. društvo »Merkur«)	Zajc, Majer, Ipavec, Katkić, Zajc	*Obzor*, 1889, br. 40 (najava)
4. 3. 1889.	Trio za klavir, violinu i violončelo (E. Cosiner, M. Markov, Radovan Marković)	nar. zem. gl. zavod	Verdi, Kuntz, Choppin (!), Raff, Rheinberger, Esser, Lisinski, Beständig	*Obzor*, 1889, br. 53 (najava) Goglia, *Komorna* ..., str. 28.
9. 7. 1889.	Uvod iz skladbe *Život umjetnika* (vojnička glazba)	Zrinjski trg	Poputnica, Bauer, Rosenkranz, Schubert, Flossmann, Král	*Obzor*, 1889, br. 156 (najava)
31. 10. 1890.	Uvertira operi *Titus* (vojnička glazba 101. pukovnije)	Jelačićev trg	Faulwetter, Zichrer, Wagner, Strauss	*Obzor*, 1890, br. 251 (najava)
5. 12. 1890.	Arija Kraljice noći iz opere *Čarobna frula* (Levina Miles)	nar. zem. gl. zavod	?	*Obzor*, 1890, br. 275 (najava) i 281 (kritika)

LITERATURA (izbor):

Theodor W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1970.

Josip ANDREIS, *Povijest hrvatske glazbe*, knj. 4, Liber—Mladost, Zagreb 1974.

Zdravko BLAŽEKOVIĆ, *Društveno-politički aspekti muzičke kulture u Zagrebu* (magistarska radnja), Sveučilište u Zagrebu — Muzička akademija, Zagreb 1983. (rukopis)

Werner BRAUN, *Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung*, Köln, Hans Görig Verlag, 1972.

Carl DAHLHAUS, *Analyse und Werturteil*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1970.

Jacqueline de CLERCQ, Les Rencontres Musicales. Une expérience de rénovation du concert, *IRASM*, Vol. IV/1, 1973, 69—80.

Jacqueline de CLERQ, Le public des concerts à Bruxelles, *IRASM*, Vol. III/1, 1972, 43—60.

Bernhard DOPHEIDE, *Musikhören. Hörerziehung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1978.

Antun GOGLIA, *Hrvatski glazbeni zavod 1827—1927*, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb 1927.

Antun GOGLIA, *Komorna muzika u Zagrebu*, Zagreb 1930 (posebni otisak iz *Sv. Cecilije*).

Antun GOGLIA, *Orkestralna muzika u Zagrebu*, Zagreb 1935 (posebni otisak iz *Sv. Cecilije*).

Hans-Werner HEISTER, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Bd. 1—2, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1983.

***, *Hrvatsko narodno kazalište 1894—1969*, Naprijed — Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1969.

Ivan KAMPUŠ — Igor KARAMAN, *Tisućljetni Zagreb*, Školska knjiga, Zagreb 1983.

Abraham A. MOLES, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Verlag m> Du Mont Schauberg, Köln 1971.
Stephan NACHTSHEIM, *Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik*, Dissertation, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1981.
Ivo OLUP, Muzički časopisi u Hrvatskoj, u: *Rad JAZU*, 1965, br. 337.
***, *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*, izd. Helmut Rösing, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983.
Peter SCHLEUNING, *Das 18. Jahrhundert. Der Bürger erhebt sich*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1984.
Artur SCHNEIDER, *Mozartiana u Zagrebu*, Zagreb, 1941 (posebni otisak iz *Sv Cecilije* XXXV, 1941).
Alicia SCHVARZER, L'industrie du disque en France, *IRASM*, Vol. IV/2, 1973, 257—277.
Ladislav ŠABAN, Neobjavljeni koncertni plakati i programi kao važna povijesna građa, *Arti musices*, 7, 1976.
Ladislav ŠABAN, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb 1982.
Đuro ŠUŠNJIĆ, *Kritika sociološke metode*, Gradina, Niš 1973.

Zusammenfassung

DIE KOMPOSITIONEN VON WOLFGANG AMADEUS MOZART
IM ZAGREBER MUSIKLEBEN DES 19. JAHRHUNDERT
(Ein Beitrag zur Rezeptionsforschung)

Die Rezeptionsforschung des gesammten Musikwerkes eines Komponisten kann man, wenn vom 19. Jahrhundert die Rede ist, auf gedruckte Quellen zurückführen. In diesem Artikel wurden einige Möglichkeiten der Rezeptionsforschung der Musikwerke Mozart's vorgeschlagen.

Ein Überblick der aufgeführten Werken, der auf Grunde der aufbewahrten Konzertprogramme im Archiv des Kroatischen Musikvereins bis zum Jahre 1870 verfasst wurde, lag am Anfang dieser Forschung. Andererseits wurden die Nachrichten über Konzertaufführungen, die zwischen den Jahren 1870 und 1890 im Tagesblatt *Pozor* die unbekannte Musikkritiker veröffentlichten, in Betracht gezogen. Man kann voraussetzen, daß ein größerer Teil der Bürger von Zagreb die Zeitungen las, die in der Muttersprache veröffentlicht wurden. So konnten die ständigen Konzertankündigungen und eventuelle Musikkritiken die Aufmerksamkeit einer größeren Anzahl von Besuchern erregen. Diese Forschung umfasst alle Musikaufführungen, die im bekannten zagreber Aufführungsräumen stattgefunden haben, außer Theatervorstellungen.

Das zagreber Konzertpublikum hatte die Möglichkeit nur eine kleine Anzahl von Mozart's Werken kennenzulernen, vor allem die Kammermusik. Anonyme Kritiker erwähnten kaum die stilistische Besinderheiten der Musikwerke Mozart's. Von wenigen Ausnahmen wurden die Aufführungen völlig unbedeutend betrachtet. Da sich diese Forschung auf eine begrenzte Anzahl von Quellen stützt, ist sie nicht beendet und kann weiterentwickelt werden.

SUVREMENOST KAO EPIZODA: PRILOG ZA POIMANJE NAPRETKA U MEĐURATNOJ GLAZBI S JUŽNOG RUBA SREDNJE EUROPE

Uz dokumentaciju Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva za suvremenu muziku, 1925—1930

EVA SEDAK

HTV — Studio Zagreb,
Jurišićeva 4, 41000 ZAGREB

UDK/UDC: 78.01

Izvorni znanstveni rad/Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 10. 12. 1991.
Prihvaćeno/Accepted: 17. 12. 1991.

Sažetak/Abstract

Svega tri godine nakon osnutka Internacionalnog društva za suvremenu muziku (ISCM — Salzburg 1922) u Zagrebu je pokrenuta inicijativa za osnivanje *Društva za suvremenu muziku* u svojstvu Jugoslavenske sekcije ISCM-a. Društvo je okupljalo neke od najznačajnijih skladatelja iz Hrvatske, Srbije i Slovenije, a ciljevi su mu bili promicanje suvremene glazbe na domaćem terenu, kao i njezino lansiranje na međunarodnu scenu. U prvih pet godina njegova opstanka (1925—1930) sjedište je Društva u Zagrebu, njegov je tajnik dr. A. Schneider, a cjelokupna razmjerno iscrpna dokumentacija pohranjena je u Arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda. Posredno ona svjedoči o spletu društvenih, kulturnih i političkih okolnosti koje su na južno-slavenskom rubu Europe u spomenutom razdoblju snažno i uglavnom negativno djelovale na duhovnu povijest nastanjenih naroda, otežavajući na različite načine — i u različitim sredinama različito intenzivno — ostvarenje poticaja koje se, kada je glazba u pitanju, običava smatrati naprednima. U tom svjetlu valja prosuđivati i razmjerno skromne dosege Jugoslavenske sekcije ISCM-a o kojima na planu konkretnih djelatnosti svjedoči ovdje prvi put prikazana građa, ali istodobno imati na umu njezine poticaje kao važan, premda često samo potencijalan doprinos stilskom pluralizmu hrvatske glazbe i glazbe susjednih joj zemalja u razdoblju između svjetskih ratova.

Uvodne napomene

Parafrazirajući Ferruccia Busonia kada tvrdi da je »među današnjim naprednim kritičarima došlo do zabune jer o pojavama rasuđuju na temelju smjerova kojima se kreću, umjesto na temelju njihovih vrijednosti«[1] moguće je i za

1 Ferruccio BUSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Insel-Verlag, Leipzig 1916, 97.

glazbena zbivanja u južnoslavenskom prostoru između dva svjetska rata ustanoviti da su mnogo češće kategorizirana prema ideologijskim nego li umjetničko-tehničkim i estetskim predznacima, mnogo češće s obzirom na smjer nego li na kvalitetu kretanja, pri čemu je s osobitom oštrinom znala doći do izražaja uobičajena historiografska dilema o napretku koji je podložan diktatu vladajuće estetike, kao što služi i borbi protiv njih, koji se zalaže za promjenu koliko i za stalnost, za novo koliko i za povratak na bivše modele, za slobodu koliko i za posezanje za napuštenim zabranama. O napretku što ga najtočnije definira ono što on nije[2] a u trenutku pokretanja energija koje ga sprečavaju, naknadno napretkom proglašavajući tendencije svojedobno žrtvovane nekim bivšim »napretcima«.

Prilično je razumljivo da na poseban način ova pitanja dolaze do izražaja u zemljama na južnom rubu srednje Europe, u razdoblju između 1918. i 1938, na lokalitetu koji se deset godina nazivao Kraljevinom Srba, Hrvata i Slovenaca, a idućih deset godina Kraljevinom Jugoslavijom i to upravo unutar onih nekoliko godina u kojima je do te promjene naziva i došlo. Službena glazbena historiografija, unatoč ponekoj naznaci o »usponima i padovima društveno-političkog i gospodarskog bivstvovanja koji izravno utječu i na glazbeni život«[3] za ovo razdoblje rabi uglavnom optimistične formulacije, prema kojima je nakon raspada Austro-ugarske monarhije »samostalnost pojedinih naroda (...) uticala, zbog povoljnih prilika, na formiranje umetničke muzike i tamo gde to ranije nije bilo mogućno (...). Ostvarenje tehničkih uslova uticalo je (potom) i na muzičku situaciju kao celinu. Broj muzičara koji se profesionalno tim poslom bave raste (...) izvođačke mogućnosti se proširuju i poboljšavaju (...) broj kompozitora se povećava, rezultati njihova rada sve su izdašniji.«[4] Na ovakvom materijalnom procvatu izrasta, potom, preporođena estetika nacionalne autohtonosti koja, kada je riječ o hrvatskoj glazbi neopterećena sjenama ekspresionizma i postekspresionizma hrli ususret »punoj pobjedi«.[5] Dok su u Sloveniji »težnje kompozitora bile pre svega individualne, a zavisile su i od sraslosti kompozitora sa duhovnom suštinom rodnog tla i to mnogo više nego od neposrednog odnosa prema tematici slovenske narodne muzičke tradicije«,[6] u Srbiji, međutim, »nacionalni stil ne iziskuje za sebe pravo jedinog usmerivača uz kojega ne bi smelo postojati ništa drugo (...) ali i tako, on je i nadalje ostajao uticajan.«[7] Što se pak tiče institucionalnog razvoja i organizacije muzičkog života Srbije »jedna od bitnih tendencija ogleda se u naporu da se svim muzičkim manifestacijama da opšte, jugoslovensko obeležje.«[8]

2 »Enzensbergers Satz, daß niemand entscheiden könne, wer 'vorne' sei, bleibt bestehen. Die Arrieregarde aber, der Tross der naiven oder verstockten Epigonen, ist mit Sicherheit auszumachen. Mag der Fortschritt ungewiss und gefährdet sein; die Regression ist manifest und alltäglich.« Carl DAHLHAUS, *Schönberg und andere*, Mainz 1978, 47.

3 Lovro ŽUPANOVIĆ, *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb 1980, 278—279.

4 Dragotin CVETKO, *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*, Beograd 1984, 220—222.

5 Josip ANDREIS, *Povijest glazbe*, knj. 4, Zagreb 1974, 274.

6 Dragotin CVETKO, *op. cit.*, 230.

7 *Ibid.*, 247.

8 Stana DJURIĆ-KLAJN, *Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji*, u: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb 1962, 684.

Ovim tumačenjima, barem što se hrvatskog prostora tiče, donekle protuslove neka druga svjedočanstva. Početkom 1925. godine Lujo Šafranek-Kavić zapisuje kako slijedi: »Posljedica privredne stagnacije je stagnacija i u javnom muzičkom životu. Dok su se prošlih sezona dnevice redali koncerti, postale su glazbene produkcije ove godine rijetkost, kao nekada u malom predratnom Zagrebu. Zagrebačka filharmonija ne radi uopće više samostalno, redovite Intimne muzičke večeri Hrvatskog glazbenog zavoda postale su neredovite (...). Doista žalosna statistika kojoj ne treba komentara.«[9] Nešto više vedrine početkom 1926. izaziva osnivanje »Zagrebačkog udruženja svirača drvenih i limenih instrumenata« ili pred kraj 1928. osnivanje »na privatnoj osnovi Hrvatskog filharmonijskog društva koje bi Zagrebačkoj filharmoniji trebalo osigurati financijsku neovisnost, budući da na osnovi državne subvencije nije u stanju održati svoju redovnu djelatnost.«[10] U operi Hrvatskog narodnog kazališta na zlosretni se način bliži kraju dinamična era Petra Konjovića i sve do dolaska Krešimira Baranovića 1929. godine vlada interregnum Fridrika Rukavine kada na zagrebačkoj opernoj sceni ne djeluju neki njezini najbolji pregaoci poput Milana Sachsa, primjerice. »Sadašnjost je tmurna, a izgledi za budućnost još tmurniji« piše L. Šafranek-Kavić u ljeto 1928. »Smanjeno blagostanje reduciralo je koncertni život na minimum, a obzirom na domaću umjetnost i naše umjetnike još i ispod minimuma. Obaljena državna subvencija za hrvatsko kazalište najozbiljnije ugrožava opstanak opere (...) Filharmonija šuti. Posljedica toga je da nas prvaci našeg muzičkog života postepeno ostavljaju, kao što su već učinili Ciril Ličar, Josip Štolcer, Juro Tkalčić i Krešimir Baranović preselivši se u Beograd koji pruža bolje uslove za život.«[11]

Na ovome mjestu potreban je i komentar iz izvanglazbene sfere: »Kriza Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca prešla je iz latentnog stanja u akutno između 1927. i 1928. godine. A ta je kriza izvirala prvenstveno iz ekonomskih prilika. Romantika je izrodila nacionalizam na ideji slobode, koja je — obično se to zaboravlja — svagdje prvenstveno ekonomski pojam. I u najstarijim hrvatskim jezičnim spomenicima iz razdoblja s kraja 11. i početka 12. stoljeća kada se prvi put dokumentarno javlja riječ 'sloboda' ona ima izrazito ekonomski sadržaj: znači imanje, zemlju, koja se može nestegnuto iskorištavati.«[12]

Unutar ovako naznačene opće povijesne topografije kreće se i glazba, kao njezin sudionik i sudjelatnik. Jedan od načina na koji joj to uspijeva moguće je dokumentirati uvidom u jednu od manje poznatih epizoda njezina institucionalnog opstanka. Riječ je o *Društvu za suvremenu muziku*, tj. *Jugoslavenskoj sekciji Međunarodnog društva za suvremenu muziku* osnovanoj 1925. godine u Zagrebu, čija je kompletna dokumentacija za razdoblje do 1930. godine pohranjena u Arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda, te se ovom prigodom prvi put javno

9 Lujo ŠAFRANEK-KAVIĆ, Muzička sezona u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 2, 1925, 43.
10 ISTI, *Sveta Cecilija*, 3, 1928, 136.
11 ISTI, *Sveta Cecilija*, 2, 1928, 78 i 1, 1928, 27.
12 Josip HORVAT, *Življeti u Hrvatskoj 1900—1941*, Zagreb 1984, 221 i 277.

prikazuje.[13] Presjek njezina petogodišnjeg životopisa bolje ćemo razumjeti nakon nekih općih uputa o djelatnosti matične ustanove, Međunarodnog društva za suvremenu muziku (The International Society for Contemporary Music — ISCM / La Société Internationale de Musique Contemporaine — SIMC / Internationale Gesellschaft für Neue Musik — IGNM), u daljnjem tekstu: ISCM.

Međunarodno društvo za suvremenu muziku

Osnovano je u Salzburgu 1922. godine kao produžetak godinu dana ranije ideje Festivala komorne muzike u Donaueschingenu. Pokrenuo ga je Rudolf Réti, čovjek iz izdavačkog biznisa, a organizacijska shema ovog društva zadivljujućom se otpornošću održala do današnjih dana.[14] Danas je, dakako, jasno da ni u vrijeme svog nastanka, a ni kasnije, Društvo nije slijedilo tzv. progresivni program, da nije služilo promicanju novoglazbenog radikalizma, ili čak okupljalo alternativne ili eksperimentalne tendencije u glazbi. Društvo je, naprotiv, od samog početka gajilo krajnju pomirljivost prema sveukupnoj suvremenosti, koja je u jednakoj mjeri uključivala »avangardne pokrete, Novu muziku prve generacije (nakon 1908), tzvanu srednju muziku mladih (nakon 1918), kao i muziku nove funkcionalnosti (uglavnom nakon 1925).«[15] Kriterije te su-vremenosti određivalo se na razini pojedinih nacionalnih sekcija, kao i na razini

[13] Sveukupna arhivska građa koja se odnosi na djelatnost Jugoslavenske sekcije Internacionalnog društva za suvremenu muziku (ISCM) pohranjena je u Arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda pod brojem III-DO/11 (ISCM) i broji 245 arhivske jedinice raspoređene u 8 svežnjeva (godišta) uz detaljno izrađen popis i opis građe. Njezin izvorni naziv potječe od glavnog tajnika Sekcije, dr. Artura Schneidera i glasio je: *Spisi — Međunarodnog društva za suvremenu glazbu, Sekcija Zagreb.* Količina građe u pojedinim svežnjevima promjenljiva je:

sv. za 1925. god. spisi od br. 1 do 20
sv. za 1926. god. spisi od br. 21 do 47
sv. za 1927. god. spisi od br. 48 do 124
sv. za 1928. god. spisi od br. 125 do 190
sv. za 1929. god. spisi od br. 191 do 202
sv. za 1930. god. spisi od br. 203 do 212
sv. za 1931/32. god. spisi od br. 213 do 216
sv. »Dodatak« spisi od br. 217 do 245 (spisi bez datuma)

Građa je pretežno rukopisna (korespondencija, zapisnici, bilješke, popisi), tek u manjoj mjeri tiskana (programi koncerata, okružnice) na hrvatskom, slovenskom, srpskom (i ćirilica), njemačkom, francuskom, engleskom i talijanskom jeziku. Brigu o njoj u cijelosti je i isključivo vodio dr. A. Schneider, zaslužni tajnik Hrvatskog glazbenog zavoda od 1919. do 1946. godine.

[14] Usp.: Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, *Neue Musik*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1951, 222—233.

[15] »Für ein Verständnis der Probleme der musikalischen Institutionengeschichte um 1920 erscheint es sinnvoll, vier Richtungen neuer Musik zu unterscheiden, die sich alle auf verschiedene Weise von der Tradition der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts und ihren institutionellen Voraussetzungen musikalischer Öffentlichkeit absetzen: erstens die Musik innerhalb der Avantgardebewegungen, zweitens die Neue Musik der ersten Generation (nach 1908), drittens die »mittlere Musik« der jungen Generation (nach 1918), viertens die durch neue Funktionsbereiche (Film, Rundfunk, Pädagogik, Liturgie, Politik) erschlossene Musik (vor allem nach 1925).« Herman DANUSER, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag, 1984, str. 116.

međunarodnog delegatskog savjeta,[16] a u praksi ih najbolje možemo pratiti prema programima godišnjih festivala, poput onoga u Oxfordu 1931. godine, primjerice, kada je u okviru istog koncerta izvedena *Simfonija* op. 21 A. Weberna i Gershwinov *Amerikanac u Parizu.*[17] »Srednja linija« koju je njegovao ISCM u radikalnim je pedesetim godinama bio jedan od glavnih uzroka njegovu sve manjem ugledu. U doba početka, međutim, bila je stimulativna, osobito u regijama koje su i fizički i duhovno bile udaljene od središta i početaka — podjednako. Za njih bijaše najvažnije da posredstvom ISCM-a mogu sudjelovati u protoku informacija, kao korisnici, ali i kao davaoci podataka, a pri tome u svakom trenutku sačuvati punu autonomnost djelovanja.[18] Godine 1928. ISCM broji 20 redovnih zemalja članica i 6 dopisnih, s time da u Čehoslovačkoj, Španjolskoj i Švedskoj postoje po dvije odvojene sekcije, te da Rusija i Ukraina nastupaju svaka za sebe. Sjedište je Društva u Londonu, njegov je prvi i dugogodišnji predsjednik engleski muzikolog Edward Joseph Dent,[19] a počasni članovi M. Ravel, J. Sibelius, R. Strauss i I. Stravinski. To što nakon 1926. godine među počasnim članovima više nema A. Schönberga valja, čini se, pripisati razmiricama osobne naravi a nipošto nekoj načelnoj suzdržljivosti, budući da njegova djela i nadalje redovito ispunjavaju programe ISCM-ovskih koncerata i festivala.[20]

Njemačka sekcija ISCM-a zabranjena je 1934. godine i nadomještena skupinom nacionalnih kompozitora organiziranih kao »Stalni savjet« pod predsjedanjem R. Straussa,[21] dok je u Sovjetskom savezu Sekcija raspuštena kao nepoželjna već početkom tridesetih godina. U svojoj neutralnosti Društvo je za slobodu. Nakon 1933. njezini se godišnji festivali održavaju u Firenzi, Pragu, Barceloni, Parizu, Londonu i — više nego simbolično — 1939., nekoliko tjedana prije ulaska Hitlerovih trupa u Poljsku, u Varšavi. Godine 1941. na redu je New York, 1942. San Francisco, a nakon rata praktički cijeli svijet.

[16] Usp. *Pravilnik* Internacionalnog društva za suvremenu muziku, stav 8: »The definition of what is to be regarded as contemporary music is within the discretion of each National Section, so far as its own activities are concerned. For international purposes it is within the discretion of the International Council of Delegates.« (III-DO/11(ISCM) Dod./239)

[17] H. DANUSER, *Die Musik...*, 123.

[18] »By this constitution the International Society for Contemporary Music consists of a number of National Sections, each of which is independent and autonomous. Each National Section organizes itself as best suits its local conditions, and pursues its own local activities, which consist chiefly of giving concerts of contemporary music. Every effort is made to promote friendly relations with other Sections; programmes and reports are sent to the Central Office and exchanged, information is circulated about new works of interest, and composers or performers are invited to appear at concerts in foreign Sections.« *The International Society for Contemporary Music*, 4 (III-DO/11 [ISCM] 1927/120a.)

[19] Edward Joseph Dent (1876—1957), engleski muzikolog i pedagog, dugogodišnji redoviti profesor muzikoloških predmeta na King's College-u u Cambridgeu, predsjednik Internacionalnog društva za muzikologiju i između ostaloga autor prve monografije o Ferrucciu Busoniu (1933).

[20] Sudeći prema zapisniku pete glavne godišnje skupštine svih delegata ISCM-a u Zürichu 21. i 22. lipnja 1926. godine riječ je o sukobu između E. J. Denta i Schönberga — »who desired to resign from the Honorary Commitee on account of an affront which he alleged to have been offered to him by the President... The affront consisted in the fact that during a rehearsal at Venice the President had requested Professor Schönberg to stop his rehearsal at the time appointed in order to make way for Mr. Gruenberg's rehearsal (...) The Conference unanimously expressed the opinion that Mr. Dent had in a very difficult situation performed his duty with perfect correctness.« (III-DO/11[ISCM] 1926/34, 10.)

[21] »Der ständige Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten«.

Bilo bi, vjerojatno, neumjesno tvrditi da su aktivnosti Međunarodnog društva za suvremenu muziku obilježile povijest Nove glazbe. Nije ih, uostalom, ni bilo tako mnogo. Četiri do pet pretežno komornih koncerata godišnje, poneki orkestralni i mnogo dobrih namjera oko propagande i izdavačkih projekata. Najveća važnost ISCM-a bila je, međutim, u pokretanju aktivnosti u manjim sredinama, u njihovom povezivanju s europskim središtima i senzibiliziranju za pitanja »naprednog« ili »nazadnog« u glazbi njihova trenutka i podneblja.

Jugoslavenska sekcija Međunarodnog društva za suvremenu muziku

Trećem festivalu ISCM-a u Pragu 1925. godine prisustvovali su hrvatska pjevačica Maja Strozzi i njezin suprug Bela Pečić. Žiri što su ga te godine činili A. Casella, Z. Kodaly i E. Wellesz izabrao je program unutar kojega su najznačajnija imena bili F. Busoni, E. Křenek, B. Martinů, B. Bartók, D. Milhaud, F. Malipiero i V. Novák, te Ernst Toch, Vittorio Rieti, Rudolf Karel, Paul Pisk, Fidelio Finke i dr. Po povratku u Zagreb M. Strozzi i B. Pečić sazivaju inicijativni odbor sa ciljem osnivanja Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva. Na sastanku 29. kolovoza iste godine inicijatorima se pridružuju još Fran Lhotka, rektor Kraljevske muzičke akademije u Zagrebu, Petar Konjović, tadašnji direktor Narodnog kazališta u Zagrebu, skladatelj Zlatko Grgošević i tajnik Hrvatskog glazbenog zavoda Artur Schneider. Već 20. listopada A. Schneider upućuje pozivna pisma Josipu Hatzeu u Split, Kosti Manojloviću u Beograd i Antonu Lajovicu u Ljubljanu, da bi se kao »reprezentanti svoje sredine« pridružili organizaciji Sekcije koja bi »svim naprednim jugoslavenskim muzičarima trebala omogućiti da se njihovim nastojanjima doma i na strani prokrči put, te da steknu uvaženje i uspjeh.«[22] Odgovor je iz Beograda stigao već 4. studenoga, a osim K. Manojlovića potpisali su ga još S. Hristić, dr. M. Milojević, Ivanka Milojević, dr. V. Novak i J. Štolcer Slavenski. Uz riječi podrške inzistira se na pojmu jedinstva.[23] Dva tjedna kasnije pristiže i pristanak A. Lajovica iz Ljubljane.[24]

22 »Kako je sada od potrebe da se ta sekcija definitivno organizuje, to Vas potpisani inicijatori pozivaju u svoj krug kao jugoslovenskog muzičara u kojem oni vide reprezentanta sredine u kojoj Vi radite. Potpisani žele da se sekcija organizuje čim prije te bi se tako omogućilo što skorije svim naprednim jugoslovenskim muzičarima da se njihovim nastojanjima doma i na strani prokrči put i stekne uvaženje i uspjeh.« (ISCM, 1925/2)

23 »... Stojeći na stanovištu da jugoslovenska plemena mogu doći do svog punog izraza i prestiža samo ako su u čvrstoj, jedinstvenoj zajednici, potpisani smatraju da reprezentativnu jugoslovensku grupu u 'Internacionalnom Udruženju za Novu Muziku' trebaju i moraju da predstavljaju ne samo pojedine ličnosti iz ovog ili onog muzičkog središta naše Otadžbine, nego svi kompozitori i muzički radnici čija muzička shvatanja i dela stoje na nivou savremenog muzičkog stremljenja, da bi na taj način muzička snaga Slovenskog Juga bila dostojno reprezentovana...« (ISCM, 1925/3)

24 »Cenjeni gospod rektor! Kot se razume po sebi z največjim veseljem pozdravljam idejo ustanovitve Jugoslovanske sekcije mednarodnega društva za moderno glasbo in se seveda prijavljam kot član. Vsled moje zaposlenosti mi oprostite kasni odgovor. S odličnim spoštovanjem, udani Anton Lajovic«. (ISCM, 1925/7.)

Osnivačka skupština Društva za suvremenu muziku kao Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva, održana je u Zagrebu 2. prosinca 1925. godine, a prisustvuju joj (abecednim redom) Dragutin Arany, Blagoje Bersa, Antun Dobronić, Umberto Fabbri, Oskar Jozefović, Petar Konjović, Anton Lajovic, Kosta Manojlović, Krsto Odak, Milan Sachs, Oskar Smodek, Svetislav Stančić, Božidar Širola, Josip Štolcer Slavenski i Juro Tkalčić. Predsjedava A. Lajovic, a svoj izostanak ispričava Krešimir Baranović... Prihvaćaju se Pravila Društva, a Glavni odbor u koji ulaze gospoda Konjović (predsjednik), Lajovic, Manojlović, Schneider (tajnik), Baranović, Širola (blagajnik), Lhotka, Dobronić, Fabbri i Milojević, bira se tajnim glasanjem.

Istog dana, međutim, sazivačima osnivačke skupštine pismo upućuju Zlatko Grgošević (jedan od njezinih inicijatora!), Jakov Gotovac, Marko Tajčević i Rade Ivellio koji svoj negativan odgovor na poziv da pristupe Društvu između ostaloga ovako obrazlažu: »Ideja muzičkog nacionalizma koja je vodilica u svem dosadašnjem našem radu nema izgleda da će doći do ispoljenja u ovome udruženju uslijed prevelikih opreka u shvatanju te ideje od gospode koja su se oko tog društva okupila.«[25]

Ovo nipošto nije jedini disonantni glas usred prikazanog osnivačkog entuzijazma. Tako Antun Dobronić izražava sumnje u »naše etičko zdravlje«, iskazuje nepovjerenje B. Široli i F. Lhotki kao članovima budućeg glavnog odbora, te traži (a ne postiže) promjenu teksta u Pravilniku koji govori o svrsi Društva. Umjesto da je vidi u gajenju »kulta savremene, u prvome redu jugoslovenske muzike«, Dobronić se zalaže za formulaciju o »jugoslavenskoj muzici rasnog izražaja«.[26] U atmosferi potpune nerestriktivnosti koju gaji ISCM, na uskim se, lokalnim terenima, kako vidimo, javljaju ograničenja. Čak i tamo gdje je raznolikost uprogramirana, neki hrvatski glazbenici traže prvu mogućnost ukidanja razlika i posebnosti. Čini se da je upravo nespremnost ljudi kakvi su bili Bersa, Lajovic, Stančić, Škerjanc, Lhotka ili Baranović, da stilski pluralizam i toleranciju, te najviše kriterije profesionalnosti zamijene za »čisti, rasni« muzički koncept, bila kriva (ili zaslužna) za osrednji ugled i utjecaj što ga je Društvo imalo osobito u prvim godinama svog djelovanja. Možda na crti takvih razmimoilaženja valja tumačiti i »rezoluciju« o osnivanju »Sveslavenskog društva za modernu muziku« krajem 1926. godine, koju u Beogradu podržavaju L. M. Rogovski, M. Milojević, K. Manojlović, J. Štolcer Slavenski i S. Hristić, a u Zagrebu P. Konjović, K. Odak, F. Lhotka i U. Fabbri. Zamisao je prenesena iz Praga,

[25] »... Potpisani muzičari slobodni su uljudno da zahvale na pozivu, te nakon zajedničkoga dogovora izjavljuju, da prema jednodušnom zaključku ne mogu toj skupštini da prisustvuju, s razloga, što smatraju da oni nisu kod toga rada zainteresovani. Ideja *muzičkoga nacionalizma*, koja je vodilica u svem dosadašnjem našem radu, nema izgleda da će doći do ispoljenja u ovome udruženju, uslijed prevelikih opreka u shvatanju te ideje od gg. koja su se oko toga Društva okupila...« (ISCM, 1925/12.)

[26] Usp. *Zapisnik* glavne konstitutivne skupštine društva za savremenu muziku održane u Zagrebu u Kr. Muz. akademiji dne 2/12 1925. Zapisničar; O. Smodek. (ISCM, 1925/11.)

te bi tamo i trebalo biti središte ove inicijative čije je težište na izdavačkoj djelatnosti i zaštiti autorskih prava i za koju danas nije sasvim jasno je li potaknuta ISCM-om ili je naprotiv, trebala poslužiti umjesto njega.[27]

Dilema između internacionalnog pluralizma i nacionalne glazbene čistoće traje, međutim, i dalje: raspravljajući o potrebi izdavanja suvremene glazbene revije, svojevrsnog glasnika Jugoslavenske sekcije ISCM-a, Petar Konjović, primjerice, ističe da bi u sadržajnom pogledu takva revija morala osigurati potpunu slobodu stavova i opredjeljenja, ali da bi zato po formi i stilu izražavanja morala biti na najvišoj razini i jedinstvenog karaktera, poput ozbiljnog književnog rada, kako bi »naš pokret dobio otmjeniju i uvjerljiviju formu«.[28] Izgleda da su Z. Grgošević i njegovi istomišljenici imali pravo: »ideja vodilica muzičkog nacionalizma« doista nije bila prva briga prvim pregaocima Jugoslavenske sekcije ISCM-a, barem ne u prvo vrijeme. Umjesto toga mogli bismo ga smatrati mjestom na kojemu se tih godina vježbala sloboda i tolerancija u pitanjima glazbene umjetnosti. Tako Krsto Odak, primjerice, na plenarnom sastanku 20. studenog 1927. godine u okviru mukotrpnih rasprava oko izbora žirija Jugoslavenske sekcije, sa stanovitim zadovoljstvom ukazuje na teškoće kao posljedice velikih razlika u stvaralačkim konceptima naših skladatelja.[29] A nešto slično tvrdi nekoliko godina kasnije i Pavao Markovac kada (ovaj put bez zadovoljstva) piše da je »naš muzički život dezorijentiran, bez prave fizionomije, djelatnost bez prave ideje vodilje.«[30] I premda ne kazuje izrijekom kakva bi, po njemu, ta »ispravna orijentacija« bila, ipak zaključuje da »nacionalizam danas više ne može biti baza za umjetničko stvaranje. Ciljevi muzike znatno su viši nego nacionalni ... a i balkanska se gesta preživjela.«[31] Nije sasvim sigurno

[27] Zapisnik plenarnog sastanka Jugoslavenske sekcije ISCM-a od 22. ožujka 1927. rezimira zaključke sastanaka u Beogradu 9. 12. i u Zagrebu 16. 12. 1926. na kojima je ideja Sveslavenskog društva za suvremenu muziku podržana kao svojevrsna podsekcija ISCM-a: »U vezi s time je i pismo g. dra. Milojevića, u kojem se utvrđuje orijentacija prema ideji iznesenoj u Pragu, da se, naime, pored J.D.S.M. (Jugoslovenskog društva za savremenu muziku) osnuje naročita slavenska sekcija za savremenu muziku. O opravdanosti osnivanja takove sekcije ne može, misli, biti sumnje, jer je naš kontakt sa Slavenima ipak tješnji nego onaj s ostalim narodima. (...) Kako bi se, nadalje, u mjesecu maju imao u Pragu održati dogovor o osnivanju Slavenske sekcije J.D.S.M., misli da bi se glavna skupština održala u Beogradu prije tog sastanka u Pragu, kako bi se mogli izabrati delegati za Prag i raspraviti sve što je za to nužno...« (ISCM, 1927/63.)

[28] Iz zapisnika Prve odborske sjednice Glavnog odbora Društva za suvremenu muziku 3. prosinca 1925, kojoj predsjedava P. Konjović: »Treba savremena revija. Niti velikog formata niti čestog izlaženja. (...) Revija bi morala po formi biti jedinstvenog karaktera, da se redakciji da direktiva, neka svi članci budu i u formi dotjerani. Ne sužava se sloboda izražavanja misli, već sloboda izradbe, stila i načina pisanja. Time će naš pokret dobiti otmjeniju i uvjerljiviju formu. Stilistički se moraju udesiti da daju utisak književnog rada. (ISCM, 1925/13.)

[29] Usp. ISCM, 1927/113.

[30] »Posljednja dva decenija ispoljuje se kod nas jača kulturna djelatnost. U biti ta djelatnost nema prave ideje vodilje. Ograničujući se ovdje na muziku, ustanovit ćemo ponajprije neodređenost u shvaćanju onoga, što bi trebalo činiti. (...) Iz svega toga je jasno, da je naš muzički život još više dezorijentiran, da uopće nema fizionomije. On teče posve slučajno, vrvi neorganskim pojavama.« Usp.: Pavao MARKOVAC, Kako da gledamo na suvremenu muzičku umjetnost, *Muzička revija*, 1, 1932, 4—21.

[31] »U doba, kad zaista padaju stare vrednote, zapravo je apsurdno učiniti neke regionalističke motive predmetom umjetnosti, kojima se u najboljem slučaju mogu da stvore genre slike. I 'balkanska' gesta se preživjela. Nije potrebno da pobuđujemo u Evropi interes barbarskim gestom, nego kulturom ma koliko banalno to zvučalo.« Usp.: ISTI, Problem novije hrvatske muzike, *Književnik*, 10, 1929, 368—372.

je li pod »balkanskom gestom« Markovac mislio na izljeve »barbarogenija« koji su prodirali iz sporadičnih i gotovo podzemnih zagrebačko-beogradskih zenitističkih otkrovenja u godinama između 1922. i 1926, ili je jednostavno aludirao na sirovost poticaja koji su krajem dvadesetih godina sve izrazitije inzistirali na »glazbi tla«, tek znamo da je šteta što barem u prvih nekoliko godina nakon povratka sa studija Markovac nije bio bliži ljudima oko Jugoslavenske sekcije ISCM-a, jer bi uzajamnost ideja o »kultu savremene muzike, napose jugoslovenske« bila bez sumnje djelotvorna za obje strane.

Bez želje da Jugoslavenskoj sekciji Međunarodnog društva za suvremenu muziku pripišemo značenje i značaj koji joj ne pripadaju, ipak valja napomenuti da se u svojoj sredini doimala kao logično produženje pozitivnog prethodnog stanja pripravnosti. Nešto o njemu saznajemo, primjerice, iz iscrpnog Širolinog izvještaja što ga objavljuje po povratku iz Ženeve, gdje je u listopadu 1928. godine, uz Ravela, Ansermeta, Tiessena i Pijpera kao član žirija ISCM-a birao skladbe za festival sljedeće godine. Pišući o radu Sekcije Širola napominje da ova i »nije mogla razviti velike djelatnosti u pogledu propagiranja suvremene muzike inostrane u našim krajevima, a i nije to trebala činiti jer su sva naša društva muzička — već i prije osnutka naše Sekcije — pregnula da nas upoznaju s najnovijim radovima savremenih evropskih majstora.«[32] Barem što se Zagreba tiče, rečeno potvrđuje i tekući glazbeni repertoar, osobito u razdoblju 1922—1926/27, te pisanje jednog dijela stručnog tiska unutar kojega, što bi se možda u prvi mah moglo činiti paradoksalnim, prednjači *Sveta Cecilija*, smotra za crkvenu glazbu i glasilo Cecilijanskog društva u Zagrebu.[33]

Područna sekcija Međunarodnog društva za suvremenu muziku otvara, dakle, šanse koje u različitim kulturnim središtima južnoslavenskog prostora nailaze na različitu vrst odjeka. Najnekompliciraniji i organizacijski najenergičniji bio je u Beogradu, gdje se, svim materijalnim nedaćama i drukčijim zaprekama usprkos, te nakon tri uzastopne odgode termina, ipak 5. i 6. svibnja 1928. godine održava prvi i u razmatranom razdoblju jedini festival jugoslavenske muzike, pa makar bez prisutnosti svih zastupljenih autora i u krajnje napetoj atmosferi. Uz taj je festival i njegovu prilično dramatičnu kroniku vezana osobito izdašna dokumentacija zagrebačkog arhiva.

32 »Ovoj pak svojoj zadaći, da propagira djela savremene tvorbe naše u inostranstvu, naša je sekcija udovoljila lijepo. (...) Za nas se u savremenom muzičkom svijetu znade. To je pozitivna činjenica koju valja uvažiti.« Usp.: Božidar ŠIROLA, Uspomene na Ženevu, *Sveta Cecilija*, 1, 1929, 5—7.

33 Tako već 1925. godine na njezinim stranicama (sv. 4, str. 109) čitamo kritičku crticu Antona Lajovica o koncertima ISCM-a u Pragu na kojima je, prema njemu, bilo previše konzervativnih sadržaja, ili godinu kasnije tekst Ernesta Krajanskog pod naslovom *Quo vadis musica*, o festivalu ISCM-a u Veneciji (god. 1926, sv. 1, poleđina posljednje strane), te prikaz Emila Adamiča o Danima komorne muzike u Donaueschingenu. *Sveta Cecilija*, osim toga, vjerno bilježi i rad ljubljanskog mjesečnika *Nova Muzika* u kojemu aktivno sudjeluju ponajbolji slovenski skladatelji-pisci (Bravničar, Kogoj, Logar, Osterc, Škerjanc), a koji je »u Hrvatskoj, izuzevši kompozitorskih krugova, praktički nepoznat.« (1929, sv. 3, str. 114). Recenzije nepopularnih i specijaliziranih izdanja poput Schenkerovog *Das Meisterwerk in der Musik* (1925), ili Univerzalovog godišnjaka za 1926. *25 Jahre neue Musik*, te zbornika *Von neuer Musik* koji 1926. izlazi kod Marcana u Kölnu, *Sveta Cecilija* također objavljuje zadivljujućom ažurnošću. (Vidi 2, 1927, 103 i 144; 2, 1928, 101; 3, 1928, 150). Za Europu i za novo *Sveta Cecilija* svakako pokazuje više zanimanja od istodobnog stručnog i medijskog konkurenta *Muzičara* i kasnijeg *Jugoslavenskog muzičara*, te istodobno to svoje zanimanje mnogo temeljitije bilježi.

Prijedlog da se godišnja skupština Jugoslavenske sekcije ISCM-a održi u Beogradu, uz niz popratnih koncerata i s gostovanjem Zagrebačke filharmonije, već je u ožujku 1927. godine izrekao P. Konjović. Od početka je, međutim, jasno da će financijski razlozi stajati na putu ovoj zamisli. Već u travnju A. Schneider otkazuje nastup Zagrebačke filharmonije i moli da se iz prihoda beogradskih koncerata financira dolazak zagrebačkih delegata, jer će se »u protivnom skupština morati održati u Zagrebu odakle je većina članova.« Nakon višemjesečnog zatišja ova se rasprava obnavlja krajem studenoga iste godine. Prvi predloženi termin »Festivala jugoslovenske moderne muzike« kao pratnje godišnje skupštine Sekcije (12. i 13. veljače 1928) omela je »politička kriza«, drugi (10. i 11. ožujka) dolazi u pitanje zbog premalog broja prijavljenih skladbi, zbog nemogućnosti formiranja žirija za njihov odabir koji bi uživao povjerenje svih članova i zbog teškoća u organiziranju izvođača. Treći termin (5. i 6. svibnja) napokon okuplja program s djelima F. Lhotke, M. Logara, M. Milojevića, J. Bandura, P. Miloševića, A. Dobronića, B. Berse, S. Hristića, J. Štolcera Slavenskog i L. M. Škerjanca. Od članova Sekcije iz Zagreba Festivalu prisustvuju samo Lhotka i Dobronić, jer se, između ostaloga, do posljednjeg trenutka ne zna tko će snositi troškove njihova puta. Nema sumnje da su izvanglazbena zbivanja uvelike utjecala na ovakav razvoj događaja u jeku kojih dolazi do žestokog sukoba između A. Dobronića i M. Milojevića, do ostavke P. Konjovića na mjesto predsjednika Jugoslavenske sekcije (12. 02. 1928, privremeno će ga od 15. 02. 1928. zamijeniti B. Bersa), te do još ponekih nesuglasica, koje nekoliko mjeseci kasnije A. Lajovic misli da može nadglasati pomirljivom tvrdnjom o tome kako vjeruje da izostankom sa glavne godišnje Sekcije hrvatska delegacija nije namjeravala »demonstrirati«.[34]

[34] Za detaljniji uvid u ovu problematiku usporediti spise iz dokumentacije ISCM-a pod br. 62, 63, 70, 77, 114, 117, 119, 122, 125, 130—139, 146, 151—166, 172, 174. Najviše se, međutim, o spornom događaju saznaje iz dopisa što ga 13. svibnja 1928. godine Antunu Lajovicu i Miloju Milojeviću upućuje (nakon Konjovićeve ostavke od 12. veljače) tzv. »Privremeni odbor 'Društva za savremenu muziku'« s potpisima B. Berse i A. Schneidera kao predsjednika i tajnika »u z.«, B. Širole kao blagajnika, te prisutnih članova, U. Fabbria, O. Smodeka, F. Lhotke, D. Aranya, K. Odaka, O. Jozefovića i S. Stančića. Ovdje ga donosimo u nešto skraćenom obliku:

»Na poziv, upravljen »Upravnom odboru Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva za savremenu muziku, čast je potpisanima, koji tek privremeno vode poslove upravnog odbora, odgovoriti ovo:

1. Činjenica jest, da glavna godišnja skupština nije redovno sazvana. Razlozi su tome ovi: a) Stav 7. društvenih pravila kaže: »Glavna se skupština sastaje jedamput godišnje. Nju saziva glavni odbor pismenim pozivom svakom članu, a osim toga je objavljen i preko 3 dnevnika u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani, najmanje osam dana unapred.« To se nije moglo provesti zbog toga jer je tek 29. aprila (u nedjelju) stigla definitivna depešna obavijest iz Beograda, da će se festival i glavna godišnja skupština doista održati dne 5. i 6. maja.(...)

2. Bilo bi bezuvjetno poželjno i ispravno, da gospoda članovi (naročito beogradski i ljubljanski) udovolje prije nego se održi glavna skupština Stavu 5. društvenih pravila, koji kaže: 'Članstvo se stiče primanjem po glavnom odboru i *kada je uplaćena obavezna članarina*. Prema ispravnom tumačenju tog paragrafa bili bi od one gospode, koja su potpisala poziv upravljen upravnom odboru (Bandur, Bravničar, Dobronić, Lajovic, Lhotka, Logar, Manojlović, dr. Milojević, Milošević, Osterc, Slavenski, Švarc i Vukdragović) uistinu članovi tek gg. Lhotka i Slavenski, dok gg. Dobronić, Lajovic, Logar, Manojlović, dr. Milojević, Švarc i Vukdragović nisu još uplatili članarine. Gg. Bandur, Bravničar, Milošević i Osterc uopće još nisu primljeni kao članovi, pa je malo čudno, da i oni pozivaju upravni odbor na odgovornost. Izrijekom se ističe da su ostali zagrebački članovi udovoljili zahtjevu Stava 5., dok od beogradskih članova nisu, pored gore spomenutih, učinili gg. Hristić, dr. Novak i

Rascjep, međutim, više nije moguće prikriti, naziru se njegov smjer i ishod. U tom sklopu preseljenje sjedišta Jugoslavenske sekcije ISCM-a iz Zagreba u Beograd krajem dvadesetih godina, ne iznenađuje.

Relativno su najtiši odjek djelatnosti vezane uz Jugoslavensku sekciju ISCM-a imale u Ljubljani, gdje Anton Lajovic očito nije imao, ili nije htio imati onu katalizatorsku ulogu koju su mu namijenili zagrebački pokretači — sličnu onoj koju su u Beogradu namijenili Kosti Manojloviću, da bi mu je »preoteo« Miloje Milojević. Mršava Lajovčeva prisutnost u Schneiderovu arhivu ne znači, nužno, i njegovu neaktivnost u samom Društvu. Čini se, štoviše, da su neke njegove posredne djelatnosti, tako predstavljanje naše glazbe u Pragu u studenome 1927. i travnju 1928. godine[35] zasluga Jugoslavenske sekcije kao i samog Lajovica, oduvijek zaokupljenog pitanjem »jugoslavenske ravnoteže«.[36] Relacije prema ostalim slovenskim skladateljima Sekcija je, dakle, uspostavljala mimo Lajovica. Tako prema Kogoju čiju *Fugu*, namjerava izvesti u okviru komornog ciklusa u Zagrebu, Ljubljani i Beogradu u siječnju 1926. — ili, posredno, preko Beograda prema Ostercu, o čijem učlanjenju Schneidera izvještavaju Milojević, Manojlović i Schwarz, ili prema Bravničaru, koji se bez prethodnog poziva nalazi među potpisnicima izvještaja o neuspjeloj godišnjoj skupštini Sekcije 6. svibnja 1928. u Beogradu. Osobito intenzivna bila je, međutim, ISCM-ovska

Tkalčić iako su njima kao i svoj ostaloj beogradskoj gospodi prije više od godinu dana poslane potvrđene uplatnice za članarinu. Sve ovo (...) nije učinjeno ni zbog kakove rekriminacije, već u živoj želji, da se u naše društvo unese onaj najprimitivniji red, koji treba da vlada u svakom društvu, koje je dužno da polaže računa o svojoj djelatnosti višoj upravnoj vlasti.

3. Upravni je odbor društva krnj. Predsjednik g. Konjović zahvalio se prije tri mjeseca na toj časti, a njegove poslove vodi tek od nužde i prevremeno g. Bersa, Podpredsjednik g. Baranović boravi već više od po godine u inostranstvu. Tajnik g. dr. Schneider zahvalio se na toj časti već decembra 1927. i vodi tajničke poslove privremeno i jedino na izričitu molbu zagrebačkih članova. (...)

4. (...)

5. (...) Nema nikakve sumnje, da je definitivna odluka o mogućnosti putovanja osmorice zagrebačkih delegata u Beograd stigla u Zagreb bezuvjetno prekasno (u četvrtak 3. maja u 9 sati navečer) tako, da je već čisto tehnički bilo nemoguće o njoj obavestiti svu *trinaestoricu* članova prije petka dopodne. (...) Treba, dašto, priznati, da su nekolicina, koji su osjećali usrdnu želju, da pođu u Beograd, odvraćali od toga nauma razlozi sasvim lične prirode uvjetovani prilikama u Zagrebu. (...)

6. Naposljetku potpisanom je privremenom upravnom odboru ugodna dužnost, da se ovom zgodom najusrdnije zahvali onoj beogradskoj gospodi članovima, a naročito g. dru. Miloju Milojeviću, kojih se nastojanju ima da zahvali krasni uspjeh beogradskog festivala, te prve i snažne manifestacije našeg društva u domovini. (...) (ISCM) 1928/165.

[35] O nezadovoljstvu s predstavljanjem ovdašnjih skladatelja na koncertima u Pragu početkom studenoga 1927. te s predavanjem B. Širole održanim 4. 11. na Praškom konzervatoriju, usp.: ISCM, 1927/117. Širolino je predavanje, osim toga, pod naslovom »Savremena muzika u Jugoslaviji« tiskano u *Svetoj Ceciliji*, 1, 1928, 19. Svojevrsni komentar nalazimo, osim toga, i u pismu L. M. Šerjanca upućenom 17. studenog 1927. A. Schneideru: »... Lani sem Vam tudi poslal svoj 'Koncert', ki je bil medtem pred kratkim, kot Vam je znano, izvajan v Pragi in to z nekoliko boljšim uspehom, kot ga beležijo zagrebški listi na podlagi 'Prager Presse', ki je iz neznanega vzroka nemilo gledala celo prireditev. Sam Viteszlav Novak se je o delu jako pohvalno izrazil napram dirigentu N. Štritofu. (...) (ISCM, 1927/115.)

[36] U pismu što ga 1. kolovoza 1928. godine Anton Lajovic upućuje A. Schneideru riječ je, između ostaloga i o spornom beogradskom »slučaju«: »Hvala Vam pri toj priliki za Vaše poročilo, zakaj ni v Beogradu bil oklican obični zbor naše sekcije; vzel sem poročilo z veseljem na znanje ker je pokazalo tisto kar sem pričakoval, da namreč izostajanje Hrvatov ni bila nikaka demonstracija, o čemer sem ze v Beogradu ondotne kroge skušal prepričati in je tako prišlo da se je beogradski sastanek končal le prilično pomirljivo. (...) V teh naših političnih neprilikah mnogokrat mislim na vse vas in od srca želim da bi se našla solucija ki bi vse saj prilično zadovoljila.« (ISCM, 1928/172.)

aktivnost, barem u vlastitoj stvari, Lucijana Marije Škerjanca koju pratimo sve od 1927. godine. Žustra prepiska s A. Schneiderom svjedoči o brizi za izvedbe uvertire operi *Mlada Breda*, »dvodelne simfonične skladbe za veliki orkester«, potom *Koncerta za orkestar* u Zagrebu i Pragu, a za sebe nastoji zainteresirati i izdavačku djelatnost Hrvatskog glazbenog zavoda, budući da u Ljubljani »ne eksistira nobeno muzikalno založništvo...«.[37] Škerjančeva prisutnost na zagrebačkim koncertnim programima i prije 1925. bila je logična prethodnica njegovih kasnijih dobrih odnosa s Musikvereinom u Gundulićevoj ulici, a zanimanje za stvaralaštvo svojih hrvatskih kolega posvjedočio je i kao autor jednog od najopsežnijih prikaza Širolina oratorija *Život i spomen svete braće Ćirila i Metodija, apostola slavenskih* za koji je u Sloveniji, sudeći barem prema odjecima nakon koncerta pjevačkog društva »Kolo« u Ljubljani u listopadu 1927. godine vladalo veće zanimanje nego u vlastitoj sredini.[38]

Najintenzivnije i najradišnije se u akcijama Jugoslavenske sekcije ISCM-a sudjelovalo, dakako, u Zagrebu, preko kojega se prelamala sveukupna prepiska zainteresiranih skladatelja s londonskom centralom, a još više s lokalnim organizatorima festivala u Njemačkoj, Švicarskoj ili Italiji. Ta je prisilna posrednička uloga zagrebačkoj središnjici pripala već i zbog nemogućnosti konstituiranja jugoslavenskog žirija čiji bi se izbor, potom, distribuirao s jednog mjesta.[39] Artur Schneider kao glavni tajnik primjernom je točnošću održavao u pokretu mehanizam Sekcije, brinući prije svega za njezino administrativno funkcioniranje i trajno prisutne financijske poteškoće. Onaj dio dokumentacije koji se između 245 pregledanih spisa odnosi na program i stručnu djelatnost Sekcije mogao bi se za ovu prigodu sažeti oko dvije osnovne teme: oko pokušaja da se na vlastitom terenu pokrene promotivna djelatnost u prilog modernoj glazbi, i oko pokušaja da se skladbe hrvatskih, slovenskih i srpskih autora uvrste u redovne godišnje koncerte ISCM-a u Europi. Rezultati prvih nastojanja nisu osobiti. Ideja organiziranja internih koncerata prisutna od samog početka[40] ne uspijeva se ostvariti, tako da u izvještaju za 1926. godinu A. Schneider nužno zaključuje kako je Sekcija razvila tek »pripremnu djelatnost«.[41] I dok 1927.

[37] »... Nadalje Vas prosim, da mi sporočite, ali ima smisla, ponuditi moje skladbe, bodisi klavirske ali komorne, v nakup Hrv. glasbenemu zavodu, ki je izdal sedaj tako lično opremljene skladbe Tajčevića, Širole in Pinterića. Z oziroma na dejstvo, da tukaj ne eksistira nobeno muzikalno založništvo, smo navezani, da se obračamo na Zagreb...« (ISCM, 1928/149.)

[38] Usp.: -c., Glazbena literatura / Širolin oratorij: Život i spomen sv. braće Ćirila i Metodija..., *Sveta Cecilija*, 6, 1927, 261—263.

[39] Usp. Okružnica od 7. veljače 1928: »Kako će se glavna godišnja skupština našega društva održati tek u prvoj polovini mjeseca marta o. g. u Beogradu i odrediti poslovnik za porotu, koja odlučuje o izboru djela predanih za internacionalne festivale, morat će se pri šiljanju djela za ovogodišnji festival u Sieni postupiti još po dojakošnjoj praksi t.j. predana se djela šilju izravno internacionalnoj poroti u Zürich. Umoljavate se stoga, da u smislu okružnice br. 60. od 5. decembra 1927. izvolite svoja djela određena za festival poslati *najkasnije do 20. februara* o.g. na adresu: Dr. Artur Schneider, Zagreb, Sveučilišna knjižnica, Mažuranićev trg.« (ISCM, 1928/127.)

[40] Vidi zapisnike sjednica Izvršnog odbora Društva od 8. i 23. prosinca 1925. godine. (ISCM, 1925/14 i 17.)

[41] »... Da die Statuten der neugegründeten Gesellschaft erst vor kurzem von der Behörde genehmigt wurden, musste sich die Sektion in diesem Jahre auf eine rein vorbereitende Tätigkeit (Anschluss an bereits bestehende zeitgenössische Musikbestrebungen, fördernde Vereinigungen, Werbung von Mitgliedern, Gründung von örtlichen Zweigstellen, Vorbereiten für die Herausgabe einer Revue u.s.w.) beschränken.« (ISCM, 1926/30.)

godina prolazi u znaku priprema za izvedbu Širolina oratorija u Frankfurtu i već spomenutih pokušaja organiziranja festivala u Beogradu, glavni tajnik u konceptu svog (nepredatog) izvještaja polovinom 1928. godine zaključuje da osim kontakata s Međunarodnim festivalima Društvo od svog osnutka nije postiglo gotovo ništa na planu internih priredaba, koncerata, predavanja, publikacija i edicija, unatoč tomu što u to vrijeme broji 25 članova (Zagreb 13, Beograd 9, Ljubljana 2, Osijek 1).[42] Nakon što 1929. i 1930. godine u dokumentaciji Sekcije gotovo više nema »domaćih« tema, nego isključivo Schneiderove prepiske s centralom u Londonu i s podružnicama u Frankfurtu, Ženevi, Zürichu i Bruxellesu, glavni tajnik koji se od 1928. godine bilježi kao »privremeni« u konceptu izvještaja 23. prosinca 1930. godine rezignirano zbraja razloge potpune pasivnosti Jugoslavenske sekcije ISCM-a koja od ostavke P. Konjovića djeluje u krnjem sastavu i još nije imala godišnju skupštinu.[43]

Stanovitu pozitivnu bilancu Jugoslavenska sekcija bilježi, dakle, isključivo u pokušajima internacionalizacije skladateljskih dometa s ovih naših predjela i to iz razmjerno ograničenog kruga autorskih pera koji se u promatranom petogodišnjem razdoblju tek neznatno širi.[44] Kao što je poznato dvojici je skladatelja

[42] Jedan nedatirani popis članova Jugoslavenske sekcije ISCM-a (sastavljen prije 12. veljače 1928) od ovih se brojaka samo neznatno razlikuje i glasi: *Zagreb* — D. Arany, K. Baranović, B. Bersa, A. Dobronić, U. Fabbri, O. Jozefović, P. Konjović, F. Lhotka, K. Odak, M. Sachs, A. Schneider, O. Smodek, S. Stančić, B. Širola, J. Tkalčić. *Beograd* — J. Bandur, S. Hristić, M. Logar, K. P. Manojlović, M. Milojević, P. Milošević, R. Schwarz, J. S. Slavenski, M. Vukdragović. *Ljubljana* — A. Lajovic, L. M. Škerjanc. (ISCM, Dodatak/219.)

[43] »Društvo danas ne djeluje aktivno i nema društvenih prostorija, već se u interesu reprezentacije jugoslovenskih kompozitora u inostranstvu ograničuje na to da posreduje čisto manipulativno pri šiljanju onih kompozicija jugoslavenskih kompozitora, a društvenih članova koje oni svake godine predlažu međunarodnoj poroti Internacionalnog društva za savremenu muziku u Londonu...« (ISCM, 1930/212.)

[44] Pojedinih se godišta međunarodnom žiriju iz Jugoslavije nude sljedeća djela:

Za 1926.	A. Dobronić,	*Esquisses pour une pastorale*, za obou i engl. rog
		U dokolici, za violinu solo
	F. Lhotka,	Koncert za gudački kvartet
		Suita za četiri flaute
Za 1927.	J. Gotovac,	*Jadovanka za teletom* i *Plavo čudo*, dvije pjesme za mješoviti zbor
		Koleda, za muški zbor, 3 klarineta, 2 fagota i udaraljke
	K. Odak,	Gudački kvartet op. 5
	J. Š. Slavenski,	*Sonata religiosa*, za violinu i orgulje
		Religiofonija, za orkestar, orgulje i klavir četveroručno (!)
	B. Širola,	*Život i spomen svete braće Cirila i Metodija*, za mješoviti zbor, oratorij
Za 1928.	K. Baranović,	Gudački kvartet
	J. Gotovac,	*Koleda*
	F. Lhotka,	Koncert za gudački kvartet
	K. Odak,	*Psalam 123* i *130*, za bariton, harfu, violinu, violu i violončelo
	J. Š. Slavenski,	*Slavenska sonata* za violinu i klavir
	B. Širola,	*Concerto da camera*, za 2 flaute solo i komorni orkestar
		Tri ekloge, za alt i bas uz komorni orkestar
Za 1929.	L. M. Škerjanc,	*Lirska uvertira*, za orkestar
	J. Bandur,	*Himna čovjeku*, za orkestar
	F. Lhotka,	*Guslarska*, za violinu i orkestar
		Žetelačka

iz tog kruga prava međunarodna šansa doista i ponuđena. Godine 1927. Božidaru Široli s izvedbom oratorija *Život i spomen svete braće Ćirila i Metodija, apostola slavenskih* na festivalu ISCM-a u Frankfurtu i Krsti Odaku 1929. godine s izvedbom *Madrigala* za mješoviti zbor na festivalu u Ženevi. Najveći dio ISCM-ve prepiske tih godina odnosi se, dakako, na organizacijska i financijska pitanja vezana uz realizaciju obiju partitura. Odlazak pjevačkog društva »Kolo« na festival u Frankfurt u tom je smislu bio opsežniji zadatak[45] od izvedbe Odakovog *Madrigala* koju je preuzeo Filharmonijski zbor iz Brna.[46] O uspjehu obiju skladbi kod inozemne kritike i publike naša glazbena historiografija izvještava na drugome mjestu. Ovdje je možda prilika da se upozori na specifičnost tog uspjeha u ISCM-ovskom kontekstu tih godina. Kada je naime bila riječ o »malim članicama« Međunarodnog društva za suvremenu muziku, ono što se tražilo nije bila novost, nego različitost, jednako kao što i obratno, u težnji za očuvanjem tradicionalnih vrijednosti nije štitilo ono što je staro, nego ono što je strano, egzotično.[47] Tako i Širolin oratorij na međunarodni žiri djeluje prije svega svojim asketskim izrazom, arhaičnom gestom i arhetipskim oblikom, a Odakov madrigal svojom radikaliziranom tradicionalnošću koja u tadašnjem kontekstu poprima sjaj modernističkog efekta. U prilog obojici skladatelja odlučila je, po svoj prilici, ravnoteža egzotike, invencije, tradicije i eksperimentalnosti, koja na krivulji općeg glazbenog razvoja u svijetu ne upućuje ni prema naprijed, ni prema natrag, nego je jednostavno po strani, ne opterećujući svoje arbitre pitanjem o smjerovima, nego samo prekidajući zamornu stalnost prividnih uzročno-posljedičnih veza što ih običavamo zvati povijesnim kontinuitetom. Zato nije uvijek sasvim opravdano na uspjesima naših skladatelja u Baden-Badenu, Donaueschingenu, Frankfurtu ili Ženevi dvadesetih i tridesetih godina stoljeća, temeljiti dokaze o umjetničkoj zrelosti ili stilskoj aktualnosti glazbe kojoj pripadaju. Jednako kao što je neumjesno smisao za instituciju modernizma smatrati mjerilom za osjećanje novoga u umjetnosti. Zato odnos prema provokaciji kakvu je nakon 1925. u našoj sredini predstavljala Sekcija Međunarodnog društva za suvremenu muziku otkriva mnogo više o općim uvjetima našega

	J. S. Slavenski,	*Balkanofonija*, za orkestar
	M. Logar,	*Musica antica*, za glas i violinu
		Uspavanka, za glas i klavir
	J. Gotovac,	*Dubravka*, suita za orkestar i mj. zbor
	K. Odak,	*Madrigal*, za mješoviti zbor
Za 1930.	J. Gotovac,	*Simfonijsko kolo*, za orkestar
	F. Lhotka,	*Dvije hrvatske rapsodije*, za violinu i komorni orkestar
	K. Odak,	III gudački kvartet
	J. Š. Slavenski,	*Balkanofonija*, za orkestar
		I i II gudački kvartet
	L. M. Škerjanc,	Gudački kvartet
	B. Papandopulo,	*Concerto da camera*, za sopran i komorni orkestar

Napomena: *Religiofonija* J. Š. Slavenskog ponuđena je u vrijeme kada djelo još nije komponirano i uz izvodilački sastav koji se ne javlja u konačnom obliku skladbe. Djelo B. Papandopula nudi se unatoč tomu što skladatelj nije član Jug. sekcije ISCM-a o čemu se tražila (i dobila) pismena suglasnost članova Društva.

45 Usp. spise ISCM, 1927/48—54, 57—61, 64, 73—86, 89—96, 99—106.

46 Usp. spise ISCM, 1928/187—194, 196.

47 »Internationale Modernität bezieht eher ein was fremd ist, als dass sie bewährt was alt ist.« Usp.: Walter WIORA, *Ideen zur Geschichte der Musik*, WB Darmstadt, 1980, 31.

življenja, nego o specifičnoj novoglazbenoj problematici u nas. Ona je i onako tinjala kako je najbolje mogla, uglavnom neorganizirana i neprepoznata, mimo cehova i udruženja, bez njihove podrške, doduše, ali i bez nekih ozbiljnijih smetnji s njihove strane. Te su se smetnje pojavile tek kasnije, a estetika im nije bila povod, nego samo način preko kojega su djelotvorne postajale represalije drukčije vrste.

Zaglavak

Društvo za suvremenu muziku kao Jugoslavenska sekcija Međunarodnog društva za suvremenu muziku u razdoblju od 1925. do 1930. godine sa sjedištem u Zagrebu, doista nije postiglo mnogo. Svake je godine međunarodnom žiriju predložilo 5—10 skladbi domaćih autora, dva je puta organiziralo njihov zapaženi nastup na međunarodnim festivalima, jednom je skladatelje i glazbenike okupilo na dvodnevnom domaćem festivalu. Djelatnost društva razbudile su ponešto europske znatiželje za glazbu s ovih naših strana,[48] postigle su da se o njoj ponešto napiše i u ponekoj važnoj svjetskoj ediciji poput one Nicolasa Slonimskog, bez obzira na zbrku prema kojoj se tamo Stevan Hristić navodi kao Hrvat, Petar Konjović kao Jugoslaven, a Krsto Odak kao Čeh.[49] Jugoslavenska sekcija ISCM-a nije, doduše, kao ni mnoge druge nacionalne sekcije, počela izdavati vlastiti časopis, nije pokrenula izdavačku djelatnost i nije nadzirala koncertni repertoar u smislu suvremenih sadržaja na cjelokupnom terenu za koji bijaše zadužena. Na jadikovke o tome da skladatelji premalo pišu, a solisti i ansambli premalo izvode, kako to piše u zapisniku plenarnog sastanka Sekcije od 22. ožujka 1927. godine, malo se tko osvrće,[50] a tako i na činjenicu da Sekcija ne raspolaže nikakvim financijskim sredstvima, između ostaloga i zato jer polovina članstva ne plaća propisanu članarinu.[51]

[48] O tome, mimo poznatih napisa u stranom tisku, svjedoči i poneki dokument iz ISCM-ovske arhive, poput pisma E. J. Denta upućenog A. Schneideru 2. ožujka 1927. godine, a u vezi planirane izvedbe Širolina oratorija u Frankfurtu: »Ist es nicht möglich dass Ihre Regierung die Reisekosten des Chors übernehmen würde? Das Frankfurter Musikfest bietet eine ganz einzigdastehende Gelegenheit, die Musik Ihres Landes einem internationalen Publikum bekannt zu machen; (...) Ich füge hinzu auch einen Dankesbrief an Herren Professor Širola für die freundliche Übersendung seines Werkes. Dr. Whittaker wird ihm auch schreiben; er hat das Werk mit grösstem Interesse gelesen, und möchte es gern zur Aufführung in England bringen.« (ISCM, 1927/58.)

[49] Usp.: Nicolas SLONIMSKI, *Music since 1900*, New York 1971, 422, 491 i 494.

[50] Usp.: ISCM, 1927/63.

[51] Iz Schneiderovog izvještaja za godine 1926/27 i 1927/28: »Što nisu usto u društvenom radu provedena i ona sredstva koja spominje paragraf 2 Društvenih pravila (koncerti i priredbe, predavanja, muzičke svečanosti, publikacije i edicije) ne će, nadamo se pouzdano, nikoga od Vas začuditi. Razlozi zbog kojih se to nije moglo učiniti i odviše su jasni. Naše društvo nema nikakovih sredstava, većina članova nije još ni danas udovoljila svojoj osnovnoj dužnosti da plati članarinu, tako da je i izmirivanje najnužnijih izdataka (tiskanice, poštarina) nailazilo neprestano na najveće poteškoće. (...) Glavni naš cilj, međutim, da dovedemo jugoslavensku muzičku tvorbu u tješnji kontakt s evropskom muzičkom javnosti, postigli smo. A to je, nema sumnje, jedna znatna i pozitivna tečevina.« (ISCM, 1928/166.)

Jugoslavenskoj se sekciji ISCM-a nakon 1931. godine u Arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda gubi trag. Njezino se sjedište seli u Beograd, a njezina je djelatnost opterećena poteškoćama koje od 1933. godine sve izravnije prijete svakom modernijem i slobodnijem razvoju kulture i umjetnosti u srednjoj Europi. Jugoslavenska sekcija, kao uostalom i samo Međunarodno društvo, premda najotpornija institucija te vrste između dva svjetska rata, osobito u svojim počecima, nije imala financijske moći ni idejno-estetske gravitacije zbog koje bi je trebalo smatrati stvarnim generatorom Novoga u svojoj sredini. Za male zemlje sa svojih rubova ono bijaše vrijedno prvenstveno kao šansa za priključak. Možda je prirodno što su područja kao Hrvatska i Slovenija koja su nakon prvog svjetskog rata snažnije počela brinuti za budućnost svog tradicijskog identiteta za taj priključak gajila miješane osjećaje. Nova glazba se u njima razvijala i susprezala jednako sporadično, grčevito i nesistematično kao što se uopće živjelo, i izvan glazbe. U Sloveniji o tome prije svega svjedoče Marij Kogoj (još od 1914—24), a kasnije i Slavko Osterc. U Hrvatskoj, osobito između 1919. i 1929, nakon toga manje intenzivno i s drukčijim estetskim predznakom — nedoživljeni stvaralački priijedlozi »malih« skladatelja, Prišlina, Ive Paraća, Jozefovića i poneki manje znani dio opusa onih ostalih, Baranovića, Lhotke, Odaka, Kunca. U Srbiji je, nakon kratke faze sažetog učenja, priključak na novo kasnih tridesetih godina izrazito silovit. Unutar takvog rasporeda pojava inicijativa Međunarodnog društva za suvremenu muziku, odnosno njezine Jugoslavenske sekcije nije mogla bitno intervenirati. Ali je zato bila platforma na kojoj su mali događaji stvarali svoj slijed promjena što ih neki, unatoč svemu, uvijek zovu *napretkom*.

Zusammenfassung

Nur drei Jahre nach der Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM, Salzburg 1922) wurde in Zagreb die Initiative deren Jugoslawischer Sektion wahrgenommen, die am 2. Dezember 1925. dann auch gegründet wurde. Fünf Jahre lang war der Sitz der Sektion in Zagreb und unter ihren Mitgliedern waren einige der wichtigsten Komponisten aus Kroatien, Serbien und Slowenien die mit unterschiedlichen Engagement und Erfolg bestrebt waren die Ideen der IGNM auch auf ihren eigenen Boden fruchtbar zu machen. Die vollständige Dokumentation der Jugoslawischen Sektion der IGNM für die Jahre 1925—30 ist im Besitz des Kroatischen Musik-Instituts in Zagreb und die vorliegende Arbeit ist der erste Versuch an Hand der 245 Schriften das Geflecht der gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Verhältnise hinzuweisen das am südslawischen Rand von Mitteleuropa, gerade im betrachteten Zeitraum in dem das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen zum Königreich Jugoslawien wurde, intensiven und hauptsächlich negativen Einfluss auf die gesammte Geistesgeschichte ihrer Völker ausübte. In diesem Rahmen sind auch die verhältnismässig bescheidenen Resultate zu deuten die die Jugoslawische Sektion der IGNM als Promotorin der Neuen Musik innerhalb der eigenen Grenzen aufzuweisen hat, aber auch der nicht zu unterschätzende Durchbruch auf die internationale Szene die der Sektion in den Jahren 1927 und 1929 mit den Werken kroatischer Komponisten Božidar Širola und Krsto Odak auf den Festivalen in Frankfurt und Genf gelungen ist. Aus der heutigen Sicht ist es aber am wichtigsten die Wirkung zu bewerten die die Internationale Gesellschaft und die von ihr vertretene Ästhetik des offenen Pluralismus auf die Ideologie der nationalen Schulen als überwiegender ästhetischen Orientation in der Musikentwicklung zu diesem Zeitpunkt und in diesem Raum ausübte. Eine Wirkung die man, trotz allem, auch heute noch als gemessigt fortschrittlich bezeichnen kann.

MUZIKOLOGIJA, ZNANOST O KULTURI I ARHEOLOGIJA GLAZBENE KULTURE. POSEBAN SLUČAJ: HRVATSKE ZEMLJE OD 16. DO 18. STOLJEĆA*

STANISLAV TUKSAR

Zavod za muzikološka istraživanja
HAZU, Opatička 18,
41000 ZAGREB

UDK/UDC: 78.01(862)"15/17"

Prijevod izvornog znanstvenog članka
Translation of the Original Scientific Paper

Danas se čini neospornom činjenica da se korpus pojava koje nazivamo »glazba« ne proizvodi, ne razmatra na bilo kojoj teorijskoj razini ili pak ne konzumira izvan složenog konteksta koji se krije pod nazivom »kultura«. Opće tvrdnje s težinom postulata tipa »glazba se mora shvatiti kao dio kulture«,[1] (NETTL: 9) »nesumnjivo je istinito da glazbena djela proizvode stvarni pojedinci koji ne tvore sistem izoliran od stvarnog ljudskog i ne-ljudskog svijeta«,[2] (INGARDEN: 56) ili »'glazba' ne lebdi u našem kulturnom kontekstu nipošto u nekom slobodnom apstraktnom prostoru umjetnosti«,[3] (REINECKE: 5) sastojni su dio svjetonazora većine muzikologa djelatnih u posljednja dva do tri desetljeća. Ovakva situacija, naravno, nije jednostavno naslijeđena od prethodnih generacija istraživača: ona je tek posljednja faza na dugom putu, od npr. Hanslicka i Adlera kao otaca suvremene znanosti o tonskoj umjetnosti (»Tonkunst«), s kojim se krenulo na više od jednog stoljeća dug proces postepenog uviđanja da se ono što se o glazbi može spoznati ne iscrpljuje ekskluzivnom analizom strukture »opus perfectum et absolutuma«. Jasno je da su se na tom spoznajnom putu, sasvim u skladu s afirmacijom einsteinovske slike svijeta, mijenjali paralelno i objekt (glazba) i subjekt (znanstvenik muzikolog), relativizirajući po-

* Prvi put objavljeno na njemačkom kao »Musikwissenschaft, Kulturwissenschaft und Musikkulturarchäologie: Der Sonderfall der kroatischen Länder vom 16. bis zum 18. Jahrhundert«, u: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hans-Peter Reinecke*, ur. K-E. Behne, E. Jost, E. Kötter i H. de la Motte-Haber, Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 15, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1991, str. 59—64. Ovdje se, u hrvatskom prijevodu, objavljuje uz neznatne izmjene.

1 »Music must be understood as a part of culture«.

2 »It is undoubtedly true that musical works are produced by real individuals who do not form a system isolated from the real human and nonhuman world«.

3 »'Musik' schwebt in unserem kulturellen Kontext keineswegs in einem freien abstrakten Raum der Kunst«.

četne quasi dogmatske stavove izražavane kategorijama »apsolutnog«, »autonomnog«, »ahistorijskog« i sličnim u glazbi, dovodeći pri tome u nove suodnose i oba elementa i samu disciplinu. Bez pretenzija da se u ovoj prostorno i tematski ograničenoj prilici bude ekstenzivan, spomenimo samo da se u smislu rečenog denotat termina »glazba« u tom procesu proširio izvan europocentrične jezgre tzv. umjetničke glazbe u barem dva osnovna smjera — tzv. zabavnu tržišnu glazbu euro-američkog industrijskog i postindustrijskog društva i izvaneuropsku umjetničku i etničku glazbu; s druge pak strane nužna obrazovna opremljenost muzikologa istraživača ide u smjeru interdisciplinarnosti: osim uže muzikoloških subdisciplina tzv. historijske muzikologije, sve uobičajeniji postaju ekskursi spram sistematsko-muzikoloških uvida (akustika, psihologija, estetika, sociologija, teorija informacije itd.) ili još šire. Tako povećana zahtjevnost, s jedne strane, predstavlja svojevrsnu dijalektičku »osvetu« za inače dominantni trend prema sve većoj specijaliziranosti muzikologa istraživača, a, s druge strane, izravna je posljedica pojave da su glavne poticaje za spomenuto proširenje vizure predmeta dali antropolozi, etnolozi, pa i psihijatri i — posredno — prirodoznanstvenici. I, konačno, u interakciji tih dviju relativiziranih varijabli kao rezultanta pojavljuje se tip spoznaje, konstatacija, s kojom smo i započeli ovu studijsku skicu — »Glazba« (Die Musik) ili »glazbe« spoznavaju se u totalitetu svojih ontičkih svojstava, značenja i funkcija tek u i/ili **kao** dio kulture.

Pođemo li korak dalje, možda neće biti preuzetno u svjetlu do sada iznesenog zaključiti kako se predmet istraživanja znanosti o tonskoj umjetnosti proširuje u cjelini na »glazbu u kulturi« ili pak »glazbenu kulturu«. Posljedica ovog proširenja denotata bila bi da se i sam naziv discipline adekvatno proširuje, što se osobito lako može formulirati na njemačkom: »Musikwissenschaft« (znanost o glazbi), kojoj je denotativno područje »Musik« (glazba), pretvara se u »Musikkulturwissenschaft« (znanost o glazbenoj kulturi), čiji je denotat, dakle, »glazbena kultura« kao najopćenitija odrednica.

Stigavši tako do novog cjelovitog predmeta istraživanja »znanosti o glazbi/muzikologije« kao »znanosti o glazbenoj kulturi« — glazbene kulture — valjalo bi ga pokušati definirati. Postojeće definicije pojma »kultura« razlikuju se od istraživača do istraživača, od rječnika do rječnika, a složio bih se s Gordonom D. Spearrittom da je jedna od najboljih u Websterovu rječniku: »kultura« je »korpus uobičajenih vjerovanja, društvenih oblika i materijalnih osobina koji tvori određen tradicijski kompleks rasne, vjerske ili društvene grupe«. (WEBSTER) Primijeni li se ova formulacija doslovno na uže područje denotiranja koje nas ovdje zanima, moglo bi je se modificirati na sljedeći način: »glazbena kultura je »korpus uobičajenih vjerovanja, znanja, društvenih oblika i materijalnih osobina što se tiču glazbe i koji tvori određeni tradicijski kompleks rasne, vjerske ili društvene grupe«. Osobno za definiciju predlažem sljedeću formulaciju: »glazbena kultura je ukupnost duhovnih, društvenih i materijalnih oblika s područja glazbenog fenomena u cjelini, odnosno specifičan kompleks glazbenih tradicija u nekoj rasnoj, vjerskoj ili društvenoj grupi ili na određenom teritoriju«. U ovakvoj konstelaciji elemenata i novim suodnosima »znanost o glazbi«

pretvorila bi se u poseban slučaj »znanosti o glazbenoj kulturi« ili bi se — a to mi se čini prirodnijim jer je to znanstvenička praksa, usprkos stanovitim konzervativnim otporima, ustvari sankcionirala — denotacijsko polje termina »znanost o glazbi/muzikologija« naprosto proširilo i na one aspekte duhovne i materijalne stvarnosti koje sobom donosi svijest o glazbi u prostoru kulture.

Kakve relacije i posljedice takva situacija u muzikologiji donosi »maloj« nacionalnoj glazbenoj kulturi, kao što je hrvatska, čiji je dio njezina prateća muzikološka znanost. Već u samoj startnoj dijagnozi nalazi se mnoštvo problema. Na primjer, uobičajeno bi bilo da se na ovome mjestu — želeći započeti diskurs o »Posebnom slučaju: hrvatskim zemljama od 16. do 18. stoljeća« — međunarodnoj publici predstavi entitet, čija differentia specifica glasi »hrvatski«, jer je kao samostojna natuknica neegzistentan u muzikološkoj enciklopedistici i, praktički, neobuhvaćen ikojim sintetičkim europskim glazbeno-povijesnim pregledom. Ovaj ćemo put namjerno učiniti iznimku, premda ne bi bilo uputno izbjeći barem spomen da su iz tog dosad neidentificiranog kulturnog kruga za spomenuto razdoblje pojedine priznate nacionalne europske glazbene kulture dobivale npr. značajne tiskare nota na samom početku otkrića tehnike tiskanja, relevantne filozofe glazbe i interdisciplinarne mislioce, dvorske kompozitore, virtuoze instrumentaliste i pjevače, a za njegovim folklornim blagom kao mogućom inspirativnom podlogom posegnuli su i skladatelji kalibra Haydna i Beethovena. I doista, jedno od središnjih pitanja koje se nameće hrvatskoj muzikologiji, a za koje ona odgovor mora tražiti i u međunarodnim znanstvenim krugovima, jest: kako to da se kao bijela mrlja europske glazbene kulture tretira jedan srednjoeuropski prostor koji se u današnjim relacijama nalazi 3—4 sata vožnje automobilom podjednako od Beča i Venecije, koji se već više od jedanaest stoljeća nalazi u okvirima zapadnoeuropske kršćanske civilizacije i koji je do prvog svjetskog rata preko četiri stoljeća u raznim kombinacijama predstavljao pravno-političku i kulturno-gospodarsku cjelinu s takvim elitnim europskim formacijama kao što su Republika Sv. Marka, Habsburška monarhija i Sv. Rimsko Carstvo. Bez obzira može li se odgovor tražiti u bezbrižnoj ignoranciji zapadnoeuropskih muzikoloških moćnika zbog lingvističkih barijera, ili pak poslijeratnom suzdržanošću zbog zapadno-istočnih ideoloških oporbi, hrvatska se muzikologija mora ponašati kao Pepeljuga, koja ne mari za to da li će se njezina dobra vila ili princ ikada pojaviti. Međutim, upravo u suvremenom trendu u povijesnim znanostima, znanostima o kulturi i muzikologiji, o čemu je bilo riječi općenito ranije, nazrijeva se njezina povijesna šansa. Na koji način?

Za razdoblje koje smo ad hoc odabrali kao model za predstavljanje, hrvatska glazbena kultura ne može ponuditi ličnosti-heroje (i djela) tipa Palestrina, Monteverdi, Bach ili Mozart, pa ni ono što će za »manje« nacionalne kulture kasnije učiniti i značiti Grieg, Dvořák, Sibelius ili Bartók. No, njezina će muzikologija upravo kao »znanost o glazbenoj kulturi«, u onom svom dijelu koji se bavi poviješću svoje nacionalne glazbene kulture, obavljati posao i donositi spoznaje relevantne za uspostavljanje onih serija, »serija serija« i/ili »tabela« o

kojima govori Michel Foucault, odnosno etablirati se kao »arheologija nacionalnog glazbenokulturnog 'savoir'«.

Na taj način i u tom smislu — želimo li ipak ilustracije radi ponešto glazbeno-kulturnog konkretizirati iz područja i epoha koje smo naznačili kao »hrvatske zemlje od 16. do 18. stoljeća« — moguće je i potrebno prije svega identificirati i trajno uzimati u obzir nizove glazbeno-kulturnih krugova: za Istru i Dalmaciju mletački, za slobodnu Republiku Dubrovnik rimski i napuljski, za sjevernu Hrvatsku i Slavoniju na početku 16. stoljeća budimski, a za 17. i 18. stoljeće pretežno gradačko-bečki i češko-slovački. Institucije plaćenih gradskih svirača, instrumentalnih sastava, bratovština, učenih akademija i prisutnost specifičnog umjetničkog instrumentarija praćenog odgovarajućom terminologijom na vernakularnim govorima mogu se pratiti kroz čitavo razdoblje u priobalnom području Jadrana od istarskih gradova Kopra i Rovinja do južnodalmatinske metropole Dubrovnika. Kontinentalni krajevi od početka 17. do sredine 18. stoljeća prožeti su protureformacijskim liturgijskim i paraliturgijskim pojavama na području vokalnosti. Na čitavom teritoriju svih hrvatskih zemalja posebnu težinu, osobito dobro dokumentiranu za 18. stoljeće, ima franjevačka glazbena kultura, kojoj na sjeverozapadu donekle konkurira pavlinski krug. Distribucija notnih materijalija, osobito rukopisa i ranih tiskovina iz druge polovine 18. stoljeća, relativno je ravnomjerna po čitavom teritoriju: na više od stotinu lokacija otkriveno je dosad desetak tisuća rukopisa i oko 1300 ranih tiskovina (od čega vjerojatno nekoliko stotina svjetskih rijetkosti prvoga reda); na Mozartova djela nailazi se već za njegova života ili neposredno kasnije na tako disparatnim mjestima kao što su Osijek, Varaždin, Dubrovnik i Cres. Teorijska refleksija o glazbi, sačuvana u rukopisima i pretežno objavljena tiskom, proteže se kroz čitavo razdoblje: autori potječu većinom iz priobalja, a tretiran je širok spektar sadržaja — od elemenata estetike, spekulativne teorije i pedagogije preko etnomuzikoloških i glazbenokulturoloških opservacija (domaće teme, ali i ruske, tursko-osmanlijske, njemačko-protestantske itd.) do muzikoterapije i zvonoljevarstva.

Što činiti i kakav opći stav bi bilo optimalno zauzeti spram ove poplave tema različitih sadržaja, profila, provenijencija i utjecaja? Prije svega, valja dovršiti posao na ustanovljenju koherentnih i homogenih *corpora* dokumenata (usp. FOUCAULT: 9) — popise muzikalija, glazbala, ikonografskih izvora, sekundarne arhivske dokumentacije i drugog, danas još nedovršenih i relativno malo poznatih. Paralelno se već poznate i zaokružene serije elemenata uklapaju, uspoređuju i vrednuju u odnosu na istovrsne elemente prepoznatih europskih srodnika. Takav je slučaj, na primjer, s kasnorenesansnim madrigalima A. Petrisa, ranobaroknom duhovnom monodijom I. Lukačića, pretklasičnim simfonizmom L. Sorkočevića i sonatnošću u violinskim koncertima I. Jarnovića, odnosom renesansnog platonizma i aristotelizma u glazbeno-teorijskoj refleksiji 16. stoljeća, itd. Na taj način, bez obzira da li će i kad glavne struje europske muzikologije uočiti i »priznati« te činjenice i pojave, hrvatska muzikologija ustanovljava svoja specifična proširenja poznatih europskih serija podataka, pomake, ograničenja, kronološke i stilske specifičnosti, oblike, značenja. U odnosu

na vlastite mikroplanove unutar i između pojedinih regija i razdoblja s jedne strane, te u odnosu na europske makroplanove, nastaju spoznaje o zajedništvu, preklapanjima i autohtonim posebnostima.

Koncepcija glazbeno-kulturnih krugova, pak, s jedne strane neće u specifičnom slučaju razuđenih hrvatskih zemalja u razdoblju od 16. do 18. stoljeća moći tražiti i težiti za nekim regionalnim ili pak nacionalnim čistunstvom jer je, recimo, nemoguće pretendirati na procjenu opće glazbeno-kulturne povijesti Dalmacije a da se ne prizna i vrednuje njezina kulturna i lingvistička višedimenzionalnost (Hrvati, Talijani; hrvatsko-talijanski-latinski). S druge, pak, strane, u interakciji glazbeno-kulturnih, društvenih, političkih i gospodarskih elemenata nalazit će svoja specifična rješenja opći problemi od trajne ili povremene ekspatrijacije većine hrvatskih skladatelja u čitavom razdoblju od 16. do 18. stoljeća (npr. F. Bossinensis, V. Jelić, G. Sebenico, I. Jarnović, N. Spadina, A. Ivančić, itd.) do posebnih problema kao što je pitanje produkcije violinskih koncerata 18. stoljeća isključivo u iseljeničkim uvjetima (I. Jarnović, G. M. Stratico).

Pokušamo li sumirati iznesene ideje u jednu zaključnu misao, moglo bi se konstatirati slijedeće: Reineckeovska ideja o epohalnoj mijeni »manualnog« u »tastaturni« način mišljenja, bila ona prepoznata već u misli Galilea Galileja ili opet u Gregorya Batesona, bila ona nazivana »serijalnim« ili »kibernetičkim« načinom mišljenja, može se — prenijeta u »duhovne znanosti« poput »znanosti o glazbi/muzikologije« — u krajnjoj liniji, možda čak samo i simbolički, sretno primijeniti i na malo poznate fenomene hrvatske glazbene kulture i muzikologije. Svojom atipičnošću, skrivenošću, višeznačnošću, pa i egzotičnošću — a sve to u središtu zajedničkog europskog doma — postat će ova prije ili kasnije jednom od ponovno nađenih crnih tipaka europske glazbeno-kulturne klavijaturne serije.

LITERATURA

BATESON, Gregory: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Suhrkamp, Frankfurt A.M. 1981.

FOUCAULT, Michel: *L'Archeologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.

INGARDEN, Roman: *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, University of California Press, 1986.

MERRIAM, Alan P.: *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston 1964.

NETTL, Bruno: *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Urbana 1983.

REINECKE, Hans-Peter: Musik, Wissenschaft und Musikwissenschaft im Zeichen interkultureller und politischer Evolution, Symposium Musical Baroque, Zagreb 1989 (rkp; u tisku).

SUPPAN, Wolfgang: *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, Schott, Mainz itd. 1984.

***, *Webster's Third New International Dictionary of the English Language* (izd. P. B. GOVE), Springfield 1971.

OTKRIĆA, NOVOSTI — NEW INSIGHTS

BIBLIOGRAFSKE BILJEŠKE UZA SKLADATELJSKI OPUS LAMBERTA COURTOYSA

Kad je pred petnaestak godina, sredinom sedamdesetih, Miho Demović otpočeo publicirati rezultate svojih iscrpnih i temeljitih istraživanja dubrovačke glazbene prošlosti, bilo je odmah jasno da se radi o novim spoznajama koje bitno obogaćuju i mijenjaju predodžbu o cjelokupnoj starijoj hrvatskoj glazbi. U studiji »Franko-flamanski glazbenici u Republici Dubrovnik« i, napose, u monografiji *Glazba i glazbenici Dubrovačkoj Republici...*[1] pažnju domaćih muzikologa privukla su imena trojice glazbenika iz porodice Courtoys, porodice flamanskoga podrijetla, koja se s vremenom u Dubrovniku naturalizirala: Lamberta starijeg (čije djelovanje možemo pratiti između 1550. i 1585), njegova sina Henrika (Dubrovnik, oko 1553 — Dubrovnik, 1629) i Henrikova sina Lamberta mlađeg (Dubrovnik, potkraj 16. st. — Dubrovnik, 16. X. 1664). Među ovom trojicom, Lambert Courtoys stariji ostavio je najviše tiskanih skladbi, nekih u cijelosti a nekih nepotpuno sačuvanih. Demovićeva koncizna ekspertiza dala je naslutiti kako njegov skladateljski opus posjeduje zanimljivosti ne samo na lokalnoj i nacionalnoj razini već i unutar recentnih europskih (ponajprije talijanskih) skladateljskih strujanja.[2] Nema sumnje da bi najzornije o tome moglo posvjedočiti suvremeno kritičko muzikološko izdanje svih poznatih nam, dostupnih i sačuvanih Lambertovih skladbi. No prije takva izdanja trebat će još podosta predradnji. Ovaj rad prilog je rješavanju problematike autorstva i mogućih atribucija skladbi Lamberta Courtoysa starijeg, jednog od najznačajnijih i najzanimljivijih skladatelja koji su u 16. stoljeću djelovali u Hrvatskoj. Budući da ćemo se kretati, uglavnom, područjem faktografije, dvojbenih datuma i nesigurnih atribucija, valja nam se za početak prisjetiti nekih činjenica.

Prvi poznati arhivski podaci o Lambertu Courtoysu starijem potječu iz 1550. godine. Te godine »Lamberto Cortese et campagni cantori« pojavljuju se kao izvođači tijekom uskršnjeg tjedna za bratovštinu Sv. Križa u crkvi Sv. Marcela

[1] Usp. Miho DEMOVIĆ, Franko-flamanski glazbenici u Republici Dubrovnik, *Dubrovnik*, 4/79, 1979, 65—95; *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za muzičku umjetnost, Zagreb 1981.

[2] Usp. M. DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici...*, napose 107—129.

u Rimu.[3] God. 1553. Jan Nasco predlaže ga za svojeg nasljednika u Accademia Filarmonica u Veroni, što je bilo i prihvaćeno.[4] Slijedeće godine primljen je kao instrumentalist u službu u dubrovačkoj Kneževoj kapeli i u Dubrovniku će ostati sve do 1570, kad odlazi u Udine, gdje postaje ravnateljem stolne crkve. Posljednje godine života čini se da je proveo u Italiji — u Udinama (1570—1574), Tarvisiju (1574—1579) i Vicenzi (1582—1585). Nakon 1585. gubi mu se trag. U razdoblju između 1550. i 1585. godine objavljene su i sve skladbe koje mu sa sigurnošću možemo atribuirati: madrigal »Perche crudel amor« u zbirci *Il primo libro delle muse a tre voci* (Venecija, 1562), zatim šest duhovnih madrigala u zbirci *Musica spirituale libro primo di canzon et madrigali a cinque voci* (Venecija, 1563), instrumentalna canzona u zbirci *Musica di diversi autori* (Venecija, 1577) i, naposljetku, samostalna zbirka — u kojoj je nekoliko skladbi potpisao i njegov sin Henrik — *Madrigali a cinque* (Venecija, 1580). Sve su skladbe, osim onih iz samostalne zbirke peteroglasnih madrigala, sačuvane u potpunosti.[5] Dva su najsigurnija kriterija na temelju kojih smijemo neku skladbu atribuirati Lambertu: prvi je da se uz skladbu nalazi potpis Lambert Courtoys i drugi da se u vezi s autorstvom slažu svi autoritativni stariji bibliografi. Naizgled ništa neobično, no tako je doista samo naizgled.

Demović je ustvrdio nekoliko načina kako se Lambert Courtoys potpisivao ili kako su mu ime bilježili u arhivskim spisima: Lambert Courtoys, Cortois, Cortoys, Courtois, Cartesio Lamberto, Cartesius Lambertus.[6] U tiskovinama koje mu sa sigurnošću možemo atribuirati pojavljuju se još oblici Lamberto Curtoy(s) i Curtois. Skladbe koje su potpisane samo Lamberto ili samo Courtoys, ako nemamo nikakvih drugih pokazatelja, teško je i nezahvalno atribuirati. Naime, suvremenici našeg Lamberta bili su franko-flamanski skladatelj Jean Courtois (čiju djelatnost možemo pratiti između godina 1529. i 1545)[7] i Pierre

[3] U domaćoj literaturi navodi se godina 1553. kao najranija poznata godina u kojoj se spominje Lambert Courtoys stariji; usp. s.v. »Courtoys, Lambert st.«, *Hrvatski biografski leksikon*, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb 1989, str. 712—713. *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd, London—Washington—Hong Kong 1980, sv. 5, 3, donosi spomenuti podatak iz 1550. godine. Valja naglasiti da se Lambert Courtoys nikada, barem ne u svojim tiskanim skladbama, nije potpisivao kao »vecchio« (»stariji«); Demović je dodao Lambertu taj pridjevak zato da bi ga bolje razlikovao od njegova unuka, Lamberta »mlađeg«.

[4] I ovaj podatak o Jan Nascu nepoznat je u domaćoj literaturi (usp. *The Grove Dictionary...*, ibid.). Radi se o poznatom flamanskom skladatelju, čiji je utjecaj bio snažan u gradovima sjeverne Italije. Nasco je jedan od suautora u zbirci *Musica spirituale...* (Venecija, 1563), u kojoj je objavljeno i šest duhovnih madrigala Lamberta Courtoysa starijeg.

[5] Za cjelovite bibliografske podatke svih navedenih djela v. spomenute Demovićeve studije (bilj. 1). Treba istaknuti da je skladba »Perche crudel amor« ona ista koja je kasnije uvrštena i u nekompletno sačuvano drugo izdanje zbirke *Madrigali a cinque* (Venecija, 1580); ne radi se dakle o zasebnoj skladbi, kao što bi se moglo pretpostaviti na temelju dosadašnje literature (v. M. DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici...*, 115; *Hrvatski biografski leksikon*, ibid.). Na ovom mjestu valja nam također navesti skladatelje koji su zastupljeni u zbirci *Il primo libro delle muse, a tre voci...* (1562), a prema publikaciji *Répertoire International des Sources Musicales. Recueils imprimés XVIe — XVIIe siècles (I: Liste chronologique)*, G. Henle Verlag, München—Duisburg 1960, 239, r. br: 1562 (8) (brojevi u zagradama što slijede, kao što je poznato, odnose se na broj skladbi svakog pojedinog skladatelja u dotičnoj zbirci): »A. Barre (5), P. Cambio, L. Courtoys, V. Ferro (2), A. Festa, G. Fiesco, O. Lassus, Lerma, V. Lusitano, J. Matelart, G. B. Montanaro, G. Nasco, M. Rampolino (4), R. Rossello«.

[6] V. *Hrvatski biografski leksikon*, ibid.

[7] Usp. s.v. »Courtois, Jean«, *The Grove Dictionary...*, sv. .5, 2—3.

Lambert, glazbenik o čijoj je biografiji malo poznato;[8] oba ta glazbenika potpisivali su se kadikad ili samo Courtois ili samo Lambert... Da bi zbirka bila kompletnija, postoje još sveukupno čak četiri glazbenika imenom Lambert, a dvojica od njih suvremenici su našega Lamberta Courtoysa.[9]

Pogledajmo kakve to nedoumice stvara: u talijanskim tiskovinama pojavljuje se 1542.[10] i 1543.[11] ime Courtois uz dva madrigala i ono bi se podjednako moglo odnositi na Jeana kao i Lamberta Courtoi(y)sa. Na prvi pogled, kao da se vjerojatnijom čini atribucija Lambertu Courtoysu: radi se, naime, o venecijanskim izdavačima kod kojih je publicirao svoje skladbe, a i o vrsti glazbe kakvu je najčešće skladao. Jean Courtoys je, naprotiv, mjestom djelovanja i svojim glazbenim nakladnicima vezan gotovo isključivo uz Francusku. No, godine u kojima su madrigali objavljeni prisiljavaju nas na sumnju: Lambertovo ime susrećemo u Vicenzi još 1585; godine 1542. i 1543. morao bi biti vrlo mlad i pritom prilično ugledan glazbenik da bi dospio u Archadeltovu antologiju madrigala. Dakako da teoretski ni ta mogućnost nije isključena. Bilo kako bilo, ne posjedujemo čvrste argumente za sigurnu atribuciju niti jednom Courtoysu.

S druge strane, u zbirci *Il secondo libro de li Madrigali de diversi (...)* a 4 voci (Venecija, 1543; pretisak 1587)[12] uz skladbe »Assai vi sè natura« i »Quando sia mai che'l loco« nailazimo na potpis Lamberto, za kojega Eitner pretpostavlja da bi mogao biti Pierre Lambert,[13] dok Sartori vjeruje da bi se moglo ipak raditi o Lambertu Courtoysu.[14] Eitnerov prijedlog ipak je teško prihvatiti: Pierre Lambert živio je u 18. stoljeću, a za Petrusa Lambertusa, pjevača u Sikstinskoj kapeli s kraja 16. stoljeća, nije poznato da se ikada bavio skladanjem.[15] Sartorijeva atribucija čini se, dakle, vjerojatnijom. Štoviše, Sartori pretpostavlja da bi se još jedan madrigal, koji je također potpisan samo »Lamberto« i nalazi se tiskan u nekoliko izdanja zbirke *Madrigali ariosi a quattro voci composti da diversi eccellentissimi autori...*, mogao podjednako pripisati Lambertu Courtoysu.[16] Pažljivo

8 Usp. Robert EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1900—1904 (reprint: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1959—60, sv. VI, 24, s.v. »Pierre Lambert«).

9 Usp. R. EITNER, *ibid;* s.v. »Lambert, Pierre Jean«, *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel—Basel, 1960, sv. 8, 128.

10 Usp. *Répertoire International des Sources Musicales. Recueils imprimés XVIe — XVIIe siècles...*, 139, r. br: 1542 (18). Prenosimo podatke o zbirci u cijelosti: »Primo libro di madrigali d'Archadelt a tre voci, insieme alcuni di Const. Festa. Con la gionta di dodese canzoni francese et sei motteti novissimi. — Venezia, A. Gardane, 1542. 3 vol. in-8 obl., 31 p.«. Kao skladatelji u zbirci navode se: »J. Arcadelt (7), P. Certon, Cosson, Courtois, F. du Boys (2), C. Festa (4), Isore, Jacotin (4), Lheritier, Mathias Hermann, P. Moulu (2), C. de Sermisy (4), Anon.«.

11 Usp. *op. cit.*, 143, r. br: 1543 (21): »Primo libro di madrigali d'Archadelt a tre voci con la gionta di dodese canzoni franzese et sei motteti novissimi. — Venezia, A. Gardane, 1543. 3 vol. in-8 obl., 30 p. (SB), 31 p. (T).« Kao skladatelji u zbirci se navode »J. Arcadelt (6), P. Certon, Cosson, Courtoys, F. du Boys (2), C. Festa, G. Isore, Jacotin (4), Lheritier, Lupus (2), Mathias Hermann, P. Moulu (2), C. de Sermisy (4), Anon. (2)«.

12 Usp. *op. cit.*, 142, r. br: 1543 (18): »Il secondo libro de li madrigali de diversi eccelentissimi autori a misura di breve novamente stampato a quattro voci. — Venezia, A. Gardane, 1543. 4 vol. in-8 obl., 39 p.«. Kao skladatelji navode se: »J. Arcadelt (2), F. Corteccia (4), C. Festa (2), J. Gero (14), Lamberto (2), J. de Ponte, Alfonso (della Viola), Anon. (7)«.

13 Usp. R. EITNER, *op. cit.*, ibid.

14 Usp. Claudio SARTORI, *Catalogo unico delle musiche a stampa* (rkp.), vol. VI, br. C-258.

15 Usp. R. EITNER, *op. cit.*, ibid.

16 Usp. C. SARTORI, *op. cit.*, vol. VI, br. C-141.

listanje glazbenih referativnih publikacija omogućuje nam da listu skladbi i tiskovina Lamberta Courtoysa proširimo i obogatimo novim akvizicijama.

Najprije, među talijanskim glazbenim bibliografima i arhivistima već je postignuta suglasnost u vezi s atribuiranjem jedne skladbe našem Lambertu. Claudio Sartori, veliki poznavalac starijih talijanskih glazbenih tiskovina, u knjizi *Assisi, La Cappella della basilica di S. Francesco...* navodi zbirku *Madrigali ariosi a quattro voci* (Venecija, 1582) te donosi sadržaj zbirke u kojem se spominje i madrigal »Oime dov'è'l mio sole«.[17] Madrigal je potpisan jednostavno »Lamberto«, no Sartori taj potpis ipak čita kao »Courtoys Lambert«. Zbirka o kojoj Sartori referira novi je pretisak antologije što ju je Antonio Barre bio publicirao u Rimu 1555, sa stanovitim izmjenama u sadržaju.[18] Asiški primjerak zbirke iz 1582. jedini je u cijelosti sačuvan; nepotpuni primjerci pohranjeni su u Biblioteci Marciani u Veneciji i u knjižnici Konzervatorija u Bologni. U bolonjskom primjerku na poleđini »tavole«, tj. na poleđini zbirke, stoji starija rukom pisana bilješka o autorima zastupljenima u »raccolti«, a za naš madrigal stoji: »Lamberto (forse Courtois).« U venecijanskoj pak knjižnici u kartičnom katalogu arhivska rukopisna natuknica za istu skladbu bilježi: »Lamberto (Courtois)«.[19]

Teško je povjerovati da su sve tri atribucije talijanskih arhivista, kao i ona iz RISM-a, bez osnove. U sva tri slučaja — u primjerku iz asiške knjižnice, venecijanske Marciane i bolonjskog Konzervatorija — susrećemo se s istom pretpostavkom da se pod imenom Lamberto ovdje doista radi o Lambertu Courtoysu. Faktografija koja nam je dostupna ne protivi se takvoj atribuciji: ne bi to bio usamljeni slučaj da se Lamberto potpisuje isključivo svojim imenom, a u vrijeme dok je madrigal »Oimè dov'è'l mio sole« bio tiskan i pretiskivan u Veneciji bio je Lamberto na vrhuncu svoje skladateljske produkcije. I karakteristike nekih skladateljskih postupaka pokazuju evidentnu srodnost s duhovnim madrigalima Lamberta Courtoysa iz 1563. godine: pretežno homofona struktura akordskih sklopova, blagi kromatizam i pozornost posvećena jasnoj ekspresivnosti tekstovnog predloška. Po svemu sudeći, dakle, nema valjanog razloga zašto ne bismo i mi madrigal »Oimè dov'è'l mio sole« pripisali Lambertu Courtoysu.

I dok u autorstvo madrigala »Oimè dov'è'l mio sole« možda još i ima mjesta sumnji, podatak koji je Howard Mayer Brown pribilježio u svojoj bibliografiji ranih glazbenih tiskovina zavređuje punu pozornost. Brown naime navodi kako je skladba »Petit Jacquet« Lamberta Courtoysa uvrštena u drugi svezak

[17] Usp. C. SARTORI, *Assisi, La Cappella della basilica di S. Francesco, I — Catalogo del fondo musicale nella biblioteca comunale di Assisi*, Instituto Editoriale Italiano, Milano 1962, 83. Sartoriju je ostalo nepoznato da se zbirka madrigala iz 1582. pojavila u doslovnom pretisku i 1584. godine; usp. *Répertoire International... (op. cit.)*, 321.

[18] Usp. *Répertoire International... (op. cit.)*, 209, r. br: 1555 (27): »Primo libro delle muse, a quattro voci. Madrigali ariosi di Ant. Barre et altri diversi autori, nuovamente stampati. — Roma, A. Barre, 1555. 4 vol. in-4 obl., 32 p. (SAB), 40 p. (T)«. Kao skladatelji navode se na istom mjestu: »Alexandrino, P. Animuccia, A. Barre (4), Caldarino, G. Dancherts, V. Ferro (2), Fiesco, Lamberto (Courtoys?), B. Lupacchino (2), V. Ruffo, G. P. da Nola, Anon. (5)«.

[19] Spomenute tiskovine u kojima se nalazi skladba »Oimè dov'è'l mio sole« imao sam prilike pregledavati *in situ*. O tome podrobnije v. moj članak: Svjetovni madrigal Lamberta (Courtoysa starijeg), *Dubrovnik*, 28/4, 1985, 117—120.

didaktičkog dvosveščanog priručnika Girolama Dalla Case *Il vero modo di diminuir...* (Venecija, 1584).[20] Taj poznati priručnik namijenjen glazbenicima praktičarima, u prvom redu instrumentalistima, bio je omiljenim izvorom i venecijanskim skladateljima s konca 16. i na početku 17. stoljeća.[21] Sam Dalla Casa bio je capo de'concerti u San Marcu i uživao je veliki ugled kao virtuozni svirač na kornetu, a bio je i osnivač prvog stalnog ansambla u bazilici. Odabir nekih najpoznatijih renesansnih autora i skladbi učinili su dvosveščani *Il vero modo di diminuir...* prestižnom publikacijom među mnogobrojnim slično koncipiranim onodobnim priručnicima. Ukrašavanje vokalne i instrumentalne melodike Dalla Casa preporuča ustaljenim ornamentirajućim formulama — gruppo, trillo, kadence i pasaži. Melodika je ipak, koliko je god to moguće u takvom, prvenstveno ipak didaktičkom traktatu, sačuvana u granicama prepoznatljivosti. Dovoljno je usporediti izvornu verziju Lambertove canzone »Petit Jacquet« i ornamentiranu dionicu soprana te iste skladbe u Dalla Casinom traktatu.[22] O načinu svirke precizne upute pružene su na početku svakog pojedinog sveska (»Alli lettori«), a već je na naslovnici jasno izražena želja da se glazbeni primjeri prihvate za svakojaku vrst instrumenata »Di fiato, & corda, & di voce humana«.

Pokušajmo sabrati izložene bibliografske podatke. Najranija tiskovina koju sa sigurnošću možemo atribuirati Lambertu Courtoysu starijem potječe iz 1562. (»Perche crudel amor« i skupna zbirka *Musica spirituale...*), a najkasnija iz 1584. godine (canzona »Petit Jacquet« u priručniku *Il vero modo di diminuir...*). Prilično je vjerojatno da i skladbu »Oimè dov'è'l mio sole« možemo pripisati Lambertu — ona je tiskana i pretiskavana u razdoblju od 1555. do 1584. Nesigurne su atribucije za skladbe u zbirkama 1542, 1543, 1557, 1559, 1565, 1569. i 1587. godine. Važno je imati na umu da razdoblje Lambertova djelovanja u Dubrovniku možemo dokumentirano pratiti od 1554. do 1570. godine; to su godine kad on objavljuje najviše skladbi, i to upravo skladbi koje mu sa sigurnošću možemo atribuirati. No značenje »dubrovačkog« opusa nipošto nije usko lokalno. Pokazuju to već i sami bibliografski podaci — sve pojedinačne skladbe i zbirke Lambert je tiskao kod uglednih venecijanskih nakladnika, a u antologijama je zastupljen uz najveća imena onodobnog europskog glazbenog života. Upravo podrobna analiza antologija i skupnih zbirki, kao i komparativna ekspertiza prilično brojnih skladateljskih imena koja se pojavljuju u tim zbirkama, daljnji su nužni korak koji valja prebroditi prije negoli se krene u suvremenu kritičku valorizaciju

[20] Usp. Howard MAYER BROWN, *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1967, 329. O ovoj skladbi podrobnije raspravljam u članku: Skladba »Petit Jacquet« Lamberta Courtoysa u Mletačkom traktatu, *Dubrovnik*, 26/2, 1983, 29—34.

[21] Usp. Eleanor SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, ERI, Torino, 1980. Navodim usput da se Dalla Casinim priručnikom koristio i Francesco Sponga-Usper; v. E. STIPČEVIĆ, *Francesco Sponga-Usper, Mletački glazbenik iz Poreča*, MIC, Zagreb 1990, 13, 41.

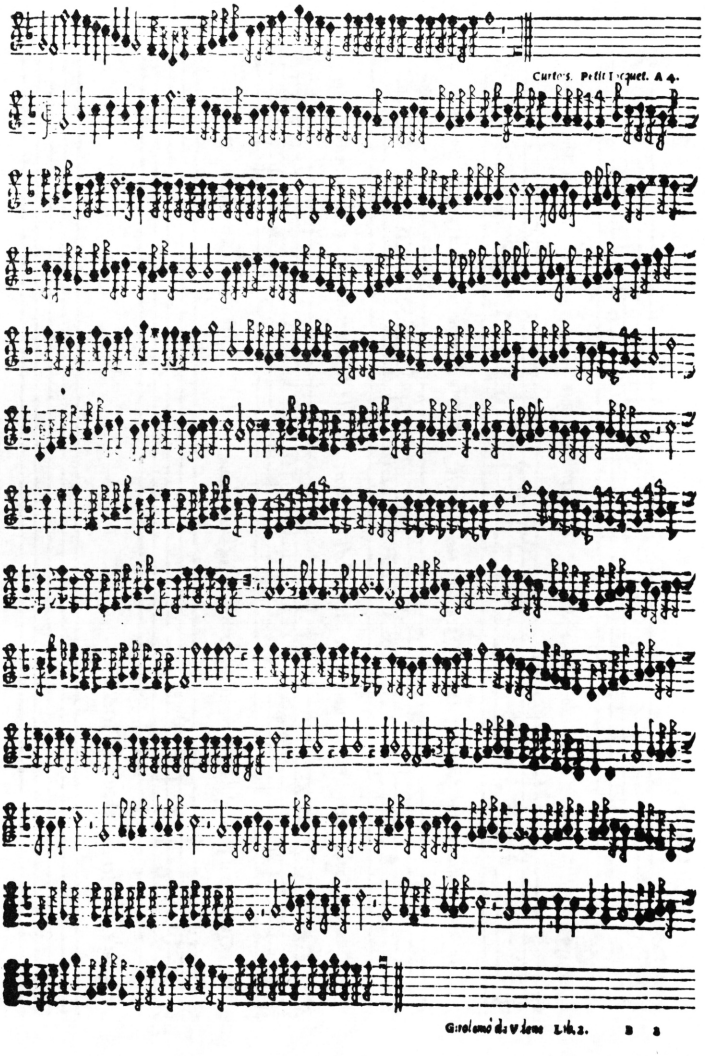
[22] Lambertovu canzonu »Petit Jacquet« u kontekstu Dalla Casinog traktata spominje i Dietrich KÄMPER, *La musica strumentale nel Rinascimento*, Torino, ERI, 1976, 223 (izvorno je knjiga tiskana na njemačkom jeziku: Studien zum instrumentalen Ensemblenmusik des 16. Jahrhunderts in Italien, *Analecta Musicologica*, vol. 10, Bohlau Verlag, Köln — Wien, 1970). Kämper drži da canzonu »Petit Jacquet« valja atribuirati Jeanu Courtoysu; istu atribuciju donosi i C. SARTORI, *Catalogo unico...*, vol. VI, br: C-232.

cjelokupnog Lambertovog opusa. Nadamo se da rezultati ovog pokušaja »raščišćavanja« bibliografske problematike pokazuju kako je temeljitije upoznavanje skladateljske ostavštine Lamberta Courtoysa starijeg — dubrovačkog »trombonusa«, »musicusa«, pjevača, pedagoga i organizatora glazbenog života — zadatak kojemu se vrijedi posvetiti. Očigledno je već i sada — ne samo da »ime Lamberta Courtoysa starijega u povijesti dubrovačke glazbene kulture ranijeg razdoblja treba smatrati izuzetnom pojavom«[23] i da njegova glazba »prva sačuvana glazba«[24] nekog glazbenika aktivnog u Dubrovniku — već njegov opus svojim opsegom i zastupljenošću u onodobnim prominentnim zbirkama predstavlja jednu od vrhunskih vrijednosti hrvatske renesansne glazbene kulture.

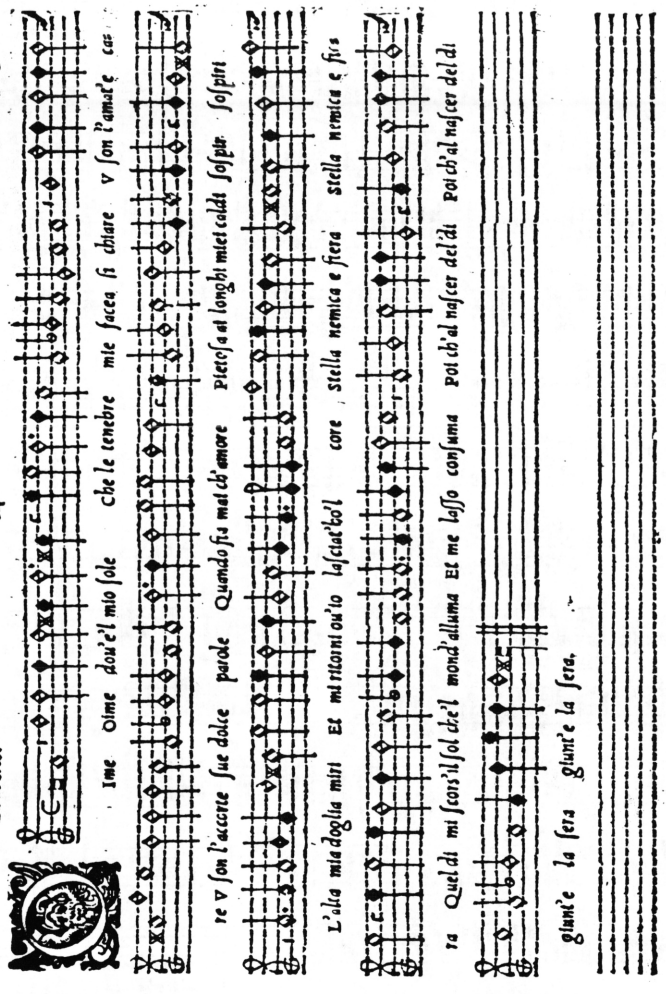
Na koncu, valja reći kako za ovaj bibliografski »close-reading« nije slučajno odabran skladateljski opus Lamberta Courtoysa starijeg. Proučavanje zbirki i antologija u kojima su bili zastupljeni stariji hrvatski skladatelji, kao i oni koji su djelovali u hrvatskim krajevima, jedan je od temeljnih preduvjeta komparatističkog istraživanja i razumijevanja njihova opusa. Lambertov opus zorno predočuje na kakve je sve teškoće moguće naići pri pokušaju identifikacije i atribucije glazbenih djela koja nas zanimaju.

Ennio STIPČEVIĆ
Zagreb

23 M. DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici...*, 128.
24 V. recenziju Demovićeve knjige *Glazba i glazbenici...*, što ju je objavio Stanislav Tuksar u: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 13/1, 1982, 129.



Sl. 1: Madrigal Lamberta (Courtoysa starijeg?) tiskan kod Gardana u Veneciji 1562. čuva se u asiškoj biblioteci sv. Francesca.



Sl. 2: Skladba »Petit Jacquet« u drugom svesku priručnika Girolama Dalla Case *Il vero modo di diminuir...*, Venecija 1584.

RECENZIJE, PRIKAZI, INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA — REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS

Dragotin Cvetko: Slovenska glasba v evropskem prostoru, Slovenska matica, Ljubljana 1991, 506 str.

Prošlo je već više od trideset godina otkako je akademik prof. dr. Dragotin Cvetko završio svoje veliko djelo *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem,* koje je tada bilo objavljeno u tri opsežne knjige. Kada ga je počeo pripremati bio je — o tome svjedoči predgovor — potpuno svjestan da mu neće biti moguće u cjelini realizirati opće važeću metodu koja se sastoji u tome da povijesti pojedinih područja kulturne djelatnosti nastaju kao rezultat opsežnih i brojnih prethodnih monografskih studija, jer takvih kod nas, u glazbenoj historiografiji, skoro da i nije bilo. Bilo je, stoga, neophodno odabrati put koji se djelimično razlikuje od uobičajenog, ako se htjelo u dogledno vrijeme doći do povijesti vlastite, slovenske glazbe. Usprkos mnogim teškoćama uspjelo mu je ovladati ogromnom građom, otkrio je niz do tada posve nepoznatih slovenskih glazbenika i unijeti svjetlo u razdoblja koja su bila još u potpunosti zavijena u tamu. Autor, međutim, na taj svoj rad nikako nije gledao kao na nešto konačno; u predgovoru je naglasio da je to tek osnova i ishodište za buduća nastojanja, te da je to i glavna namjena djela.

Otada, pa do danas, u nas se razvila već vrlo intenzivna i sistematska muzikološka aktivnost kojoj je prof. Cvetko dao podsticaj kao znanstvenik i učitelj, a njenim se rezultatom ukazuju niz specijalističkih povijesnih rasprava i izdavanje spomenika glazbene kulture u Sloveniji. Zbog toga se već dugo osjećala potreba da se dosadašnja nastojanja na tom području sažmu u sintezu višeg reda, u djelo koje bi prikazalo rast naše glazbene kulture sa širokog razvojnog aspekta. Teškog zadatka da ispuni tu prazninu poduhvatio se, sa svom odgovornošću, prof. Cvetko, koji je kao autor brojnih važnih djela s područja povijesti slovenske glazbe, zapravo, bio predodređen za njegovo rješavanje. Njegova knjiga *Slovenska glazba v evropskem prostoru* izašla je nedavno u izdanju Slovenske matice u Ljubljani.

Opsežan i višedimenzionalno koncipiran rad obuhvaća sve manifestacije glazbene aktivnosti od dolaska Slovenaca u novu domovinu pa do danas. Upoznaje nas tako ne samo sa glazbenim stvaralaštvom našeg čovjeka u pojedinim razdobljima nego i s razvojem glazbene reprodukcije, njezinim različitim organizacijskim oblicima, glazbenim odgojem te teorijskom i glazbenoznanstvenom misli. Valja priznati da je ovu raznoliku građu autoru uspjelo posve prirodno, promišljeno i logično raščlaniti. Nakon što je ocrtao prvobitno glazbeno izražavanje naših predaka u vrijeme njihova naseljavanja i pokrštavanja te širenje liturgijske glazbe i svjetovnog muziciranja na tlu Slovenije sve do kraja srednjeg vijeka, raspravlja o glazbenoj situaciji u 16. stoljeću i o utjecaju reformacije na glazbeni rad, pri čemu se detaljnije zaustavlja na renesansnim skladateljima koji su djelovali na protestantskoj i na katoličkoj strani. Nižu se poglavlja koja prikazuju poticaje za rekatolizaciju glazbe, stvaralaštvo rane i srednje barokne faze, blistavi uspon produkcije i reprodukcije u kasnom baroku i, konačno, razvojne dileme do kojih dolazi u vrijeme postupna odumiranja ovoga stila u drugoj polovici 18. stoljeća. U nastavku, autor se usredotočio na afirmaciju i razvoj klasicizma te ocjenu njegovih reproduktivnih i tvoračkih dosega. Slijedi, potom, osvjetljavanje novih razvojnih vidika povezanih s pojavom romantike u našem koncertnom i kazališnom životu. To je, ujedno, i vrijeme kad se mogu zapaziti prvi pokušaji oblikovanja slovenskog nacionalnog izraza kome je posvećena posebna pozornost. Nju posvećuje i u slijedećem poglavlju u kome se bavi onim promjenama u glazbenom radu koje su proizašle iz svjesne nacionalne orijentacije, širokom afirmacijom romantike i ponovnim približavanjem slovenske glazbe kraja 19. stoljeća i početkom 20. evropskom glazbenom događanju, obilježenim radom skladatelja koji je usmjeren prema novom romantizmu i, djelomično, impresionizmu. U to se doba u slovenskoj glazbi javljaju već i zameci modernih pravaca, koji su dostigli puni razmah nakon prvog svjetskog rata. Otada su se sistematski afirmirale; prekinuo ih je jedino drugi svjetski rat i nakon njega desetljeće socijalističkog realizma, dok su, potom, opet nesmetano procvale da bi se u svojoj raznolikosti razvile u našim danima. Sav taj zamjetni i raznoliki rad predmet je raspravljanja u toku zadnja tri poglavlja.

Naslov koji je autor odabrao za naznačeni sadržajni okvir bez sumnje je opravdan, jer u djelu razgovjetno i jasno zagovara tezu o nedjeljivosti odnosno ovisnosti razvoja slovenske glazbe od razvoja zapadnoevropske. Kroz cijelu se knjigu provlači poput crvene niti uspoređivanje naših prilika, naših glazbenika i njihovih dosega s drugim sredinama, gdje su mogućnosti za procvat glazbene umjetnosti bile mnogo pogodnije. Na taj način osvjetljavanje naših slovenskih prilika u okvirima svjetskih događanja postaje ne samo potpunije nego i strože, a time, vjerojatno, i objektivnije. Lokalnom se razvoju na taj način ne uskraćuje važnost, a komparacija nas u pojedinim epohama postavlja i više nego što smo to bili ranije pretpostavljali, ma da nas s druge strane povijesno pravedno omeđuje u smislu srednjeevropske arene. Za realnu ocjenu naše kulturne povijesti ovakva motrišta bez sumnje su nam vrlo potrebna.

»Slovenska glasba v evropskem prostoru« plod je autorovih dugogodišnjih vlastitih istraživanja i stajališta koja iz njih proizlaze. I pored širine koncepcije koja isključuje bavljenje podrobnostima, to je egzaktno znanstveno djelo. U njemu su kritički vrednovani svi rezultati do kojih je do sada stigla glazbena historiografija u nas, a posebno je važno naglasiti da je autor brižljivo uzimao u obzir i najnovije istraživačke rezultate. Tako je knjiga bitno dopunjena novom građom koja se ne može naći ni u *Stoletjima slovenske glasbe* istog autora iz 1964, niti u njegovoj *Histoire de la musique slovene* iz 1967. Tako se, na primjer, kao posve nove osobnosti u starijem periodu pojavljuju Ljubljančani Franciscus de Pavonibus, orguljaš i notar u Dubrovniku, te Jurij Prenner koji je djelovao u Austriji, a svojim se motetima, pisanim nizozemskom tehnikom, afirmirao u tada uglednim glazbenim izdanjima. Naravno, ovdje je i produbljen skladateljski lik Jacobusa Gallusa; doznajemo, nadalje, mnogo što o stvaralaštvu protestantskih glazbenika, kao što su Wolfgang Striccius ili Mariborčanin Daniel Lagkhner, te o radu Amandusa Ivančića ili Jakoba Zupana, dvojice znakovitih predstavnika prelaznog razdoblja između zamiranja baroka i uspona klasicizma. Što se tiče novijeg i najnovijeg razvoja u 20. stoljeću, valja napomenuti da tako cjelovite i plastične slike suvremenih glazbenih nastojanja, slike koja daleko nadilazi informativni okvir, kod nas još nije bilo. Ocrtavanje skladateljskog rada poslije 1918, podijeljeno u tri opsežna poglavlja, naslovljena »Između tradicije i nove orijentacije«, »Ulazak u modernu« i »Poslijeratne generacije«, vrlo je uspješno. Takva je podjela, naime, dovoljno elastična i vodi računa o individualnim razlikama, kao i o miješanju različitih stilova kod pojedinih stvaralaca. Dobro je i to što je autor posvetio dovoljno pozornosti pitanju afirmacije najnovijih i najradikalnijih skladateljskih tehnika, jer je tek njima slika sadašnjosti posve zaokružena. Posebnu težinu cijelom radu daje realno i bez romantičkog sentimenta pisan zaključak (»Razvojni odnosi«) koji jasno predočava koliko su Slovenci primali utjecaje i rezultate sa strane, a koliko su sami obogatili evropsko glazbeno stvaralaštvo. Knjizi je na kraju dodat i opsežan, svrhovito sastavljen sažetak na engleskom jeziku (43 strane, prevod Anne Čeh), koji će i strancu pružiti sve bitne informacije o našoj glazbi.

Ovom knjigom u kojoj nema bilježaka, nego je samo na kraju pojedinih poglavlja naveden bogat izbor literature, prof. Cvetko je dao nov i važan doprinos slovenskoj muzikološkoj literaturi. Pisana je živo i neposredno, u stajalištima je pročišćena i produbljena, misli se logično i čvrsto povezuju i slijede jedna drugu. Iako se radi o znanstvenom načinu obrađivanja građe, on je takav da i širem krugu obrazovanih ljudi omogućava praćenje i uvid u bogatstvo slovenske glazbene prošlosti i sadašnjosti.

Jože SIVEC
Ljubljana

Ennio Stipčević: Francesco Sponga Usper. Mletački glazbenik iz Poreča. Muzičko-informativni centar, Zagreb 1990, 162 str.

Za temeljito upoznavanje prošlosti jednog naroda odnosno etničkog područja neophodne su monografske obrade glazbenika s tog područja koje će podrobnim prikazom njihova djelovanja i stvaranja bitno dopuniti sliku o pojedinim razdobljima. Radi se dakle o posebno važnoj zadaći glazbene historiografije, čija realizacija, međutim, zbog zahtjevnosti takva posla traži mnogo vremena i može se ostvarivati samo postupno. Razumljivo je stoga što relativno mladu hrvatsku muzikologiju, jednako kao, npr., i slovensku, u tom smislu čeka još mnogo posla. Ipak, bez obzira na velika, neobrađena još područja, mora se priznati da su u Hrvatskoj i u tom segmentu rada već dostignuti zapaženi rezultati koji omogućavaju barem kvalitativno uspoređivanje s odgovarajućim muzikološkim rezultatima u svijetu.

Znanstvenim nastojanjima u tom pravcu nedavno je pozornosti vrijedan prilog dao i muzikolog Ennio Stipčević knjigom *Francesco Sponga Usper. Mletački glazbenik iz Poreča,* koju je krajem 1990. izdao Muzičko-informativni centar Koncertne direkcije Zagreb kao prvu knjigu u novoj seriji »Monografije«. Radi se o ponešto revidiranom i dopunjenom magistarskom radu, rađenom pod mentorstvom prof. dr. L. Županovića i završenom 1986. na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji. Obuhvaća život i stvaralaštvo skladatelja koji je bio Monteverdijev suvremenik, a afirmirao se u krugu izrazito samosvojnih venecijanskih skladatelja, kao što su npr. G. Croce, A. Grandi, D. Castello ili C. Fillago, čiji je opus tek nedavno bio preciznije osvijetljen. Naravno, istraživači venecijanske glazbe ranog 17. stoljeća nisu previdjeli ni F. Spongu Uspera, ali su se na njemu zadržavali samo usputno i obrađivali ga tek fragmentarno i jednostrano. A začudo je i hrvatskoj muzikologiji F. Sponga Usper, iako je potekao s hrvatskog etničkog područja, ostao do danas domala nepoznat. Zbog toga Stipčevićeva monografija popunjava osjetnu prazninu u hrvatskoj glazbenoj povijesti, a ujedno i osvjetljava ranobarokna glazbena nastojanja u znamenitoj duždevoj prijestolnici. Bez sumnje, za njezino je nastajanje tek sada došlo pravo vrijeme, jer je muzikologija već pobliže ocijenila više skladatelja iz spomenutog kruga, čime je autor dobio širu i čvršću komparativnu osnovicu. Osim toga, zahvaljujući sretnim okolnostima, u krakovskoj Biblioteci Jagiellonski bile su otkrivene dvije zbirke Usperovih skladbi za koje se bilo mislilo da su izgubljene i koje su se do godine 1945. čuvale u Pruskoj državnoj biblioteci; to je omogućilo proučavanje skoro cjelokupnog skladateljevog opusa.

Monografija o F. Spongi Usperu plod je dugotrajnog, sistematskog i ustrajnog rada, koji podrazumijeva precizni pregled venecijanskih arhiva, opsežno studiranje dokumentacije i literature o talijanskoj ranobaroknoj glazbi, kao i dugotrajno kontaktiranje s inozemnim bibliotekama iz kojih je valjalo nabaviti mikrofilmove odnosno fotokopije Usperovih skladbi. Tako je nastalo djelo zasnovano na bogatoj izvornoj građi. Nju je Stipčević znao vješto iskoristiti i interpretirati. Osim toga, služio se i općom historiografskom, kulturološkom i specijalnom muzikološkom literaturom, posebice recentnom, koja sadrži nove,

važne spoznaje o venecijanskoj glazbi ranog 17. stoljeća, na koje se u svom radu mogao pouzdano osloniti. Monografija je koncipirana i ostvarena promišljeno, autor se izražava jasno i jezgrovito, pišući tečnim slogom u kome je ipak sačuvana egzaktnost znanstvenog načina izlaganja. Stilizacije misli neposredne su, bez nepotrebnih kompliciranosti, što pridonosi plastičnosti cjeline. U izlaganju Stipčević ostaje objektivan i nastoji izbjeći sve ekskluzivnosti. Na hipotetičnim mjestima koje je sugerirala građa ostaje dovoljno oprezan u formulacijama. Njegov rad svjedoči o izrazitom osjećaju za sistematičnost i kritičku interpretaciju činjenica, o brižljivom i temeljitom vođenju računa o građi i logičnosti zaključivanja. A njegova namjera nije bila — kako samokritički napominje u predgovoru — završiti raspravu o F. Spongi Usperu, nego je tek inicirati i započeti.

Građa monografije pregledno je raščlanjena i podijeljena u pet poglavlja. Na početku nas Stipčević upoznaje s odjecima Usperova rada u zapisima suvremenika, navođenjem njegova rada u leksici od 18. stoljeća do danas i zanimanjem koje su mu ukazali muzikolozi, počevši od A. Einsteina pa nadalje. Pri tom posebno upozorava na Denisa Arnolda i Eleanore Selfridge-Field, čija su mu istraživanja poslužila kao jedno od ishodišta za vlastitu studiju. U drugom poglavlju, globalno ocrtava političke i kulturne prilike u Hrvatskoj, prije svega u Istri, Primorju i Dalmaciji od kraja srednjeg vijeka do kraja 17. stoljeća, govoreći o glazbenoj povezanosti toga područja s Italijom, posebice s Venecijom. U narednom poglavlju dovoljno koncizno i, s obzirom na raspoloživu građu, i dovoljno plastično ocrtava Usperov životni put. Zbog nedostatnih izvora Usperovo mladalačko, porečko razdoblje ostaje nepoznato. Zbog teških ratnih okolnosti, epidemija i demografske stagnacije čini se opravdana autorova sumnja u to da je Usper osnovna glazbena znanja mogao steći kod kuće. Logično je i zaključivanje da je u Veneciju morao stići bar koju godinu prije smrti A. Gabrielija (1586), čiji je bio učenik. U nastavku autor prati djelovanje F. Uspera kao orguljaša u raznim mjestima njegova službovanja, u bratovštini Scuola di San Giovanni Evangelista, u crkvi San Salvador, bazilici Sv. Marka i, konačno, kao predstojnika crkve San Giovanni Evangelista i jednog od njena tri beneficirana svećenika. Ujedno prati i izdavanje njegovih skladbi te pojašnjava razloge ranom prodoru Usperove glazbe na sjever, u Njemačku i u Dansku. Zanimljiv je i navod da su pojedine Usperove skladbe bile primljene i u Calvijevu i Simonettijevu zbirku, dakle u dvije najvrednije antologije ranog 17. stoljeća. Težište rasprave nalazi se u četvrtom i petom, završnom poglavlju u kojima se autor bavi značajkama Usperova stvaralaštva i određivanjem njegova mjesta među suvremenicima. Ovdje dolazi do izražaja naglašen smisao za analizu i sintezu, a istovremeno se uočava i vladanje opsežnom glazbenom građom, iz koje je autor s naglašenim osjećajem za mjeru, znao odabrati ono posebno i znakovito, te doći do uopćavanja. Razumljivo je da stoga što se odrekao opširnijeg analitičkog prikazivanja većeg broja skladbi, što bi inače bilo zanimljivo i poželjno, ali vjerojatno ne bi bitnije pridonijelo cjelovitom ocrtavanju skladateljeva lika. Posljednja dva poglavlja svjedoče i o Stipčevićevoj upućenosti u literaturu Usperova vremena, o temeljitom poznavanju stilske promlematike epohe i stručne

literature koja se na nju odnosi, kao i o osjećaju za vrednovanje Usperovih djela — što se naročito ogleda u njegovim usporedbama s djelima venecijanskih i hrvatskih suvremenika. Tako autor dovoljno argumentirano tvrdi kako su glavni izvori Usperova stvaralaštva nizozemska polifonija i venecijanska škola, krug onih glazbenika koji su sudjelovali u četvrti San Paolo (npr., G. B. Grillo, G. Priuli, G. B. Riccio, G. Picchi) i koje je Usper osobno poznavao, kao i eminentni majstori poput A. i G. Gabrielija, L. Viadane i C. Monteverdija. Pritom naglašava Usperovu srodnost sa skladateljima iz San Paola, koji su, poput njega, bili samo čuvari i, u razvojnom smislu, upotpunitelji kasnorenesansne tradicije obojice Galileja, kao i dugotrajan i važan utjecaj Viadane — s kojim Uspera povezuje suzdržana izražajnost te odbacivanje kromatike i smjelijih harmonijskih sredstava. Na kraju autor dolazi do zaključka da specifičnosti F. Sponge Uspera treba tražiti u tretmanu forme njegova vremena, čime je venecijanski skladatelj dao svoj doprinos prenošenju nekih tradicionalnih vrijednosti u budućnost.

Na posebnom je mjestu kratko obrađen i Gabriel Sponga Usper, Francescov nećak, također rođen u Poreču. Napisao je, naime, više skladbi za dvije zbirke svoga strica, a osim toga izdao je i vlastitu zbirku *Madrigali concertati* koja, kako proizlazi iz sumarne i notnim primjerom poduprte ocjene, svjedoči o izgrađenom osobnom autorovom stilu i njegovoj pripadnosti modernim ekspresivnom uzorima C. Monteverdija, čime se naravno razlikuje od Francesca.

Raspravu korisno dopunjuju popis svih dostupnih Usperovih skladbi, izbor važnijih dokumenata i notni primjeri koje je u skladu sa suvremenim paleografskim principima transkribirao autor. Engleski i talijanski prijevod sažetaka, koji će s njegovim najvažnijim rezultatima upoznati i širu, međunarodnu, javnost, pripremile su Maja Šoljan i Tanja Roić.

Jože SIVEC
Ljubljana

Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV., (ur. Anne Ørbaek Jensen i Ole Kongsted), Engstrøm & Sødring, Kopenhagen 1989, 326 str.

Zbornik radova *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV*, (Heinrich Schütz i glazba u Danskoj u doba Christiana IV) sadrži 22 referata (od ukupno 25), priopćena na istoimenoj znanstvenoj konferenciji održanoj od 10. do 14. studenog 1985. u Kopenhagenu u povodu Europske godine glazbe. Misao vodilja organizatora skupa, kako je napomenuto u predgovoru, bila je potaknuti suradnju između danskih i inozemnih muzikologa analogno svojedobnom Schützovu uspjehu u povezivanju danskog i europskog glazbenog života. A eksplicitni cilj simozija bio je da se putem takvog zajedničkog rada dosegnu novi uvidi u središnja područja europske glazbene kulture prve polovine 17. stoljeća, jedinstvene u karakteru bez obzira na konfesio-

nalne i jezične razlike i obilježene, među ostalim, Schützovom osi Mleci—Dresden—Kopenhagen. Različitost tematskih krugova simpozija namjerno izvire iz karaktera glavne teme, a uključuje bavljenje lokalnim glazbenopovijesnim aspektima, arhivskim istraživanjima izvora, stilskim i žanrovskopovijesnim ispitivanjima, te analizama djela. Stoga je ova prilika, u intenciji i provedbi, iskorištena da se u dodatku zbornika donesu dva priloga s posebnim obzirom na jedno osobito bogato razdoblje povijesti danske glazbe: *Verzeichnis musikalischer und theoretischer Quellen zur dänischen Musikgeschichte aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Popis glazbenih i teorijskih izvora za dansku glazbenu povijest iz prve polovine 17. stoljeća) i *Bibliographie des Musikschrifttums zur dänischen Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Bibliografija napisa o danskoj glazbenoj povijesti u prvoj polovini 17. stoljeća). Temeljne ideje skupa i koncepcija zbornika bili su i ne samo zbog formalnih mogućih dansko-hrvatskih glazbeno-povijesnih analogija osnovni poticaj za prikaz ove knjige u hrvatskom muzikološkom časopisu.

Zbornik se sastoji od ovih priloga: Kurt Gudewill, *Die aktuelle Lage der Schütz-Forschung* (Trenutačno stanje istraživanja o Schützu); John Bergsagel, *Foreign Music and Musicians in Denmark During the Reign of Christian IV* (Strana glazba i glazbenici u Danskoj u doba vladavine Christiana IV); Erik Kjellberg, *The Royal Swedish Court and Music During the Schütz-Era* (Švedski kraljevski dvor i glazba u Schützovoj eri); Ole Kongsted, *Archivalische Quellen zum Wirken von Heinrich Schütz in Kopenhagen* (Arhivski izvori uz djelovanje Heinricha Schütza u Kopenhagenu); Wolfram Steude, *Auskünfte Dresdner Quellen zu Heinrich Schütz' Dänemarkreisen* (Obavijesti iz drezdenskih izvora o danskim putovanjima H. Schütza); Niels Martin Jensen, *Heinrich Schütz und die Ausstattungsstücke bei dem großen Beilager zu Kopenhagen 1634* (H. Schütz i raskošno opremljeni kazališni komadi pri svečanoj svadbi u Kopenhagenu 1634); Werner Braun, *Das Ballett zum großen Kopenhagener Beilager 1634* (Balet uz veliku kopenhašku svečanu svadbu 1634); Hans John, *Die Dresdner Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Drezdenska crkvena glazba u prvoj polovini 17. stoljeća); Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der »Kleinen geistlichen Konzerte« von Heinrich Schütz* (Uz povijest djela 'Mali duhovni koncerti' H. Schütza); Alexander Silbiger, *The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation* (Autografi Matthiasa Weckmanna: ponovno vrednovanje); Denis Arnold, *Venetian and Non-Venetian Elements in Schütz's »Psalms of David«* (Mletački i nemletački elementi u Schützovim 'Davidovim psalmima'); Friedhelm Krummacher, *Spätwerk und Moderne: Über Schütz und seine Schüler* (Kasna djela i Moderna: o Schützu i njegovim učenicima); Søren Sørensen, *Die vokale Kirchenmusik in Dänemark während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Vokalna crkvena glazba u Danskoj u doba prve polovine 17. stoljeća); Henrik Glahn, *Mogens Pedersøns drei Motetten* (Tri moteta Mogensa Pedersøna); Paolo Emilio Carapezza, *The Madrigal in Venice Around the Year 1600* (Madrigal u Veneciji oko 1600. godine); Siegfried Schmalzriedt, *Giovanni Gabrieli als Lehrer* (Giovanni Gabrieli kao učitelj); Wolfram Steinbeck, *Lyrik und Dramatik im italienischen Madrigal. Zur Sprachvertonung und Musiksprache bei Schütz und Monteverdi* (Lirika i dra-

matika u talijanskom madrigalu. Uz uglazbljenje govora i glazbeni jezik kod Schütza i Monteverdija); Heinrich W. Schwab, *Das Madrigalwerk von Johann Grabbe. Beobachtungen zur Parallelvertonungen des Madrigals »Alma afflitta, che fai«* (Madrigalska djela Johanna Grabbea. Opažaji uz usporedno uglazbljenje madrigala 'Alma afflitta, che fai'); Nils Schiørring, *Geistliches und weltliches Liedschaffen in höfischer Umwelt in Dänemark während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Duhovno i svjetovno pjesmovno stvaralaštvo u dvorskom okružju u Danskoj u doba prve polovine 17. stoljeća); Hans Eppstein, *Vergleichende Madrigalanalysen: Hans Nielsen, Mogens Pedersøn: »Udite amanti«; Hans Nielsen, Heinrich Schütz: »Fuggi, fuggi, o mio core«* (Usporedne analize madrigala: Hans Nielsen, Mogens Pedersøn: 'Udite amanti'; Hans Nielsen, Heinrich Schütz: 'Fuggi, fuggi, o mio core'); Jens Peter Jacobsen, *»T'amo mia vita« by Claudio Monteverdi, Hans Nielsen, and Mogens Pedersøn* ('T'amo mia vita' Claudia Monteverdia, Hansa Nielsena, i Mogensa Pedersøna); Anne Ørbaek Jensen, *Heinrich Schütz and Denmark in Recent Times* (H. Schütz i Danska u novije doba).

Navedene priloge može se razvrstati u nekoliko skupina: saopćenja koja se bave stanjem istraživanja Schützova opusa, arhivskim izvorima, prigodnom glazbom, crkvenom glazbom Schütza i njegova životnog okružja, Schützovim utjecajima i onima na njega, te analizama pojedinih Schützovih djela i usporedbama s djelima drugih autora. Posebno nam se zanimljivim čine prilozi koji se bave socio-povijesnim temama i stanjem istraživanja.

Prilog Kurta Gudewilla o aktualnom stanju istraživanja Schütziane donosi niz korisnih spoznaja. Djelo, lik i život prvog velikog njemačkog majstora i u novije su doba (obuhvaćeno je razdoblje 1972—1985) područja otkrića i iznenađenja: tako je 1975, na primjer, ponovno pronađen — krajem II. svjetskog rata zagubljen — Schützov trodjelni Opus ultimum u Saksonskoj zemaljskoj knjižnici, ukupno je čak sedam Schützovih nepoznatih i nesigurnih djela atribuirano sa sigurnošću, a identificiran je i dosad nepoznat Schützov portret iz zrele dobi (reproduciran je na koricama zbornika). U članku se sažima i komentira šezdesetak bibliografskih jedinica okupljenih oko tema: Schützov život i djelo; političko-povijesna pozadina njegova stvaralaštva; istraživanje izvora; odnosi s Italijom; stilska pitanja; analiza pojedinih djela; izvoditeljska praksa; ikonografske teme; odnos govora i glazbe. Članak je impresivan dokaz o živom, upornom, obilnom i uspješnom radu niza njemačkih i drugih muzikologa na temi i predmetu koji je i prije navedenog razdoblja bio relativno dobro istražen, što naravno nije priječilo nastavak traganja.

Prilog Johna Bergsagela o stranoj glazbi i glazbenicima u Danskoj za vladavine Christiana IV. prema riječima autora tek je preliminarni izvještaj o dugom i zamornom poslu u njegovoj ranoj fazi. Bergsagel konstatira da društveno okružje mladog monarha, ljubitelja glazbe, djeluje povoljno za pothvat radikalne obnove danske kraljevske kapele: njegovi obiteljski ženidbeni odnosi povezuju ga s Mantovom, Engleskom, Braunschweigom, Brandenburgom i Saksonijom, što otvara brojne i raznovrsne mogućnosti za upoznavanje suvremene europske glazbe. Osoba Gregoriusa Trehoua, dvorskog ravnatelja kapele od 1590, pojavljuje se kao ključna u angažiranju stranih glazbenika i slanju

danskih npr. na »specijalizacije« u Italiju i carski dvor u Beču, odnosno Pragu, što će rezultirati obilatim tiskanjem njihovih djela početkom 17. stoljeća: M. Borchgrevincka (1605, 1606), H. Nielsena (1606) i M. Pedersøna (1608) u Mlecima, te T. Aegesena (1608) u Hamburgu i H. Brachroggea (1619) u Kopenhagenu. Dalje izazove istraživačima postavljaju dvije oveće nekompletne zbirke očuvane u danskim glazbenim arhivima: vjerojatno Borchgrevinckova zbirka od oko 180 kompozicija (mise, moteti, talijanski madrigali) i Trehouova zbirka 127 misa, moteta, madrigala i šansona. Pitanja provenijencije, autorstva, načina nabavke, izvora iz kojih su kompilirane ove rukopisne zbirke ostaju otvorenim problemima pred povjesničarima danske glazbene kulture. Ilustrativno je i za hrvatsku muzikologiju na ovom primjeru uvidjeti da manja, ali jaka glazbena kultura poput danske tek započinje s istraživanjima i raspolaže s vrlo manjkavim obavijestima o tako važnim pojavama kao što je procvat kapele najjačeg dvora u vlastitoj starijoj nacionalnoj povijesti.

Prilog Erika Kjellberga o švedskom kraljevskom dvoru i glazbi u Schützovoj eri autor predstavlja kao »kratak pregled«, jer očito tvori sažetak šireg istraživanja obavljenog u okvirima rada na njegovoj doktorskoj disertaciji (Uppsala, 1979) o švedskim kraljevskim glazbenicima u razdoblju od oko 1620. do oko 1720. Utvrđuje se da su švedsko-danske glazbene veze u 17. stoljeću bile oskudne i slučajne i svode se na nekoliko instrumentalista angažiranih u slijedu na oba kraljevska dvora. Kratkim prikazom dviju značajnih pojava pri švedskom kraljevskom dvoru — voditelja kraljevske kapele Gustava Dübena (član od 1648. do 1690) i njegove zbirke muzikalija, te same 'Hofkapelle', utemeljene 1620. i njezina tek 1976. pronađena najranijeg repertoara s pretežno svjetovnim talijanskim i njemačkim duhovnim skladbama — metodički se vješto donosi veza sa središnjom temom znanstvenog skupa. Obje zbirke, naime — Dübenova s osam sačuvanih djela i ona 'Hofkapelle' samo nominalno —, svjedoče o prisutnosti Schützove glazbe i na »sjevernom graničnom području Europe«.

Za istraživača povijesti hrvatske glazbene kulture Kjellbergov članak može, osim naravno informacijski, biti zanimljiv i metodološki i formalno-analogno. Metoda minucioznog skupljanja kamenčića vjerojatno zauvijek raspršenog mozaika glazbenih zbivanja koja čine povijest glazbene kulture tzv. »malih naroda« i priznanje postojanja nepremostivih lakuna čini se neizbježivim i pokatkad Sizifovim poslom odgovarajućih nacionalnih muzikologija. Pritom i pronalaženje jedne liste računa u općoj financijskoj dokumentaciji kakve ustanove (poput, npr. švedskog dvora ili Malog vijeća Dubrovačke republike) poprima dimenzije epohalnog otkrića. Formalno-analogni aspekt nalazimo u legitimnoj potrebi, pa onda i pravu tih tzv. »malih kultura« da npr. strane djelatnike u dugoj i jasnoj vezi s njima na neki način »posvajaju«; stoga će Pierre Verdier moći biti označen kao »francusko-švedski violinist«, a analogno tome i Tommaso Cecchini kao talijansko-hrvatski skladatelj.

Prilog Sørena Sørensena o vokalnoj crkvenoj glazbi u Danskoj u prvoj polovini 17. stoljeća donosi neke podatke od komparativnog interesa, kao npr. oskudnost izvora (nesačuvanost i uništenost rukopisa, a relativna sačuvanost tis-

kovina — analogija sa slučajem u hrvatskim zemljama, izuzev pjesmarica) i broj glazbenika na danskom dvoru (od 49 u 1620. zbog Tridesetgodišnjeg rata spada na 29 već 1634; u nas ih se npr. u Dubrovniku u razdoblju 1600—1667. spominje ukupno 33 uz knežev dvor i dvije središnje crkve). Ostali se podaci odnose na neke specifično danske zanimljivosti: prvo višeglasje s danskim tekstom (u zbirci *Pratum spirituale* iz 1620. Mogensa Pedersøna), *Heptachordum Danicum* (neku vrst povijesti i udžbenika glazbe s naukom o kompoziciji) iz 1646. Hansa Mikkelsena Ravna, te opise zbirki iz 1659. iz Buxtehudeove crkve u Helsingoru i tzv. Clausholm-fragmenata (1964. pronađene zakrpe na mijehovima orgulja dvorca Clausholm na Jütlandu s rukopisima orguljske glazbe i nekih Schützovih skladbi).

Čak i letimični informativni pregled ostalih 18 priloga daleko bi nadišao prostornu dispoziciju za prikaz ovakve vrste. Uz niz serioznih i vrijednih, pretežno minuciozno detaljističkih istraživanja pojedinih aspekata u i oko teme 'Schütz i danska glazbena kultura' upozoravamo na barem još jedan prilog: izuzetno koristan, pregledan i novom sintezom prožet članak Paola Emilia Carapezze o madrigalu u Veneciji oko 1600. godine, s dobno-faznom i teritorijalnom stratifikacijom madrigalske produkcije znatno šire od okvira sugeriranih naslovom.

Na posljetku donosimo i pregled dvaju popisa kao već spomenutih priloga na kraju knjige.

Prvi, *Popis glazbenih i teorijskih izvora za dansku glazbenu povijest u prvoj polovini 17. stoljeća*, sadrži: A. Glazbene izvore: I. Tiskovine višeglasne glazbe, objavljene u Danskoj (ukupno 12) i tiskovine s višeglasnom glazbom danskih kompozitora, objavljene u inozemstvu (ukupno 6); II. nova izdanja, od 1892 (ukupno 17); B. Teorijske izvore: I. Suvremene (ukupno 4); Nova izdanja (1).

Drugi, *Bibliografija napisa o danskoj glazbenoj povijesti u prvoj polovini 17. stoljeća*, sadrži (osim napisa iz *Schütz-Jahrbucha*) popis 19 knjiga i 44 članka (ukupno 63 jedinice), objavljenih od 1820. do 1986. o glazbi i glazbenom životu u Danskoj u doba Christiana IV. Nije moguće dovoljno istaknuti korisnost, praktičnost i važnost ovakvih popisa, objavljenih na jednom mjestu, za svako relevantno dalje istraživanje na odabranoj temi.

Ukupno uzevši, hrvatska muzikologija može u uvom izdanju i akciji koja mu je prethodila ponešto naučiti i prihvatiti za sebe, osobito na planu metodologije, te sabranosti i odmjerenosti procjena, formulacija i koncepcije u cjelini. Jedina zamjerka izdanju jest potpuna neujednačenost notnih priloga u pojedinim člancima: teško je shvatiti da se moralo uštedjeti na (ne)angažiranju zajedničkog notografa za pedesetak stranica notnog teksta.

Stanislav TUKSAR
Zagreb

NOVA IZDANJA

HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI
ZAVOD ZA MUZIKOLOŠKA ISTRAŽIVANJA U ZAGREBU

Serija: Indices collectiorum musicarum tabulariorumque in Croatia
Urednik: Stanislav Tuksar

Objavljeno:

Br. 1, 1988: Zdravko Blažeković: Katalozi muzikalija u Historijskom arhivu i Muzeju grada Dubrovnika (Dha, Dm)
Sadržaj: 193 + 30 jedinica; indeksi; posvete; popisi prijašnjih vlasnika i izdavača; 99 str.

Br. 2, 1989: Stanislav Tuksar: Katalog muzikalija u Muzeju grada Splita (Sm)
Sadržaj: 185 jedinica; indeksi; posvete; popisi prijašnjih vlasnika i izdavača; 109 str.

Br. 3, 1991: Vjera Katalinić: Katalog muzikalija u franjevačkom samostanu u Omišu (OMf)
Sadržaj: 398 + 10 jedinica; indeksi; posvete; popisi prijašnjih vlasnika i izdavača; 226 str.

Serija: Izvori i dokumenti o glazbi
Urednica : Koraljka Kos

Objavljeno:

Br. 1, 1989: Franjo Ksaver Kuhač: Korespondencija I/1, 1860—1862 (pripremio: Ladislav Šaban)
Sadržaj: Napomene o Kuhačevoj biografiji; napomene uz rukopis prvog sveska korespondencije; originali pisama (transliteracija); prijevodi pisama; komentari; indeks imena; 117 str.

Serija: Gazophylacium croaticum rerum musicarum
Editiones iteratae et exemplaria
Urednik: Ennio Stipčević

Objavljeno:

Br. 1, 1991: Dragan Plamenac: Trois poèmes de Ch. Baudelaire
Sadržaj: Faksimil izdanja iz 1915; pogovor; 16 str.

Narudžbe:
Mladost — Znanstvena knjižara, Preradovićeva 2, 41000 Zagreb

OFF-MOZART ZAGREB 1991 OFF-MOZART ZAGREB 1991 OFF-MOZART ZAGREB 1991 OFF-MOZART ZAGREB 1991 OFF-MOZART ZAGREB 1991

Međunarodni muzikološki znanstveni skup na temu:

OFF-MOZART: GLAZBENA KULTURA I MALI MAJSTORI SREDNJE EUROPE 1750—1820

koji se trebao održati od 3. do 5. 10. 1991. u Zagrebu

ODGAĐA SE ZBOG RATA U HRVATSKOJ

na 1. do 3. listopada 1992. i postaje:

OFF-MOZART ZAGREB 1991—>1992 OFF-MOZART ZAGREB 1991—>1992 OFF-MOZART ZAGREB 1991—>1992 OFF-MOZART ZAGREB 1991—>1992

Za daljnje obavijesti o skupu:

Mr. Vjera Katalinić, Zavod za muzikološka istraživanja,
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Opatička 18, 41000 Zagreb