ISSN 0587-5455
UDK: 78
CODEN: ARMUD6
God. 27
Br. 2
ZAGREB 1996

ARTI MUSICES 27/2

KNJIŽNICA
Zavoda za povijest hrvatske glazbe HAZU — Zagreb

Snježana Miklaušić-Ćeran: Glazbeni kritičar Heinrich Hirschl 135—160 Irena Paulus: Bruno Bjelinski i nogomet. Analiza glazbe u filmu *Plavi 9* Kreše Golika 161—172 Metoda Kokole: Václav Talich and the Slovenian Philharmonic Orchestra (1908—1912) 173—193 Miloš Jůzl: Glazba i totalitarni režim u Čehoslovačkoj 195—214 Interview s Ivom Malecom / Interview with Ivo Malec (Zdenka Kapko-Foretić) 215—224 Jagoda Meder: Kućište orgulja na Trškom Vrhu 225—228 Emin Armano: Dva instrumenta Antoniusa Römera — značajni spomenici orguljarstva u Hrvatskoj 229—239 Ivan Faulend-Heferer: Restauracija i rekonstrukcija orgulja Antoniusa Römera iz 1763. godine u crkvi Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu 240—249 Recenzije, prikazi, informacije o publikacijama / Reviews and Information on Publications (M. Enix, E. Tarasti) 251—258 Vijesti iz hrvatskog muzikološkog društva / News From the Croatian Musicological Society 259—260

Arti music. God. 27, br. 2 Str. 133—260 Zagreb 1996

Uredništvo — Editorial Board
MARIJA BERGAMO (Slovenija), JERKO BEZIĆ, ZDRAVKO BLAŽEKOVIĆ (SAD), BOJAN BUJIĆ (Velika Britanija), IVANO CAVALLINI (Italija), VJERA KATALINIĆ, KORALJKA KOS, SANJA MAJER-BOBETKO, GROZDANA MAROŠEVIĆ, LILIAN P. PRUETT (SAD), EVA SEDAK, IVAN SUPIČIĆ, STANISLAV TUKSAR

Glavni i odgovorni urednik
Editor-in-Chief
STANISLAV TUKSAR

Zamjenik glavnog urednika
Associate Editor
EVA SEDAK

Tehnički urednik i korektor
Features Editor
VJERA KATALINIĆ

Lektorice — Lectors
MIRA MENAC-MIHALIĆ, NINA HELEN ANTOLJAK

Korice — Cover
MARCEL BAČIĆ

Izdaju — Published by
Hrvatsko muzikološko društvo & Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU & Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu
Croatian Musicological Society & Department for History of Croatian music & Zagreb University, Academy of Music

Za izdavače — For the Publishers
IVAN SUPIČIĆ

Adresa redakcije — Address
Hrvatsko muzikološko društvo, Opatička 18, HR-10000 Zagreb, Croatia

Cijena — Price
KUNA 60.00/US $ 20.—

Godišnja pretplata (2 broja) — Annual subscription (2 issues)
KUNA 120.00/US $ 34.—

Naklada: 600 primjeraka

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

Tisak — Printed by
STUBA — Boškovićeva 18, Zagreb

UDK: 78 CODEN: ARMUD6 ISSN 0587-5455

ARTI MUSICES

HRVATSKI MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
CROATIAN MUSICOLOGICAL REVIEW

Arti music., god. 27, br. 2, str. 133—260, Zagreb 1996.

SADRŽAJ — CONTENTS

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANCI — ORIGINAL SCIENTIFIC PAPERS

Snježana MIKLAUŠIĆ-ĆERAN: Glazbeni kritičar Heinrich Hirschl. Prilog proučavanju glazbene kritike u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća . . . . . 135—160

Irena PAULUS: Bruno Bjelinski i nogomet. Analiza glazbe u filmu Plavi 9 *Kreše Golika* . . . . . 161—172

Metoda KOKOLE: Václav Talich and the Slovenian Philharmonic Orchestra (1908—1912) . . . . . 173—193

Miloš JŮZL: Glazba i totalitarni režim u Čehoslovačkoj . . . . . 195—214

INTERVIEW

Zdenka KAPKO-FORETIĆ: Razgovor sa skladateljem Ivom MALECOM u Parizu 1995. / Interview with the Composer Ivo Malec in Paris in 1995 . . . . . 215—224

GRAĐA ZA POVIJEST HRVATSKE GLAZBE — DATA FOR HISTORY OF CROATIAN MUSIC

Jagoda MEDER: Kućište orgulja na Trškom Vrhu . . . . . 225—228

Emin ARMANO: Dva instrumenta Antoniusa Römera — značajni spomenici orguljarstva u Hrvatskoj . . . . . 229—239

Ivan FAULEND-HEFERER: Restauracija i rekonstrukcija orgulja Antoniusa Römera iz 1763. godine u crkvi Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu . . . . . 240—249

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

Margery Enix, Rudolf Matz — Cellist, Teacher, Composer (Stanislav TUKSAR) . . . . . 251—253

Eero Tarasti (ur.), Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music (Nikša GLIGO) . . . . . 253—258

VIJESTI IZ HRVATSKOG MUZIKOLOŠKOG DRUŠTVA — NEWS FROM THE CROATIAN MUSICOLOGICAL SOCIETY . . . . . 259—260

Redakcija zaključena/Contents fixed: 25. 07. 1996.

KNJIŽNICA
Zavoda za povijest hrvatske
glazbe HAZU — Zagreb

GLAZBENI KRITIČAR HEINRICH HIRSCHL

Prilog proučavanju glazbene kritike u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća

SNJEŽANA MIKLAUŠIĆ-ĆERAN

G. Š. »Vatroslav Lisinski«,
Gundulićeva 4,
10000 ZAGREB

UDK/UDC: 78.072.3 HIRSCHL, HEINRICH

Izvorni znanstveni članak/Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 30. 5. 1996.
Prihvaćeno/Accepted: 25. 7. 1996.

Sažetak/Abstract

O ličnosti zagrebačkog glazbenog kritičara Heinricha Hirschla nisu poznati niti podaci o datumu njegova rođenja i smrti, niti o njegovu školovanju i djelatnosti. Pouzdan dokaz njegova postojanja i djelovanja u zagrebačkoj glazbenoj sredini su brojni napisi o glazbi i glazbene kritike objavljene u novinama na njemačkom jeziku.

Kao ishodište za proučavanje spisateljske ostavštine Heinricha Hirschla poslužio je sv. 13-14. *Bibliografija članaka i rasprava. Muzika* (Zagreb, 1988.) u kojem je navedeno 129 bibliografskih jedinica. Tijekom traženja izvornih napisa u novinama *Agramer Wochenblatt*, *Agramer Zeitung* i *Agramer Tagblatt* pronađeni su još neki tekstovi koji se bez dvojbe mogu pripisati Heinrichu Hirschlu čime se pokazalo da bi postojeću bibliografiju trebalo nadopuniti.

Glazbene kritike Heinricha Hirschla objavljivane su tijekom 8. i 9. desetljeća 19. stoljeća, dakle u tzv. Zajčevo doba. Na temelju uvida u dio tekstova može se zaključiti da je Heinrich Hirschl prije svega bio operni kritičar (gotovo 60% poznatih tekstova), te da je dobro poznavao opernu i koncertnu literaturu, izvoditeljske mogućnosti zagrebačke glazbene sredine, ali i nekih (zasad još neutvrđenih) europskih glazbenih središta, opernu režiju, te strukturu glazbeno-pedagoških ustanova, predlažući promjene u školi Hrvatskoga glazbenog zavoda. Sasvim argumentirano iznosio je svoje stavove upozoravajući na brojne propuste, ali i na uspjehe zagrebačkih interpreta, pa bi započeto istraživanje trebalo nastaviti kao prilog proučavanju glazbene izvoditeljske prakse i glazbene kritike u Hrvatskoj.

1. *Uvod**

Govoriti o nečijem stvaralačkom, umjetničkom djelovanju i ostavštini, moguće je na temelju dostupnih pisanih izvora ili zabilježenih umjetničkih djela ukoliko se radi o podacima nastalim u vrijeme koje još ne poznaje bilježenje,

pohranjivanje i prijenos zapisa na filmskoj vrpci ili elektro-magnetskim medijima. Prije svega odnosi se taj zaključak na razdoblje omeđeno pronalascima fotografskog zapisa (potkraj prve plovine 19. stoljeća) i mogućnosti zapisivanja zvuka (u 8. desetljeću 19. stoljeća) čime je ujedno otpočelo novo razdoblje prikupljanja i čuvanja kvalitativno drugačijih nosilaca informacije u odnosu na klasičnu tiskanu građu.[1] Promatrajući fondove naših biblioteka i arhiva čini se da glavninu građe još uvijek predstavlja klasičnim načinom tiskana ili — iznimno — rukopisna građa, dok se drugi oblici tzv. neknjižne građe tek bojažljivo potvrđuju kao ravnopravni nositelji informacija, isto tako podesni i ne manje vrijedni za različita istraživanja.[2]

Za naše kulturne prilike značajno je stanovito zakašnjenje u praćenju i primjeni svjetskih izuma. No, bez obzira na njih i njihovu primjenu i danas se — na samom kraju 20. stoljeća — još uvijek nužno moramo obraćati pisanim izvorima ili publikacijama tiskanim klasičnim načinom u namjeri da proširimo i dopunimo spoznaje o hrvatskim glazbenim postignućima u prethodnim glazbeno-stilskim razdobljima nastojeći odrediti svoje pravo mjesto u cjelini europske i svjetske glazbe. Prisjetimo se ukratko da nam prema sadašnjem stanju istraživanja nisu poznati brojniji spomenici hrvatske glazbene prošlosti, pa svako pronalaženje i tumačenje pridonosi upotpunjavanju mozaika hrvatske glazbe kako s obzirom na skladatelje i njihova glazbena djela, tako i s obzirom na najrazličitije glazbene priredbe, tj. glazbenu izvoditeljsku praksu. Osim glazbenih djela jednim od najznačajnijih izvora istraživanja ostaje pisana riječ kojoj treba posvetiti dužnu pozornost i u našem stoljeću, a neizbježna je kad se radi o ranijim glazbeno-povijesnim razdobljima i zbivanjima.

Kad je riječ o izvoditeljskoj praksi kao jednom od bitnih dijelova glazbenog života određene kulturne sredine, onda samo na temelju zapisa suvremenika doznajemo ponešto o pojedinačnim glazbenim priredbama i izvedbama u ranijim stoljećima. Takvi napisi vezani su prije svega uz pojavu stalnog dnevnog tiska i časopisa s redovnim periodicitetom izlaženja, pa ovisno o začetku tiskanja novina i stručnih časopisa u jednoj sredini možemo pratiti manje ili više sustavno objavljivanje napisa o glazbi.[3] Potreba za najavom glazbenih izvedbi i

* U sklopu *Dana židovske kulture*, niza priredbi kojima je u razdoblju od svibnja do listopada 1995. obilježena 50. obljetnica pobjede nad fašizmom i nacizmom, održan je simpozij o židovskim glazbenicima u Hrvatskoj. Zamisao o istraživanju djelatnosti gotovo zaboravljenog glazbenog kritičara Heinricha (Hinka) Hirschla potječe od gospodina Branka Polića, organizatora spomenutog simpozija. Zahvaljujem mu što mi je omogućio ovo istraživanje odabravši me kao jednog od sudionika skupa. Iako iz više razloga istraživanje nije potpuno dovršeno, smatrala sam da i zanimljivi rezultati tek uvodnog istraživanja zavređuju objavljivanje kao prilog proučavanju glazbene kritike u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća. Podaci o životu Heinricha Hirschla sasvim su nepoznati čime se može naznačiti i dio budućih istraživanja djelatnosti ličnosti koja je svojim zapažanjima popratila glazbene izvedbe u Zagrebu u 8. i 9. desetljeću 19. stoljeća.

[1] Usp. Franz ECKHART, *Einführung in die Archivkunde*, Darmstadt 1990, 32—36.

[2] Usp. *ibid.*, 61—65; Maurizio MODUGNO, Appunti per una storia della Discoteca di Stato, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXI/4, 1987, 641—642.

[3] Usp. Werner BRAUN, *Musikkritik: Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung*, Köln 1972, 10—12, 34—36.

njihovom prosudbom u sredstvima javnog priopćavanja pokazala se s ustanovljavanjem posebnog oblika građanskog muziciranja, tj. priređivanjem koncerata i opernih predstava dostupnih svoj zainteresiranoj publici uz prethodnu kupnju ulaznice.[4] Začetak modernog koncertnog života u Zagrebu može se povezati uz utemeljenje Hrvatskoga glazbenog zavoda godine 1827., te priređivanje glazbenih produkcija namijenjenih građanstvu, a ne samo članovima spomenutoga društva.[5]

Mogućnost obavještavanja o glazbenim priredbama postojala je budući da su godinu dana ranije (1826.) započele u Zagrebu izlaziti novine *Luna: Agramer Zeitschrift*, poznatije pod kasnijim nazivom *Agramer Zeitung*.[6] Stručni glazbeni časopisi pojavljuju se u Zagrebu tek u drugoj polovici prošloga stoljeća čime se glazbenim piscima otvaraju nove mogućnosti obavještavanja o dostignućima provedenih istraživanja,[7] ali time ne postaje manja uloga trajnog svakodnevnog obavještavanja čitateljstva o glazbenim priredbama. Novine na njemačkom jeziku prisutne su u Zagrebu tijekom tri posljednje četvrtine 19. stoljeća, dok one na hrvatskom jeziku svoj pravi oblik i način objavljivanja pronalaze tek u listu *Pozor*, čiji su prvi broj Zagrepčani mogli prolistati početkom listopada godine 1860.[8]

Kritika na hrvatskom jeziku, posebno ona koja govori o kazališnom dramskom repertoaru, češće je bila predmetom znanstvenog istraživanja, jer iako »često zabačena po dnevnicima i manje poznatim časopisima, nepregledna i stoga još uvijek nepregledana u svoj svojoj cjelokupnosti, hrvatska dramsko-kazališna kritika otkriva svome čitaocu mnoge vrijednosti. Neki (...) primjeri pokazuju da je naša književnost i u tom, pomalo s nepravom rijetko spominjanom rodu, imala nadahnutih pisaca što nam ostaviše trajno zanimljiva ostvarenja.»[9] Sličan zaključak s obzirom na još slabije poznavanje izvora — možda zbog jezika (njemački) i pisma (gotica) — nameće se kada je riječ o zagrebačkoj operno-kazališnoj i koncertnoj kritici na njemačkom jeziku. Ovaj rad može se prije svega shvatiti jednim od prvih pokušaja sustavnog istraživanja zagrebačke glazbene kritike na njemačkom jeziku.

[4] Usp. Hans ENGEL, *Musik und Gesellschaft: Bausteine zu einer Musiksoziologie*, Berlin 1960, 237—248; Hanns-Werner HEISTER, *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven 1983, sv. II, 43—46; Walter SALMEN, *Das Konzert: eine Kulturgeschichte*, München 1988, 11—21.

[5] Usp. Ladislav ŠABAN, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, Zagreb 1982, 15—16; Snježana MIKLAUŠIĆ-ĆERAN, *Glazbeni život Zagreba između 1818. i 1891. u svjetlu koncertnih programa sačuvanih u Arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda* (magistarski rad, rukopis), Zagreb 1993, 146—147.

[6] O važnosti njemačkog tiska kao izvora kulturno-povijesnih istraživanja vidi: Marina FRUK, Njemačko novinstvo u Zagrebu u prvoj polovici 19. stoljeća, u: *Nijemci u Hrvatskoj jučer i danas: zbornik*, Zagreb 1994, 73—84.

[7] Usp. Josip ANDREIS, Prvi muzički časopisi u Hrvatskoj, *Arti musices*, 2, 1971, 53—54.

[8] Usp. Agneza SZABO, *Središnje institucije Hrvatske u Zagrebu 1860—1873*, knj. I: *Društvena struktura nosilaca političkih i privrednih institucija*, Zagreb 1987, 87—88.

[9] Nikola BATUŠIĆ, *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*, Zagreb 1971, 6—7.

2. *Izvori za istraživanje glazbenih kritika Heinricha Hirschla*

Kao ishodište istraživanja glazbenih kritika Heinricha Hirschla poslužio je sv. 13—14. *Bibliografija članaka i rasprava. Muzika.*[10] Autor je zastupljen s ukupno 129 jedinica. Kako u bibliografiji nema članaka o samome autoru, može se zaključiti da napisi toga glazbenog kritičara nisu do sada pobudili veće zanimanje hrvatskih muzikologa.

Spomenute bibliografske jedinice navedene su pod brojevima od 14438 do 14566 na str. 301—303 u 13. svesku *Bibliografije.* Utvrđeno je da se autor napisa Heinrich Hirschl krije pod inicijalima *H., -h* i *h.*, nadalje pod skraćenicama *H-l, H.....l, H. Hl, H. H-l* i *H. H.....l.* U odgovoru Franji Kuhaču, objavljenom u broju 2 iz godine 1873. lista *Agramer Wochenblatt,* Heinrich Hirschl potpisan je punim imenom i prezimenom uz opasku »Musikreferent des Agramer 'Wochenblatt'«.

Prema postojećoj bibliografiji može se utvrditi da je Heinrich Hirschl objavljivao svoje napise o glazbi u sljedećim novinama i godinama:

Tablica I.

Agramer Zeitung	1871.
Agramer Wochenblatt	1873., 1874.
Agramer Zeitung	1874., 1875., 1876.
Die Drau	1879., 1880., 1881.
Agramer Tagblatt	1886., 1887.

Tako prikazane godine objavljivanja upućuju na zaključak da se možda značajan broj napisa nalazi u osječkim novinama *Die Drau.* Utvrđujući broj članaka objavljenih u pojedinim novinama došli smo do ovog rezultata:

Tablica II.

Naziv novina	Broj napisa
Agramer Tagblatt	52
Agramer Wochenblatt	14
Agramer Zeitung	59
Die Drau	4
U k u p n o	129

[10] Izdanje Leksikografskog zavoda »Miroslav Krleža« u Zagrebu, 1988.

Uočavamo da se na napise objavljene u listu *Die Drau* odnose samo 4 jedinice u bibliografiji, a to su članci: »*Die Afrikanerin. Grosse Oper von Meyerbeer, zum ersten Male aufgeführt am Agramer National-Theater, Musikbriefe aus Agram*« (crtice o zagrebačkom glazbenom životu objavljivane kroz 7 brojeva novina u godinama 1879. i 1880.), »*Johann v. Zajc*«, te »*Franz Krežma*«, nekrolog prerano preminulom violinistu (iz godine 1881.). Iz poznatih naslova ili kratkog opisa sadržaja jasno je da se Hirschlovi objavljeni zapisi o glazbi uglavnom mogu odrediti jednoznačno izrazom *kritika*, jer se tek uz rijetke iznimke odnose i na druga tematska područja.

Pokušavši odrediti krug obrađenih tema razvrstane su prethodno sve kritike prema jednoj jednostavnoj shemi prikazanoj u sljedećoj tablici:

Tablica III.

Vrsta objavljenog napisa	Ukupno
Kritike koncerata HGZ-a	11
Kritike koncerata polaznika škole HGZ-a	4
Kritike koncerata stranih glazbenika	13
Kritike koncerata HPD »Kolo«	10
Kritike koncerata DO »Hrv. Sokola«	2
Kritike koncerata kazališnog orkestra	2
Kritike opernih predstava	77
Miscellanea (kritike koncerata i opera)	2
Članci različitoga sadržaja	8
Ukupno	129

Podaci izneseni u prethodnoj tablici dopuštaju nam govoriti o Heinrichu Hirschlu kao glazbenom kritičaru, jer gotovo 94% svih njegovih (dosad poznatih) napisa čine glazbene kritike. Ukoliko bismo željeli još preciznije odrediti područje autorova zanimanja, onda ga možemo odrediti kao opernog kritičara s obzirom da se 60% od ukupnog broja kritika odnosi na operne predstave, a preostalih 34% na kritike koncerata.

Sastavljači svake bibliografije teže konačnosti i pouzdanosti skupljenih podataka, ali manje-više svaka bibliografija zastarijeva već u trenutku njezina objavljivanja zahvaljujući činjenici što istraživači i pisci nastavljaju svoj rad. Kad je riječ o pismenoj ostavštini autora 19. stoljeća, moglo bi se očekivati da bi bibliografski podaci trebali biti konačni. Međutim, upravo na popisu radova Heinricha Hirschla pokazala se takva pretpostavka pogrešnom, jer su tijekom istraživanja pronađeni još neki koje se prema poznatim načinima potpisivanja, stilu i tematici može s velikom vjerojatnošću pripisati Heinrichu Hirschlu. Prvi je od njih napis objavljen u rubrici »Eingesendet« u broju 6. lista *Agramer Wo-*

chenblatt iz godine 1873. Ovaj podatak ističemo zbog toga što je to zapravo povod polemici između Heinricha Hirschla i Franje Kuhača koja se provlačila novinskim stupcima kroz čitavu jednu godinu. Kao što će se vidjeti i iz nekih drugih njegovih zaključaka, Heinrich Hirschl je poznavao glazbene prilike u Hrvatskoj i izvan nje. Iz tog je razloga upozorio zagrebačku kulturnu javnost na članak pod naslovom »Franz X. Koch und sein Urtheil über die Böhmen«, objavljen u Pragu u glazbenim novinama *Dalibor*. Nepotpisani autor članka preispituje Kuhačeve stavove u kojima je pod znak pitanja postavio vrijednosti češke glazbe.[11]

Kao dopunu bibliografiji radova Heinricha Hirschla navodimo kritiku izvedbe opere *Boisyjska vještica* Ivana Zajca (*Agramer Wochenblatt*, 2, 1873, 22), kritiku izvedbe opere *Rigoletto* (*Agramer Wochenblatt*, 2, 1873, 28), zatim jedan polemički osvrt na siromaštvo opernog repertoara (*Agramer Wochenblatt*, 3, 1874, 2) i napokon kritiku koncerta pjevača Aleksandra Angyalfyja, člana Budimpeštanske opere (*Agramer Zeitung*, 49, 1874, 175). Zanimljivo je da se u toj kritici spominje gosp. Hirschl koji je »... s poznatim virtuozitetom pratio na klaviru svih (10!) skladbi ...«.[12] Iz najave istoga koncerta objavljene u listu *Obzor* izdvaja se napomena: »Gosp. Hinko Hirschl preuzeo je sprovadjanje glasovirom svih komada«.[13] Je li to dovoljno podataka da u osobi pijanista Hinka Hirschla prepoznamo našega kritičara Heinricha i da njegovoj umješnosti pisanja glazbenih kritika pridodamo i priznate pijanističke kvalitete? Shvatimo to malim pomakom u otkrivanju potpuno nepoznate biografije osobe o čijem postojanju svjedoče samo objavljeni novinski članci.

3. *Glazbene kritike Heinricha Hirschla — pokušaj interpretacije*

3. 1. Uvodne napomene

Pristup glazbenim kritikama Heinricha Hirschla bit će jednostavniji ukoliko potražimo uporišta u teoriji glazbene kritike. Tematski se krug njegovih kritika može odrediti kao kritike opernih predstava i koncerata različitih priređivača čime smo se nedvojbeno našli na tlu glazbene izvoditeljske prakse. Govoreći o Heinrichu Hirschlu govorimo o osmom i devetom desetljeću prošloga stoljeća, dakle, o vremenu koje još ne poznaje prednosti audiovizualne tehnike, što znači da se glazbeni kritičar morao potpuno pouzdati u svoje perceptivne mogućnosti i poznavanje glazbene literature pri javnom iznošenju svojih prosudbi.

[11] Usp. H, Eingesendet, *Agramer Wochenblatt*, 2, 1873, 6.
[12] H, *Agramer Zeitung*, 49, 1874, 175.
[13] (Veliki koncert), *Obzor*, *IV*, 1874, 173.

Možda je teže danas govoriti o spisateljskoj sposobnosti i stilistici Heinricha Hirschla bez dobrog poznavanja njemačkog jezika 19. stoljeća, za razliku od npr. kritičarskih epizoda nekih hrvatskih književnika kao što je slučaj s mladim Ivom Vojnovićem i njegovim kritikama opernih predstava objavljivanim u *Obzoru* početkom 80-ih godina prošloga stoljeća.[14]

Postojeća bibliografija radova Heinricha Hirschla po svoj prilici neće doživjeti veće dopune, pa možemo prije svega utvrditi vremenski okvir njegove prisutnosti u zagrebačkoj glazbenoj sredini. To su godine 1871., 1873.—1876. i napokon 1886. i 1887., Izostavili smo opet četiri bibliografske jedinice iz godina 1879.—1881. objavljene u osječkom listu *Die Drau*. Ne upuštajući se detaljnije u pregled glazbeno-povijesnih zbivanja u Zagrebu (Hrvatskoj) u prošlome stoljeću napomenimo samo da Hirschlova djelatnost pripada tzv. Zajčevom dobu.[15] Povezujući s imenom Ivana pl. Zajca prije svega utemeljenje stalne hrvatske opere godine 1870. možda ne začuđuje podatak o tolikom broju kritika opernih predstava poteklih iz pera Heinricha Hirschla koje vjerno prate sve operne premijere, ali i brojne reprizne predstave čak i nekoliko godina nakon prve izvedbe na zagrebačkoj opernoj sceni.

Polazeći od pretpostavke da se podaci zabilježeni u kritikama odlikuju stanovitim stupnjem objektivnosti i vjerodostojnosti, mogu se na temelju njih izvesti relativno vjerodostojni zaključci o stvarnim glazbenim prilikama, umjetničkim dosezima i reakcijama publike. Stoga ćemo pokušati izdvojiti neke značajnije zaključke Heinricha Hirschla u nastojanju što objektivnijeg prosuđivanja Zajčevog doba, prema kojem se, čini se, ne odnosimo s potrebnom kritičnošću. Odabrali smo po jedan iz grupe kritika koncerata različitih priređivača i interpreta, te nekoliko opernih kritika koje se čine dosta značajnim.

3. 2. Odabrane kritike opernih predstava

Programi, plakati i najave opernih i koncertnih predstava u novinama ne otkrivaju, osim osnovnih podataka o interpretima, ništa pobliže o pojedinačnoj izvedbi na onaj način kako to čini kasniji opis uobličen u kritiku predstave. Da bismo to pojasnili vratimo se kritici izvedbe opere *Rigoletto* Giuseppea Verdija objavljenoj u listu *Agramer Wochenblatt* iz godine 1873. za koju smo utvrdili da se ne nalazi u bibliografiji, a u kojoj Hirschl piše:

[14] O tome piše Nikola Batušić: »Vrlo je intenzivno pratio Vojnović i operni život zagrebačke pozornice, pišući o izvedbama mnogih Verdijevih opera. Komentirao je nastupe naših i stranih pjevača, a zanimljivo je da je upravo u toj godini njegove kritičarske djelatnosti na zagrebačkoj pozornici prvi puta nastupila kasnije slavna hrvatska sopranistica Milka Trnina, koja je tako svoje prve kritike doživjela upravo i iz Vojnovićeva pera. Njenoj Ameliji iz »Čuvidskog plesa« (11. IV 1882) uputio je Vojnović nekoliko laskavih riječi, kao uostalom i cijela zagrebačka glazbena kritika«. Vidi: BATUŠIĆ, *op. cit.*, 66—67.

[15] Usp. Josip ANDREIS, *Povijest glazbe*, Knj. 4: *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb 1974, 223—227.

»Kako zbog spriječenosti nismo mogli prisustvovati drugoj predstavi opere 'Rigoletto', smatrali smo primjerenim ponadati se da će pri trećoj izvedbi biti izglađene neujednačenosti koje smo primijetili na premijeri. Međutim, bili smo razočarani. Predstava je unatoč svim pohvalama u 'Agr. Zeitungu' bila istinski loša. Gosp. Novak distonirao je još više, gđica. Neugebauer još uvijek nije znala svoju ulogu, a gdin. Gerbić se mučio u znoju lica svoga da bude što vjerniji ulozi vojvode, što mu naravno također nije uspijevalo. Ipak pronašao je gdin. Gerbić priliku da pokaže sposobnosti tenora-glumca. Za vrijeme svoje arije on se, naime, igrao — s jednim stolcem. Jedine svijetle točke večeri bili su zborovi koji su uistinu bili dobro izvedeni.

Gospodin Zajc osjetio se pozvanim da u Verdijevom 'Rigolettu' pronađe prazninu, te da je popuni napisavši jednu 'Meditaciju' koja je trebala poslužiti preoblikovanju uloge Magdalene, inače po Verdiju sasvim maćehinski razrađene, u oblik prikladan za izvedbu gospođi Lesić. Ta meditacija, sastavljena iz jedne vrlo dobro skladane instrumentalne predigre i podulje opereti primjerene arije, uspjela je samo u prvom dijelu. Međutim, ne možemo prešutjeti svoje mišljenje da ni na koji način ne podržavamo takav oblik atentata na skladatelja i njegovo djelo. Svaki skladatelj — a to bi gospodin Zajc i sam ponajbolje trebao znati — piše jednu operu upravo tako, a ne drugačije, jer želi da bude upravo takva, a ne drugačija. A kad je još pri tome jedno djelo s nepodijeljenim priznanjima prihvaćeno u svijetu i zadržalo se na brojnim opernim pozornicama već više od 20 godina kao što je slučaj s 'Rigolettom', pravi je barbarizam oduzeti mu nešto, a možda još veći u slučaju kada mu nešto pridodajemo. Gosp. Zajc je ovoga puta promašio cilj. Možda je želio pružiti priliku gospođi Lesić da se pred publikom potvrdi i u 'Rigolettu' kao dobra pjevačica, oduzevši joj tako zaslugu da prihvaćanjem samo malih uloga pridonese uspjehu opernih predstava. (...)«[16] (*Izvorni tekst u Prilogu 1.*)

U vrijeme kada je Ivan pl. Zajc, može se slobodno reći, vladao zagrebačkim opernim i koncertnim repertoarom i kada se poneki iskorak u koncertnom repertoaru upravljen europskoj glazbi gotovo shvaćao omalovažavanjem nacionalnog glazbenog stvaralaštva, nije bez sumnje manjkalo hrabrosti javno izreći vlastiti stav u pogledu autonomnosti glazbenog djela[17] kao što je to učinio Heinrich Hirschl. Svaku sumnju u vjerodostojnost toga navoda otklonio bi uvid u postojeći notni materijal, ali kako te *Meditacije* nema u popisu Zajčevih skladbi[18] moguće je da je odložena uz partituru ili izvedbene notne materijale opere *Rigoletto* pohranjene u Knjižnici Opere HNK.

Iz opširnih kritika opernih predstava može se zaključiti da je Heinrich Hirschl poznavao (na temelju zapisa u partituri) opere o kojima je izvještavao javnost. To se odnosi npr. na navođenje originalnog tonaliteta arije ili ansambla za koji je želio istaknuti dobru izvedbu ili ukazati na potrebu transpozicije za

[16] H, Oper, *Agramer Wochenblatt*, 2, 1873, 28.

[17] Usp. Wilhelm SEIDEL, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987, 37—42.

[18] Vidi: Hubert PETTAN, *Popis skladbi Ivana Zajca*, Zagreb 1956.

pojedinog pjevača.[19] U tijesnoj je vezi s tim stoji i pitanje ugodbe instrumenata o čemu Hirschl piše u osvrtu na zagrebačku premijeru Verdijeva *Trubadura*:

»Želeli bismo također gospodinu Zajcu skrenuti pozornost na ugodbu puhačkh instrumenata neugodnu uhu. Vjerujemo da smo dobro primijetili da se u našem orkestru pokušalo puhačke instrumente dublje ugađati izvlačenjem. Iako bi dublja ugodba bila poželjna i zbog naših pjevača, ne postiže se to najednom, pa bi bilo preporučljivo da jedan tako ugledan zavod kao što je naše narodno kazalište ne štedi sredstva i da jednom zauvijek uvede ugodbu prema pariškom uzoru«.[20] (*Izvorni tekst u prilogu 2.*)

U istoj kritici potvrđuje se još jednom Hirschlovo poznavanje operne umjetnosti i odvažnost da to obznani jasnim izricanjem vlastitoga stava:

»Prethodno smo spomenuli da nismo bili samo iznenađeni, već i razočarani, i to doista nezadovoljavajućim načinom na koji je opera nastudirana. Cijenimo gosp. Z a j c a kao skladatelja i dirigenta; međutim, nikakav obzir nas ne može zaustaviti u našoj nepristranoj izvjestiteljskoj ulozi da konstatiramo kako ovaj puta niti jedan broj nije bio besprijekorno izveden. Prešutjet ćemo onu smiješnu situaciju nastalu izostankom glasnika u trećem činu i time izazvano komešanje na sceni; ali za netočne početke u ansamblima, za nepridržavanje mjere kod pojedinih pjevača, za velikim dijelom pogrešno odabrana tempa možemo prije svega smatrati odgovornim dirigenta. Znamo sasvim sigurno procijeniti sve one poteškoće koje stoje na putu izvedbe nekog većeg djela pred jednom tako mladom institucijom kao što je naša opera. Jedino što zahtijevamo od gosp. Z a j c a je to da čvrsto gradi svoj autoritet podjednako u odnosu na upravu i na publiku, te da ne dopusti izvedbu opere prije nego li je dobro nastudirana«.[21] (*Izvorni tekst u Prilogu 2.*)

Osvrćući se na izvedene operne predstave Heinrich Hirschl nije propustio uputiti i neku primjedbu u odnosu na izbor opernog djela:

»(Opera). Balfeova 'Ciganka' pripada onim operama koje su — da se vulgarno izrazimo — izašle iz mode, i to s pravom. Ta je opera proizvod onog malograđanskog vremena u kojem se od kazališta očekivala samo zabava. Željelo se slušati lijepe melodije koje ne zahtijevaju nimalo duhovnog naprezanja. U to vrijeme bile su *en vogue* skladbe Procha i Titela, a slijedeći te uzore i Balfe je postigao značajan uspjeh u kazalištima svojom crkvenom glazbom. (...) Samo one operne kuće koje imaju bogati repertoar odabiru 'Ciganku' kao takozvani umetak koji se tu i tamo povremeno prikaže«.[22] (*Izvorni tekst u Prilogu 3.*)

Iz niza opernih kritika izdvojili bismo još prikaz premijerne izvedbe opere *Don Giovanni (Don Juan)* Wolfganga Amadeusa Mozarta. Bila je to prva njegova

[19] Usp. H-l, »Don Juan«, *Agramer Zeitung, 50*, 1875., 16;
[20] H....l, Trovatore von Verdi, *Agramer Zeitung, 46*, 1871., 38.
[21] *Loco cit.*
[22] H. (Oper), *Agramer Wochenblatt, 3*, 1874., 12.

opera izvedena vlastitim snagama na zagrebačkoj opernoj sceni. Iako je prema mnogim poznatim izvorima premijera bila predviđena za godinu 1874., nespremnost pjevača i neki drugi razlozi odgodili su taj događaj za 19. siječnja 1875. Dan prije izvedbe objavljen je veliki napis o operi, a prikaz izvedbe uvršten je u dva broja lista *Agramer Zeitung*. Uz primjedbe o pjevačima i primjerenosti podjele uloga, ovaj je puta Hirschl naročito pohvalio orkestar:

»(...) — S najvećim zadovoljstvom možemo ustvrditi da orkestar zaslužuje svu pohvalu; pratnju serenade, koju je Mozart napisao za mandolinu, svirale su violine pizzicato. To je povod za jednu napomenu. Nije pouzdano utvrđeno treba li tu pratnju izvesti pizzicato ili gudalom spiccato; Mozart, koji je to namijenio mandolini, ostavio nas je ovdje u nedoumici. Uostalom, pizzicato ipak više odgovara karakteru violine, no, događa se često da se pratnja ne može uvijek izvesti dovoljno nježno, pa se u većini orkestara zapravo izvodi spiccato. U svakome slučaju trebalo bi sljedeći put i kod nas pokušati na taj način, razumije se ipak: solo«.[23] (*Izvorni tekst u Prilogu 4.*)

Na kraju ovog sasvim kratkog prikaza Hirschlova načina pisanja kritika opernih predstava može se zaključiti da je autor poznavao opernu literaturu i po svoj prilici izvoditeljske domete europskih kazališta. Nadalje, temeljito poznavanje glasovnih mogućnosti pojedinih pjevača zagrebačke opere potaknulo ga je da predlaže najprikladnije podjele uloga, kao i odabir repertoarnih predstava s obzirom na interpretativne mogućnosti ansambla, dok se prosudbe izvedbe orkestra temelje na poznavanju izvedbenih mogućnosti i načina ugodbe instrumenata. Oštrim uhom i okom promatrača uočavao je sve nepreciznosti u izvedbi (problematična intonacija, neprimjerena tempa, nepreciznosti u zajedničkim nastupima, precjenjivanje glasovnih mogućnosti, i sl.), a nije izostavio niti napomene o režijskim zahvatima ili propustima. Bez obzira na oštrinu primjedbe, sam jezik i način njegova izlaganja ne prelaze granicu između argumentiranog iznošenja vlastitih zapažanja i ispraznoga kritizerstva. Iza argumenata i odlučnosti da se javno izreče vlastiti sud prisutna je u Hirschlovim kritikama dobronamjerna želja za što kvalitetnijim izvedbama.

3. 3. Odabrane kritike koncerata

Dosadašnje spoznaje dopuštaju nam da ustvrdimo kako su brojne koncertne izvedbe u Zagrebu — iako još nisu tako sustavno istražene kao operne[24] — znatno manje zanimale kritičara Heinricha Hirschla što se odrazilo na broju objavljenih kritika. Podsjetimo samo na društvene koncerte Hrvatskoga glazbenog zavoda, na brojne koncerte Hrvatskoga pjevačkog društva »Kolo« (utemeljenog 1862.) i koncerte brojnih pjevačkih društava koja su nicala početkom

[23] H-l, »Don Juan«, *Agramer Zeitung*, 50, 1875., 17.

[24] Sustavna istraživanja repertoara pojedinih kazališta objavljena su u publikaciji *Repertoar hrvatskih kazališta : 1840.—1860.—1980.*, ur. B. Hećimović, 2 sv., Zagreb 1990.

70-ih godina prošloga stoljeća. Povremeno su koncerte u Zagrebu priređivali i strani umjetnici — gosti, ali koliko je poznato bilježimo u 19. stoljeću gostovanja solista ili komornih sastava, a ne orkestara. Na isti način Heinrich Hirschl odnosio se kako prema opernima tako i prema koncertnim izvedbama, što pretpostavlja dobro poznavanje glazbene literature i izvoditeljskih mogućnosti u gradu, ali i u drugim glazbenim sredinama. Posebnu je pozornost posvećivao nastupima pitomaca i učenika glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda, naglašavajući potrebu sustavnog školovanja.[25]

U vrijeme nastanka Hirschlovih glazbenih kritika zagrebačka glazbena sredina još ne poznaje djelatnost sustavno financiranog profesionalnog orkestralnog tijela koje priređuje orkestralne koncerte za svoje pretplatnike i svu ostalu zainteresiranu publiku. Čak i mnogi koncerti najavljivani kao orkestralni u svojim su programima imali i solističke i komorne skladbe, pa kao svojevrsno odstupanje od toga pravila možemo shvatiti koncert priređen u listopadu 1887. u povodu proslave 100-te obljetnice premijerne izvedbe Mozartove opere *Don Giovanni*.[26] Za razliku od Hrvatskoga glazbenog zavoda ili npr. Diletantskoga orkestra »Hrvatskog Sokola«, kazalište je postalo godine 1851. zemaljskim zavodom sa stalnom godišnjom subvencijom[27] i moglo je na temelju godišnjih proračuna planirati svoju djelatnost.

Konstanta zagrebačkog glazbenog života u prošlome stoljeću bili su koncerti u povodu blagdana Sv. Cecilije koje su tradicionalno priređivali (od godine 1827.) članovi Hrvatskoga glazbenog zavoda.[28] Ti koncerti okupljali su najčešće gotovo sve raspoložive izvoditeljske snage u Zagrebu — od članova Hrvatskoga glazbenog zavoda, članova vojničkih glazbi pješadijskih pukovnija nazočnih u Zagrebu, članova kazališnog orkestra, do zborskih sastava, te vokalnih i instrumentalnih solista. Svoju nazočnost na tim koncertima i dojmove Heinrich Hirschl nije propustio ubilježiti u kroniku zagrebačkoga glazbenog života, pa izdvajamo dvije zanimljive napomene, i to iz 1874. i 1875. godine. Prva se odnosi se na repertoar s obzirom na skladatelje:

> »— (Cecilijin koncert). Koncert koji je u ovdašnjem narodnom kazalištu održan u čast Sv. Cecilije očekivali smo — zašto to ne bismo priznali — s određenom čežnjom. Budući da su glazbene prilike u nas poprimile tako žalostan oblik, upravo smo radosni što se možemo na trenutak odvojiti od utabanog puta naših prosječnih opernih predstava i ponovo zakoračiti u koncertnu dvoranu. Naš operni zavod (...) preživljava, naime, svoj žalosni život; brojna i lijepa obećanja kojima je publika pozvana na zakup loža čekaju još uvijek na svoje ispunjenje, a iz tjedna u tjedan ponavlja se repertoar koji se sastoji od opernog trojstva Lucrezia Borgia, Rigoletto i

[25] H.....l, (Prüfungs=Concert des Landes=Musikinstitutes), *Agramer Zeitung*, 49, 1874., 156.

[26] Usp. MIKLAUŠIĆ-ĆERAN, *op. cit.*, 68—69.

[27] Usp. Pavao CINDRIĆ, Trnovit put do samostalnosti (do 1860), *Hrvatsko narodno kazalište: 1894.—1969.*, Zagreb 1969, 72—73.

[28] O tome vidi opširnije: Snježana MIKLAUŠIĆ-ĆERAN, Die Musikaufführungen veranstaltete in Zagreb im 19. Jahrhundert zu Ehren der Hl. Cäcilie (rukopis, referat održan na simpoziju *Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura*, Zagreb 1994.

Faust. Stoga je Sv. Cecilija ispunila svoje poslanstvo samo kao zaštitnica glazbe unijevši malo promjene u naš glazbeni život. (...)
Najveći uspjeh kod publike nedvojbeno je postigla Zajčeva »Velika poputnica«. Možete li zamisliti: muški zbor, ženski zbor, na pozornici vojnička glazba s velikim bubnjem i činelama, ispod isto tako pojačan orkestar s velikim i malim bubnjem i činelama. Postoji li viši umjetnički užitak? Zajčev marš doživio je ponavljanje na burno zahtijevanje, dok ta čast nije pripala Wagnerovom uvodnom maršu (iz opere 'Tannhäuser' — op. S. M-Ć.). Jadni Wagner! Zašto i tebe nisu predstavili s isto tako snažnim vojničkim orkestrom u koncertnoj dvorani! Zajčev marš bio je ponovljen uz burne poklike publike. Kritika međutim, ona — šuti«.[29] (*Izvorni tekst u Prilogu 5.*)

Druga opaska odnosi se na stvarne izvodilačke mogućnosti orkestra:

»(...) Obje orkestralne točke programa bile su uvertire, i to 'Sjevernoj zvijezdi' Meyerbeera i operi 'Ukleti Holandez' Richarda Wagnera. (...) Pri tome je ona (Meyerbeerova uvertira — S. M-Ć.) sjajno instrumentirana i poznata je kao efektima bogata orkestralna skladba. Utoliko bi bilo opravdano uvrštavanje toga broja u program. Ipak, jedna okolnost trebala je usmjeriti odabir prema nekoj drugoj skladbi. Jer C-dur stavak u uvertiri (cantabile) treba biti izveden uz pratnju harfi; one nisu bile nabavljene, za što ne možemo nikome predbacivati; ali kad nismo u prilici upotpuniti cijeli orkestar za jednu takvu izvedbu, onda je bolje odabrati skladbu koju je moguće izvesti s postojećim sastavom«.[30] (*Izvorni tekst u Prilogu 6.*)

Govoriti o Hrvatskome glazbenom zavodu, a izostaviti njegovu glazbenu školu, značilo bi prešutjeti jednu značajnu vrstu djelatnosti te ustanove čija su ravnateljstva, unatoč silnim materijalnim poteškoćama, uvijek pronalazila rješenja za opstanak škole. Bez ikakve dvojbe možemo upravo u toj glazbenoj školi pronaći temelje cjelokupnog današnjeg hrvatskog glazbenog školstva,[31] pa nisu od male važnosti bili godišnji javni ispiti pitomaca i učenika škole podjednako za one koji su podučavali i one koji su bili podučavani. Heinrich Hirschl pratio je četiri takva koncerta, te o onom iz godine 1874. objavio opširan prikaz, koji bismo mogli čak nazvati svojevrsnim proglasom o statusu i nastavnim planovima i programu rada glazbene škole. Iako ovaj napis može biti samostalnim predmetom razgovora, odabrali smo nekoliko misli koje jasno govore o Hirschlovu poimanju ciljeva i metoda rada u glazbenoj pedagogiji:

»(Ispitni koncert Zemaljskoga glazbenog zavoda.) Među one zavode koji su našem narodu — kako se to lijepo kaže — 'prirasli srcu' pripada bez sumnje i ovdašnji Zemaljski glazbeni zavod, što nas nimalo ne treba čuditi. Onako kako se potrudio naš narod osnivanjem razmjerno brojnih i skupocjenih ustanova da u našoj domovini bude podučavana i istraživana svaka vrsta znanosti, tako je i utemeljenjem prije

[29] H-l, — (Cäcilien=Concert), *Agramer Zeitung*, *49*, 1874., 270.
[30] H-l, Concerte, *Agramer Zeitung*, *50*, 1875., 272.
[31] Opširnije o tome vidi: Snježana MIKLAUŠIĆ-ĆERAN, Die Musikschule des Zagreber Musikvereins im 19. Jahrhundert (rukopis, referat održan na simpoziju *Musikerziehung als kultureller Indikator in Wien und in mitteleuropäischen Zentren 1850—1930 und heute*, Beč 1994.).

spomenutog zavoda, i to već mnogo ranije, pomišljano na to da i Polyhymniji bude kod nas pronađeno mjesto. Jednom riječju, naš je Zemaljski glazbeni zavod jedina ustanova u zemlji čiji je zadatak ne samo njegovanje glazbe, nego i omogućavanje potrebnog teoretskog i praktičnog obrazovanja umjetničke mladeži. Nije nikakvo čudo da se s velikim zanimanjem prate uspjesi i napredak toga zavoda. Kako ga pak potpomažu visoko svećenstvo i narod, imaju oni za svoju domoljubnu požrtvovnost i u interesu umjetnosti pravo zahtijevati da on barem ne zaostaje za drugim zavodima te vrste.
Ispunjava li Zavod sva opravdana očekivanja? Je li njegova djelatnost takva da može sasvim ispuniti namjere njegovih utemeljitelja i želje naroda?
To su ta pitanja na koja ne možemo odgovoriti niti bezuvjetno ničečno, ali niti bezuvjetno sasvim potvrdno. Prije svega ostaloga ne može se zatajiti da je u posljednjih nekoliko godina u Zavodu zavladala neka stagnacija koja nas potiče na ozbiljno razmišljanje. Temeljna zadaća Zavoda je da mlade glazbeno nadarene osobe osposobi tako dobro da si mogu barem — bude li to nužno — stvoriti određenu egzistenciju na polju glazbe. Međutim, ne možemo se prisjetiti da je tako bilo u posljednjih šest do sedam godina čak ni samo s jednim ili dva učenika naše glazbene ustanove. (...) Ne želimo tvrditi — Bog nam je svjedok — da je krivnja u nesposobnosti nastavnika, već naprotiv, u prosjeku su u Zavodu namješteni izvrsni i cijenjeni učitelji, ali prema našem mišljenju uzrok stagnacije leži uglavnom u tome što još nije uspjelo da Zavod postane zemaljskim konzervatorijem, jer tek bi se tada, kada bi se postigao taj cilj, moglo dovoditi učenike iz svih južnoslavenskih bratskih zemalja, a možda i od drugud (...).
Jasno je da se ne može zahtijevati da među malobrojnim učenicima, koji se godišnje povjere Zavodu iz zagrebačkog stanovništva, nekolicina njih ujedno privuče pozornost glazbenog svijeta kao izraziti talenti. Kad bi se međutim, po uzoru na Prag, saznalo da se na konzervatoriju u Zagrebu na izvanredan način podučavaju sva područja glazbe i da u naš Zavod hrle učenici sa svih strana, tada bi i našem Zavodu bilo suđeno da sjajno pokaže svoju sposobnost za dostignuća svakogodišnjim predočivanjem nekolicine posebno umjetnički nadarenih mladaca. (...) Tako bi bilo također neophodno i uvođenje odjela za poduku kompozicije. (...) Pa u ravnatelju Zajcu imamo za taj predmet izvanrednu snagu. Isto tako bili bi važni odjeli za dječačko i muško pjevanje. Pomalo je smiješno kada vidimo da za poduku djevojaka u pjevanju postoje tri učitelja dok su ona dva prethodno spomenuta predmeta sasvim nezastupljena. Mnogo bismo radije izbjegli takozvanu klasu za izobrazbu djevojaka koja nema svrhe ne postoje li glasovno obdarene učenice. (...) Ne može se prigovoriti da Zavod nema sredstva za takvo proširenje. Gospodin ravnatelj Zajc bi preuzimanjem nastave kompozicije mogao još proširiti svoj ugled, kao što se već gospodin prof. Lichtenegger potvrdio kao učitelj djevojačkog pjevanja, a gospodinu prof. Simmu mogao bi se povjeriti muški i dječački pjevački odjel. (...)[32] (*Izvorni tekst u Prilogu 7.*)

Nedvojbeno je da je Hirschl poznavao ustrojstvo i način rada nekih glazbeno-pedagoških ustanova, a budući da spominje Prag i praški konzervatorij, pretpostavlja se da je tamo boravio određeno vrijeme. Iako je vidljivo iz cjelokupnog napisa da je zamjerao Ivanu Zajcu neprimjeren odabir arija iz opernog repertoara za nezrele glasove učenica, Hirschl mu nije osporavao iznimnu teorijsku pripremljenost za poduku kompozicije. Ipak, taj će predmet studija biti

[32] H.....l, (Prüfungs=Concert des Landes=Musikinstitutes.), *Agramer Zeitung*, 49, 1874., 156.

uveden tek devedesetih godina, u vrijeme Klaićeve ere.[33] Ocjenjujući nastup učenika, a kroz to i uspješnost rada pojedinih nastavnika glazbene škole, Hirschl je upozorio da su neke od izrazito virtuoznih skladbi bile tehnički preteške za učenike i da su se tijekom izvedbi neminovno događali propusti. Tako se obratio na sasvim korektan način nastavniku klavira Franji Kuhaču ne prenoseći pri tome u kontekst tog koncerta polemiku o češkoj glazbi koja se provlačila kroz dulje vrijeme stranicama *Agramer Zeitunga.*

Iz kritika koncerata Hrvatskog pjevačkog društva »Kolo« izdvojili smo onu o koncertu održanom 10. lipnja 1871. koji je kao i većina ostalih bio sadržajno neujednačen obuhvaćajući orkestralne, zborske i komorne skladbe. Gost toga koncerta bio je mladi, tada 9-godišnji dječačić Franjo Krežma što je Heinricha Hirschla potaknulo da iznese svoja razmišljanja o glazbenim talentima priznajući da je Krežma jedan od onih koji će zahvaljujući iznimnoj nadarenosti, potpomognutoj tek kratkim školovanjem, moći ispuniti sva očekivanja. Iz kritike izdvajamo opet jednu napomenu o skladbi Ivana Zajca i njenoj izvedbi:

> »Najsjajniju točku koncerta predstavljao je posljednji broj 'Istočna zora' Zajca. Radi se o kantati u većem stilu za bariton-solo, zbor i veliki orkestar. Ne možemo dovoljno naglasiti koliko nas je ugodno iznenadila savršenost toga djela, i stoga čestitamo gospodinu Zajcu na tome djelu — može se njime ponositi.
> Bude li gospodin Zajc uvijek pristupao radu s takovom ozbiljnošću, kao što je to učinio s ovom skladbom, neka razmisli o tome da kvantiteta skladbi čini skladatelja poznatim, a kvaliteta znamenitim.
> No, kako je to pokazao ovim djelom, o gospodinu Zajcu ovisi hoće li postati skladateljem te posljednje spomenute vrste. (...)
> 'Kolo' bi nas moglo razveseliti skorom reprizom 'Istočne zore'.[34] (*Izvorni tekst u Prilogu 8.*)

Zagrebački koncerti često su u prošlome stoljeću završavali plesom. Ta napomena vrijedi podjednako za koncerte Hrvatskoga glazbenog zavoda, za koncerte Hrv. pjev. društva »Kolo«, ali i za nastupe Diletantskog orkestra »Hrvatskog Sokola«. Prema takvim — nazovimo ih — mješovitim programima nije pokazivao Heinrich Hirschl mnogo naklonosti, ali ipak nije propuštao zabilježiti po koju riječ o takvim priredbama. Odabrali smo prikaz nastupa orkestra »Hrvatskog Sokola« održanog 7. veljače 1887. u zgradi »Kola« i »Sokola«. Napomenimo samo da je utemeljitelj toga orkestra bio povjesničar (i glazbenik) prof. Vjekoslav Klaić, a članovi zagrebački gimnazijalci koji su pohađali i glazbenu školu, te svi zainteresirani građani — neprofesionalni glazbenici.[35] Nazočnost orkestra zamjetljiva je u zagrebačkom glazbenom životu 9 godina (od 1882.—1891.), a značajne su i repertoarne promjene ostva-

[33] Usp. ŠABAN, *op. cit.*, 103.

[34] H.....l, Feuilleton. Concert des »Kolo« : Originalfeuilleton der »Agramer Zeitung«, *Agramer Zeitung*, 46, 1871., 137.

[35] Usp. Antun GOGLIA, *Vjekoslav Klaić i Diletantski orkestar Hrvatskog Sokola u Zagrebu*, Zagreb 1928, 4.

rene uvrštavanjem sve većeg broja skladbi slavenskih skladatelja. Iz prikaza spomenutog koncerta otkrivaju se još neke pojedinosti, skrivene iza suhoparne najave u novinama, ali ne i pred zapažanjima Heinricha Hirschla:

»(Koncert 'Sokolskog' orkestra.) Jučer je dobrovoljni orkestar 'Sokola' održao koncert s plesom u prostranim prostorima 'Kola'. Nije nam običaj da na ovakve zabave primijenimo stroge umjetničke kriterije, ali ovoga puta moramo priznati da su program kao i njegova izvedba dostigli daleko višu razinu od one koja se inače očekuje od koncerta s plesom. (...) Najprije smo čuli jednu ratnu uvertiru 'Bellona' od Lisinskog. U njoj se pod silno pretencioznim nastupom skriva veliki nedostatak pravih ideja; uz to ona je neobično sirovo instrumentirana, a poimence je veliki bubanj bio uistinu nesnosan. Orkestar je na najzaslužniji način savladao ne male poteškoće ove skladbe. Vrlo zgodno svirali su također Volkmannovu Serenadu, kojoj bismo ipak zaželjeli malo više iznijansiranosti. Koncert je završio beznačajnim 'Ratnim pjesmama' stanovitog Havlasa«.[36] (*Izvorni tekst u Prilogu 9.*)

Kao gost nastupila je na koncertu Leonija Brückl interpretirajući uz pratnju orkestra ariju iz Weberove opere *Der Freischütz*. Time njen nastup nije bio završen, jer je na molbu publike otpjevala sequidillu i ariju iz opere *Carmen* Georgesa Bizeta izvodeći samostalno i klavirsku pratnju. Svaka bilješka o dopuni programa koncerta pomaže nam da iz današnjeg kuta gledanja objektivnije procijenimo repertoar pojedinih solista.

Uz pomoć te posljednje riječi — solist — tematski ćemo zaokružiti osvrt na glazbene kritike Heinricha Hirschla odabirom još jednog prikaza koncerta stranih glazbenika. Napomenuli smo da su u Zagrebu gostovali vokalni ili instrumentalni solisti, komorni sastavi i zborovi, dok nastupe orkestara pješadijskih pukovnija koje su boravile u Zagrebu i po nekoliko mjeseci ipak ne možemo shvatiti kao gostovanja glazbenika iz drugih sredina. Za ovu priliku odabrali smo koncerte koje su u veljači godine 1871. priredili umjetnici iz Petrograda, altistica Karolina Leontiev, te skladatelj, orguljaš i pijanist Heinrich Stiehl.[37] Podatak o orguljaškom koncertu što ga je H. Stiehl priredio u zagrebačkoj stolnoj crkvi nije uvršten u bibliografiju Leksikografskog zavoda. Spominjemo ga znajući da je u 19. stoljeću bilo vrlo malo takvih koncerata, iako je zagrebačka stolna crkva posjedovala od godine 1855. vrlo dobar instrument koji se mogao koristiti i za koncerte uz prethodno dopuštenje nadbiskupa.[38] Bila je to rijetka prilika da se u zagrebačkoj glazbenoj sredini ponovo čuje neka skladba iz bogate orguljske literature. Glazbenici Leontiev i Stiehl priredili su svoje nastupe u Zagrebu po preporuci Juliusa Epsteina, rođenog Zagrepčanina, u to vrijeme već poznatog profesora Bečkog konzervatorija.

Programi koncerata bili su sastavljeni prema tada uvriježenoj zagrebačkoj praksi: umjetnicima iz Petrograda pridružili su se i zagrebački glazbenici, na-

[36] h, (Concert des »Sokol«-Orchesters.), *Agramer Tagblatt*, 2, 1887, 38.

[37] Vidi *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, sv. 18, 142.

[38] Usp. Ladislav ŠABAN — Zdravko BLAŽEKOVIĆ, Pregled povijesti starijih orgulja zagrebačke katedrale, *Arti musices*, 22/1, 1991, 4, 29.

stavnici škole Hrvatskoga glazbenog zavoda Ivan Zajc, Ivan Oertl i Anton Švarc. Violončelist Ivan Oertl preuzeo je izvedbu dionice violončela u nagrađenoj *Sonati*, op. 37, H. Stiehla kojom se taj umjetnik predstavio i kao skladatelj. Nećemo potanko nabrajati naslove svih izvedenih skladbi, niti sve pohvale koje je umjetnicima uputio kritičar Heinrich Hirschl. Željeli bismo upozoriti na jednu zanimljivu napomenu o repertoaru zagrebačkih vokalnih koncerata iz kojih je gotovo sasvim bio izostavljen Franz Schubert. Povod tome razmišljanju bila je izvedba Schubertove pjesme *Ungeduld:*

> »(Koncert.) Napokon otpjevala je gospođa Leontieff dvije njemačke pjesme, naime Dessauerovu 'Lockung' i Schubertovu 'Ungeduld'; a tada su nam navrle sasvim neobične misli. Schubert, kralj popijevke, tvorac pjesama 'Erlkönig', 'Wanderer', 'Müllerlieder', 'Winterreise', 'Schwanengesang', obišao je cijeli svijet zahvaljujući svojim melodijski bogatim skladbama dok je kod nas — naime u Zagrebu — nepoznat; a zašto? — zato što je pisao na svojem materinjem jeziku, što je pisao — njemačke pjesme. Englezi, Francuzi, Amerikanci, čak i Talijani toliko ljubomorni na svoju glazbu, kao da su dobrovoljno dopustili da ih germaniziraju njemački muzički heroji, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn itd.; zahvalno su slavili te heroje zahvaljujući za tu blagoslovljenu, oplemenjujuću germanizaciju. A u nas? — Ipak možda od prekjučer datira određen obrat k boljemu«.[39] (*Izvorni tekst u prilogu 10.*)

Novija istraživanja zagrebačkog glazbenog života 19. stoljeća pokazala su da su Schubertove solo pjesme rijetko pronalazile mjesto u nastupima solo pjevača, dok su njegovi ciklusi *Lijepa mlinarica* i *Zimsko putovanje* u cjelini predstavljeni tek početkom 20. stoljeća.[40] Stoga ne možemo proturječiti Hirschlovu zaključku da je Schubert u Zagrebu (nepravedno) izostavljen. Znajući da su 1870-e godine one u kojima se otvoreno prosvjeduje čak i protiv Beethovenovih instrumentalnih skladbi na programu jer se radi o njemačkom autoru, onda možemo prihvatiti njemački jezik kao mogući razlog izostavljanja klasičnih autora romantične popijevke. Može se, dakako, odmah odgovoriti da je bilo moguće i prevesti tekstove solo pjesama na hrvatski jezik, ali pitanje je bi li se među hrvatskim pjesnicima — književnim prevodiocima našlo dovoljno odvažnih za stvaranje pjesničkog prepjeva. Poznato je za prvo razdoblje zagrebačke opere (od 1870. do 1889.) da su sva operna libreta bila prevedena i da su svi pjevači — stranci sa stalnim angažmanom u operi *morali* naučiti sve uloge na hrvatskom jeziku. Bio je to sigurno jedan od mogućih načina borbe za potvrđivanje vlastitog, materinskog jezika i glazbe, ali često uskogrudan u isticanju vrijednosti vlastite glazbene ostavštine i hotimičnom umanjivanju vrijednosti europske glazbe.

[39] H, — (Concert.), *Agramer Zeitung*, 46, 1871, 48.
[40] Usp. Snježana MIKLAUŠIĆ-ĆERAN, *Glazbeni život Zagreba*...., 62.

4. *Zaključak*

Svaka obrada i predstavljanje rezultata nekog istraživanja imaju svoj kraj koji ne mora biti istovjetan i sa završetkom istraživanja. To se potvrđuje upravo na primjeru zagrebačkoga glazbenog kritičara Heinricha Hirschla. Budući da nije pregledana njegova cijela spisateljska ostavština, nije moguće ponuditi konačan zaključak. Stoga obavljeno istraživanje može biti poticajem za sva nova koja će pridonijeti na temelju proučavanja poznatih napisa i onih koji još čekaju na svoje otkriće boljem upoznavanju života i rada Heinricha Hirschla.[41] Na temelju pročitanih izvornih dokumenata (u ovom slučaju napise u novinama možemo shvatiti primarnim izvorima istraživanja[42]) proizlazi nekoliko zaključaka o djelatnosti Heinricha Hirschla:

1. Svoje primjedbe o izvedbama skladbi (ili njihovih dijelova) iznosio je argumentirano, uspoređujući ih s ranijim zagrebačkim izvedbama, ali i s izvedbama u nekim drugim europskim glazbenim središtima.
2. Upozorio je na sve manjkavosti izvedbe proizašle iz nedostatnog instrumentarija ili neodgovarajuće podjele uloga pjevačima.
3. Poznavao je vrlo dobro opernu literaturu, ali i sav ostali standardni koncertni solistički, komorni i orkestralni repertoar.
4. Prateći ispitne nastupe polaznika glazbene škole isticao je potrebu sustavnog glazbenog obrazovanja i prerastanje glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda u zemaljski (državni) konzervatorij sa stalnim financiranjem.
5. Upozorio je u nekoliko navrata na jednoličnost opernog repertoara, ali i na ponekad pretjerano isticanje malobrojnih domaćih skladatelja na štetu skladbi europskih skladatelja.
6. Iako je svoje napise Hirschl objavio u novinama na njemačkom jeziku, ne možemo govoriti o *anti-hrvatskom stavu*, već naprotiv, o istinskom nastojanju da se razina glazbene izvoditeljske prakse i glazbene pedagogije postupno pri-

[41] Možda će rasvjetljavanju njegova životopisa pripomoći i podatak zabilježen u opširnoj bilješci o ispitnom koncertu učenika i pitomaca Hrvatskoga glazbenog zavoda iz godine 1871. u kojoj sam autor ocjenjujući nastup učenice Franjice Romanić navodi da je »(...) Gospođica koju smo čuli prije nekoliko godina i od koje se mnogo očekivalo nije više u stanju to pokazati«. Nisu poznati podaci o prijašnjim nastupima te učenice, ali može se pretpostaviti da je već nekoliko godina učila pjevanje. Naime, ona je nastupila kao jedan od četiri interpreta u izvedbi seksteta iz opere *Lucia di Lammermoor* Gaetana Donizettija. Sasvim sigurno nije posrijedi greška. Iako se radi o izvedbi seksteta, navedena su na programu koncerta uz Franjicu Romanić samo još tri interpreta: učenica Teresia Löwi, Karlo Raverta i Fernando Tercuzzi. Prema bilješkama Heinricha Hirschla nastupili su »(...) gđica Romanić i gospoda Raverta, Tercuzzi i Simm«. Kako je došlo do promjene interpreta teško je danas procijeniti, jer se ne radi više o odnosu 2 : 2, već o odnosu 1 : 3 u korist muških pjevačkih glasova. Isto tako poznato je da Fernando Tercuzzi i profesor Emanuel Simm nisu tada bili niti pitomci niti učenici glazbene škole, već je Tercuzzi od 1870. bio član Zagrebačke opere, a Simm učitelj pjevanja na glazbenoj školi od 1860., te od 1870. violist u orkestru Zagrebačke opere. Nepotrebno je dodatno isticati vrijednost bilješki suvremenika koje u ovom slučaju pripomažu stvaranju realnije predodžbe o izvoditeljskoj praksi, jer opravdano se može pitati je li uputno i primjereno samome djelu izvedbu vokalnog seksteta svesti na samo četiri interpreta (uz klavirsku pratnju)?

[42] Usp. Nicole SCHWINDT-GROSS, *Musikwissenschaftliches Arbeiten: Hilfsmittel — Techniken — Aufgaben*, Kassel 1992, 38.

bliži onoj u nekim sličnim europskim glazbenim središtima. Zalagao se za to marljivim bilježenjem svojih dojmova, ali i odvažnošću kojom je upućivao na sve nedostatke suvremenih zagrebačkih glazbenih prilika, predlažući ujedno i način njihova poboljšanja.

7. Prema opsegu Hirschlovi se napisi mogu razvrstati u grupe sasvim kratkih bilješki, te opširnijih eseja koji su se često nastavljali kroz nekoliko brojeva novina. Uočava se da je i za najoštrije primjedbe znao pronaći pogodan način jezičnog oblikovanja, ne upušatajući se u neargumentirano kritiziranje.

8. Recimo naposljetku još i ovo: bilo bi poželjno pročitati sve radove Heinricha Hirschla za koje postoje natuknice u bibliografiji članaka o glazbi Leksikografskoga zavoda, dopuniti bibliografiju novim podacima, prevesti barem dio napisa, te pronaći mogućnost njihova objavljivanja. Osim što bi time bila potvrđena nazočnost Heinricha Hirschla u zagrebačkom glazbenom životu, bio bi to zacijelo i doprinos sustavnom proučavanju glazbene kritike u Hrvatskoj.

PRILOZI

PRILOG 1.

Agramer Wochenblatt, 2, 1873, 28.

Agramer Nachrichten.

Oper. Nachdem wir verhindert waren der zweiten Vorstellung der Oper »Rigoletto« beizuwohnen, glaubten wir uns berechtigt, von der dritten Reprise zu erwarten, daß sich so manche Unebenheiten der ersten Vorstellung wenigstens theilweise geglättet haben werden. Doch wir wurden entthäuscht. Die Vorstellung war trotz aller Lobungen in der »Agr. Ztg.«, eine herzlich schlechte. Herr Novak distonierte womöglich noch mehr, Fräulein Neugebauer wußte ihre Partie noch immer nicht, und Herr Gerbić mühte sich in Schwitze seines Gesichtes ab, um die Partie des Herzogs gerecht zu werden, was ihm freilich auch nicht gelang. Jedoch fand sich Herr Gerbić Gelegenheit zu zeigen, daß er auch ein Spieltenor sei. Er spielte nämlich während seiner Arie — mit einem Sessel. Die einzige Lichtpunkte des Abends bildeten die Chöre, welche in der That vortrefflich gesungen wurden.

Herr Zajc hat sich berufen gefüllt, in Verdi's »Rigoletto« eine Lücke zu finden, und dieselbe zu ergänzen, indem er eine »Meditation« schrieb, welche dazu dienen sollte, die von Verdi wohlweislich stiefmütterisch behandelte Partie der Magdalena für Frau Lesić etwas dankbares zu gestalten. Diese Meditation, welche aus einem recht gut gearbeiteten Instrumental=Vorspiele und einer in Operettenmanier gehaltenen Completartigen Arie besteht, ist nur im ersten Theile gelungen. Durchaus aber können wir nicht verhehlen, daß wie derartige Attentate auf Componisten und ihre Werke in keiner Weise gut heißen können. Jeder Componist — und das sollte Herr Zajc am besten wissen

— schreibt eine Oper so und nicht anders, weil er sie eben so und nicht anders haben will, und wenn ein Werk noch dazu mit so allseitigen Beifalle in der Welt aufgenommen wurde und sich durch mehr als 20 Jahre auf allen großen Opernbühnen erhalten hat, wie dies bei »Rigoletto« der Fall ist, so ist es ein Barbarismus, wenn von dem Werke etwas weggenommen und ein noch größerer wenn zu demselben etwas hinzu gethan wird. Hr. Zajc hat in dieser Richtung über das Ziel geschossen. Er wollte vielleicht Frau Lesić Gelegenheit geben, sich auch in »Rigoletto« dem Publikum als brave Sängerin zu zeigen, und raubte ihr dadurch das Verdienst, daß sie durch Annahme selbst kleiner Partien zum Gelingen von Opern=Aufführungen beitragen will.

PRILOG 2.

Agramer Zeitung, 46, 1871, 38.

Feuilleton.

Trovatore von Verdi.

(...) Auch möchten wir Herrn Z a i t z auf die ohrenzerreißende Stimmung der Blasinstrumente aufmerksam gemacht haben. Wir glauben zu bemerken, daß man in unserem Orchester versucht hat, die Blasinstrumente durch das Ausziehen derselben tiefer zu stimmen. Allein so wünschenswerth eine tiefere Stimmung für die Sänger auch wäre, auf diese Weise geht es nun einmal nicht, und es wäre eines Institutes von der Bedeutung unseres Nationaltheaters angemessener, die Kosten zu scheuen und ein für alle Mal den Pariser Diapason einführen zu lassen.

(...) Wir sagten oben, daß wir nicht bloß überrascht, sondern auch enttäuscht wurden, und zwar enttäuscht über die wirklich mangelhafte Weise, in welcher die Oper einstudirt war. Wir schätzen Hrn. Director Z a i t z als Componisten und auch als Capellmeister; allein keine Rücksicht kann uns abhalten, unsere Referentenpflicht unparteiisch Genüge zu leisten, und zu constatieren, daß — wenigstens diesmal — nicht eine einzige Nummer tadellos ging. Wir wollen über die lächerliche Scene, welche das Ausbleiben des Boten im dritten Acte und die dadurch hervorgerufene Verwirrung auf der Bühne verursachte, schweigen; aber für das nicht richtige Einfallen im Ensemble, für die Nichteinhaltung des Tactes von Seite einzelner Sänger, für die größtentheils falsch gegriffenen Tempis können wir doch nur in erster Linie den Capellmeister verantwortlich machen. Wir wissen ganz wohl die Schwierigkeiten zu würdigen, welche der Aufführung eines größeren Werkes an einem so jungen Institute, wie unsere Oper, entgegenstehen. Allein wir können von Hrn. Z a i t z verlangen, daß er sich sowohl dem Comite, als auch dem Publicum gegenüber die Autorität zu verschaffen weiß, eine Oper nicht früher aufführen zu müssen, als bis sie gehörig einstudirt wird.

PRILOG 3.

Agramer Wochenblatt, 3, 1874, 12.

Theater. — Kunst. — Literatur.

(Oper.) Balfe's »Zigeunerin« gehört zu denjenigen Opern, welche bereits — um ein vulgäres Wort zu brauchen — außer Mode gekommen sind, und das mit Recht. Diese Oper ist Product jener spießbürgerlicher Zeit, in welcher man im Theater nur Unterhaltung suchte. Man wollte schöne Melodien schön gesungen hören, ohne daß sich der Geist anstrengen mußte. Zu jener Zeit waren Proch'sche und Titel'sche Compositionen en vogue, und in Folge dieser Richtung gelang es auch Balfe, mit seiner Kirchen-Musik viel Erfolg auf den Theatern zu erringen. (...) nur bei Opernbühnen, welche ein großes Repertoir besitzen, daß die »Zigeunerin« als sogenannte Einschieboper noch hie und da gegeben wird.

PRILOG 4.

Agramer Zeitung, 50, 1875, 17.

Kunst, Literatur und Wissenschaft.

»Don Juan«.

(...) — Das Orchester — es macht uns Vergnügen, dies constatieren zu können — war über alles Lob erhaben; die Begleitung des Ständchens, welches von Mozart für die Mandoline vorgeschrieben ist, wurde von den Geigen pizzicato gespielt. Dies gibt uns Anlaß zu einer Bemerkung. Es ist nicht ganz festgestellt, ob diese Begleitung pizzicato oder mit dem Bogen spiccato gespielt werden soll; Mozart, indem es dieselbe für die Mandoline vorschrieb, ließ uns in dieser Beziehung im Unklaren. Nun ist pizzicato allerdings mehr dem Character der Mandoline entsprechend, allein es tritt hier der Uebelstand ein, daß man dabei die Begleitung nicht zart genug spielen kann, und es wird in der That in den meistern Orchestern dieselbe spiccato gespielt. Jedenfalls sollte man es ein nächstesmal auch bei uns auf diese Weise versuchen, selbstverständlich jedoch: solo.

PRILOG 5.

Agramer Zeitung, 49, 1874, 270.

Kunst, Theater und Literatur.

— (Cäcilien=Concert.) Dem Concerte, welches zu Ehren der hl. Cäcilie vorgestern im hiesigen Nationaltheater gegeben wurde, sahen wir — warum

sollen wir es nicht gestehen — mit einer gewissen Sehnsucht entgegen. Haben doch die Musikzustände bei uns eine derartig triste Gestalt angenommen, daß man froh ist, von dem breitgetretenen Wege mittelmäßiger Opernvorstellungen wieder in den Concertsaal ablenken zu können. Unser Operninstitut nämlich fristet »hangend und baugend in schwebender Pein« sein trauriges Leben fort; die vielen und schönen Versprechungen, mit denen das Publicum zur Logenversteigerung geladen wurde, harren noch immer der Erfüllung, und Woche für Woche wird unser ganzes Repertoire, bestehend in der Operntrinität Lucrezia Borgia, Rigoletto und Faust schlecht und recht herabgeleiert. Die hl. Cäcilie erfüllte daher nur ihre Mission als Schutzpatronin der Musik, indem sie in unser Musikleben etwas Abwechslung brachte.

(...) Den größten äußeren Erfolg hatte unstreitig Z a j c 's »Velika poputnica«. Man bedenke nur: Männerchor, Damenchor, auf der Bühne die Militärmusik mit der großen Trommel und Cinellen, unten ebenfalls verstärktes Orchester mit kleiner und großer Trommel sammt Cinellen. Gibt es einen höheren Kunstgenuß? Z a j c 's Marsch wurde stürmisch zur Wiederholung begehrt, welche Ehre W a g n e r 's Einzugsmarsch nicht wiederfuhr. Armer Wagner! Warum haben sie dich nicht mit einer eben so starken Militäreskorte in den Concertsaal geführt! Z a j c 's Marsch wurde unter lebhaften Zurufen des Publicums repetirt. Die Kritik aber, die — schweigt.

PRILOG 6.

Agramer Zeitung, 50, 1875, 272.

Concerte.

(...) Die beiden Orchesternummern waren die Nordstern-Ouverture von Meyerbeer und die Ouverture zum »Fliegenden Holländer« von Richard Wagner. (...) Dabei ist dieselbe überaus glänzend instrumentirt, und hat sich immer als ein effekt-reiches Orchesterstück bewährt. In so weit wäre die Aufnahme dieser Nummer in das Programm wohl gerechtfertigt gewesen. Allein ein Umstand hätte dennoch hinreichen sollen, eine andere Wahl treffen zu lassen. Der C-dur Satz in der Ouverture (cantabile) soll mit Harfen begleitet werden; diese jedoch waren nicht aufzutreiben, wofür wir allerdings niemandem einen Vorwurf machen können; aber wenn man ein so großes Orchesterstück, namentlich bei Concertaufführungen nicht vollständig besetzen konnte, so hätte man wohl lieber eine andere Piece wählen sollen, welche man in der Lage war mit vollkommener Besetzung aufzuführen.

PRILOG 7.

Agramer Zeitung, 49, 1874, 156.

Kunst, Literatur und Wissenschaft.

(Prüfungs=Concert des Landes=Musikinstitutes.) Zu denjenigen Instituten, welche unsere Bevölkerung sozusagen »an's herz gewachsen sind«, gehört unstreitig auch das hiesige Landes=Musikinstitut und es kann uns dies auch nicht Wunder nehmen. So wie unsere Nation durch Errichtung verhältnißmäßig zahlreicher und kostspieliger Anstalten dafür zu sorgen bemüht war, daß in unserem Vaterlande jede Art von Wissenschaft gelehrt und gefördert werde, so wurde auch durch die Errichtung des obigen Institutes und zwar schon vor langer Zeit darauf Bedacht genommen, daß auch Polyhymnia eine Wohnstätte bei uns beschieden sei. Mit einem Worte, unser Landes=Musikinstitut ist die einzige Anstalt im Lande, welche den Zweck hat, nicht nur Musik zu pflegen, sondern auch Kunstjüngern die nöthige theoretische und praktische Ausbildung möglich zu machen. Was Wunder, daß man allerseits mit dem größten Interesse dem Gedeihen und den Fortschritten dieses Institutes entgegensieht. Wird dasselbe doch durch die Munificenz des hohen Clerus und der Bevölkerung getragen, welche ein Recht haben für ihre patriotischen Opfer und im Interesse der Kunst zu verlangen, daß es anderen derartigen Instituten wenigstens nicht nachstehe.

Erfüllt nun das Institut alle berechtigten Erwartungen? Ist die Wirksamkeit desselben eine derartige, das den Intentionen der Gründer und den Wünschen der Bevölkerung vollkommen entsprochen wird?

Es sind dieß Fragen, die gerade nicht unbedingt verneint, aber ebensowenig unbedingt bejaht werden können. Vor allem Andern läßt sich nicht leugnen, daß seit einigen Jahren eine gewisse Stagnation in dem Institute Platz gegriffen hat, welche zu ernsten nachdenken Anlaß gibt. Ein Hauptzweck der Anstalt ist es doch, daß junge Musiktalente durch dieselbe so weit gebracht werden, um sich wenigstens — falls es nöthig sein sollte — eine beschiedene Existenz auf dem Gebiete der Musik schaffen zu können. Nun können wir uns seit sechs bis sieben Jahre nicht erinnern, daß dies auch nur bei einem oder zwei Schülern unserer Musikanstalt der Fall gewesen wäre. (...) Wir wollen, Gott behüte, nicht behaupten, daß der Fehler an der Unfähigkeit der Lehrkräfte liege, im Gegentheil, die Anstalt verfügt im Durchschnitte über ganz vorzügliche und bewährte Lehrer, aber unseres Erachtens nach, muß man die Ursache der Stagnation hauptsächlich darin suchen, daß es noch nicht gelungen ist, die Anstalt zu einem Landesconservatorium zu erweitern, denn erst dann, wenn dieses Ziel erreicht wird, erst dann werden aus sämtlichen südslavischen Brüderländern und vielleicht auch von anderswo sich Schüler herbeibrängen, (...)

Man kann offenbar nicht verlangen, daß von der Paar Schülern, welche sich alljährlich aus der Agramer Bevölkerung dem Institute anvertrauen, auch

jedes Jahr ein Paar hervorragende Talente die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich ziehen sollen. Wenn man aber hören wird, daß ein Conservatorium zu Agram, wie seinerzeit zu Prag, alle Fächer der Musik in hervorragender Weise gelehrt und sich die Schüler aus allen Gegenden an unser Institut drängen werden, dann dürfte es auch unserem Institute beschieden sein, seine Leistungsfähigkeit mit der jährlichen Vorführung einiger besonders talentierter Kunstjünger glänzend zu bethätigen. (...) So z.B. wäre sehr nothwendig eine Abtheilung für Compositionslehre. (...) Und wir haben ja in Director Zajc eine vorzügliche Kraft für dieses Fach. Ebenso wichtig wären Abtheilungen für Knabengesang und Männergesang. Es ist doch ein bischen gar zu komisch, wenn wir sehen, daß für Mädchengesang drei Lehrer wirken, währenddem obige zwei Fächer ganz unvertreten sind. Wir würden viel lieber die sogenannte Ausbildungsclasse für Mädchen vermissen, die doch gar kein Zweck hat, wenn nicht stimmenbegabte Schülerinen vorhanden sind, (...) Man wende uns nicht ein, daß Anstalt nicht die Mittel zu dieser Erweiterung hätte. Herr Director Zajc könnte sich durch Übernahme der Professur der Compositionslehre sein Renome nur erweitern, so wie Herr Prof. Lichtenegger sich als Lehrer für Mädchengesang schon bewährt hat und auch Herrn Prof. Simm könnte man die Abtheilung für Männer und Knabengesang mit Beruhigung anvertrauen.

PRILOG 8.

Agramer Zeitung, 46, 1871, 137.

Feuilleton.

Concert des »Kolo«.

(...) Den Glanzpunkt des Concertes jedoch bildete die letzte Nummer »Istočna Zora« von Zajc. Es ist dies eine in größerem Styl gehaltene Cantate für Bariton=Solo, Chor und großes Orchester. Wir können nicht umhin aufrichtig zu gestehen, daß uns dieses Werk in seiner Vortrefflichkeit überrascht hat, und wir gratulieren Herrn Zajc zu diesem Werke — er kann stolz darauf sein.

Möge Herr Zajc immer mit einem solchen Ernst an die Arbeit gehen, wie er es bei dieser Composition gethan hat, möge Herr Zajc bedenken, daß die Quantität der Compositionen einen bekannten, die Qualität aber einen berühmten Componisten macht.

Nun, Herr Zajc zeigte mit dem erwähnten Werke, daß es nur von ihm abhängt, ein Componist der letzteren Gattung zu werden. (...)

(...) der »Kolo« möge uns durch eine baldige Reprise von »Istočna zora« erfreuen.

PRILOG 9.

Agramer Tagblatt, 2, 1887, 38.

Theater, Kunst und Literatur.

(Concert des »Sokol«=Orchesters.) Gestern gab das freiwillige »Sokol«= Orchester in den geräumigen Kolo=Localitäten ein Concert mit Tanz. Wir sind nicht gewöhnt, an solche Unterhaltungen einen streng künstlerischen Maßstab zu legen, diesmal aber müssen wir gestehen, daß das Programm sowie die Ausführung desselben ein weit höheres Niveau erreichten, als man es bei einem Tanzconcerte billig erwarten konnte. (...) Wir hörten zuerst eine Kriegsouverture »Bellona« von Lisinski. Dieselbe verbirgt unter einem ungeheuer prätentiösen Auftreten einen großen Mangel an eigentlichen Ideen; auch ist sie ungemein roh instrumentirt, und namentlich war es die große Trommel, welche wahrhaft lästig wurde. Das Orchester bewältigte die nicht geringen Schwierigkeiten des Tonstückes in verdienstlichster Weise. Recht hübsch war auch die reizende Volkmann'sche Serenade gespielt, nur hätten wir dieselbe feiner nuanciert gewünscht. Mit den unbedeutenden »Kriegsliedern« von einem gewissen Havlasa wurde das Concert geschlossen.

PRILOG 10.

Agramer Zeitung, *46*, 1871, 48.

— (Concert.) (...) Nun sang Frau L e o n t i e f f zwei deutsche Lieder, nämlich Dessauers »Lockung« und Schubert's »Ungeduld«; und da drängten sich uns ganz curiose Gedanken auf. Schubert, der Liederkönig, der Schöpfer des »Erlkönig«, des »Wanderer«, der »Müllerlieder«, der »Winterreise«, der »Schwanengesang«, wenn er auch auf der ganzen Erdenrunde sein melodienreiches Scepter schwang; bei uns — in Agram nämlich — war er verkannt; und warum? — weil er in seiner Muttersprache schrieb, weil er — d e u t s c h e Lieder schrieb. Die Engländer, Franzosen, die Amerikaner, ja sogar die auf ihre Musik eifersüchtigen Italiener wie willig ließen sie sich von den deutschen Musikheroen, von Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn u. s. w. germanisieren; wie dankbar feierten sie diese Heroen, für diese so segensreiche, so veredelnde Germanisierung. Und bei uns? — Nun vielleicht datirt von vorgestern eine Umkehr zum Besseren.

LITERATURA

ANDREIS, Josip: *Povijest glazbe*, Knj. 4: *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb 1974.
ANDREIS, Josip: Prvi muzički časopisi u Hrvatskoj, *Arti musices*, 2, 1971, 53—80.

BATUŠIĆ, Nikola: *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*, Zagreb 1971.

Bibliografija članaka i rasprava. Sv. 13—14. Muzika, Zagreb 1988.

BRAUN, Werner: *Musikkritik: Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung*, Köln 1972.

CINDRIĆ, Pavao: Trnovit put do samostalnosti (do 1860), *Hrvatsko narodno kazalište: 1894—1969*, Zagreb 1969.

ENGEL, Hans: *Musik und Gesellschaft: Bausteine zu einer Musiksoziologie*, Berlin 1960.

FRANZ, Eckhart G.: *Einführung in die Archivkunde*, Darmstadt 1990.

FRUK, Marina, Njemačko novinstvo u Zagrebu u prvoj polovici 19. stoljeća, *Nijemci u Hrvatskoj jučer i danas: zbornik*, Zagreb 1994, 73—84.

GOGLIA, Antun: *Vjekoslav Klaić i Diletantski orkestar Hrvatskog Sokola u Zagrebu*, Zagreb 1928.

HEISTER, Hanns-Werner: *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven 1983, 2 sv.

MIKLAUŠIĆ-Ćeran, Snježana: *Die Musikaufführungen veranstaltet in Zagreb im 19. Jahrhundert zu Ehren der Hl. Cäcilie* (rukopis, referat održan na simpoziju *Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura* u rujnu 1994), Zagreb 1994.

MIKLAUŠIĆ-Ćeran, Snježana: *Die Musikschule des Zagreber Musikvereins im 19. Jahrhundert* (rukopis, referat održan u okviru simpozija *Musikerziehung als kultureller Indikator in Wien und in mitteleuropäischen Zentren 1850—1930 und heute*, Beč 1994.

MIKLAUŠIĆ-Ćeran, Snježana: *Glazbeni život Zagreba između 1818. i 1891. u svjetlu koncetnih programa sačuvanih u Arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda* (magistarski rad, rukopis), Zagreb 1993.

MODUGNO, Maurizio: Appunti per una storia della Discoteca di Stato, *Nuova Rivista musicale Italiana*, XXI/4, 1987, 641—642.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980, sv. 18, 142.

PETTAN, Hubert: *Popis skladbi Ivana Zajca*, Zagreb 1956.

Repertoar hrvatskih kazališta: 1840—1860—1980, ur. B. Hećimović, 2 sv., Zagreb 1990.

SALMEN, Walter: *Das Konzert: eine Kulturgeschichte*, München 1988.

SCHWINDT-GROSS, Nicole: *Musikwissenschaftliches Arbeiten: Hilfsmittel — Techniken — Aufgaben*, Kassel 1992.

SEIDEL, Wilhelm: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987.

SZABO, Agneza: *Središnje institucije Hrvatske u Zagrebu 1860—1873. Knj. I: Društvena struktura nosilaca političkih i privrednih institucija*, Zagreb 1987.

ŠABAN, Ladislav: *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, Zagreb 1982.

ŠABAN, Ladislav — BLAŽEKOVIĆ, Zdravko: Pregled povijesti starijih orgulja zagrebačke katedrale, *Arti musices*, 22/1, 1991, 3—40.

Summary

THE MUSIC CRITIC HEINRICH HIRSCHL.
A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF MUSIC CRITICISM IN CROATIA IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

This article is one of the results of the investigation into Jewish musicians in Croatia and an enlarged version of a paper, presented within the *Days of Jewish Culture* in Zagreb in May of 1995. Some of the basic data on the personality of the Zagreb 19th-century music critic Heinrich Hirschl are still lacking: neither dates of his birth or death are known, nor any others on his schooling and life. The only firm evidence of his existence and activities within Zagreb music circles are numerous preserved articles on music and music criticism texts, published in the Zagreb German-language newspapers.

The starting points for the investigation of the written legacy of Heinrich Hirschl were vols. 13 and 14 of the *Bibliografija članaka i rasprava. Muzika (Bibliography of Articles and Treatises. Music),* published by the Lexicographical Institute in Zagreb in 1988, in which there exist 129 bibliographical units by H. Hirschl. During further study of music writings, published in the Zagreb German-language newspapers *Agramer Wochenblatt, Agramer Zeitung* and *Agramer Tagblatt,* some additional texts were found which should undoubtedly be attributed to H. Hirschl, so that his bibliography needs to be revised and enlarged.

H. Hirschl's music critiques were published in the 1870s and 1880s, i.e. during the so-called »Zajc Era« of the 19th-century Croatian music history. The analysis of his output has shown that Hirschl was above all an opera critic (almost 60% of all texts), and that he was well acquainted with the opera and concert literature, and both the performance abilities in Zagreb music circles and some other as yet unknown European music centers. He also possessed knowledge of stage directing and of the structure of music education institutions, proposing changes in the teaching curriculi of the Croatian Music Institute school. He well argumented his attitudes, pointing both to the numerous faults and successes of Zagreb performers.

This investigation, being an important contribution to the study of performing practice and music criticism in 19th-century Croatia, should be continued.

BRUNO BJELINSKI I NOGOMET

Analiza glazbe u filmu *Plavi 9* Kreše Golika

IRENA PAULUS
O.G.Š. »Franjo Lučić«,
Slavka Kolara 39,
10410 VELIKA GORICA

UDK/UDC: 78.02: SPORT

Izvorni znanstveni članak/Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 30. 4. 1996.
Prihvaćeno/Accepted: 25. 7. 1996.

Sažetak/Abstract

Članak govori o nepravedno zapostavljenom dijelu opusa Brune Bjelinskog: filmskoj glazbi. Bjelinski je filmsku glazbu imao priliku skladati samo jedanput, za film *Plavi 9* Kreše Golika. Premda nikada ranije nije pisao glazbu za filmove, kratka analiza tema i muzičkih odlomaka u kojima se one pojavljuju, pokazuju da je, slijedeći svoj skladateljski instinkt, znao glazbom pomoći filmu da što brže i jednostavnije nađe put do srca publike.

Zanimljivo je da se Bjelinski nije dao zavesti skladateljskim uzorima s područja filmske glazbe, pa je, umjesto pet-šest *leitmotiva* koji obično u filmovima opisuju likove ili filmske ideje i koji, kao temelj cjelokupne filmske glazbe, bitno olakšavaju skladateljski posao, napisao samo dva *leitmotiva*: pjesmu »Novo jutro, nove nade« i motiv Kibiča. Svi glazbeni odlomci u kojima se te teme ne pojavljuju skladani su potpuno samostalno, kao zasebne glazbene cjeline.

Članak posebno obrađuje obje spomenute teme, prati njihove varijacije, bavi se usporedbom filmskih scena u kojima se one pojavljuju te daje kratki prikaz ostalih glazbenih odlomaka koji su često vrlo maštoviti i inventivni.

U svakom popisu djela Brune Bjelinskog, uz nazive brojnih instrumentalnih djela, ciklusa solo pjesama i glazbeno-scenskih djela, negdje pri kraju naći će se i podatak da je Bjelinski pisao filmsku glazbu. Bila je to glazba za film *Plavi 9*, koji je nastao 1950. godine kao redateljski prvijenac Kreše Golika. U vrijeme kada je Krešo Golik snimio *Plavi 9* hrvatska publika već je bila premorena brojnim partizanskim filmovima, njihovom parolaškom didaktikom i stalnim ponavljanjem jedne te iste sheme. Zato je film sa zanimljivim sadržajem iz svakodnevnog života s elementima komike i mnogo neočekivanih obrata odjeknuo u hrvatskim kinima kao bomba.[1]

[1] Evo kratkog sadržaja *Plavog 9:* Glavni negativni junak filma centar je Dinama, Fabris (Antun Nalis) koji ne želi prisustvovati kondicionim treninzima kluba, svjestan da ga publika već prihvaća kao nogometnu zvijezdu. Trener (Veljko Maričić) odlučuje mu pokazati da nitko nije nezamje-

Vrijeme nastanka filma također je bitno za način na koji je pisana filmska glazba. Naime, do Drugog svjetskog rata glazba je u filmovima zadržala svoju funkciju iz nijemih filmova. Njezin zadatak je bio da pokrije prazna mjesta, da eventualno ilustrira koji događaj i da se, uglavnom, ponaša kao »zvučna kulisa«. Nakon Drugog svjetskog rata pristup filmskoj glazbi potpuno se promijenio: skladatelji su nastojali da glazba ne bude samo ilustracija slike, nego su njome komentirali radnju, isticali važna mjesta u filmu, povezivali kadrove ili ih striktno razdvajali, a također su i pomagali publici da se što bolje poveže s glavnim likovima i da osjeti ono što likovi osjećaju.

Bruno Bjelinski nije imao iskustva s filmskom glazbom, ali je imao instinkt skladatelja i znao je glazbom pomoći filmu da što brže i jednostavnije nađe put do srca publike. Pri tome se služio znanjem koje je stekao skladajući koncertnu glazbu i glazbeno-scenska djela kao što su bili opera *Pčelica Maja* i balet *Pinocchio*.

Glazba za *Plavi 9* nosi jednaka obilježja kao i sva ostala njegova djela: vedrinu, optimizam, liriku i smisao za humor (kako glazbeni tako i scenski). Sva se njegova djela, pa tako i glazba za film *Plavi 9* odlikuju jedinstvenim stilom čiji su izvori s jedne strane vrlo različiti, a s druge vrlo bliski. Bjelinski je inspiraciju nalazio u baroknoj polifoniji i motorici, mediteranskoj melodici, balkanskim ritmovima, jazzu i egzotičnoj južnoameričkoj glazbi. Po svim svojim karakteristikama ta se glazba otimala ideji avangardne glazbe i njoj pripadajućoj dodekafonskoj tehnici, kojom je tada nastojala skladati većina skladatelja. Upravo suprotno, Bjelinski je težio što većoj jednostavnosti i svoje je uzore nalazio u neoklasicističkim djelima Ravela, Roussela, Honeggera i Hindemitha — i to ne zato što je neoklasicizam tada možda bio u modi (što bi rado prigovorili neki zlobnici), nego jednostavno zato što mu je neoklasicizam kao skladatelju najviše odgovarao.

Neoklasicistička orijentacija jasno se čuje i u glazbi za film *Plavi 9*, koji započinje zvukovno pomalo neobičnom špicom.

Špica

Umjesto da započne bombastičnom, svečanom muzikom koja plijeni pažnju gledatelja, Golik je odlučio započeti film nogometnom utakmicom koja je sama po sebi dovoljna da privuče pažnju, naročito muškog dijela publike. Tako su na početku filma jedini zvukovi uzvici uzbuđene nogometne publike. Glazba špice započinje tek kada lopta uleti u gol, a tada se na ekranu može pročitati i naziv filma i imena ljudi koji su na filmu radili. Naravno, u podlozi se i dalje odvija utakmica.

njiv i umjesto njega postavlja mladog i perspektivnog amatera Zdravka (Jugoslav Nalis). Fabris čini sve da spriječi Zdravka da zaigra na važnoj međunarodnoj utakmici, ali mu to na kraju ne uspijeva. U fabulu je upletena i ljubavna priča između Zdravka i mlade prvakinje u plivanju Nene, koju glumi Irena Kolesar.

Bruno Bjelinski je za ovakav, filmski dosta neobičan početak, zamislio glazbu jasnog dvodijelnog oblika s codom na kraju. Prvi dio je svečan i izrazito homofon, tako da je početak filma, iako s malim zakašnjenjem, ipak podvučen odgovarajućom efektnom glazbom. U prvi plan izbija tema, koja je zapravo tema pjesme »Novo jutro, nove nade« čije ćemo zvuke slušati još nekoliko puta tijekom filma:



Kada kamera prikaže noge igrača u trku, započinje drugi dio špice, potpuno kontrastan prvom dijelu. Naspram jednostavnoj, ali svečanoj melodiji, čiju bazu predstavljaju akordi glavnih harmonijskih funkcija, slušatelj, odnosno gledatelj mora zamijetiti mali fugato tipičnih »bjelinskijevskih« karakteristika: vrckav, nestašan i, naravno, mišljen melodijski a ne harmonijski.

Coda je ponovno homofona i građena na variranim elementima prve teme.

»Novo jutro, nove nade«

Gotovo svaki film ima jednu ili više tema, odnosno motiva koji se često ponavljaju kao glavna građa za stvaranje različitih glazbenih odlomaka i koje tako postaju elementom njegova identiteta. Većina tih tema predstavljena je već u filmskoj špici koja se, i po tome, očito ponaša poput operne uvertire.

Spomenuli smo da je prva tema špice *Plavog 9* zapravo orkestrirana melodija pjesme »Novo jutro, nove nade«. Ta se pjesma u zborskoj verziji prvi put u filmu pojavljuje u sceni u kojoj Nena izlazi na obalu brodogradilišta, a Zdravko se upravo sprema zaroniti. Ta je scena zapravo jedino mjesto u filmu kojem glazba baš i ne odgovara. Naime, zbor upotrijebljen kao popratna glazba rijetko je dobro rješenje u filmu, a naročito ne funkcionira dobro ako se pojavi kao popratna glazba dijalogu. Tada se tekst glazbe i dijaloški tekst počinju boriti za prvenstvo, a to se upravo ovdje i dogodilo. Zbor je harmonijski jednostavne strukture pa ga je lako zapamtiti. Zato glazba sama po sebi privlači na sebe više pažnje nego slika, odnosno dijalog. Na sreću, dijalog koji se odvija u sceni relativno je kratak, a budući da se radnja filma brzo odvija, gledatelj će lako zaboraviti taj neugodni sukob glazbe i slike.

Pjesma »Novo jutro, nove nade« pojavljuje se još nekoliko puta tijekom filma. U jednoj sceni pjeva je Tonko u nekoj restauraciji na nagovor prijatelja. No premda se i tu pjesma javlja s tekstom, ona se ničim ne kosi s ostalim zbivanji-

ma u filmu i ne smeta dijalogu, jer se radi o ambijentalnoj a ne popratnoj glazbi. Dakle, radi se o glazbi koja je sastavni dio filmskog prizora, pa je prema tome dio filmske radnje i ne nastoji poprimiti funkciju pratnje, odnosno ilustracije dijaloga. Dapače, radnja je na trenutak zamrznuta — svi su na trenutak zašutjeli u želji da poslušaju Tonka, a to će učiniti i gledatelj. U toj je sceni u prvom planu glazba, a ne slika i zato tekst pjevane pjesme ne samo da ne smeta nego se sluša s najvećom pažnjom.

Tema pjesme »Novo jutro, nove nade« pojavljivat će se još nekoliko puta do kraja filma, ali više nikada u vokalnoj izvedbi. Bjelinski je rabi kao neku vrstu glavne teme u različitim instrumentalnim odlomcima popratne glazbe. Tako ćemo je čuti u sceni u kojoj Zdravko vježba udarac s trenerom Dinama. Tu je donose gudači u visokom registru, a njezin je karakter od svečanog pretvoren u veselo-nestašno-razigrani.

Tema poprima potpuno drukčiji karakter u sceni u kojoj Nena i njezina baka ručaju. Nena je tužna i uopće nema apetita. U sceni se zapravo pojavljuje samo daleka varijacija teme: u polaganom tempu i trodobnoj mjeri, glazba kao da se lijeno vuče i tako svim svojim karakteristikama iskazuje Neninu tugu i bezvoljnost.

Svečani ugođaj tema ponovo poprima u kratkoj sceni isplovljavanja broda Neptuna. Naravno, sada su motivi pjesme »Novo jutro, nove nade« drukčije orkestrirani i harmonizirani, tako da glazba ne zvuči banalno nego veličanstveno i dostojanstveno, upravo onako kako odgovara isplovljavanju jednog broda.

Kao što se pojavila u uvodnoj špici, tako se tema pjesme »Novo jutro, nove nade« čuje i u završnoj špici. U stvari, početak filma i završetak u mnogo čemu su slični. Film i počinje i završava nogometnom utakmicom, koja se odvija bez glazbene pratnje. Na kraju filma ćemo odgledati cijelu utakmicu i događaje koji se odvijaju u njezino vrijeme, a ne samo njezin dio kao na početku, ali će se u oba slučaja čuti samo uzvici uzbuđenih navijača i eventualno po koji dijalog. I na kraju, kao i na početku, glazba će započeti nakon pobjedničkog gola i to će, naravno, u oba slučaja biti jednostavno orkestrirana tema pjesme »Novo jutro, nove nade«.

Na kraju filma, nakon utakmice, slijedi scena opraštanja Nene i Zdravka u luci. Glazba se proteže i u tu scenu, ali koristi kratko zatamnjenje ekrana da promijeni karakter. Tema se u ovoj sceni potpuno izgubila, a glazba je poprimila karakter tipične holivudske glazbe za scene zaljubljenih. Pred kraj scene »muzika zaljubljenih« ponovo se pretvara u temu »Novo jutro, nove nade«, scena završava i prelazi u odjavnu špicu koju i dalje prati tema, ali sada ugrađena u kadencu koja vodi u toniku a time i označava završetak filma.

Način na koji je Bjelinski upotrijebio temu pjesme »Novo jutro, nove nade« čini je glavnom temom filma *Plavi 9.* Osim čestih promjena karaktera radi prilagođavanja različitim filmskim situacijama vrlo je važna i njezina funkcija vezivnog tkiva koje stvara osjećaj jedinstva i cjelovitosti filma. Ponavljanjem i variranjem glavne teme Bjelinski je bitno pridonio zaokruživanju formalne i narativne filmske i glazbene strukture *Plavog 9.*

Motiv Kibiča

Osim glavne teme iz špice, koja je ujedno tema pjesme »Novo jutro, nove nade«, kroz film se često provlači kratki motiv, uvijek dva puta doslovce ponovljen tako da čini četverotaktnu frazu:

MOTIV KIBIČA



Motiv je gotovo uvijek vezan uz Fabrisovog »pajdaša« i strastvenog navijača, debelog Kibiča, pa bi ga se čak moglo smatrati njegovim *leitmotivom*. Taj se motiv prvi put pojavljuje pred kraj scene u biljarskoj sali, gdje Kibič obavještava oholog Fabrisa da su mu u klubu našli zamjenu. Kada Fabrisu sine ideja i on kaže: »Već znam!«, u podlozi tiho započinje glazba.

Početak muzičkog odlomka vrlo tiho donose gudači koji pripremaju nastup dva puta ponovljenog motiva ili četverotaktne fraze. Iz tog kratkog motiva Bjelinski je vrlo vješto izgradio cijeli muzički odlomak, oslanjajući se prvenstveno na orkestraciju (jer frazu svaki put iznosi neki drugi instrument iz orkestra), a onda i na naročito izražen ritmički pokret unutar motiva. Stalni puls u basu u kojem se izmjenjuju tonika i dominanta, brzi tempo i naglo izmjenjivanje dugoizdržanih tonova i brzih ritmičkih figura (punktirani ritam i triola) u motivu ističu element komike, ali i žurbe.

Opisani glazbeni odlomak proteže se zapravo kroz tri scene: započinje na kraju scene u sobi za biljar, pokriva sljedeću scenu na ulici u kojoj Fabris i Kibič žure u upravu kluba Jedinstvo i naposljetku završava negdje na početku scene u upravi Jedinstva u kojoj se vješto gubi ispod Fabrisova glasa.

Isti motiv Bjelinski nekoliko puta ponavlja tijekom filma kao osnovu za gradnju muzičkog odlomka. Uglavnom je vezan uz debelog Kibiča, ali se na jednom mjestu veže i uz lik Fabrisa. Radi se o sekvenci koja prati slijed događaja nakon što je Fabris uvjerio pogrešnog nogometaša da ode igrati u Jedinstvo kako ne bi imao prilike igrati u Dinamu. Motiv se pojavljuje točno nakon tog događaja, u kadru koji prikazuje Kibiča na ulici kako gleda iza ugla što Fabris radi. Muzika se proteže na sljedeću scenu u kojoj Fabris bučno pripovijeda prijateljima svoj podvig. Glazba je sada podloga dijalogu, pa je jako stišana, ali je opet građena na elementima motiva. Budući da je morao paziti da ne prekrije dijalog, Bjelinski je za tu scenu uglavnom rabio gudače, ali kada god je upotrijebio motiv, njega je, kao i uvijek, odsvirao neki puhački instrument.

Glazba se nastavlja i u sljedeću scenu, u kojoj Fabris ide u klub Dinamo i tamo nalijeće na barba Šimu i Zdravka u razgovoru. Fabrisov samouvjereni hod prema Dinamu ponovo prati motiv, ali ga sada svečano izvodi cijeli orkestar s naglašenim ritmom koračnice u pozadini. Fabris je očito presretan jer je

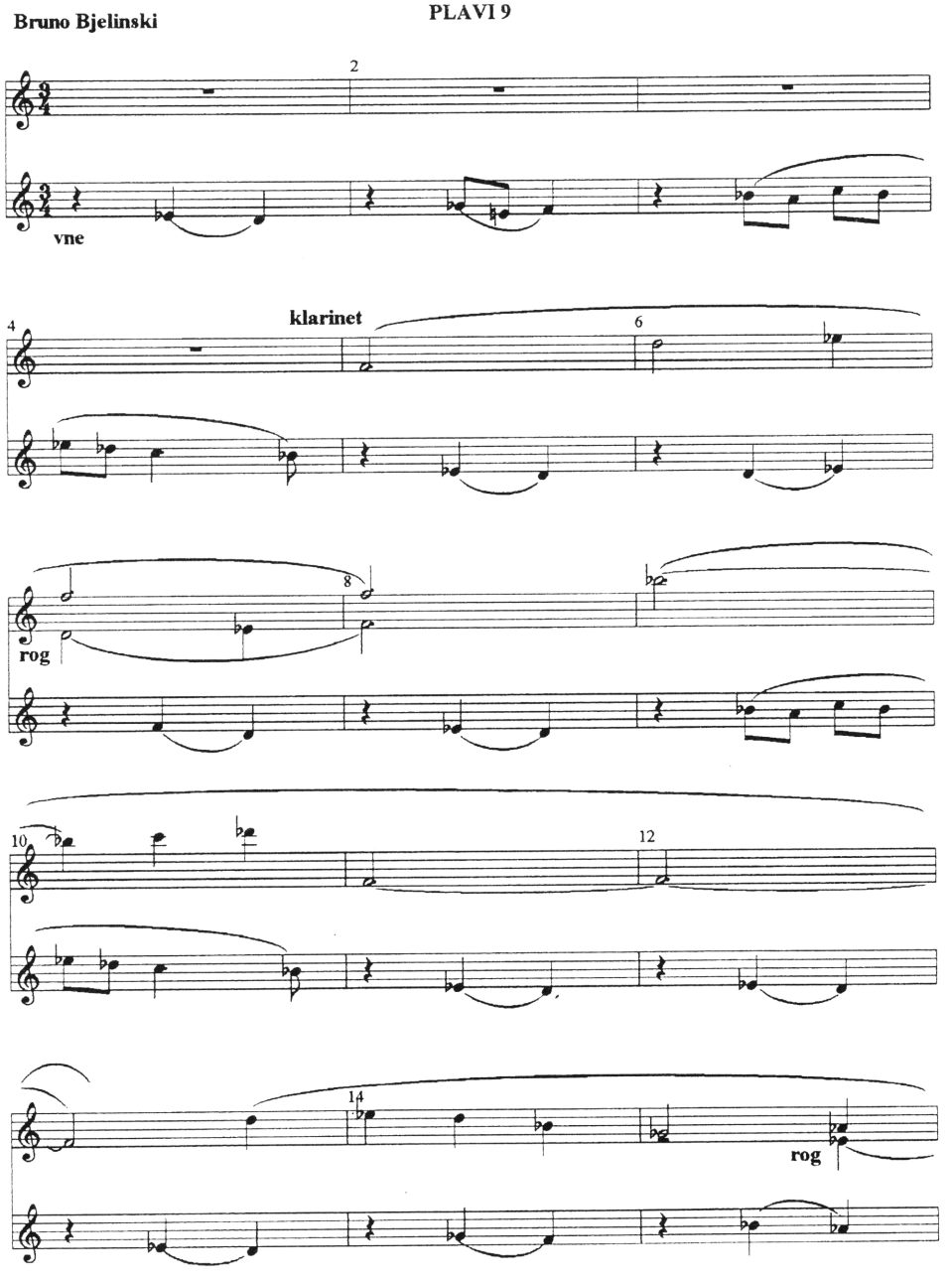
siguran da ga sada ne mogu izbaciti iz kluba. No u trenutku kada otvara vrata garderobe i ugleda Zdravka i barbu, trijumfalna glazba naglo prestaje istaknuvši time Fabrisovu zbunjenost. Kao da mu je u tih nekoliko sekundi bez glazbe kroz glavu prošlo tisuću misli. Scena završava kadrom Fabrisova zapanjenog lica uz koji se čuje udarac u činelu i, odmah zatim, akord s brzom silaznom pasažom gudača.

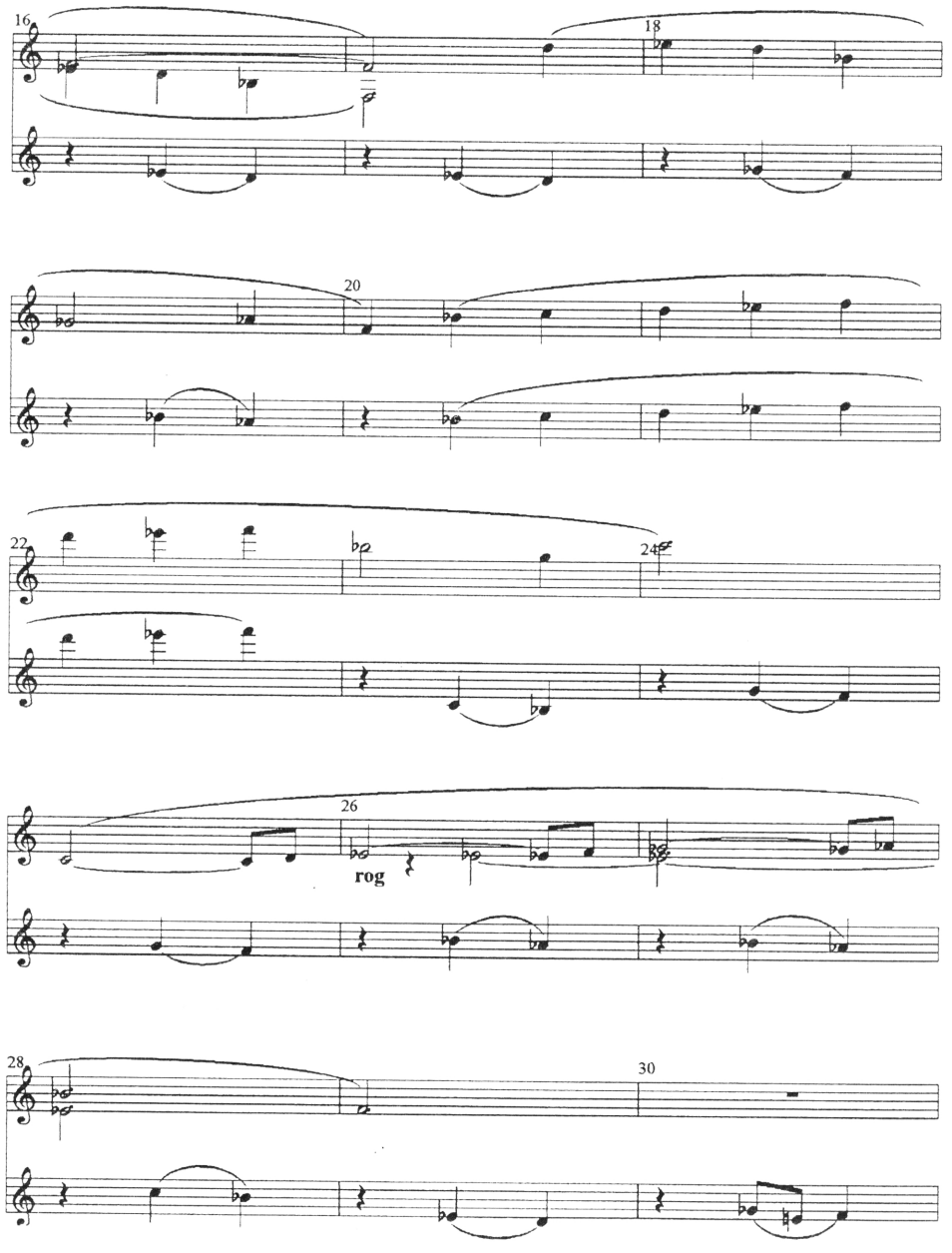
Poput glavne teme »Novo jutro, nove nade« i Kibičev motiv prolazi razne transformacije da bi se prilagodio različitim filmskim situacijama i da bi utjecao na stvaranje različitih raspoloženja. Ponavljanjem motiva i njegovim variranjem Bjelinski je iskoristio filmsku glazbu na klasičan način tako da ona utječe na publiku i da izaziva različite reakcije gledatelja, a i tako da prikaže raznovrsna psihološka stanja u kojima se nalaze likovi.

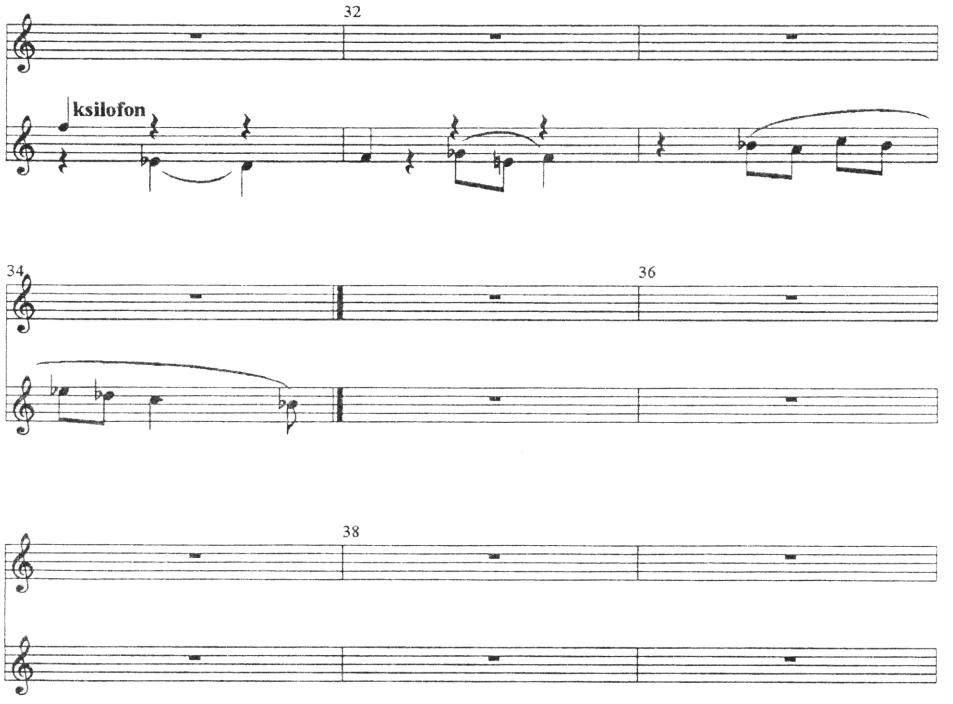
Ostale teme

Iz svega što smo do sada rekli, čini se da se Bjelinski kroz film uglavnom služio jednom temom i jednim motivom. Međutim, takav dojam je potpuno pogrešan. Dvije glazbene misli o kojima je do sada bilo riječ najčešće se pojavljuju tijekom filma, ali one nikako nisu jedine. Dapače, Bjelinski je za *Plavi 9* napisao veliki broj glazbenih odlomaka od kojih svaki ima vlastitu temu, vlastiti tempo, vlastitu orkestraciju i druge specifičnosti. Neke od tih tema eventualno će se još jedanput pojaviti tijekom filma, ali većina njih pojavljuje se samo jedanput, vezana baš uz određeni odlomak i određenu situaciju.

Jedna od brojnih tema pojavljuje se u sceni u kojoj Nena uči, a njezina baka plete. To je izrazito lirska tema koju, u ritmu sporog valcera, donosi klarinet, a upotpunjava rog. Usprkos čestim skokovima iz srednjeg u visoki registar, melodija teme zadržala je cjelovitost i nježan lirski karakter. Osim toga, tu su i nesimetrično složene fraze (4+5+4+2+5+5) koje omogućuju da melodija prirodno i duboko diše. Prate je gudači čija dionica, zbog čestih pauza i početaka na lakom dijelu dobe, nalikuje na stalno uzdisanje. To se jasno čuje na početku i na završetku odlomka. Kombinacija pjevne melodije i »uzdišuće« pratnje u potpunosti opisuje dušu zaljubljene djevojke koja se pokušava koncentrirati na učenje. Pratnja ima višestruku funkciju. Naime, osim što prikazuje Nenine misli, ističe Nenin nestašluk, jer ona zapravo ne uči, nego gleda fotografije s plivanja. Također, ponavljanje istog kontrapunkta u pratnji iskazuje i dosadu i jednoličnost posla: Neninog kvazi učenja i bakinog pletenja.


Bruno Bjelinski
PLAVI 9
2
vne
klarinet
4
6
8
rog
10
12
14
rog


16
18
20
22
24
26
rog
28
30



Opisana tema upotrijebljena je još samo jedanput u filmu, ali sada odjevena u potpuno novo ruho. Radi se o sceni u kojoj se Nena ponovo vraća svojoj prijateljici Jeleni, a Jelena joj govori sretnu vijest da joj je Fiskulturni odbor ipak odlučio dopustiti sudjelovanje na plivačkom natjecanju. Tema, koja je u sceni učenja bila izuzetno lirska, u toj je sceni potpuno promijenila karakter: Bjelinski ju je malo skratio, ubrzao i drukčije orkestrirao. Izbacivanjem skokova iz registra u registar, promjenom molskog u durski tonalitet i odlukom da se pojedini tonovi na lakim dobama izvode kratko, a ne izrazito vezano, od lirske teme zaljubljene studentice dobivena je tema veselog karaktera koja sva frca od živosti i sreće.

Film *Plavi 9* pun je primjera maštovitosti Bjelinskog. Ona se ogleda i u sceni u kojoj nesuđeni centar nogometnog kluba brodogradilišta, Mladen, vježba u Zdravkovom stanu udarac u loptu. On zauzima neku neobičnu pozu s rukama u zraku i nogom visoko podignutom unatrag i pri tom pomiče nogu naprijed-natrag. Bjelinskoga je Mladenova poza očito asocirala na neku baletnu

figuru, pa je i glazbom odlučio podržati tu ideju. Zato u podlozi čujemo glasovir koji svira jednostavnu melodiju s jednostavnom pratnjom, a u njoj se ističu striktan ritam i četverodobni metar — glazba je baš onakva kakva se čuje u dvoranama za baletne probe. Da nije glazbe, možda asocijacija na balet ne bi bila baš jasna, ali uz takvu glazbu ideja režisera i skladatelja mora upasti u oči svakom gledatelju, bez obzira na njegovu glazbenu, odnosno plesnu naobrazbu.

Bruno Bjelinski i filmska glazba

Nakon općenite analize nekoliko odabranih odlomaka iz filma, postaje jasno da Bruno Bjelinski kroz cijeli *Plavi 9* nije mijenjao stil kojim je inače skladao. To je neobično, jer skladatelji koji pišu i koncertnu i filmsku glazbu za potrebe filma gotovo uvijek nastoje skladati drukčije, mijenjajući pri tom stil i uzore.

Kao što nije htio biti pomodan kada se radilo o avangardnoj glazbi, Bjelinski nije dopuštao da na njega nešto utječe u trenutku kada je pisao filmsku glazbu. On se u svojoj stilskoj odori osjećao ugodno i nije ju želio odbaciti. Otuda u filmu mnogo odlomaka koji aludiraju na baroknu motoriku i koji zadržavaju onaj, za Bjelinskog karakterističan, »sitni vez« s mnogo optimizma u brzim i mnogo neiskvarene lirike u sporim odlomcima. Tipičnoj glazbi iz holivudskih filmova približavao se samo na rijetkim mjestima i to samo onda kada je to zaista bilo potrebno.

Premda namjerno nije mijenjao način izražavanja, njegova glazba izvrsno pristaje filmu. Tome je dokaz činjenica da kod prvog gledanja uopće ne čujemo glazbu, premda je u filmu ima dosta. Znači, Bjelinski je napisao glazbu koja ne privlači nepotrebno pažnju (osim u sceni sa zborom), nego vjerno prati radnju.

Svaki glazbeni odlomak u *Plavom 9* formalno je i sadržajno zaokružena cjelina. Očito je da se Bruno Bjelinski nije mogao oglušiti skladateljskoj potrebi da svaki odlomak glazbeno logično dovrši i nije dopuštao da glazbeni odlomak ostane visjeti u zraku. Naime, nemilosrdno rezanje zvučne vrpce u slučaju filmske glazbe moguće je i vrlo se često rabi, jer se glazba ne sluša s pažnjom; no Bjelinskomu skladateljski instinkt nije dopuštao da tako nešto učini. Isti taj instinkt nije mu dopuštao doslovno ponavljanje pojedinih glazbenih odlomaka, a to je također svakom filmskom skladatelju uobičajeni postupak jer se tako brže sklada. Ne znamo koliko je Bjelinskomu trebalo vremena da napiše glazbu za *Plavi 9*, ali je sigurno da je za svaku i najmanju filmsku epizodu uvijek iz početka pisao nove glazbene odlomke.

Bez obzira na to što bi većina »okorjelih« filmskih skladatelja napala neke postupke Brune Bjelinskog u filmu *Plavi 9*, Bjelinskom treba odati priznanje. Ne samo zato što je filmu osigurao izuzetno kvalitetnu glazbu, nego i zato što je uspio zadržati vlastiti stil i skladateljsku intuiciju, a da uopće nije povrijedio sadržaj filma. Njegov talent i skladateljski instinkt iskazali su se na jednom za njega novom području, a upravo zahvaljujući njima Bjelinski je (vjerojatno nenamjerno) u postupak skladanja filmske glazbe unio neke novine. Da mu *Plavi*

9 nije bio jedini film, te bi se novine možda i ustalile. A ovako — ostaje nam samo da im se divimo i da ponekad *Plavi 9* poželimo poslušati, a ne samo pogledati.

FILMOGRAFIJA

Proizvođač: Jadran film
Redatelj: Krešo Golik
Scenarij: Geno Senečić, Hrvoje Macanović, Krešo Golik
Kamera: Nikola Tanhofer, Slavko Zlatar
Glazba: Bruno Bjelinski
Uloge: Irena Kolesar, Jugoslav Nalis, Antun Nalis, Ljubomir Didić, Tješivoj Cinotti, Šime Šimatović
Godina: 1950.
Duljina: 2590 m

BIBLIOGRAFIJA

AJANOVIĆ, Ivona: Glazba na filmu, u: *Filmska enciklopedija*, ur. A. PETERLIĆ, Zagreb 1986, I, 480—481.
ANDREIS, Josip, CVETKO, Dragotin, ĐURIĆ-KLAJN, Stana: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb 1962, 265—266.
KOVAČEVIĆ, Krešimir: Bruno Bjelinski, u: *Muzička enciklopedija*, ur. K. KOVAČEVIĆ, Zagreb 1971, I, 203.
MOVRE, Dražen: Krešo Golik, u: *Filmska enciklopedija*, ur. A. PETERLIĆ, Zagreb 1986, I, 488—489.
SUPIČIĆ, Ivo: Estetski pogledi u novijoj hrvatskoj muzici: Pregled temeljnih gledanja četrnaestorice kompozitora, *Arti musices*, 1, 1969, 23—62.
ŠKRABALO, Ivo: *Između publike i države*, Zagreb 1984, 140—141.

Summary

BRUNO BJELINSKI AND FOOTBALL.
ANALYSIS OF MUSIC IN KREŠO GOLIK'S FILM *PLAVI 9* (THE BLUE 9)

The article deals with the unjustifiably neglected part of the compositional output of Bruno Bjelinski (1909—1992): his film music. Bjelinski was given the opportunity to compose film music only once, for the Croatian film *Plavi 9* (The Blue Nine) directed by Krešo Golik, made in 1950. Although he had never written film music before, a short analysis of the themes and music parts shows, where they occur, that Bjelinski, following his instinct as a composer, knew how to help a film find the shortest way to the audience's heart.

Bjelinski was not mislead by other composers of film music. Instead of five or six *leitmotivs*, usually used in films to describe persons or ideas, which, as a basis for the music of the entire film, make the composer's work easier, Bjelinski wrote only two themes: a song »Novo jutro, nove nade« (New Morning, New Hopes) and the motif for the *Kibič* character. All music passages, where these themes do not occur, are composed entirely independently, as separate music numbers. The article deals primarily with two themes mentioned above: it follows their variations, compares the scenes where they occur. In addition, it also presents other fragments of Bjelinski's film music, which are often full of fantasy and invention.

VÁCLAV TALICH AND THE SLOVENIAN PHILHARMONIC ORCHESTRA (1908—1912)

METODA KOKOLE

Muzikološki inštitut
Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU,
Novi trg 4, 1000 LJUBLJANA, Slovenija

UDK/UDC: 92 TALICH, VACLAV

Izvorni znanstveni članak/Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 13. 1. 1997.
Prihvaćeno/Accepted: 12. 2. 1997.

Sažetak/Abstract

Václav Talich (1883—1961) — one of the greatest Czech conductors of his time and for a long time the principal conductor of the Czech Philharmonic Orchestra — made a great contribution as a young and ambitious musician to the musical life of pre-World War I Ljubljana. In cultural terms, this was a period of conscious national tendencies in the arts. In the musical life of the years 1908—1912 we consider Václav Talich as a personification of the short-lived »first« *Slovenska filharmonija* (Slovenian Philharmonic Orchestra). The formation of a symphony orchestra was a necessity at the time, and in 1908 the result of more than three decades of endeavour by the Slovenian music society *Glasbena matica* finally brought it about. The first step was the reorganisation of the existing military band *Ljubljanska društvena godba*. Talich was appointed as its conductor and appeared with it for the first time on 23 July 1908. His personal enthusiasm and skill undoubtedly contributed to the final establishment of the orchestra in September. On 8 November he conducted in public for the first time the new Slovenian Philharmonic Orchestra, more than half of whose members were his compatriots. They performed Dvořák and Schubert and instantly won admiration and the highest praise from the Slovenian and the German press. In 1909 Talich introduced chamber concerts and founded a string quartet. His activities in Ljubljana were interrupted in 1910—1911, when he briefly studied in Leipzig and Milan. He returned to Ljubljana in 1911, to conduct another highly productive season. Apart from promoting Slavonic music in general he encouraged local composers as well to write symphonic music that he then performed. His farewell concert took place on 31 March 1912 after Talich — a victim of disagreements and rivalries within the circle of Slovenian musicians — had decided to leave Ljubljana, later becoming a famous conductor in Bohemia and throughout the world.

The paper is based on preserved documents of the Slovenian Philharmonic Orchestra as well as concert programmes and critical reviews published in the contemporary daily newspapers and musical journals in the Slovenian and German languages.

Early in his career, Václav Talich — one of the greatest Czech conductors of his generation and for a long time the chief conductor of the Czech Philharmonic Orchestra — made an important contribution to the musical life of Ljubljana.

Talich[1] was born in 1883 in the Moravian town of Kroměříž. His father, who was a composer, was Václav's first music teacher. Between 1897 and 1903 Václav studied violin at the Prague Conservatory with Jan Mařak and Otokar Ševčík. After graduating he joined the Berlin Philharmonic Orchestra. Following an encounter with Arthur Nikisch, he decided to become a conductor. Initially, Talich became the chief conductor of the Municipal Opera of Odessa, later moving to become a professor of music in Tbilisi. In 1906 he returned to Bohemia, where he joined the then famous Czech String Quartet. In July 1908 this young and ambitious musician was appointed chief conductor of the military band of Ljubljana that was later to develop into the symphony orchestra of the *Slovenska filharmonija.*

Ljubljana, the capital of the present-day Republic of Slovenia, was at the turn of the century one of the provincial capitals of the Austro-Hungarian Monarchy. At that time, when all the regions populated by Slovenians[2] were striving to form a single unit within the reformed monarchy, nationalist propaganda reached out into cultural life and the arts.[3]

In Ljubljana the division of cultural life into two parallel streams — belonging, respectively, to the German-speaking minority and the Slovenian-speaking majority — also affected musical life in the city. The *Philharmonische Gesellschaft* was the main musical institution of the German-speaking inhabitants, while the principal promoter of music on the Slovenian side was, from 1872, the body named *Glasbena matica* (Music Society): it organised music education and was active in publishing and performing. Its activities were at first limited to the vocal sphere. However, from the beginning of the 20th century *Glasbena matica* started also to organise concerts in collaboration with the military band.

The formation of a separate symphony orchestra which would be able to perform at concerts organised by *Glasbena matica,* in the Slovenian Theatre and at independent symphony concerts, became a necessity.[4] In 1908 a new body of predominantly professional musicians had finally been established at the insti-

[1] See also: J. SIVEC, 'Talich Václav', in *Slovenski biografski leksikon*, book 3, vol. 9—11 (Ljubljana, 1960—71), 3—4.

[2] Parts of Carniola, Lower Styria, Carinthia, the County of Gorizia and Trieste with its territory.

[3] In literature — the dominant artistic activity in Slovenia — this was the period of so-called »modernism«, when Slovenian impressionists for the first time in the history of Slovenian *beaux-arts* won international recognition. See T. BREJC, Impresionizem — Likovna umetnost, in *Enciklopedija Slovenije* vol. 4, (Ljubljana, 1990), 118—120, and J. MAHNIČ, Impresionizem — Književnost', in *Enciklopedija Slovenije* vol. 4, (Ljubljana, 1990), 120—122.

[4] The general literature on the formation of the *Slovenska Filharmonija* and Talich's work in Ljubljana comprises: D. CVETKO, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, vol. 3 (Ljubljana, 1960), 329—353; ID., *Slovenska glasba v evropskem okviru* (Ljubljana, 1991), 344—350; I. KLEMENČIČ, *Slovenska filharmonija in njene predhodnice* (Ljubljana, 1988), 55—67; P. KURET, Slovenska filharmonija 1908—1913, in *Koncertni list Slovenske filharmonije* 3—6 (Ljubljana, 1968/9); ID., Slovenska filharmonija u razdoblju od 1908. do 1913. godine, *Zvuk* 92—93 (Sarajevo, 1969), 97—105 and ID., *Glasbena Ljubljana* (Ljubljana, 1985), 90—139.

gation of *Glasbena matica*.[5] Its first step was the reorganisation of the existing military band *Ljubljanska društvena godba*, founded in 1900, which until then had consisted of predominantly amateur musicians.[6] On the recommendation of the Czech composers Josef Suk and Vitězslav Novák the 25-years-old Václav Talich was appointed on 15 July as its conductor. On 23 July he performed with the band for the first time in the garden of the Hotel Ilirija.[7] Because of the personal charm, enthusiasm and skill of the new conductor, the success was enormous (Ex. 1).

This event, as well as numerous other performances under Talich at cafés and in hotels,[8] undoubtedly accelerated the formation of a new professional ensemble in Ljubljana. On 1 October 1908 the *Ljubljanska društvena godba*, now renamed *Ljubljanski koncertni orkester* (Ljubljana Concert Orchestra), gave its first concert. The instrumentalists were mostly Czechs, many of whom were also teaching at the music school of the *Glasbena matica*. The orchestra was instantly engaged by the National Theatre; its role was to perform at independent symphony concerts as well as to play pieces of greater artistic value at popular concerts, promenade concerts and dances. It was to be at anyone's disposal, irrespective of political allegiance. The orchestra was to be an artistic institution and therefore above politics.[9]

The next step was its official foundation. This took place at the general meeting of the *Glasbena matica* on 23 October. The new orchestra was named *Slovenska filharmonija* (The Slovenian Philharmonic Orchestra). It was a financially independent institution.[10] By the time of the first larger-scale popular concert of the *Slovenska filharmonija*, held on 1 November 1908, Talich had already established a good reputation and proved his outstanding skill at conducting.

In the following pages I shall discuss Talich's performances in Ljubljana in chronological order, subdivided into three concert seasons: 1908/09, 1909/10 and 1911/12.

The first appearance of the *Slovenska filharmonija* at a serious symphonic concert that attracted attention from the daily press was a performance on 8 No-

[5] At the meeting of *Glasbena matica* the new orchestra was discussed as early as 20 March 1908 (National and University Library in Ljubljana [NUK] — Glasbena zbirka, GM — *Zapisniki odborovih sej Glasbene matice*) and again on 9 July (*Izvestje "Glasbene Matice" v Ljubljani o 37. društvenem letu 1908/9* [Ljubljana, 1909], 5—7).

[6] At the meeting of *Glasbena matica* and *Ljubljanska društvena godba* on 16 April 1908 it was decided to invite applications for various posts including that of musical director. NUK — Glasbena zbirka, GM — *Zapisniki odborovih sej Glasbene matice*.

[7] K. MAHKOTA, *Kronika pevskega zbora Glasbene Matice v Ljubljani 1891—1941*, part II, vol. 1, 148, ms. in NUK — Glasbena zbirka; and A. LAJOVIC, Vaclav Talich, *Jutro* 99 (1926), 10.

[8] Some major concerts were held on 20 and 27 September in the Hotel Ilirija.

[9] *Slovenski narod*, no. 229, Priloga, 1 October 1908: »... Prevzel je vse operne in operetne predstave slovenskega gledališča in vse koncerte 'Glasbene Matice', prirejal bo pa tudi velike simfonične koncerte, dalje ljudske koncerte s točkami višje glasbene vrednosti in priljubljene promenadne koncerte lažje vsebine. Na razpolago bo tudi za razne plese in to vsem posameznikom, brez razlike političnega strankarstva, ker stoji kot umetniška institucija docela izven vsake politike. ...«

[10] There was an agreement between the *Slovenska filharmonija* and the *Glasbena matica* concerning artistic matters. In 1908 the orchestra received for its work a municipal subvention of 12,000 *Kronen*.



Ex. 1: Václav Talich in 1908.[11]

[11] I would like to express my gratitude and thanks to Mrs. Marjeta Novak, the archivist of the *Slovenska filharmonija* in Ljubljana, for all her help in finding photographic material on Václav Talich in Ljubljana.

vember 1908 held in the great hall of the Hotel Union by the *Glasbena matica*. Besides vocal pieces — Dvořák's *149th Psalm and Te Deum* — the new ensemble also performed an independent symphonic composition: Schubert's *Unfinished Symphony in B flat minor*. The advertisement in the Slovenian daily press spoke of »an unexpectedly important advance in Slovenian music life«, which had been brought about by the formation of this independent and purely artistic orchestra.[12]

The success of the concert was enormous. The orchestra instantly won the admiration of the local press in the Slovenian[13] as well as the German language.[14] Both sections of the press praised Talich's personal enthusiasm, artistic feeling and fiery temperament as well as the strict discipline of his orchestra. Stanko Premrl, a Slovenian composer who then studied in Vienna, wrote in the periodical *Dom in svet:* »Whoever has once heard this orchestra will be pleased to listen to it for a second time...«. He added that »The orchestra of the *Slovenska filharmonija* by no means lags behind the best Viennese orchestras, and this has been largely the merit of the virtuous, young and temperamental Mr. Václav Talich«.[15]

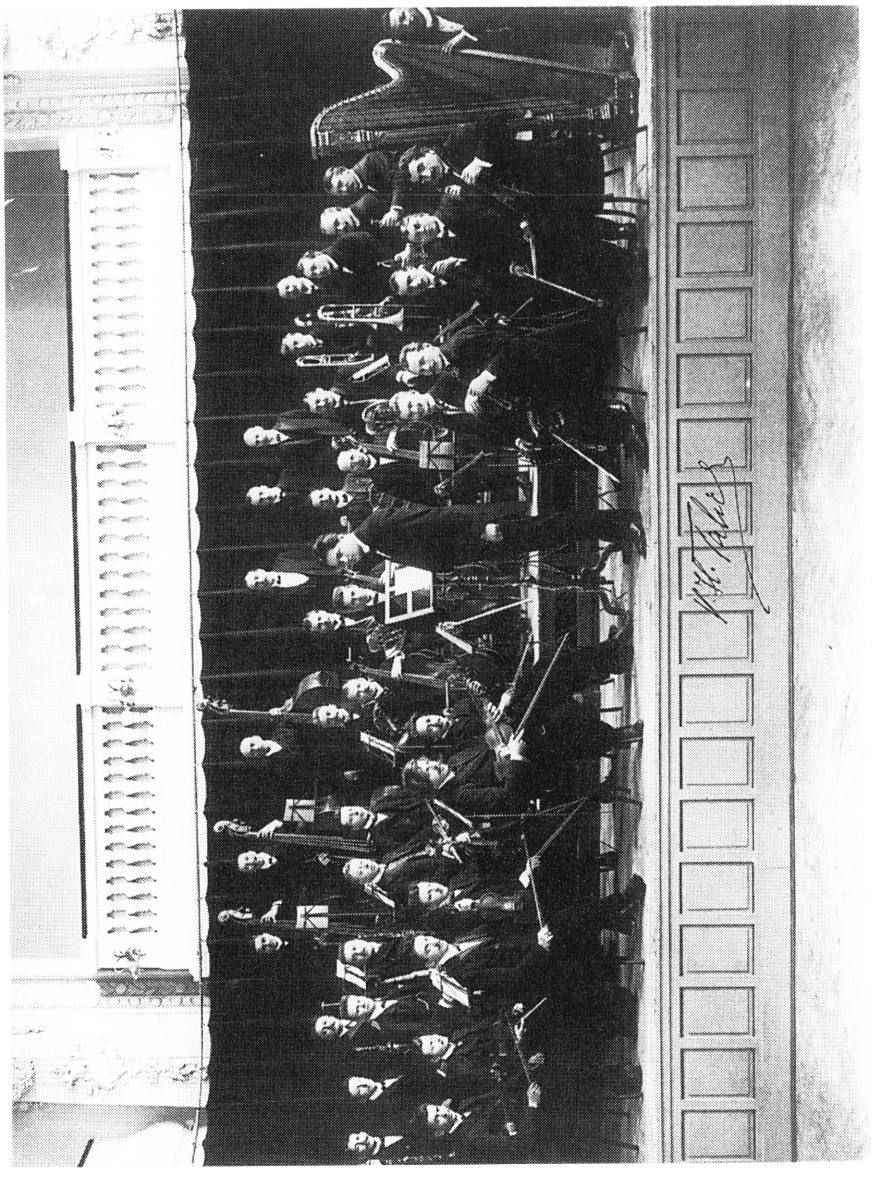
The concert was held in the most spacious hall of the time in Ljubljana — the great hall of the Hotel Union, which had been erected in 1905 as the first metropolitan hotel in the city. On 8 November 1908 Talich's orchestra num-

[12] *Slovenski narod*, no. 260, 3, 6 November 1908: »Kakor na obče narodnem tako je tudi na slovenskem glasbenem polju letos zabeležiti nepričakovano velik napredek. Ustanovitev samostojnega, na vrhuncu umetniških zahtev stoječega orkestra 'Slovenske Filharmonije' govori jasno o tem napredku. Koristi te ustanovitve se vidijo že povsod. Slovenska opera in opereta sta se z novim orkestrom dvignili do višine, ki nam je bila do sedaj v idealnih željah; zabavni tedenski koncerti so postali pravi umetniški užitki, ki privabljajo toliko občinstva, da prostora nedostaja vsem posetnikom. Ali vrhunec orkestrovih vrlin se bo šele pokazal v simfoničnih prireditvah. Teh smo Slovenci do sedaj jako malo mogli vprizoriti, baš ker nismo imeli lastnega orkestra. ... «

[13] *Slovenski narod*, no. 262, 2, 9 November 1908: »... — Orkester 'Slovenske filharmonije' je izvajal Schubertovo simfonijo v h-molu. Izvajal jo je mojstrsko v vseh nijansah, s pravo virtuoznostjo in izredno preciznostjo. Kapelnik g. Talich je žel zasluženo prizanje, izročen mu je bil tudi krasen šopek.«

[14] *Laibacher Zeitung*, no. 258, 2405, 9 November 1908: *Konzert der Glasbena matica* »... Das Orchester der Slovenischen Philharmonie trat gestern zum erstenmale in einem seriösen Konzerte auf und absolvierte Schuberts unvollendete Sinfonie in H-moll. Die slovenischen Konzerte hatten bis zum gestrigen Abende insoferne eine Lücke aufzuweisen, als sie fast durchgehends Vokalmusik vermittelten. Wir erinnern uns nicht, daß je eine Sinfonie auf dem Programm gestanden wäre. In dieser Hinsicht soll es nun anders werden, dem Vernehmen nach, auch die Pflege der sinfonischen Musik zur Aufgabe gestellt. Der Gestrige Abend eröffnete auf diesem Gebiete einen verheissungsvollen Ausblick in die Zukunft, denn die genannte Sinfonie erfuhr unter Leitung des Kapellmeister Herrn Talich eine solch vorzügliche Wiedergabe, daß dem Orchester die aufrichtigste Anerkennung gezollt werden mußte. Herr Kapellmeister Talich betätigte in seinem Dirigieren gediegene Kunst und feuriges Temperament, das auf seine wohldisziplinierte Schar suggestiv wirkte. Man merkte es dem reizenden Motive im ersten Satze sowie der süßen Melodie im zweiten Satze an, daß ein Künstler deren seine Herausarbeitung zustande gebracht, ein Musiker, dem das Orchester verständnisinnig folgt und sich daher auch allen dessen Intentionen willig fügt.«

[15] *Dom in svet*, no. 22, 45—6, January 1909: »... Kdor je ta orkester enkrat slišal, ga pojde rad poslušat še drugekrati. Jaz sem bil slučajno toliko srečen, da sem imel priliko večkrat slišati najboljše dunajske orkestre, pa se nič ne pomišljam odkrito priznati, da orkester Slovenske filharmonije za njimi nikakor ne zaostaja. Čast vrlemu kapelniku, mlademu in ognjevitemu g. V. Talichu! ...« See also: KURET, *op. cit.* (1968—9), Concert list no. 4, 3.



Ex. 2: The orchestra of the *Slovenska filharmonija* with Talich on 8 November 1908.

bered 37 instrumentalists: eight violinists, three viola players, cellists and double-bass players, two flautists, oboists and clarinettists, one bassoonist, one harpist, two trumpeters, four horn players, three trombonists and three percussionists. Thirty-five of the players were regularly employed by the *Slovenska filharmonija* (Ex. 2).

Table no. 1 shows Talich's disposition of his players in the orchestra on 8 November 1908, as sketched in 1960 by Josip Vlach, who before World War I had himself been a member of the committee of the *Slovenska filharmonija.* The names of the instrumentalists were partly compiled by Vlach and were completed with the help of data from the remaining documentation on this original *Slovenska filharmonija.* As one can see, Talich placed cellos in front of his restrum while the double-bass players were placed at the back on his left side. At this concert the harpist was placed on the far right of the conductor.

Already in 1909 the prospects of the new orchestra were very objectively evaluated by the above-mentioned Stanko Premrl. He stated that »as far as further success in the realm of music among Slovenians is concerned, this depends greatly on the continued existence of the *Slovenska filharmonija.* Whether the orchestra will be able to survive into the future is a question that will be resolved positively only if the Slovenian public shows enough interest and support ... The orchestra of the *Slovenska filharmonija* consists mainly of Czechs, and Slovenians are still very few in number. Yet only if we support the endeavours of the *Slovenska filharmonija,* can we hope and expect that a sufficient number of Slovenian instrumentalists will be trained so as to form a truly Slovenian philharmonic orchestra«.[16]

Premrl was no doubt right in assuming that attracting and educating audiences was of vital importance for the future of the new orchestra. Ljubljana already possessed at that time a regular public that attended the concerts of the *Philharmonische Gesellschaft,* which had beed active from 1802 onwards. However, the public of Slovenian patriots that was expected to support the rival orchestra of the *Slovenska filharmonija*[17] was unfortunately totally unfamiliar with purely instrumental music. The reviewer of the official *Laibacher Zeitung* justly remarked that the Slovenian public preferred popular concerts to accompany banqueting and dance music to real symphony concerts.

Talich, however, did everything in his power to contribute to Slovenian music life. Already on 6 December 1908 he organised in the great hall of the Hotel Union a true symphony concert of his *Slovenska filharmonija.* They per-

[16] *Dom in svet,* no. 22, 46, January 1909: »... Kar se tiče nadaljnih glasbenih uspehov med Slovenci, sem mnenja, da so isti zelo odvisni od trajnega obstoja sedanje Slovenske filharmonije. Če bo mogel orkester obstati je vprašanje. Ugodno se bo isto rešilo le tedaj, če bo od strani slovenskega občinstva dovolj zanimanja in dovolj podpore ... Kar se tiče orkestra Slovenske filharmonije, so v njem sedaj večinoma Čehi in je Slovencev še prav malo. Toda le v tem slučaju, če bomo podpirali podjetja Slovenske filharmonije, smemo upati in pričakovati, da nam ona sčasoma vzgoji glasbenikov — instrumentalistov, ki bodo tvorili pravo Slovensko filharmonijo.«

[17] The Slovenian orchestra achieved under Talich the same standard as its German counterpart.

formed Dvořák's *Symphony in G major*, Paganini's *Violin Concerto* and Grieg's *Lyric Suite*. The hall was half-empty, and »the public was apparently very little interested in a symphony concert.«[18] Nevertheless, the daily papers wrote of a new era of Slovenian musical life and once again praised Talich's faultless precision in artistic interpretation and fiery temperament, as well as the discipline of the orchestral players (Ex. 3).[19]

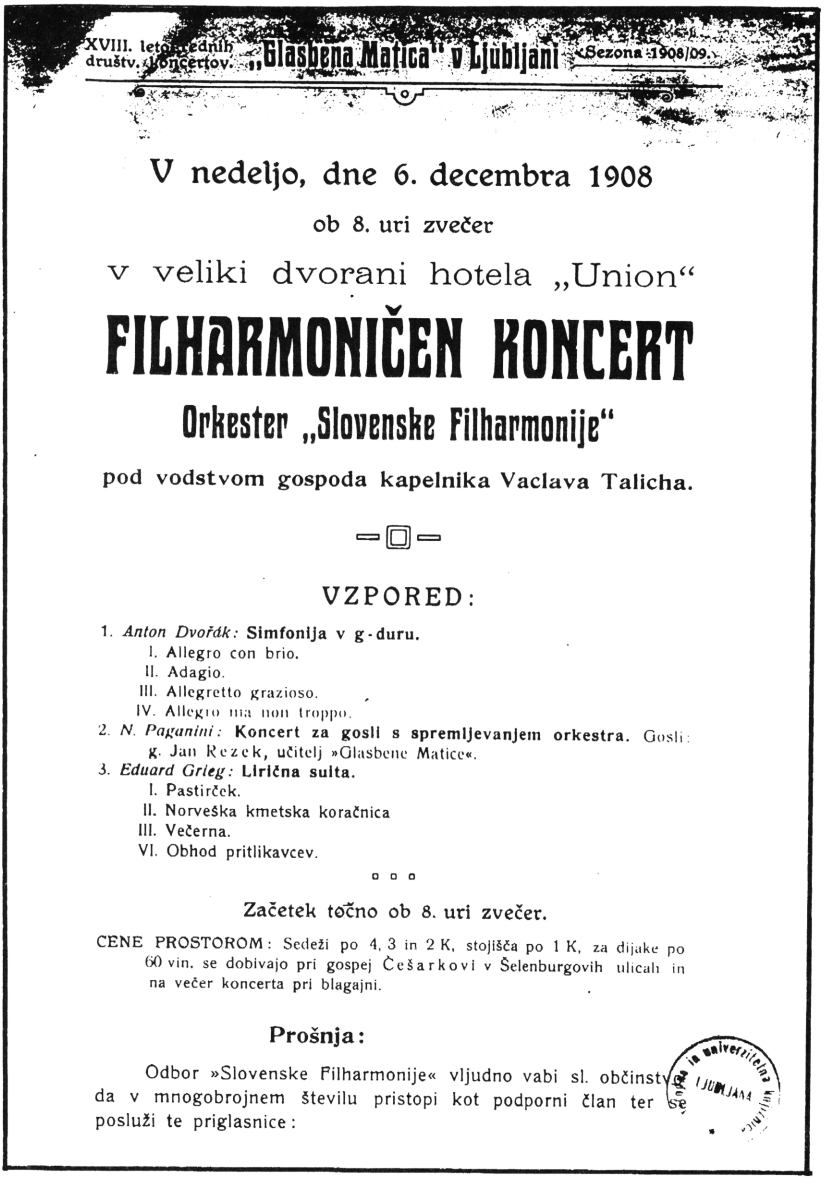
The concert was repeated in a matinee performance the following week, to enable people living outside the city also to attend. Yet the hall again remained empty.[20]

Talich was noticeably disappointed, and the number of concerts decreased for a while. Soon after New Year he became the target of threatening letters, which advised him to give up conducting and leave the country. These letters were probably a product of fanatical anti-Czech feeling as well as of jealousy among the members of the choral ensemble of *Glasbena matica*. Talich ignored these threats and continued his work with the orchestra.

[18] *Laibacher Zeitung*, no. 282, 2639, 7 December 1908: »... Zu diesen zählen wir in erster Reihe den Bestand der gegenwärtigen Zusammensetzung des Orchesters, also dessen hervorragende künstlerische Dualität, weiters die Führung des Musikerkorps durch einen so vorzüglichen Dirigenten, wie es dessen gegenwärtiger Leiter, Herr Talich, ist, und schließlich — indes nicht in letzter Linie — das Interesse des Publikums an philharmonischen Darbietungen. Dieses Interesse ist leider, wenn man den gestrigen Besuch in Betracht zieht, nicht gerade Groß; man könnte sogar sagen, es sei gering. Da heisst es vor allem, Mittel und Wege finden, das Publikum zu Orchesterkonzerten, die nicht just bei gedeckten Tischen stattfinden, heranzuziehen oder, besser gesagt, es für solche Konzerte zu erziehen. Darüber nachzusinnen, ist Aufgabe der 'Glasbena Matica'. Käme man einmal über das Anfangsstadium hinaus, so wäre alles gewonnen; dann könnte sich die 'Glasbena Matica' rühmen, eine große Tat vollbracht und ihre Konzertveranstaltungen von einer gewissen Einseitigkeit losgelöst zu haben.« See also *Slovenski narod*, no. 287, Priloga, 9 December 1908: »... Glasbena Matica bo lahko sedaj gojila tudi visoko simfonično glasbo. ... V tem oziru je bil nedeljski večer zgodovinskega pomena za razvoj slovenske glasbe, kajti z njim se je započelo zistematično prirejanje simfoničnih koncertov. In tako bode umljivo, zakaj je to prvo prireditev posetilo razmeroma le majhno število poslušalcev: ni še obsežnega v visoki muziki naobraženega naraščaja.«

[19] *Laibacher Zeitung*, no. 282, 2639, 7 December 1908: »... Der gestrige Abend brachte zunächst Dvořáks Sinfonie in G-dur, vom vollständigen Orchester ausgeführt. Dieses bildete, wie es die Ausarbeitung des mächtig wirkenden Tonwerkes dartat, einen vorzüglich geschulten Musikkörper, dem Intelligenz nebst feurigen Temperament innewohnt. Die Instrumente waren jeden Winkes des Kapellmeisters gewärtig; sie folgten daher willig dessen energischen, in jedem Takte den seinen Musiker verratender Führung, sie holten aus den Notenblättern prächtige Effekte, süß verhauchende Klänge nebst gewaltigen Steigerungen, alles frisch und lebenswartem pointiert und liebevoll ausgearbeitet ....«. See also *Slovenski narod*, no. 287, Priloga, 9 December 1908: »... Kar se tiče izvajanja nedeljskega koncertnega sporeda, je treba zabeležiti popoln uspeh. Orkester je svojo težavno nalogo izvedel z veliko, umetniški neoporečno preciznostjo. Mojstru V. Talichu se je v teh kratkih mesecih z odločno disciplino posrečilo dvigniti orkester, v katerem sedi cela vrsta izbornih glasbenikov, do nenavadne višine. Temperamentni, muzikalno velenaobraženi kapelnik zna iz svojega orkestra izvabiti vse, po čimerkoli se je zahotelo njegovemu finemu okusu.«

[20] *Laibacher Zeitung*, no. 287, 2689, 14 December 1908: »... unter Leitung seines Konzertmeisters Talich wiederholte gestern nachmittags im großen Saale des Hotels 'Union' sein bereits in der vorigen Woche mit großem Erfolge zum Vortrage gebrachtes Konzertprogramm bei leider sehr mäßigem Besuche. Das spärliche, sehr distinguirte Publikum ehrte die präzisen Ausführungen mit frenetischen Beifallsbezeigungen, ...«



XVIII. letni redni društv. koncertov. „Glasbena Matica" v Ljubljani Sezona 1908/09.

V nedeljo, dne 6. decembra 1908

ob 8. uri zvečer

v veliki dvorani hotela „Union"

FILHARMONIČEN KONCERT

Orkester „Slovenske Filharmonije"

pod vodstvom gospoda kapelnika Vaclava Talicha.

VZPORED:

1. *Anton Dvořák:* **Simfonija v g-duru.**
   I. Allegro con brio.
   II. Adagio.
   III. Allegretto grazioso.
   IV. Allegro ma non troppo.
2. *N. Paganini:* **Koncert za gosli s spremljevanjem orkestra.** Gosli: g. Jan Rezek, učitelj »Glasbene Matice«.
3. *Eduard Grieg:* **Lirična suita.**
   I. Pastirček.
   II. Norveška kmetska koračnica
   III. Večerna.
   VI. Obhod pritlikavcev.

o o o

Začetek točno ob 8. uri zvečer.

CENE PROSTOROM: Sedeži po 4, 3 in 2 K, stojišča po 1 K, za dijake po 60 vin. se dobivajo pri gospej Češarkovi v Šelenburgovih ulicah in na večer koncerta pri blagajni.

Prošnja:

Odbor »Slovenske Filharmonije« vljudno vabi sl. občinstvo, da v mnogobrojnem številu pristopi kot podporni član ter se posluži te priglasnice:

Narodna in univerzitetna knjižnica LJUBLJANA

Ex. 3: Programme of the Philharmonic concert, 6 December 1908.

XVIII. leto rednih društv. koncertov. **„Glasbena Matica" v Ljubljani** Sezona 1908/09.

V nedeljo, dne 14. marca 1909

ob pol osmi uri zvečer

v veliki dvorani hotela „Union"

KONCERT

pod vodstvom koncertnega vodje gosp. M. Hubada.

o o o

Sodelujejo: gdč. **Vida Prelesnikova,** konservatoristinja s Prage (klavir), gdč. **Pavla Boletova,** članica pevskega zbora »Glasbene Matice« (sopran), g. **Ernesto vitez Cammarota,** operni pevec iz Zagreba (tenor), g. **Josip Križaj,** član pevskega zbora »Glasbene Matice« (bas), **pevski zbor »Glasbene Matice«,** oddelek **šolskega zbora »Glasbene Matice«,** orkester **»Slovenske Filharmonije«,** pomnožen z učitelji in gojenci »Glasb. Matice«.

VZPORED:

1. *M. Hipolitov-Ivanov:* **»Iveria«,** suita za orkester: I. Introdukcija, II. Berceuse, III. Danse Lesghine, IV. Marche Georgienne. Izvaja orkester »Slovenske Filharmonije« pod vodstvom kapelnika g. V. Talicha.
2. *a) Viktor Parma:* **Poslednja noč.** Pesem za tenor s spremljevanjem klavirja.

   b) Anton Lajovic: 1. **Poljub,** 2. **Serenada,** } Pesmi za tenor s spremljevanjem orkestra, poje g. Ernesto vitez Cammarota.
3. *Peter Iljič Čajkovski:* **Koncert** za klavir s spremljevanjem orkestra v b-molu. I. Allegro non troppo e molto maestoso, II. Andantino simplice, III. Allegro con fuoco. Igra gdč. Vida Prelesnikova s spremljevanjem orkestra »Slovenske Filharmonije« pod vodstvom kapelnika g. V. Talicha.
4. *Karel Bendl:* **»Švanda dudak«.** Narodna pravljica. Besede spisal Jaroslav Vrchlický. Za soli, mešan zbor in orkester. Švanda dudak (tenor-solo) g. Ernesto vitez Cammarota. Tujec (bas) g. Josip Križaj. Marinka (sopran) gdč. Pavla Boletova.

o o o

Začetek točno ob pol osmih. Konec ob pol desetih.

CENE PROSTOROM: Sedeži po 4, 3 in 2 kroni, stojišča po K 1·20, za dijake po 60 h, se dobivajo pri gospej Češarkovi v Šelenburgovih ulicah in na večer koncerta pri blagajni. Besedilo istotam brezplačno.

Ex. 4: Programme of the concert on 14 March 1909.

After a short vacation — a concert tour with the Czech String Quartet in Germany in January and February[21] — he conducted on 14 March 1909 with great success at another big concert organised by the *Glasbena matica* (Ex. 4).[22] As a soloist there appeared Vida Prelesnik, the conductor's future wife, who probably contributed a lot to the fact that Talich stayed on in Ljubljana until 1912. In all, the orchestra of the *Slovenska filharmonija* made 190 appearances in its first season.

Talich himself conducted at least three different kinds of performance: first, **serious symphony concerts** organised by the *Glasbena matica* or the *Slovenska filharmonija* in the great hall of the Hotel Union; second, **popular concerts** organised twice a month from October to March at three locations: the Hotel Union, the Mestni dom and the great hall of the Narodni dom. These concerts were, to Talich's annoyance, accompanied by the clatter of cutlery and the smell of the food that was served during the performances. However, these events were always well attended and praised as »unforgettable«. The third kind of public performance was **promenade concerts** and weekly **music entertainment** in the hotels: at the Tivoli, the Ilirija, the Café Evropa or the Südbahnrestauration. Talich was not fond of these, either; however, they brought much-needed funds into the orchestra.

In the spring of 1909 Talich added to the programme of the *Glasbena matica* a series of **chamber concerts** and founded a string quartet in which he himself played the violin. The other members of the quartet — Jan Režek, Karel Kučera and Edvard Bílek — were all members of the Philharmonic Orchestra. Its first concert took place in the small side-hall of the Narodni dom on 24 March 1909. The public, which was scanty but distinguished, applauded vigorously.[23] At the end of Talich's first season he organised a second chamber con-

[21] *Laibacher Zeitung*, no. 17, 146, 22 January 1909. Talich was absent from 23 January to 14 February 1909.

[22] *Laibacher Zeitung*, no. 60, 518, 15 March 1909: »... Das gestrige Konzert der 'Glasbena Matica' war von dem schönen Erfolge begleitet ... Die Wirkung der Suite (*Iveriya* von Hipolitov-Ivanov) war zündend und das Publikum bereitete Herrn Kapellmeister Talich herzliche Ovationen für seine von temperamentenvollen Feuer und Schwung getragene großzügige Dirigentenkunst, die das eigenartige Werk mit voller Energie meisterte und zur Geltung brachte.«

[23] *Laibacher Zeitung*, no. 68, 594, 25 March 1909: »... Über die Initiative des trefflichen Konzertdirigenten und Leiters des Slovenischen philharmonischen Orchesters Herrn Talich fand Mittwoch abends im kleinen Saale des 'Narodni Dom' eine Konzertaufführung statt, welche geeignet ist, dem slovenischen Konzertpodium neuen Raum für künstleriche Betätigung hochstrebender und zugleich sehr dankbarer Natur zu erschließen. Dankbar in zweifelloser Weise, wenn das Publikum auch den seriösen Darbietungen soviel Sinn und Verständnis entgegenbringen wird, wie es dies bei der vorgestrigen Erstlingsaufführung getan hat. ... So wird es denn hoffentlich gelingen, auf dem Gebiete des slovenischen Konzertwesens, auf dem bereits ein gutgeschultes philharmonisches Orchester wirkt, neben sinfonischen Konzertaufführungen periodische Kammerabende mit Quartetten einzuführen, was sicherlich eine lobenswerte Komplettierung und Abrundung der Leistungen bedeutet. ...« And again on the same concert: *Laibacher Zeitung*, no. 69, 604, 27 March 1909: »... Das Publikum lauchte den trefflichen Darbietungen mit Interesse und Spannung und ernste sämtliche Konzertisten durch rauschenden Beifall und wiederholte Hervorrufe. Einen wahren Beifallsturm löste das Schlußauftreten des Quartetts aus, das sich nach begeisterten Ovationen zu einer

cert.[24] In this he took on the most difficult area of musical performance — chamber music — and did his best to teach Slovenians to appreciate pure instrumental music. It was undoubtedly a good experience for him and his future work as well as a step forward in Slovenian musical life. The reviewer of the *Laibacher Zeitung* remarked of his second chamber performance that »eben die vorgestrige Veranstaltung zeigte uns Herrn Talich als einen Mann, der auf diesem Wege hinschreiten kann und will«.[25]

Despite of the feeble response of the Slovenian public, Talich continued to organise chamber concerts in his second season in Ljubljana: 1909/10. The first took place on 1 December 1909[26] and the second on 1 April 1910.[27] The orchestra of the *Slovenska filharmonija* inaugurated the new season with 32 instrumentalists on 24 October 1909 in the great hall of the Narodni dom. This was once again a »popular concert« accompanying a dinner.

In the 1909/10 season genuine symphony concerts were absent from the programme of the *Slovenska filharmonija*. Talich was probably hurt by the insults of certain members of the *Glasbena matica* and remained active, as he put it, »only to fulfil his duties towards the orchestra and the National theatre«. In 1909 he was also appointed principal conductor of the operettas. His performances were highly praised by the Slovenian reviewers, who were apparently,

Wiederholung entschließen mußte. Der Erfolg der Veranstaltung war ein durchschlagender und eröffnet eine hoffnungsfreudige Perspektive. Nicht unerwähnt möge der Idealismus und die Opferfreudigkeit der mitwirkenden Künstler bleiben, die den gesamten Reingewinn der Slovenischen Philharmonie zur Förderung der so eingeleiteten Aktion überließen.«

[24] *Laibacher Zeitung*, no. 97, 863, 30 April 1909: »Zweiter Kammermusikabend im Narodni dom.«

[25] From the review of the concert on 28 April; in *Laibacher Zeitung*, no. 97, 863, 30 April 1909: »Der Künstler scheidet hiemit uns, in seiner Tätigkeit um einen bedeutenden Schlußerfolg reicher, und läßt sein baldiges Wiedersehen um so bedeutsamer und wünschenswerter erscheinen; denn nicht die Einleitung, vielmehr die wirksame Fortführung gibt künstlerisch-edukativen Aktionen ihren Werk und Vollgehabt. Und ...«

[26] *Laibacher Zeitung*, no. 277, 2508, 3 December 1909: »... nach einer beträchtlichen Pause mit vielem Erfolge wiederbegonnen. Das Arrangement der für die diesjährige Konzertsaison geplanten Kammermusikkonzerte vollzieht sich nunmehr unter der Ägide des Musikvereines 'Glasbena Matica', doch ist als der eigentliche Veranstalter, als die Seele der Veranstaltungen wohl auch jetzt noch Herr Talich anzusehen. So ist einerseits für eine gewisse Sicherheit in der Statigkeit der Kammerkonzertaffführungen Vorsorge getroffen und anderseits eine künstlerische, der Qualität der Kammermusik entsprechende Pflege dieser Konzertgattung gewährleistet. Und so dürfte den Kreisen der slovenischen Musik-Kunstgemeinde die freudige Genugtuung gesichert sein, nach ehrlichen Bemühungen die Veranstaltung von Kammerkonzerten als dauernde und hoffentlich auch bleibende Errungenschaft wiedereingeführt zu sehen. ...« The concert was reviewed also by the leading Slovenian music magazine *Novi akordi*, 1910, no. 1 — Priloga, 2.

[27] *Laibacher Zeitung*, no. 75, 667—8, 5 April 1910: »... Der Erfolg des Abends war ein durchschlagender, der Beifall ein frenetischer, durchglüht von Sympathiekundgebungen für Talich. Es ist nur Schade, daß sich gerade an den Moment des vollbrachten Beweises über das Gelingen seiner Idee, eine auf künstlerische Höhe stehende Quartettgesellschaft und eine warmes Verständnis entgegenbringende Kunstgemeinde zu erziehen, minder frohe Gefühle knüpfen — Gefühle des Abschiedes, die uns das Scheiden Talichs doppelt schwer empfinden lassen.« The concert was reviewed also by the magazine *Novi akordi*, 1910, no. 4—5, 33.

like the public, more familiar with this kind of music.[28] In autumn 1909 Talich was personally invited also to conduct the choir of the *Glasbena matica*, but after an unpleasant incident at one of the rehearsals resolutely turned down the offer.[29] He continued, however, to conduct at popular concerts and those organised by the *Glasbena matica*. In all, the *Slovenska filharmonija* performed 267 times during the 1909/10 season.[30]

His activities in Ljubljana were interrupted during the 1910/11 season. He went to study at the Leipzig Conservatory with Max Reger and Hans Sitt, and payed periodic visits to Arturo Vigna in Milan. His conducting post at the *Slovenska filharmonija* was temporarily taken over by his compatriot Edvard Czajnek.

Talich returned to Ljubljana in the summer of 1911 to conduct his last but most productive season in the Slovenian capital. He was reappointed principal conductor of the *Slovenska filharmonija* as well as becoming the musical director of the Slovenian Opera, where he could put into practice his newly acquired experiences with Reger, Sitt and Vigna. Talich's ambition was to raise the artistic level of opera performances in Ljubljana, and in this he succeeded.

He was personally responsible for the programme of the 1911/12 season. He chose six operas, which included Smetana's *The Bartered Bride*, which on that occasion received its first complete performance in Ljubljana, Verdi's *Rigoletto* and Bizet's *Carmen*. Especially successful was a performance of Dvořák's *Rusalka*. The reviewer of the *Slovenski narod* was thrilled about the new opera season: »It is a long time since we have seen such an opera. This is above all the merit of the music director Talich«.[31]

[28] *Slovenski narod*, no. 64, 2, 21 March 1910: »... Orkester je pod Talichovo taktirko svojo nalogo rešil prav povoljno. Overturo k Offenbachovomu 'Orfeju' med premorom je podal z vervo in temperamentom. — Nedeljska predstava se je vršila v korist kapelniku Talichu. Zaslužil jo je. Talich je povzdignil 'Slovensko Filharmonijo' do prav visoke stopnje glasbene popolnosti. Njegovi lanski popularni koncerti ostanejo pač vsem obiskovalcem v nepozabnem spominu. S takimi koncerti, kakor jih je uprizarjal Talich in s takšnim orkestrom, kakor ga je on dirigiral, bi mogli nastopati povsod. In potem njegovi komorni koncerti ... Le škoda, da je večkrat srečaval prav čudovito neumevanje svojih visokoletečih tendenc. Letos je razširil svoje delovanje tudi na gledališče in je dirigiral opereto ... S svojim 'Trubadurjem', ki ga je dirigiral, pa je pokazal, da zna dirigirati tudi opero, in ne samo dirigirati, temveč dirigirati z zanosom. — Za umetniške užitke bomo Talichu vedno hvaležni in ga bomo obdržali v najboljšem spominu.«

[29] NUK — GM Personalia: V. Talich. A handwritten letter to the president of the *Glasbena matica* dated 23 October 1909: Talich accepted with pleasure the invitation by the president also to direct the choir of *Glasbena matica*, although he was very busy at the *Slovenska filharmonija* as well as in the National Theatre. He continues: »... in pričakoval sem, da bo članstvo razumelo žrtev, katero zboru prinašam. Namesto tega sem bil pri včerajšnji skušnji navzoč sceni, ki je globoko razžalila v meni umetniško pošteno pot, s katero sem dozdaj deloval na polju slovenske glasbene kulture. Po včerajšnjem postopanju nekaterih dam usojam si Vam, cenjeni g. predsednuik naznaniti, da pod nikakršnimi pogoji ne prevzemam vodstva pevskega zbora, in verujte, da bi, ako bi ne bil vezan s kontraktom v gledališču in filharmoniji, zapustil kar najhitreje Ljubljano, kajti za svoje dosedanje delo gotovo ne zaslužim te hvaležnosti, kakršna se mi je včeraj izkazala.«

[30] See KURET, *op. cit.* (1968/9), Concert list no. 5, 3.

[31] *Slovenski narod*, no. 230, 3, 6 October 1911: »... Take opere kakor letos že dolgo nismo videli. To je v prvi vrsti zasluga kapelnika Talicha.«

His engagements at the opera, however, apparently kept Talich too busy to continue organising chamber or major symphony concerts. To raise funds, he still had to conduct at popular concerts — as ever, during dining, but for this season food was at least served only in the breaks between the symphonic pieces. The first concert of the *Slovenska filharmonija* in the new season was given on 1 October 1911 in the great hall of the Hotel Union.[32] Another sell-out was a big dance concert organised by the *Slovenska filharmonija* on 14 February 1912.[33] In this season the orchestra had 34 instrumentalists[34] and also performed under Talich's direction at two major concerts of the *Glasbena matica:* on 9 October 1911 with the soloist Karl Burian, and again on 14 January 1912.

Talich's importance for the development of Slovenian music culture lays not only in his direction of the first Slovenian symphony orchestra but also in his promotion of compositions by Slovenian composers. In the above-mentioned concert of 14 January 1912 he conducted, for example, works by Anton Lajovic and Viktor Parma which had been written especially for his orchestra.

Talich's farewell concert took place on 31 March 1912 in the great hall of the Hotel Union. It was a genuine symphony concert organised by the orchestra and its conductor and a worthy conclusion to Talich's artistic endeavours in Slovenia. On the programme were Schubert's *Symphony in C major,* songs by Kienzel and Mahler with orchestra and Dvořák's *Carnival Overture.* The papers urged the public to show up in large numbers to give recognition and thanks for Talich's past work.[35] The Catholic daily *Slovenec* and the liberal paper *Slovenski narod* even published the following advertisement: »To attend the concert is a cultural duty for everyone who cares about Slovenian music. An empty hall would as a matter of fact mean a cultural scandal of the first order«.[36]

[32] *Laibacher Zeitung*, no. 225, 2132, 2 October 1911.

[33] *Laibacher Zeitung*, no. 36, 333, 14 February 1912; no. 40, 373—4, 19 February 1912; and no. 42, 390, 21 February: »... Zum erstenmale heuer veranstaltete die 'Slovenska Filharmonija' vorgestern ein eigenes Faschingsfest und hatte die Genugtuung, daß es über alles Erwarten gut besucht war. Man fühlte es eben als Pflicht, zu einer Veranstaltung zu kommen, welche die bestbewährte Mannschaft der 'Slovenska Filharmonija' zu ihren eigenen Gunsten gab, und man kam. Es entwickelte sich alsbald eine Stimmung, die mit unverminderter Kraft bis in die frühesten Stunden andauerte ...«

[34] See KURET, *op. cit.* (1968/9), Concert list no. 6, 3.

[35] *Laibacher Zeitung*, no. 70, 660—1, 27 March 1912: »... Das Konzert findet zugunsten des Unterstützungsfonds der Orchestermitglieder der 'Slovenska Filharmonija' statt; überdies ist es Abschiedeskonzert des Herrn Kapellmeisters Talich. Das musikfreundlichen Publikum wird hoffentlich diese beiden Umstände zu würdigen wissen und durch zahlreichen Besuch sowohl dem Orchester als auch dessen scheidendem Dirigenten und seine Anbotenen musikalischen Genuß seinen Dank und seine Anerkennung zum Ausdrucke bringen, zumal sich das Programm aus lauter gediegenen Nummern zusammensetzt.«

[36] *Slovenski narod*, no. 73, 6—7, 30 March 1912: »... *Slovenska Filharmonija.* G. Talicha poslovilni večer je v nedeljo! Mislimo, da ja vsaka nadaljna reklama odveč. Radi tega nočemo povdarjati s trompetami in pozavnami njegovih zaslug za razvoj našega muzikalnega gibanja, ker smo mnenja, da vsak Ljubljančan, ki ima srce in glavo na pravem mestu, ve sam od sebe, kaj da pomeni g. Talich za Ljubljano. ... Dobiček koncerta je namenjen v prid fondu orkestra. Brezdvomno zasluži orkester za vso marljivost, kakor jo je pokazal tolikrat in tolikrat v gledališču, koncertih, plesih itd., da mu občinstvo dokaže v nedeljo svoje priznanje in svoje simpatije z mnogoštevilnim obiskom. Priti na koncert je kulturna dolžnost vsakogar, komur leži slovenska glasba na srcu. Prazna dvorana bi pomenila odkrito povedano kulturni škandal prve vrste.« See also *Slovenec*, no. 73, 4, 30 March 1912: The same text as in *Slovenski narod.*

The hall was, however, empty ... the allegedly numerous Slovenian music lovers stayed at home rather than attend Talich's evening.[37]

Together with their conductor, ten instrumentalists of Czech origin also left the orchestra.[38] This marked the end of the short-lived *Slovenska filharmonija*, which was officially dissolved at a general meeting on 27 September 1913.

The real reasons for Talich's departure and the premature demise of the orchestra are to be sought in the internal conflicts in Slovenian music circles and in rivalries among singers of the choir of the *Glasbena matica*, the long-established Slovenian institution, and instrumentalists of the new and highly professional symphony orchestra. Perhaps Talich's departure was also hastened by personal rivalry between the young, ambitious and highly capable foreigner and Matej Hubad, the founder and the *spiritus agens* of the *Glasbena matica*, who was regarded as the only »capable« Slovenian conductor. Further, we should consider in addition the parallel activities of the German philharmonic

[37] *Laibacher Zeitung*, no. 74, 702, 1 April 1912: »... Diverse Mißstände trugen dazu bei, daß die Veranstaltung in sehr schwach besuchten Saale stattfand; ... man hatte trotzdem erwarten können, daß das pflichteifrige Orchester mit seinem ausgiebigen Besuch geehrt würde, weil die Künstler eben nicht nur in veschiedenen Gast- und Kaffeehaüsern gelobt werden wollen, sondern weil sie auch vollen Anspruch auf Dank erheben können, zumal der Abend zugunsten ihres Unterstützungsfonds stattfand. Nun werden sie, statt einen Überschuß einzustreichen, den Abgang aus ihrer eigenen Tasche zu decken haben ...« *Slovenski narod*, no. 74, 5, 1 April 1912: »... Sinfonični koncert 'Slovenske Filharmonije v Ljubljani' v Unionu se je vršil v nedeljo zvečer pod osebnim vodstvom kapelnika g. V. Talicha, ki se je obenem s tem poslovil od Ljubljane. Koncert je uspel kar se tiče raznih umetniških izvajanj sicer popolnoma povoljno, vendar je bilo pričakovati boljše udeležbe, kar pa se ne sme računati na ravaš zanimanja ljubljanskega občinstva za petje in glasbo, marveč za tako prireditev jako neugodnemu vremenu. ...« and again on 2 April: »... g. V. Talichu, ki si je s tekom svojega službovanja v Ljubljani pridobil veliko priznanja in priljubljenosti, je občinstvo izročilo dva lovorjeva venca.« The only adversely critical review was published in the Catholic daily *Slovenec*, no. 74, 2—3, 1 April 1912: »Simfonični koncert 'Slov. Filharmonije' se je razvil sinoči v značilen kulturen škandal, seveda ne od strani orkestra, pač pa od strani našega občinstva, ki je dokumentiralo svoj kulturni niveau z neštetimi praznimi prostori. Bilo nas je kakih 250 poslušalcev, ki smo s tem večjim zanimanjem in hvaležnostjo sledili precizno izvajanim točkam sporeda. Vidno užaljen je stopil gospod Talich, glasbenik, kakršnih je malo med nami na oder, ter z nekim srditim temperamentom vodil orkester vseskozi imenitno, kot smo ga bili vselej vajeni. ... Tak je bil poslovilni večer Vaclava Talicha. Res, da dan ni bil srečno izbran, da je 'živi mrtvec' zapiral deželno gledališče, da so že koncerti 'Glasbene Matice' štirikrat nabasani pobrali mnogo denarja in dobre volje da je bil zadnji dan v mesecu, da je bilo premalo reklame, vendar bi bil tako resen umetnik kot je Talich, ki raje gre, kakor da bi klonil svoje globoko umetniško prepričanje lokalnim razmeram, umerjenim na najtrivialnejšo demagogijo, po vsem kar je storil kot človek in glasbenik med nami zaslužil, da mu polna dvorana na dostojen način kvitira njegovo izborno delo. In ravno tistega kontingenta je manjkalo, ki si domišlja, da je nositelj in buditelj kulture v nas, ki hoče na kulturno popolnoma nekvalificiran način strahovati vse, kar se ne zlaga z njegovomi načrti in nazori, pri tem pa par distance brezimno podtika drugim namen, katerega sam dejansko vrši. Take razmere nam seveda odkrivajo najlepšo perspektivo na polju kulturnega napredka. Res žalostno! G. Talich sme biti prepričan, da so bili sinoči zbrani vsi sicer maloštevilni, ki ga spoštujejo, ker ga razumejo. Sicer je v nas malo kritičnega čuta, morda bi tudi lajni ploskali če bi jo postavili na oder, a nekaj ga je, in ta krepko napreduje. Le škoda, da ni dobil že davno konkretne oblike v društvu umetnikov. In pri tem ima ravno gospod Talich lep delež. To mu bodi v zadostilo. Za orkester pa se bo treba resno pobrigati, sicer ga jeseni ne bo več, ker noben godec ne bo hotel v te razmere.« (by A./nton/S./vetek/)

[38] See KURET, *op. cit.* (1968/9), Concert list no. 6, 4.

orchestra and theatre, a division of forces that weakened the effect of the activity of all these musical bodies and caused numerous crises, which continued until 1918, when all German institutions were dissolved following the disintegration of the Hapsburg Monarchy. The Slovenian papers, on the other hand, linked the problem to the crisis within the national opera, a crisis which in their opinion lay behind the collapse of the *Slovenska filharmonija.*[39]

In 1912 Anton Lajovic movingly wrote in his review of Talich's last concert that »with Talich had undoubtedly departed the greatest performing talent ever to appear among the Slovenians, the only person capable of guiding work on the concert platform towards ever higher aims. But he alone! ... Has anyone tried to retain this precious force? We thoughtlessly let him go; attendance at this concert clearly showed this. Talich was leaving us almost unnoticed! And I am unhappy as I look ahead towards our musical future!«[40]

However, Václav Talich, who later became famous as a conductor in Bohemia and throughout the world, returned to Ljubljana three times after the War with the Czech Philharmonic Orchestra: in 1926[41], 1931[42] and, finally, in 1933.[43] The old rivalries were forgotten and the great hall of the Hotel Union was packed with enthusiastic listeners. The daily press unanimously praised Václav Talich as a »musical Dostoievsky, who in visionary fashion reveals all the mysteries of the soul hidden in the masterpieces performed«.[44]

[39] *Slovenec*, no. 72, 3, 29 March 1912: »S krizo slovenske opere je tesno združena tudi usoda 'Slovenske Filharmonija'. Izgubimo li svojo opero, izgubimo z njo vred tudi popolen simfoničen orkester, kakršnega smo imeli doslej. Že od 1. aprila t. l. bo štel orkester 'Slovenske Filharmonije' mesto dosedanjih 34 članov le 24.«

[40] *Novi akordi*, 1912 — Priloga 21: »... Ž njim je odšel brezdvomno n a j v e č j i reproduktivni talent, kar smo jih doslej Slovensci imeli med seboj, edini, ki bi mogel, začenjajoč tam, kjer je nehala Hubadova delavna roka, voditi dalje koncertno delo Gl. M. v starem blesku in v nezmanjšani slavi do vedno višjih ciljev. On edini!... Ali je kdo poskusil držati to za nas tako dragoceno moč? Lahkomiselno smo ga pustili iti, to je jasno kazal obisk tega koncerta. Talich je odhajal od nas skoro neopažen! In nevesel mi je pogled v našo muzikalno bodočnost!«

[41] *Jutro*, no. 105, 9, 9 May 1926; It gives the programme for the concert on 10 May: L. van Beethoven: *Seventh Symphony;* V. Novák: *V Tatrách*, op. 26; R. Strauss: *Don Juan*, op. 20; and J. Suk: *Serenade for String Orchestra.*

[42] *Jutro*, no. 109, 3, 13 May 1931 and *Slovenec*, no. 108, 7, 14 May 1931. They give the programme for the concert on 11 May 1931: A. Vivaldi: *Concerto grosso;* K. B. Jírak: *Shakespeare;* V. Novák: *V Tatrách;* B. Martinů: *Le bagarre;* and P. I. Tchaikovsky: *Symphony no. 6.*

[43] The concert list preserved in NUK GM — V. Talich, Personalia. The programme: A. Dvořák: *Carnival Overture* and *Overture for Symphony Orchestra;* J. Suk: *Meditation on St. Wenceslas Chorale for String Orchestra;* L. M. Škerjanc: *Symphonic Movement for Orchestra;* and P. I. Tchaikovsky: *Symphony no. 6.*

[44] *Jutro*, no. 99, 13, 1 May 1926: »... Ko se tedaj pred svojim odhodom na daljno pot oglasi pri nas, da nam v svoji filharmoniji predstavi svoj čudoviti instrument vsebujoč brezskončno skalo barv, čustev in občutij, ko nam ž njim kot muzikalni Dostojevski na virtuozen nečin razkrije vse tajne duš skrite v umotvorih skladateljev, takrat bomo po pravici, s ponosom in ganotjem čutili, da je Talich del našega srca.«

Table No. 1

Disposition of the instrumentalists at the first concert of the *Slovenska filharmonija* on 8 November 1908 in the great hall of the Hotel Union
Conductor: Václav Talich

Violin I:	1 - Markucci, J.
	2 - Režek, J.
	3 - Tarter, K.
	4 - Kučera, K.
	5 - Donner
	6 - Hladnik
Violin II:	7 - Korál
	8 - Kazimour
Viola:	9 - Nechleba
	10 - Kratochvil
	11 - Klier
Cello:	14 - Dokoupil
	13 - Bílek, E.
	12 - Kučera, J.
Bass:	26 - Peroutka
	27 - Bradel
	28 - Bitsch, K.
Flute:	19 - Nebuška
	20 - Valenta
Oboe:	21 - Braun
	22 - Drahsler, M.
Clarinet:	23 - Trmota, J.
	24 - ?
Bassoon:	25 - Kvapil
Harp:	37 - Bláha
Trumpet:	36 - Nešuta, F.
	35 - Geržin
Horn:	15 - Tamhina, F.
	16 - Dolinar, F.
	17 - Cvetko
	18 - ?
Trombone:	34 - Runkas, V.
	33 - ?
	32 - Krušič
Percussion:	29 - Vyskočil
	31 - Glaser
	30 - Zerlini, A.

The list was compiled by Josip Vlach in 1960.

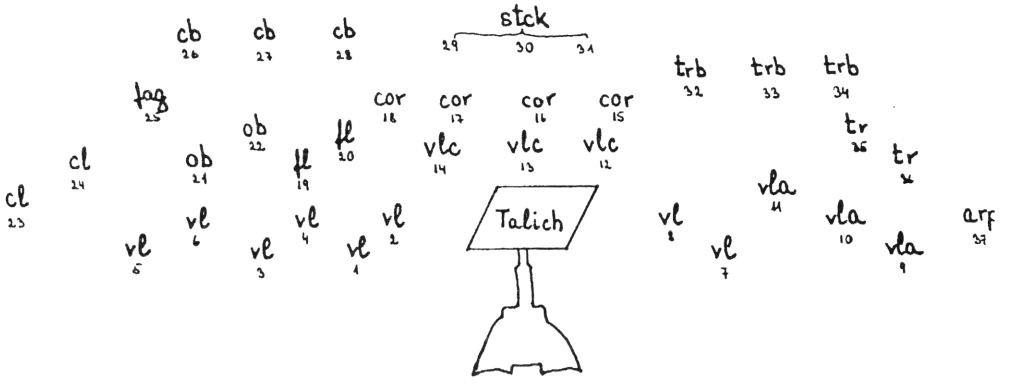


Table No. 2

Select list of performances by the *Slovenska filharmonija* under Václav Talich*

Date /Organiser	Place	Programme
1 October 1908 *Glasbena matica*	The great hall of the Hotel Union	— B. Smetana, O. Nedbal, A. Dvořák, V. Parma, P. I. Tchaikovsky, S. Moniuszko
1 November 1908 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the Hotel Union	— a suite from Puccini's *Madame Butterfly* — interlude from Saint-Saëns' opera *Samson and Delilah* — R. Kreutzer: *Chapel* — Bilinski: *Mazur* — V. Parma: *Brigands (Rokovnjači)*
8 November 1908 *Glasbena matica*	The great hall of the Hotel Union	F. Schubert: *Symphony in B minor*
14 November 1908 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the Narodni dom	dance music
6 December 1908 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the Union	— A. Dvořák: *Symphony in G major* — N. Paganini: *Concerto for violin and orchestra* — E. Grieg: *Lyric Suite*
13 December 1908 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the Hotel Union	— matinee repetition of the above concert
20 December 1908 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the hotel Union	— Boldek: *V studni* — overture — A. Lortzing: *Zar und Zimmermann* — overture — P. I. Tchaikovsky: *Eugene Onegin* — fantasy — H. Berlioz: *Dance of Sylphs* — P. I. Tchaikovsky: *Miniature March* — G. Hellmesberger: *Pearl Waltz*

Date /Organiser	Place	Programme
14 March 1909 *Glasbena matica*	The great hall of the Hotel Union	— M. Ippolitov-Ivanov: *Iveriya* — P. I. Tchaikovsky: *Piano Concerto in B flat minor*
24 October 1909 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the Narodni dom	— F. Mendelssohn: overture *Ruy Blas* — P. I. Tchaikovsky: *Elegy for Strings* — G. Puccini: Potpourri from *Madame Butterfly* — A. Dvořák: Four *Slavonic Dances*
6 November 1909 *Glasbena matica*	The great hall of the Hotel Union	— S. Albini: Overture to the opera *Tomislav*
22 November 1909 assoc. *'Vzajemnost'*	The great hall of the Narodni dom	— E. Grieg: *Morning* — G. Puccini: Fantasy from *La Bohême*
8 December 1909 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the Hotel Union	— E. Grieg: *Peer Gynt* — G. Puccini: *La Bohême* — P. I. Tchaikovsky: *Valse* — Operatic novelties by Jarnes, Falls and Eysler
1 October 1911 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the Hotel Union	— G. Meyerbeer: Coonation March from the opera *Le Prophète* — F. Mendelssohn: overture *Ruy Blas* — A.G. Rubinstein: *Toreador et Andalousie* — P. I. Tchaikovsky: The Waltz of the *Sleeping Beauty* — F. Suppé: *Pique Dame* — overture — W. A. Mozart: *Minuet* — G. Puccini: Fantasy from *La Bohême* — F. Suppé: *Dichter und Bauer* — overture
9 October 1911 *Glasbena matica*	The great hall of the Hotel Union	Concert with the internationally known opera singer Karl Burian

Date /Organiser	Place	Programme
8 December 1911 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the Hotel Union	»popular concert«
14 January 1912 *Glasbena matica*	The great hall of the Hotel Union	— A. Lajovic: *Capriccio* and *Andante* — V. Parma: *The Water sprite (Povodni mož)*
4 February 1912 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the Hotel Union	? (* short report in the daily paper of 3 February)
14 February 1912 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the Hotel Union	»Musikerball« or »Walzerabend«
31 March 1912 *Slovenska filharmonija*	The great hall of the Hotel Union	— F. Schubert: *Symphony in C major* — A. Dvořák: *Carnival Overture*

* The above list includes only those symphonic pieces that were conducted by Václav Talich. The remaining vocal, solo, chamber and choral compositions are ommited from the present list.

Sažetak

VÁCLAV TALICH I SLOVENSKI FILHARMONIJSKI ORKESTAR
(1908.—1912.)

Václav Talich (1883.—1961.) — jedan od najvećih čeških dirigenata svoga vremena i duže vrijeme glavni ravnatelj orkestra Češke filharmonije — kao mlad i ambiciozan glazbenik znatno je pridonio glazbenom životu Ljubljane uoči Prvog svjetskog rata. U pogledu kulture, to razdoblje obilježavaju svjesne nacionalne tendencije u umjetnostima. U glazbenom životu između 1908. i 1912. smatramo Václava Talicha personifikacijom »prve« Slovenske filharmonije, koja je živjela tek kratko vrijeme. Formiranje simfonijskog orkestra bilo je potreba tog vremena, a 1908. je tridesetljetno nastojanje slovenskog glazbenog društva *Glasbena matica* napokon urodilo plodom. Talich je imenovan njezinim dirigentom i po prvi put nastupio 23. srpnja 1908. godine. Njegov osobni entuzijazam i vještina nesumnjivo su pridonijeli konačnom oformljenju orkestra u rujnu iste godine. Osmog studenog ravnao je po prvi put Slovenskom filharmonijom u javnosti. Više

od polovine članova ansambla bili su njegovi sunarodnjaci. Izveli su skladbe Antonina Dvořáka i Franza Schuberta te odmah osvojili odobravanje i najviša priznanja i slovenskog i njemačkog tiska. Tijekom 1909. Talich je započeo organizirati komorne koncerte, a osnovao je i gudački kvartet. Njegova je djelatnost u Ljubljani prekinuta 1910.—1911. godine, kad je kratko vrijeme studirao u Leipzigu i Milanu. Nakon povratka u Ljubljanu, 1911. godine, ravnao je u još jednoj izvanredno produktivnoj sezoni. Uz sustavno promicanje slavenske glazbe, stalno je ohrabrivao lokalne skladatelje da skladaju orkestralnu glazbu, koju bi on tada izvodio. Oproštajni je koncert održao 31. ožujka 1912. nakon čega je — kao žrtva neslaganja i rivaliteta među slovenskim glazbenicima — odlučio napustiti Ljubljanu. Kasnije je postao znameniti dirigent i u Češkoj i u čitavom svijetu.

Članak je temeljen na sačuvanoj dokumentaciji Slovenske filharmonije, te koncertnim programima i kritikama objavljenim u onodobnim slovenskim i njemačkim novinama i časopisima.

GLAZBA I TOTALITARNI REŽIM U ČEHOSLOVAČKOJ*

MILOŠ JŮZL

UDK/UDC: 78.067"19"

Prijevod izvornog znanstvenog članka/
Translation of the Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 19. 12. 1995.
Prihvaćeno/Accepted: 25. 07. 1996.

Sažetak/Abstract

Mnogi radovi koji za temu imaju komunističke totalitarne režime i diktature bave se uglavnom standardnim sovjetskim modelom, a malo pozornosti obraćaju na specifične i ponešto drukčije situacije u zemljama bivšeg »sovjetskog bloka«. U ovom se radu raspravlja o situaciji i događajima u svijetu kulture i glazbe u bivšoj Čehoslovačkoj (s naglaskom na stanje u Češkoj Republici). Analizira se niz povijesnih dokumenata poput *Svibanjske deklaracije predstavnika kulture češkoga naroda* iz 1946., tzv. *Praškog manifesta* iz 1948., i drugih, te ideje, umjetničke i osobne sudbine brojnih istaknutih umjetnika i glazbenika.

Potreba za kritičkom povijesnom analizom glazbenog života u Čehoslovačkoj u razdoblju od 1948. do 1989. ostaje i dalje mukotrpnim zadatkom češke muzikologije. Međutim, već se sada može ustvrditi da je prvi dio tog razdoblja (1948.—1968.) bilo doba protustavljanja ideja i promjena i u Komunističkoj partiji i izvan nje. Na kraju se to razdoblje pretvorilo u doba traženja demokratskih alternativa unutar socijalističkog režima. U drugoj fazi (1968.—1989.) došlo je do paralize cjelokupnog kulturnog života. Nestala je svaka nada u reformu socijalizma, a zamijenila ju je nada u uništenje tog beživotnog sustava. Događaji iz 1989. otvorili su put u normalan život, ali rehabilitacije onih koji su stradali još se pokazuju kao bolni procesi.

* Inicijativu za objavljivanje ovog članka dao je tijekom 1994. Stanislavu Tuksaru, uredniku hrvatskog muzikološkog časopisa *Arti musices*, istaknuti austrijski muzikolog i sociolog glazbe Kurt Blaukopf. U živoj korespondenciji s autorom, tijekom koje se iskristalizirala autorova stanovita rezerva u svezi s objavljivanjem toga rada u njegovoj domovini i njegova želja da se to dogodi u jednom renomiranom inozemnom časopisu, dogovoreno je da to bude na engleskom jeziku u međunarodnom časopisu Hrvatskog muzikološkog društva *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, pa je ovaj članak tiskan u broju 27/1 (1996), str. 31—51. Na žalost, 68-godišnji Miloš Jůzl preminuo je nenadano prije nego što je ugledao ovaj svoj rad tiskanim. Kao svojevrstan *hommage* ovom odvažnom znanstveniku urednik i redakcija časopisa *Arti musices* odlučili su objaviti prijevod ovoga članka na hrvatskom jeziku u nadi da će tema, pristup i obradba ove »vruće« i aktualne problematike širom bivšeg socijalističkog svijeta, a napose u Hrvatskoj, potaknuti kritičku misao i na području muzikologije da se prihvati na vrijeme, prije »povijesnog zaborava«, jednog od ključnih glazbenosocioloških tematskih krugova u povijesti svjetske glazbene kulture 20. stoljeća.

1.

Mnogi radovi koji za temu imaju komunističke totalitarne režime i diktature bave se uglavnom standardnim sovjetskim modelom, a malo pozornosti obraćaju na specifične situacije u pojedinim zemljama tzv. sovjetskog bloka. Njihovi autori obično zaključuju svoja istraživanja općenitim tvrdnjama koje ne pomažu razjasniti različitosti i promjene kojima je svaka od tih zemalja bila podvrgnuta. Neka novija istraživanja koja se bave situacijom u Čehoslovačkoj čak su bila sklona povijesnim netočnostima: tipično — prije no što su komunisti došli na vlast sve je bilo u redu, a potom je s njihovom vladavinom započelo sustavno nasilje nad cijelom nacijom; dobro je bilo zamijenjeno lošim.

U tom su tipu pojednostavljenih tvrdnji važna pitanja poput — »Zašto je za vrijeme borbe za vlast i njezina preuzimanja komuniste podupirao velik dio pučanstva? Tko je uočio iznimnu povijesnu priliku u dolasku komunizma? Zašto je komuniste podupirao ne samo velik broj pripadnika radničke klase, već i istaknuti intelektualci?« — bila izostavljena.

Ovo istraživanje koncentrirat će se na događaje u kulturi, ponajprije u glazbi, uz neophodan opći pregled političke situacije.

2.

Ne želim ustvrditi da Čehoslovačka nije prihvatila nijedan od bestijalnih oblika nasilja i ugnjetavanja tipičnih za sovjetski sustav. No, oni se nisu počeli javljati preko noći i u takvom opsegu u svim područjima javnog života.

Ponajprije, valja imati na umu da je od svibnja 1945. do veljače 1948. postojao sustav parlamentarne demokracije u kojem su poslijeratne političke stranke provodile svoju politiku, dok javnost u cjelini nije bila upoznata sa svojevoljom sovjetskog partijskog aparata.

Pod dojmom pobjedonosnog napredovanja sovjetske Crvene armije protiv nacističke Njemačke, sjećanja na sovjetske političke procese su izblijedila. Slovačku i veći dio čeških zemalja oslobodili su pripadnici Crvene armije. Svaku kritiku sovjetske vlasti nakon Drugog svjetskog rata javnost je smatrala blasfemijom. Komunistička partija okoristila se tom situacijom u političkim prepirkama.

Drugi faktor koji je ojačao utjecaj komunista bio je sljedeći: nakon protjerivanja Nijemaca iz čeških pograničnih područja, njihove su kuće, tvornice i polja ostali napušteni, a za ponovno naseljavanje i dodjelu obradive zemlje bili su nadležni komunisti. Ljudi bez zemlje doselili su se u te pogranične krajeve u kojima su s lakoćom dobili zemlju. No, bilo je i nesebičnih entuzijasta čija je glavna briga bila da zatraže nazad zemlju koja je povijesno pripadala Češkom Kraljevstvu. Nije potrebno naglasiti da su većina naseljenika bili mlađi ljudi. I tako se dogodilo da su na općim izborima 1946., uglavnom u tim pograničnim područjima, komunisti dobili velik broj glasova (ukupno 40% u češkim zemljama).

Kako je bilo moguće da je Komunistička partija zadobila podršku mnogih čvrstih demokrata, od kojih su neki postali i članovima Partije? Nesumnjivo je da su oni simpatizirali s idejama društvene pravde, humanizma, demokracije i slobode — sve vrijednostima za koje je Komunistička partija tvrdila da se zalaže.

S tog je stajališta znakovita *Svibanjska deklaracija predstavnika kulture češkom narodu*, objavljena u komunističkom časopisu *Tvorba* tjedan dana prije izbora 1946. godine. Potpisalo ju je 380 istaknutih čeških umjetnika i znanstvenika:

»U vremenu kad se naš narod sprema ocijeniti svoja postignuća na općim izborima ponosni smo objaviti našu podršku idejama Partije, koja je svom narodu pokazala put prema naprijed kad je na kocki bila gola egzistencija nacije; očitujemo našu lojalnost i divljenje Partiji koja je ujedinila našu naciju u borbi u kojoj je prolivena krv njezinih najboljih članova... Zbog toga želimo danas pokazati našu volju da ostvarimo, zajedno s tom Partijom i svim demokratskim dijelovima našega života, ideju nove istinske demokracije; želimo se truditi u našem radu, svatko od nas u svojem vlastitom sektoru, da izgradimo uskoro novu republiku. — Danas smo ovdje da očitujemo našu lojalnost i poštovanje za tu Partiju, znajući da Komunistička partija Čehoslovačke, čuvar i stvoritelj jedinstva i bolje budućnosti naše nacije, ne treba i neće zlouporabiti silu za njezine ciljeve, nego da će njezina veličina i snaga jamčiti veličinu i snagu našega naroda i naše države.«[1]

Među potpisnicima nisu bili samo članovi Komunističke partije, nego i njezini simpatizeri, često iz redova prijeratne lijeve avangarde. Među njima, na primjer, nalazimo Herbertu Masaryk, unuku T. G. Masaryka, izvrsnog ezoteričkog pjesnika Vladimíra Holana, kojeg je kasnije režim ugnjetavao i koji je završio živeći u siromaštvu i izolaciji, pjesnika i umjetnika Jiřía Koláře i novinara Antonína Liehma, koji su obojica kasnije iselili u Francusku.

Sve u svemu, bilo je oko 30 potpisnika koji su se nakon veljače 1948. u nekom trenutku sukobili s režimom i koji su tijekom »ideološke borbe« bili označeni kao »neprijatelji naroda«. Stanovit broj drugih postupno je izgubio ilu-zije, osjetio gnušanje i potpuno napustio političku scenu, osobito nakon 1968. S druge strane, neki od potpisnika postali su vodeći predstavnici ili barem sluge diktature, često sve do 1989.

Oko 30 potpisnika *Deklaracije* došlo je iz područja glazbe. Osim nekoliko kasnije dobro poznatih komunističkih skladatelja, kao što su bili Václav Dobiáš, Jan Seidel i Emil Hlobil, nalazimo i potpise izvrsnih skladatelja poput Aloisa Hábe i Klementa Slavickog, obojice jedva toleriranih tijekom 1950-ih, i nastavnika na Praškom konzervatoriju. Neki su, poput Karela Ančerla, patili u nacističkim koncentracijskim logorima i njihovo je iskustvo također oblikovalo njihove stavove.

Čak i u razdoblju poslije komunističkog prevrata u veljači 1948. neki slojevi pučanstva i demokratski orijentirani članovi Partije čini se da su prihvaćali

[1] *Tvorba* XV/20 (1946) 327.

da je ugnjetavanje opozicije nužno zlo na putu prema povijesnim političkim promjenama kada će u konačnici biti stvoreno pravednije društvo, društvo koje će nakon razdoblja jakobinske diktature živjeti prema mottu Francuske revolucije: sloboda, jednakost, bratstvo. Ovu je iluziju nadalje podupirala činjenica da lokalne organizacije Komunističke partije još nisu bile degenerirale u poslušna oruđa središnjeg partijskog aparata. Sukobi mišljenja događali su se unutar Partije i katkada su čak utjecali na partijski aparat, čije je članstvo još uključivalo one koji su preferirali ideju političkog uvjeravanja nad idejom klasne prisile. Demokratsko mišljenje u Čehoslovačkoj — nasuprot Sovjetskom savezu — ima jake povijesne korijene. Politički život još se nije bio potpuno raspao.

Oni koji su na vrijeme shvatili da se nalaze u ozbiljnoj opasnosti ili da nema nade za budućnost iselili su ili postali ogorčeni, drugi su se uplašili ili izabrali put pasivnoga otpora. No mnogi su bili još dovoljno naivni da povjeruju da sve vodi k »boljoj sutrašnjici« (što je bio kliše dana). Valja shvatiti da je revolucija donijela stanovita društvena poboljšanja, ili barem nadu nekim ljudima, i da u tim ranim danima ova poboljšanja nisu rezultirala nikakvim koristima za članove Partije. Ali naivni demokrati nisu stvarno imali nikakvoga utjecaja na politički život. Odluke su donosili jakobinski fanatici iza čijih su se leđa skrivali prodorni karijeristi.

Nakon Drugog svjetskog rata mnogi mladi i neiskusni ljudi postali su partijski sljedbenici, a za one koji su se ugledali u Sovjetski savez to je postalo nekom vrstom svjetionika, izvorom prosvjetljenja i spasa. Oni su bili nekritični. Zajedno sa stanovitim dijelom pučanstva divili su se sistemu koji je uvjerljivo dobio bitku protiv naoko nepobjedive Njemačke. Pod utjecajem takvih osjećaja uloga koju su odigrali Saveznici u oslobođenju Čehoslovačke bila je prilično zanemarivana.

Iskusni staljinistički orijentirani partijski ideolozi iskoristili su prednost toga favoriziranja i od 1945. nadalje sustavno su ga poticali. (Taj proces uključivao je također »čeličenje« novih »kadrova« u političkoj izobrazbi.) Rezultirajuća formula bila je jasna: sovjetski komunistički sistem je antifašistički. To znači da je čovjekoljuban, da ga održava jedinstvo nacija i da njegov glavni interes leži u skrbi za napredak naroda; prema tome, on je stoga demokratski sustav. S ovim proklamacijama komunisti su preuzeli vlast u demokratskoj Čehoslovačkoj 25. veljače 1948.

U području kulture dogodile su se nakon 1948. neke pozitivne promjene, no njihovi su se učinci umanjili ideološkim intervencijama koje su uslijedile. Država je dala podršku i osigurala potporu novim kazalištima, orkestrima i galerijama slika. Dala je također potporu za izdavanje knjiga i glazbenih edicija, te pridonijela razvitku narodne umjetnosti, objavljivanju metodoloških materijala itd. Prema parolama toga razdoblja ljudima je trebalo vratiti ono što im je uskratila buržoazija i nedostatan pristup kulturi i odgoju zbog njihovih gospodarskih prilika.

Istini za volju valja reći da se u tom pogledu komunistički režim zapravo ponašao demokratski. Stvorio je i novčano podupro široku mrežu narodnih umjetničkih škola po čitavoj Čehoslovačkoj republici. Uz vrlo razumne školarine

ove su škole bile pristupačne djeci iz svih slojeva društva. Bili su ustanovljeni i centri za izobrazbu učitelja, a učitelji su mogli pohađati radna savjetovanja uz punu plaću. Priličan broj međunarodno priznatih čehoslovačkih glazbenika zahvaljuje svoj umjetnički razvitak uvjetima koje je stvorila država.

Umjetničko stvaralaštvo bilo je također velikodušno podupirano. Godine 1953. utemeljena je Češka glazbena zaklada (kao i njezina slovačka varijanta) kojoj su zakonskom obvezom glazbenici pridonosili stanovitim postotkom iz njihovih zarada. Zaklada je davala potporu skladateljima i glazbenim teoretičarima, naručivala nova djela i davala beskamatne pozajmice i društvene doprinose svojim članovima.

Glazbenici su bili zahvali za mnoge druge probitke Glazbenom informativnom centru utemeljenom 1955. umjesto prijašnjeg arhiva Češke glazbene zaklade. Zadatak je tog centra bio promicanje suvremenih skladbi i uvođenje novih djela u inozemstvo, kao i raspis dionica za prve izvedbe glazbenih djela, posudbu notnih izdanja i omogućavanje socijalno ugroženim glazbenicima posudbu instrumenata ili nabavke po sniženim cijenama.

Ove u osnovi pozitivne *organizacijske promjene* u kulturnom životu nacije bile su, međutim, u velikoj mjeri *obezvrijeđene ideološkim zahtjevima i intervencijama.* Režim je davao izravnu podršku djelima povezanim s vladajućom ideologijom kao da bi to u stvari garantiralo njihovu unutarnju umjetničku vrijednost. Potom, uzimajući u obzir da je nakon veljače 1948. izdavačke kuće kontrolirala država, postalo je mogućim objavljivati samo one knjige, note ili ploče koje je režim smatrao poželjnima. Uprave kazališta i koncertne aktivnosti bile su, slično tome, pod državnom kontrolom. Piscima ili skladateljima koji se nisu priklonili trenutnim zahtjevima postalo je teško, ako ne i nemoguće, da se etabliraju. Oni umjetnici koji su postali nepoželjni bili su utišani. Nova umjetnička djela nosila su oznake ideološkog dogmatizma, očevidno preuzetog prema sovjetskom modelu. Tržište knjiga bilo je preplavljeno prijevodima sovjet-ske dogmatske literature. Dok je bilo relativno lako upoznati se s djelima 19. stoljeća, nova djela s umjetničkom vrijednošću pojavljivala su se tek sporadično. Osobito je u glazbi politika omogućila slušateljima da se upoznaju s ruskom i češkom klasičnom glazbom, ali je problem bio u tome da su, prema Ždanov-ljevim uvezenim stavovima (o tome ću reći nešto kasnije) spram suvremenih skladatelja, ta glazba bila predstavljena kao model kojeg dotada nije nitko nadmašio i kojeg je valjalo slijediti. Kao rezultat ideološkog pritiska pozitivne intervencije u strukturu kulturnog života gubile su stoga svoje pozitivno značenje. Komunistički ideolozi imali su potrebu podrediti umove umjetnika i širokog pučanstva njihovim vlastitim ambicijama za vlašću. U namjeri da promiču viziju sretne komunističke budućnosti, prošlost je bila zatamnjivana, iskrivljavana i skrivana. Samosvijest i samoostvarenje radničke klase, koje je zamijenilo u ideološkom procesu Hegelovo samoostvarenje ideje, nije potjecalo iz opažaja istine, nego iz uma prosvijećenog partijca. Partija je organizirala brojne događaje pranja mozga: politički proces s protudržavnim centrom (1952.), borbu protiv kozmopolitizma kao ideologije američkog imperijalizma (1952.), borbu protiv T. G. Masaryka i socijaldemokratske politike (1953.), različite konferencije održavane

s ciljem povećanja ideoloških utisaka na mase, i druge. Ovaj ritual bio je u Čehoslovačkoj sasvim specifičan: tradicija demokracije bila je u toj zemlji mnogo jača nego u drugim zemljama sovjetskog bloka. To je i bio razlog za bitku protiv Masaryka i socijaldemokracije.[2]

Unatoč svim pokušajima režima bilo je nemoguće razoriti povijesnu svijest, pa ni u velikom broju članova Partije. Samopravednost partijskog vodstva po prvi je put bila uzdrmana govorom N.S. Hruščova na 20. kongresu sovjetske Komunističke partije 1956. godine. Hruščovljeva kritika Staljina i kulta ličnosti dala je zamah buntovnicima i unutar same Partije. Otada je partijsko rukovodstvo nekoliko puta pokušalo protunapad, no svaki je put bilo prisiljeno na uzmak. Morali su priznati bestijalnost političkih procesa i postupno oslobađati političke zatvorenike, premda bez političke ili pravne rehabilitacije. Simpozij o Franzu Kafki nisu mogli zaustaviti (1963.), ali su ga kasnije napali kao početak kontrarevolucije. Tijekom 1960-ih počinju se pojavljivati kritički članci i stvaraju se razni lobiji unutar umjetničkih društava, što je bilo nezamislivo za vrijeme 1950-ih. U filmu se pojavio »Novi val« češke kinematografije. U glazbi neki suvremeni skladatelji sa Zapada i emigranti više nisu bili tabu, a počela se izvoditi i glazba sljedbenika tzv. Nove glazbe. Zaživjele su avangardna, konkretna i elektronska glazba i raspravljalo se o eksperimentalnoj umjetnosti. Jedan od posljednjih očajničkih protunapada vodstva Komunističke partije bio je zabrana časopisa *Literární noviny* ujesen 1967. Međutim, sve se nepovratno kretalo spram »Praškog proljeća« 1968.

Ovaj se fenomen ne bi dogodio u obliku u kojem se zbio da nije bilo tihe podrške stanovitog dijela partijskog aparata. Metaforički rečeno, od 1956. do 1968. unutar Partije postojala je druga Partija koja je napokon 1968. iznijela partijski revolt nazvan »socijalizam s ljudskim licem«. Gledajući na to iz još jednog ugla, događaji u Čehoslovačkoj stvorili su iluziju da se komunistički pokret izvan Sovjetskog saveza može reformirati, ali da je sovjetska okupacija spriječila da se to dogodi.[3]

[2] Političke promjene navele su Bohuslava Martinůa na odluku da ostane u progonstvu. Prvo, skladateljev povratak spriječila je nacistička okupacija Čehoslovačke. Nakon rata prijavio se na mjesto profesora kompozicije na praškom Glazbenom konzervatoriju, ali su vlasti, zahvaljujući raznim intrigama, stalno odgađale svoju odluku. Nakon veljače 1948. Martinů nije više mogao posjetiti svoju zemlju čak ni kao turist. Umro je u Švicarskoj 1959. godine.

[3] Ovdje želim staviti osobnu primjedbu. Zajedno s Vladimirom Karbusickim i drugima bio sam među onima koji su pripadali kritičkom krilu u muzikološkoj sekciji Društva skladatelja. Nakon toga je Karbusicky u progonstvu objavio svoju knjigu *Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie* (*Ideologija u pjesmi, pjesma u ideologiji*). Nisam se mogao složiti s njim u tome da nema razlike između marksizma i njemačkog nacizma. Nije mi bila namjera da branim ni sovjetski ni naš prosovjetski režim. Radilo se samo o tome da se činilo prebrzim od strane Karbusickoga odbaciti čak i »autentični« marksizam 19. stoljeća u kojem smo pokušavali pronaći korijene humanizma za vrijeme procesa reforme 1960-ih. To je razlog zbog kojeg sam ušao u polemiku. Godinama kasnije uvidio sam da su naši marksisti nesposobni osloboditi se sovjetskog modela i da se nije radilo samo o tome da je samo Marxovo učenje bilo deformirano. Razlozi za bezosjećajnost marksista spram demokratskih metoda leži u nečem dubljem.

3.

Nakon veljače 1948. Čehoslovačka je igrala posebnu ulogu u procesu stabilizacije glazbenog života unutar sovjetskog bloka. Dana 20. veljače 1946. bio je utemeljen ujedinjeni Sindikat čeških skladatelja. (Sličan je sindikat bio utemeljen u Slovačkoj.) Tijekom 1946. Sindikat je uspostavio kontakte sa svijetom organiziravši međunarodni festival »Praško proljeće«, koji se nakon toga održavao svake godine od 12. svibnja do 2. lipnja. Bio je organiziran u počast 50. obljetnice Češke filharmonije, prvog češkog simfonijskog orkestra, kojeg je službeno i u potpunosti novčano podupirala država od listopada 1945. Godine 1947., od 16. do 26. svibnja, Sindikat skladatelja organizirao je paralelno s festivalom »Praško proljeće« Prvu međunarodnu konferenciju skladatelja i glazbenih kritičara. S tim prvim korakom Čehoslovačka je preuzela inicijativu u poslijeratnoj Europi i imala je veliku šansu da postane važnim organizacijskim središtem međunarodne suradnje na polju glazbe i muzikologije u istinski modernom duhu.

No ishod rasprave Druge međunarodne konferencije, održane u Pragu između 20. i 29. svibnja 1948., razbio je sve te nade. Na pitanje »Kuda ide glazba?« odgovoreno je ozloglašenom »Proklamacijom Druge međunarodne konferencije skladatelja i kritičara u Pragu« (kasnije poznatom kao *Praški manifest*) koju su prihvatili sudionici Konferencije. Sadržaj *Manifesta* žestoko je kritizirao Theodor W. Adorno u svojoj studiji *Die gegängelte Musik* (*Za nos povučena glazba*).[4] On je izložio ne samo sumnjive premise i nejasne formulacije, nego i političke i umjetničke posljedice sadržane u Proklamaciji. Vrijeme je pokazalo da je Adorno bio u pravu. *Praški manifest*, međutim, valja ispitati i s drugog stajališta.

U siječnju 1948. održana je skladateljska konferencija u Sovjetskom savezu na kojoj je Ždanov izložio svoju pojednostavljenu doktrinu s brojnim posljedicama za razvitak glazbe u Sovjetskom savezu i njegovim satelitskim zemljama. A *Praški manifest* imao je tamo iste posljedice i službeno je shvaćen, zajedno sa Ždanovljevim teorijama, kao teorijski i estetički temelj socijalističke glazbe. Premda su mnoge ideje iz *Manifesta* slične ili čak identične Ždanovljevima, prevladavajuća je predodžba — da je Praška proklamacija rezultat diktata sovjetskih delegata na Konferenciji — kriva. Uloga T. Hrenjikova i B. Jarustovskog u promicanju Ždanovljevih doktrina u Sovjetskom savezu općenito je dobro poznata, ali situacija u svibnju 1948. još nije bila politički dovoljno zrela da im dopusti diktiranje cijelim prezidijem Druge međunarodne konferencije.

Pogledajmo sada imena potpisnika Proklamacije prezidija Druge konferencije: A. Estrella (Brazil), Roland de Cande (Francuska), M. Flothuis, M. Rebling

[4] Adorno je napisao svoj esej ljeti 1948. odmah nakon što je dovršio svoju *Philosophie der neuen Musik* (*Filozofija nove glazbe*). Objavio ju je 1953. u časopisu *Monet*. Kasnije je bila uključena u njegovu knjigu *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (*Prizme. Kritika kulture i društva*), objavljenoj u Frankfurtu 1955. Što se formulacija u *Praškom manifestu* tiče, ovdje ne mogu navesti opširne citate. Adorno donosi brojne takve citate i o njima raspravlja.

(Nizozemska), Hanns Eisler (Njemačka), Marcel Bernard (Švicarska) i Alan Bush (Velika Britanija). Buduće »socijalističke« zemlje predstavljali su: V. Stojanov (Bugarska), Š. Lucký, F. A. Kypta, A. Sychra, J. Tomášek (Čehoslovačka), O. Danon, N. Devčić (Jugoslavija), D. Bartha (Mađarska), Z. Lissa (Poljska), A. Mendelsohn (Rumunjska), T. Hrenjikov, B. Jarustovsky i J. Šaporin iz Sovjetskog saveza. No teško je danas pronaći je li itko drugi još bio pozvan na Konferenciju. Možda su neki od pozvanih otklonili poziv jer su već sumnjali u smjer kojim će krenuti konferencijski dnevni red.

Glazbeni kritičar M. K. Černý, u svojoj inače vrlo kontroverznoj studiji *O kritikama »Praškog manifesta«*, prisjeća se suvremenog svjedočanstva da se sovjetska delegacija za vrijeme izradbe Proklamacije ponašala vrlo suzdržano, a da je važnu ulogu odigrao britanski skladatelj i dirigent Alan Bush.[5] Nema razloga da ne povjerujemo u ovu tvrdnju. Međutim, sve upućuje na to (premda bi zahtijevalo istraživanje da se to potvrdi) da je cijeli odbor bio ljevičarski. Druga međunarodna konferencija skladatelja i glazbenih kritičara je, prema mojem mišljenju, izvrstan dokaz za to da ideološke modele ne izrađuju nužno unaprijed politička vodstva, niti ih nameću odozgo, nego da potječu iz istoga rasadnika i tek kasnije potpuno puštaju korijenje. Uvjeren sam da bi tekst Proklamacije bio manje ili više isti čak i bez Ždanovljeve doktrine. I Proklamacija i Ždanov govore za narod. No, cijela je poslijeratna Europa govorila o narodu. Kako je popularan taj predmet bio, očevidno je iz *Programa prve narodne vlade Čeha i Slovaka.*

4.

U *Programu,* javno objavljenom 5. travnja 1945. u oslobođenom istočnoslovačkom gradu Košicama (većina češkog teritorija bila je još uvijek pod kontrolom Hitlerove Njemačke), postoje formulacije poput ove:

»Unutarnja politika naše vlade temeljit će se na osnovnom članku Čehoslovačkog Ustava koji kaže da je narod jedini izvor državne vlasti. Vlada će stoga izgraditi čitav javni život na širokoj demokratskoj bazi, garantirat će narodu sva politička prava i borit će se nemilosrdno protiv svih preostalih fašističkih elemenata. Proces složene demokratizacije nastavit će se i neće samo omogućiti svim slojevima pristup u škole i druge izvore odgoja i kulture, nego će — u ideološkoj sferi — *sustav odgoja i priroda kulture biti popularizirani kako bi služili ne samo uskom sloju pučanstva nego čitavom narodu i naciji...Sve će biti provedeno na napredan, popularan i narodan način, a naši modeli bit će naši veliki klasici jer su i oni sami stvorili kulturu najvišega dometa, koja je bila istodobno duboko popularna i nacionalna.*« (naglasak dodan.)[6]

Nemaju li istaknute rečenice isti ton kao i Ždanovljeva doktrina? Narod kao vrhovni autoritet, služenje narodu, klasici kao idealni model... Ove formule nisu tada zvučale kao prazna retorika, već kao pokušaj slaganja s prošlošću

[5] M. K. ČERNÝ, Ke kritikám »Pražského manifestu«, *Hudební věda* X/3 (1973) 237.

[6] Program prvé domácí vlády národní fronty Čechů a Slováků. Publikacija Ministarstva informiranja 2—45, 15, 28.

i uvođenja boljeg demokratskog sustava od onog u prijeratnom razdoblju. Poslijeratna Europa politički je inklinirala ljevici. Čini se da je naša nova privremena vlada (s komunistima, ali ne u većini) još 1945. reagirala na aktualnu atmosferu.

Dvije godine prije *Praškog manifesta*, u lipnju 1946., održana je mjesec dana nakon prvih poslijeratnih čehoslovačkih slobodnih izbora Prva konferencija čehoslovačkih pisaca. Ona je u mnogome anticipirala atmosferu Druge međunarodne konferencije skladatelja i glazbenih kritičara. Izvještaj o Konferenciji tvrdi:

»Najvažniji rezultat konferencije mora biti činjenica da svi referati koji su ovdje održani, unatoč raspona mišljenja koje predstavljaju — od kršćanske duhovnosti do dijalektičkog materijalizma, imaju jedan zajednički nazivnik: izglede za izgradnju nove republike koja jasno smjera k postignuću socijalizma.«[7]

Nije to bila samo novinarska fraza kao što se može vidjeti iz dijelova *Manifesta konferencije čehoslovačkih pisaca*, prihvaćenog na Konferenciji:

»Sastajemo se ovdje u povijesnom trenutku kada Konstituirajuća narodna skupština mora zaštititi rezultate narodne revolucije i pripremiti temelj za izgradnju socijalističke države. Narodna demokratska republika oslobodit će sve stvaralačke snage naše nacije i garantirat će im potpunu slobodu: njegovat će pozitivni stav u narodu spram rada, temeljen na moralnim zahtjevima socijalizma a ne na njegovoj moći. S promjenama u položaju naroda dolazi i fundamentalna promjena u poziciji pisca. Ne odustajući od svoje vizionarske uloge on više ne igra protustavljajuću nego konstruktivnu ulogu. U novom društvenom poretku, koji ćemo stvoriti zajedno, neće biti sukoba između pojedinca i društva, jer su razvitak pojedinca i društva međusobno povezani. Imajući na umu odgovornost i ozbiljnost naših djela moramo dati sve od sebe da dostignemo duboko razumijevanje čovjeka s ulice i naroda, da ga upoznamo, kako ne bismo postali samo tumači revolucionarnih promjena, nego i vodiči k novim horizontima i stvaratelji novih odnosa među ljudima. Mi snažno odbacujemo indiferentni apstraktni liberalni humanizam i umjesto njega nudimo novi socijalistički humanizam koji se bori za slobodu čovječanstva... U tom duhu mi smo dio napredne borbe čitavoga svijeta u kojem je Sovjetski savez svijetli primjer u težnji za novom ljudskošću.«[8]

Jasno je da su do 1946. pisci anticipirali rođenje i razvoj socijalističkog sustava koji bi — prema njihovim uvjerenjima — bio pravedniji od predratnog. Pleonastički izraz *narodna demokratska republika* skovan je da se svakom razjasni da je naša predratna demokratska republika bila građanska a ne narodna demokracija. Za našu su svrhu fraze poput: »*neće biti sukoba između pojedinca i društva, jer su razvitak pojedinca i društva međusobno povezani*«, »*moramo dati sve od sebe da dostignemo duboko razumijevanje čovjeka s ulice i naroda, da ga upoznamo*« od posebnog zanimanja i značenja. Čini se da sve sugerira da bi za razumijevanje poslijeratne situacije, i negativni ili barem nazadujući razvoj glazbe u čitavom

[7] *Tvorba* XV/26 (1946) 401.
[8] *Manifest sjezdu českých spisovatelů*, usp. bilj. br. 8.

sovjetskom bloku, bilo potrebno shvatiti kako su pojmovi »narod, široka publika, mase, napredak, revolucija, socijalizam« bili isprepleteni. No to bi, naravski, bilo predmetom druge sociološke studije izvan dometa ovog eseja. Stoga ću opisati samo situaciju u glazbi.

Neosporno je da je Drugi svjetski rat doveo velike dijelove pučanstva u politički metež i u njima izazvalo revolucionarna raspoloženja. U tim je okolnostima razumljivo povećano zanimanje nekih političara, sociologa, povjesničara umjetnosti, ideologa i drugih »za narod«. Problem leži u različitim interpretacijama termina »narod«, u različitim ulogama koje mu se pripisuju, mnogim idejama o brizi za njegovo blagostanje i o razlozima zbog kojih je bio manipuliran.

Svakako je velik dio nacije »narod«, no je li to homogen entitet, tj. masa? I kad kažemo da želimo »upoznati čovjeka s ulice i iz naroda«, ne znači li to »naciju«? No, je li nacija isto što i narod? Ne postoje li unutar nacije društveni slojevi? Nesumnjivo je da postoje. A kad govorimo o glazbi, ne pokriva li termin »popularna glazba« ili »folklorna glazba« širok spektar od tradicionalnih narodnih pjesama, country i westerna, gradskog bluesa do kiča i smeća? I doista, muzikologija kao i književna teorija pokazuju da »popularno« u umjetnostima nije nedvosmislen termin.

S jedne strane nalazimo okupljene zajedno pojmove poput »revolucija«, »napredak«, »socijalizam«, »napredna demokracija« i »narod kao sredstvo napretka čiju mudrost i stremljenja valja slijediti«. S druge, pak, strane pretpostavlja se da će umjetnici svojim djelom oblikovati mase. Smatra se da su slušatelj ili čitatelj bili prethodno »formirani« i da se treba brinuti za njegove »napredne ukuse« (vidi *Praški manifest*), dok se istodobno od skladatelja traži da svojim djelom oblikuje narodne potrebe (misleći da one do tada ne postoje). »Napredni« se skladatelj mora prilagoditi »naprednim osjećajima« naroda, tj. on se mora prilagoditi popularnom osrednjem ukusu umjesto da ga razvija. Kao govornik za kolektivno skladatelj ne govori nekome drugome nego se obraća kolektivnome koji ga razumije samo ako govori jezik na koji je naučen. Krug je zatvoren, a put naprijed je blokiran.

Ideolozi nisu razumjeli da su napredne ideje u politici i napredne ideje u umjetnosti i estetici dvije potpuno različite stvari. (Usput rečeno, njihovo shvaćanje sâmog napretka bilo je sumnjivo.) Politički i revolucionarni zahtjevi — i moguć ustanak — potječu iz protivljenja nekoj nepodnošljivoj situaciji, bila ona nacionalno, gospodarski, društveno ili ideološki ugnjetavačka. Stoga su ovi zahtjevi povezani s *potrebama* koje su iz različitih razloga *neispunjene* i koje bi bile zadovoljene revolucionarnim promjenama. Ustvari, te su se promjene dogodile, do stanovite mjere, u Čehoslovačkoj već 1945. godine. No, je li situacija u politici bila ista kao i u kulturi i umjetnostima? Jesu li postojali novi prohtjevi i nove potrebe koje može zadovoljiti samo revolucija? Nipošto. Uspješni revolucionari koji su došli iz redova naroda u najširem smislu, a ne tek nekoliko pojedinaca, ne traže revoluciju u umjetnostima, već prije *kulturni odmor*, nešto na što su naučeni. Oni nisu gladni novosti u umjetnostima, oni nemaju nove potrebe. Ako u tome postoji neka *opozicija*, onda je to protivljenje inovativnoj um-

jetnosti, tj. protivljenje neobičnome u umjetnosti. Služiti, dakle, narodu u kulturi i glazbi znači služiti tim *starim* potrebama.

I točno se to dogodilo. Nikakve revolucije u glazbi nije bilo, nikakve *Nove glazbe* kako to muzikolozi uobičajeno nazivaju. Mislim na glazbu koja se ne prilagođava standardima u smislu slušateljskih modela nego ih pokušava razvijati. Stoga je danas smiješno nazvati neko glazbeno djelo novim ako ta nova glazba smjera prilagoditi se potrošačkim ili političkim zahtjevima.[9]

Nova se glazba u tim okolnostima *nije mogla razvijati.* Na taj se način nije mogao postići *napredak.* To je bila glavna prepreka pri utemeljenju Međunarodnog društva naprednih skladatelja i muzikologa, kako je bilo predloženo na Drugoj praškoj konferenciji gdje je bio formiran pripremni komitet za takvo Društvo. Adornova primjedba na kraju kritike *Praškog manifesta* bila je točna: »Narod je opijum za narod«.

Praški manifest reagirao je na činjenicu da je postojao nesklad između vrhunske stvaralačke produkcije i širokih potrošačkih slojeva. I sâm je Adorno bio svjestan te diskrepancije, ali je ispravno odbacio kritiku skladatelja temeljenu na optužbi za individualizam i subjektivnost. Čak i ako je to bila istina u slučaju nekolicine pojedinaca, općenito to nije bila istina. U umjetnosti *samo novo, neistrošeno i neklišeizirano djelo može potaknuti nove potrebe.* No takvo djelo valja ponuditi masama kao *duboku unutarnju nužnost,* a ne da ga one zahtijevaju. Još i danas (a situacija će biti ista i u budućnosti) postoje ljudi u našoj zemlji koji su gluhi ne samo za Janáčeka ili Martinůa nego čak i za Bedřicha Smetanu. A čija je to pogreška? Treba li za to okriviti skladatelje?

Čak i djela istaknutih skladatelja koji su živjeli nakon Drugog svjetskog rata (poput Stravinskog, Hindemitha, Schönberga, Prokofjeva, Martinůa) nisu imala i još uvijek nemaju nikakav utjecaj na široku publiku. Ovu diskrepanciju (*Praški manifest* naziva je »krizom«), ovaj par otvorenih škara valja zatvoriti. No koji kraj valja zatvoriti? Praški manifest govori o prevladavanju glazbene nepismenosti, on spominje potrebu odgoja publike, ali ustvari traži od skladatelja da slušaju ljude i odustanu od krajnje subjektivnih pozicija:

»Samo će tada glazba postati sredstvo novih i naprednih ideja i osjećaja široke publike i svega onoga što znači napredak u našem vremenu«.[10]

[9] Usp. Antonín SYCHRA, *Stranická hudebni kritika — spolutvůrce nové hudby* (*Partijska linija za glazbenu kritiku — kreator nove glazbe*), Prag 1951. Nakon što je objavio svoje rane strukturalističke muzikološke radove pokazajući puno talenta, A. Sychra (1918.—1969.) je od 1948. postao ideolog Saveza čehoslovačkih skladatelja i sudjelovao je zajedno s Jaroslavom Jiránekom i drugima u »ideološkoj borbi za naprednu čehoslovačku glazbu« i kao sveučilišni profesor »za naprednu muzikologiju«. Nakon što je 1960-tih revidirao svoje stavove usredotočio se na eksperimentalnu estetiku.

Poslije Drugog svjetskog rata i povjesničar i profesor muzikologije Zdeněk Nejedlý (1878.—1962.) negativno je utjecao na opći pojam češke kulture i glazbenog života: prvo kao ministar odgoja i potom kao predsjednik Češke akademije znanosti.

[10] Provoláni II. mazinárodního sjezdu skladatelů a hudebních vědců v Praze v roce 1948. (Communique Drugog međunarodnog kongresa skladatelja i muzikologa u Pragu godine 1948.) Objavljeno u: *Hudební rozhledy,* VI/1 (1969) 69.

A *par škara* ne bi se više trebao otvoriti.

Suvremena antipatija spram individualizma i subjektivnosti u umjetnosti činila se relativno demokratičnom: samo onaj tko živi s narodom, tj. kolektivom, tko razumije njegove zahtjeve, tko je reformiran i postane dijelom naroda jest pravi demokrat, napredno misleća osoba, socijalist. No, što ćemo s podjelom rada, a što sa specijalizacijom? U takvoj je atmosferi teško ostvariti ideju da *umjetnik mora biti neovisan i slobodan* želi li biti koristan društvu. Samo iznimni političari mogu biti izdvojeni iz kolektiva, oni koji »su otkrili puteve za oslobođenje naroda«. Međutim, u umjetnostima široka publika ne želi biti slobodna. Nove horizonte političkog života mogu ocrtati vješti govornici, u praksi čak novi politički život može donijeti stanovito zadovoljstvo, ali glazba nekog »individualističkog« skladatelja smeta, ona lomi prihvaćene norme i uobičajene načine primanja i doživljavanja glazbe.

Stoga su skladatelji sebi stavili u zadatak da pišu glazbu za narod. Rezultatima njihovih napora dano je obilježavajuće ime: *glazba za mase*. Masovne pjesme bile su osobito popularan tip glazbe i sustavno se promicalo njihovo komponiranje. Termin »narod« je zbog svojih blago romantičkih konotacija bio zamijenjen terminom »masa«, sugerirajući nešto bezobličnо što tek valja uobličiti. U Smetaninoj operi *Brandenburžani u Češkoj* zbor pjeva: »Mi nismo rulja, mi smo narod«. U novom jeziku bilo bi to postavljeno ovako: »Mi nismo narod, mi smo mase«.

5.

Mnoge su od Ždanovljevih ideja, predstavljenih na konferenciji sovjetskih skladatelja u siječnju 1948., bile anticipirane u nekoliko prigoda. Bila bi stoga kriva interpretacija da se njegovo pojavljivanje tamo klasificira kao drzak politički diktat. On je samo sažeo postojeću situaciju: on je govorio jednostavnim ljudima sa zaostalim ukusima.

No, on je uz to bio i zagovornik umjetničke osrednjosti. On je govorio s te platforme i njegove su ideje bile prihvaćene s entuzijazmom. Nije bilo slučajno da je kritizirao najbolje sovjetske skladatelje. Kritizirao je, na primjer, Šostakoviča i istaknuo manje važnog skladatelja Dzeržinskog, kojeg su uporabili kao model još 1936. kada je Šostakovič bio kritiziran prvi put. Kad je Ždanov ožigosao istaknute skladatelje »formaliste« (Šostakoviča, Prokofjeva, Mjaskovskog, Hačaturjana, Popova, Kabalevskog i Šebaljina) i zapitao koga još valja uključiti, jedan je glas iz publike spremno dodao: Šaporina. Ti takozvani »formalisti« bili su daleko bolji skladatelji od onih koji su bili nazočni na Konferenciji i kojima je »ideološka borba« protiv »buržoazije« i »formalističke umjetnosti« bila dobrodošla prilika za promicanje vlastitih interesa. Štoviše, oni su se mogli sa svojim ograničenim skladateljskim sposobnostima lako prikloniti Ždanovljevim zahtjevima, za razliku od onih velikih skladatelja koji su si postavljali zahtjevnije zadatke iznad mogućnosti slabijih umjetnika.

Oni koji su prosječni u nekom posebnom području djelatnosti moraju imati kontrolu nad situacijom da bi spriječili da budu ugroženi. To je razlog zbog

čega traže političku podršku za svoje pothvate. I to je bilo ono što se dogodilo nakon revolucije u Čehoslovačkoj, čak i u sferi glazbe. U kaotičnoj vrevi u koju su bili uvučeni brojni sposobni skladatelji simplificirane ideje i skladbe predstavljale su samo jedan dio glazbene proizvodnje. Često nisu bile u igri loše namjere nego samo naivnost. U prosincu 1948. češki i slovački Sindikati skladatelja i muzikologa objavili su petogodišnji plan. On je sadržavao formulacije poput ovih:

»Pjesme naroda bit će vraćene narodu i mi ćemo ih učiti tim pjesmama i mi ćemo također naučiti svirati lake prijenosne glazbene instrumente kao što su harmonika i gitara kako bi ih pratili. U svojim ostvarajima novih pjesama za mase skladatelji će uzimati u obzir novi tip djela i novi radni kolektiv... U skladbama za omladinske organizacije i za vojsku solisti će djelovati kao vođe zborova kada se pjesme budu pjevale za zborskim refrenima. Razvijajući i nadalje ovaj tip pjesme dostizat ćemo formu male kantate, a nakon toga velike vokalne forme«.[11]

U svibnju 1949. Sindikati su bili reorganizirani i stvoren je Savez čehoslovačkih skladatelja. U travnju 1950. Savez je organizirao Festival najnovije glazbe, uz rasprave, pod naslovom *Skladatelji su uz narod*, a u veljači 1951. festival pod stijegom *Naša glazba u borbi za mir*. Korejski je rat tada bio u punom zamahu, a velik je broj ljudi bio uvjeren intenzivnom režimskom promidžbom da su rat izazvali Južna Koreja i Sjedinjene Američke Države. Na festivalu 1951. pojavilo se mnogo pjesama na temu mira. O novom se glazbenom jeziku intenzivno raspravljalo kao o jeziku koji bi publika trebala razumjeti. Među gostima pozvanim na taj festival nisu bili samo inozemni delegati nego i radnici iz velikih tvornica, od kojih se zahtijevalo da izraze svoja mišljenja o skladbama.

Očevidno je da u takvoj vrsti ozračja ozbiljniji tekstovi nisu mogli uspjeti, a bile su uglazbljene samo zborske pjesme i tekstovi o izgradnji ili političkim kampanjama, te pjesme koje su slavile Staljina i Gottwalda.[12] Što se glazbenih oblika tiče, sve su vokalne forme bile vrlo popularne (forma male pjesme, entuzijastičke zborske pjesme i male kantate), a u kantatama i operama pojavljivale su se velike političke teme. Što se jednostavnosti glazbenog jezika tiče, naglasak se stalno stavljao na razumljivost i jasnoću, tj. na nekompliciranu melodiju blisku narodnim pjesmama ili glazbi naših klasika, s posebnim obzirom na Smetanu. Kritičari su stalno pozivali glazbenike da u svojoj glazbi izražavaju nova vremena i da upotrebljavaju nove intonacije, no svi su ti pokušaji neminovno završavali u prerađenim marševima, narodnim plesovima ili izlizanom sentimentalnim lirizmu.

Takve su okolnosti ometale razvitak kompozicijskih talenata, premda su ideolozi iz političkog aparata i Saveza skladatelja tvrdili da potpuno podržavaju

[11] Rámcový pětiletý plán skladatelů a hudebních vědců (Petogodišnji plan skladatelja i muzikologa), *Hudební rozhledy*, I/5 (1948) 83.

[12] Klement Gottwald, vođa čeških komunista koji je postao predsjednik Čehoslovačke Republike u svibnju 1948., ubrzo nakon udara u veljači iste godine.

umjetnosti i umjetnike. U stvarnosti se promicalo osrednju proizvodnju, a iz te produkcije — koja se potpuno ravnala prema službenim glazbenim i estetičkim normama — nije ostalo ništa što bi danas bilo zanimljivo. Tek ako su ondašnje suvremene zahtjeve prihvatili talentirani skladatelji poput Václava Dobiáša njihove su skladbe rezultirale nečim što bi se i danas moglo smatrati zanimljivom i specifičnom umjetničkom formom.

Ranih 1950-ih još je uvijek bilo puno entuzijazma u pučanstvu, osobito među mladim ljudima. U školama i u tvornicama omladinski zborovi pojavljivali su se spontano i izvodili nove pjesme s velikom jedrinom. (Država ih je voljela potpomagati i njima se hvaliti.) Sve do 1951. ljudi su plesali ulicama Praga svake godine da bi proslavili oslobođenje grada. No ugnjetavajuća atmosfera počela je gušiti čak i neke članove Komunističke partije. Štoviše, nakon valutne reforme 1953. režim se pribojavao spontanosti na ulicama jer je osjećao da bi se mogla okrenuti protiv vlade. Omladinski zborovi počeli su stagnirati. Godine 1955. Savez skladatelja organizirao je konferenciju o »pjesmi«, no nije mu uspjelo potpuno obnoviti popularnost vokalnih oblika.

Kada je 1948., za vrijeme procesa utemeljenja Saveza čeških skladatelja, bio osnovan jedinstveni (i u području klasične glazbe također i jedini) časopis *Hudební rozhledy* (*Glazbena revija*), činilo se mogućim da će *profesionalne* rasprave i kritika preživjeti. No već je uvodnik *Glazbene revije* nagovijestio drukčije:

»Nisu više vremena da se objavljuju pojedinačni mjesečnici, premda cijenimo ulogu koju su svojedobno igrali, na primjer, *Tempo* ili *Rytmus* i ne želimo podcijeniti njihova postignuća u promicanju naše glazbe. No sada stojimo ujedinjeni i stremimo k istom cilju. *To ne znači da nismo otvoreni spram neovisne i otvorene rasprave i kritike; naprotiv!* (Naglašeno naknadno.) Mi smo svi okaljani starim i moramo učiniti najviše što možemo da ga se riješimo. No, prije svega, mora postojati dobra volja u svima nama.«[13]

Dvije rečenice nakon rečenice u kurzivu zanimljivije su nego sâma ta rečenica. Kritika izvana i samokritika, dvije pokretačke snage dijalektičkih revolucionarnih događaja, sveli su se na motto pjesnika S.K. Neumanna: *Bori se protiv buržuja u sebi.* Samokritika se pretvorila u samobičevanje, a kritika je postala nemilosrdno oruđe klasne borbe. Mladi su ljudi, uglavnom naivni, izvršavali samokritiku. Godine 1950., na prvom sastanku Saveza čeških skladatelja održanom pod parolom *Skladatelji su s narodom*, obećavajući 29-godišnji skladatelj Vladimír Sommer je ustvrdio (unatoč rudarskog podrijetla njegove obitelji) :

»U praksi bio sam svjestan nužnosti borbe za stvar radničke klase, ali to sam zanemario u svojim skladbama. Tek ujesen 1948., za vrijeme jedne od mojih posjeta tvornici gdje sam se susreo s radnicima, osjetio sam poriv da napišem kantatu o Gottwaldu. Bila je to izravna posljedica mojeg susreta s radnicima.«[14]

[13] *Hudební rozhledy*, I/1 (1948) 1.
[14] *Hudební rozhledy*, II/8—9 (1950) 223.

Međutim, ovaj je skladatelj uskoro otišao svojim putem. Postajao je sve više i više predmetom kritike što je kulminiralo s njegovom *Vokalnom simfonijom*, napisanom između 1957. i 1959. Nekoliko članova Saveza skladatelja moralo je intervenirati da bi se napokon 1963. premijerno izvela njegova izvrsna *Vokalna simfonija*. A koji je bio razlog toj zabrani? Pesimistički stihovi. (Franz Kafka, F.M. Dostojevski, Cesare Pavese, koji je izvršio samoubojstvo i čijim tekstom »Smrt će stići i imat će tvoje oči« završava simfonija.)

Ipak, postojali su snažni pojedinci i među starijom i među mlađom generacijom skladatelja čije su se umjetničke kvalitete pružale ili počinjale pružati izvan nezanimljive osrednjosti. Premda su bili ciljevi onih »veterana ideološke borbe« i premda im se uskraćivao dovoljan prostor za razvitak, unutar Saveza skladatelja bilo je ipak teško potpuno ustanoviti diktaturu osrednjosti. Za vrijeme 1960-ih u Savezu skladatelja inicijativu su često preuzimali do stanovitog stupnja skladatelji i umjetnici izvoditelji koji nisu bili članovi Partije.

6.

Sada se čini vrijednim pogledati izbliza kulturni i glazbeni život u Čehoslovačkoj tijekom posljednjih četrdeset godina. Premda je političko i kulturno ozračje svakog desetljeća — utječući izravno na živote i stvaralaštvo umjetnikâ — bilo transformirano i prilično različito, čitavo se razdoblje čini jedinstvenim i holističkim u mnogim aspektima.

Vrlo je važno naglasiti da nije bilo moguće djelovati kao poduzetnik ni privatno ni kao grupa. Sve je postalo službeno podložno ustanovama stvorenim za određenu namjenu, poput *Pragokoncerta* u Pragu. To, međutim, nije značilo da je u kulturi sva komercijalnost bila u potpunosti zagušena. Kazališta, koncertne agencije, izdavačke kuće, poduzeća za proizvodnju ploča i slične organizacije pod državnom kontrolom težile su ostvariti profit, premda nisu mogle slobodno raspolagati svojim zaradama. Osim toga, mogle su se prijaviti za potporu, ali su umjetnički honorari bili zadržavani. Pa ipak, glavni je pritisak bio ideološki a ne komercijalni. Mnogi su to prihvaćali, bilo zbog svojih političkih uvjerenja, bilo zbog materijalnih razloga. Općenito uzevši, umjetnički su rezultati bili prilično skromni. Bilo bi vrijedno detaljno istražiti kojim se knjigama davala prednost, koja su usmjerenja nove kazališne ili glazbene družine bile prisiljene prihvatiti, kakve su slike izlagale i kupovale galerije, koje je filmove bilo dopušteno snimiti ili koje je skladbe državni radio emitirao i snimao. Unatoč svemu tome pojavila su se neka istaknuta djela. Mnogo je toga također ovisilo o zdravom razumu i hrabrosti članova »odobravajućih« komiteta kao i o hrabrosti samih umjetnika. Ovi su se posljednji, međutim, pitali o tome što je u danoj situaciji još bilo ili nije bilo moguće izraziti u umjetničkim relacijama. Ova vrsta »autocenzure« bila je najbizarnija i najstrašnija posljedica atmosfere tih vremena, koja je uštedjela mnogo truda službenoj cenzuri. Mnogi su si umjetnici sami zadavali niže standarde nego što je bilo nužno, što je opet, povratno, loše utjecalo na umjetnička djela. I glazba je popuštala takvim pritiscima, iako različito

od načina u prozi, pjesništvu ili drami. Ograničenja u glazbi kroz prilično su vremena bila postavljena prema Ždanovljevim normativnim zahtjevima. To je bilo razlogom zbog kojeg su u ranim 1950-ima bila ukinuta predavanja o četvrttonskoj glazbi profesora Aloisa Hábe na Akademiji muzičkih umjetnosti.[15] Religiozna, atonalna i netematska glazba bile su službeno odbijane sve do 1960-ih.

Često su uvodni govori na godišnjim skupštinama Saveza čeških skladatelja mogli sadržavati kritičke primjedbe protiv pojedinih skladatelja, glazbenih povjesničara ili muzikologa, koji bi tada iskusili mnoge nedaće. O tim se izvješćima tada pitalo za savjet tajništva Centralnog komiteta Komunističke partije, a to se odnosilo i na sve druge umjetničke saveze. Od komunističkih službenika u Savezu zahtijevalo se onda »da isprave nedostatke koji su nađeni«. Tako je ostavljeno moralnim i profesionalnim kvalitetama službenika Saveza da utvrde kako će se snažno te direktive primijeniti unutar pojedinog Saveza.

Iz svega ovoga postaje dovoljno jasnim da su u takvim okolnostima neki službenici Saveza, katkada članovi Partije ali katkada i ne, iskoristili prednost svojih položaja (obično s obostranom potporom) kako bi unaprijedili svoje vlastite karijere i proveli vlastitu politiku. To bi im donosilo mnoge povlastice i dopustilo da uklone ili potisnu svoje protivnike ili, što se toga tiče, sposobnije umjetnike, glazbene teoretike, povjesničare ili kritičare. Na taj su način zadobili pristup na radio i televiziju, u industriju ploča, izdavačke odbore, izdavačke kuće, itd. Posebno je važan bio položaj člana odbora ili komiteta u Češkoj glazbenoj zakladi ili u Savezu za zaštitu autorskih prava. Tamo je bilo moguće utjecati na odluke o tome tko će biti nagrađen dotacijom Saveza ili tko će primiti novčanu potporu ili, još određenije, čija će skladba zadobiti više financijsko rangiranje iz Saveza za zaštitu autorskih prava zbog »političke angažiranosti«.

Ukoliko je i bilo poštenih ljudi u odborima, oni su pokušavali intervenirati u nekim okolnostima no njihovi su glasovi bili od značenja vrlo rijetko i uz velike poteškoće. Unutar Saveza za zaštitu autorskih prava ova praksa financijskog precjenjivanja »politički angažiranih« skladbi poprimila je takve razmjere koji su bili ništa manje nego korupcija, osobito za vrijeme 1970-ih i 1980-ih godina.

Počam od 1957. Savez čehoslovačkih skladatelja organizirao je svake godine festival pod nazivom *Tjedan nove glazbe.* Tijekom reformskog doba 1960-ih ovaj je festival donio mnogo novih izvrsnih skladbi. Još za trajanja festivala skladbe su uz potporu Češke glazbene zaklade bile snimljene na ploče i stavljene u prodaju. Ta se praksa nastavila i tijekom 1970-ih i 1980-ih, ali je zbog obnovljenih političkih pritisaka kvaliteta glazbe ponovno opala. Takvi su bili gorki plodovi nasilnog prekida Praškog proljeća 1968. od strane sovjetske armije i posebno nakon što je Gustav Husák, postavši generalnim sekretarom

[15] »Muzičke umjetnosti« u naslovu Akademije odnose se na umjetnosti općenito, uključujući glazbu, inspirirane bilo kojom od devet Muza (božica) u grčkoj i rimskoj mitologiji. Najbolji prijevod naziva te institucije bio bi »Sveučilište izvoditeljskih umjetnosti«.

Komunističke partije, uveo razdoblje *normalizacije* društva. Svatko tko se nije slagao s ulaskom bratske sovjetske vojske bio je progonjen, prisiljen prihvatiti sluganske poslove, bilo mu je zabranjeno objavljivati ili je na neki drugi način postao žrtvom. To je, na primjer, snašlo dobitnika Staljinove nagrade skladatelja Jana Kapra nakon što je vratio tu nagradu Sovjetskoj ambasadi i napustio Komunističku partiju.

U ranim danima pročišćenog Saveza skladatelja mnogi od naših najboljih skladatelja nisu bili pripušteni u članstvo na temelju politički i ideološki motiviranih kriterija (skladatelji poput Miroslava Habeláča, Klementa Slavickog, Vladimíra Sommera, Svatopluka Havelke, Jana Klusáka i drugih), dok je Savez bio preplavljen osrednjim i potpuno nesposobnim skladateljima. Istini za volju, međutim, mora se dodati da je bilo iznimaka čak i među skladateljima koji su bili prihvatljivi novom komunističkom vodstvu. Posebno je to bio Václav Kučera, i sam izvrstan skladatelj, čiji su napori na organizacijskoj razini održali kontinuitet s glazbenim razvitkom u svijetu i nastavili povećavati članstvo Saveza skladatelja i koncertnih umjetnika.

U Slovačkoj je situacija bilo nešto manje teška, barem u pogledu toga što zabrane javnog pojavljivanja za umjetnike, osim ako se nisu otvoreno bunili, nisu trajale tako dugo kao u češkim zemljama.

Međutim, općenito je ta »borba protiv kontrarevolucije« imala za posljedicu oštre mjere. Na primjer, muzikolog Ivan Vojtěch morao je napustiti Filozofski fakultet Karlova Sveučilišta, a kasnije je i Tomislav Volek morao napustiti Češku akademiju znanosti. Skladatelj Marek Kopelent morao je napustiti tvrtku za snimanje ploča *Supraphon*, kao i svi oni u tom poduzeću koji su odbili žigosati *Povelju 1977* u kojoj su Václav Havel, Jan Patočka i drugi pozvali Komunističku partiju da poštuje ljudska prava. Svatko tko je potpisao ili javno odobrio tu povelju bio je proglašen neprijateljem naroda i s njim se odgovarajuće postupilo. Pod velikim su pritiskom gotovo svi glazbenici i glazbeni teoretici potpisali takozvanu *Antipovelju*.[16]

U zagušljivoj političkoj atmosferi nakon 1968. nekonformisti među skladateljima tražili su alternativne oblike samoizražavanja. Početno istraživanje na tim područjima objavio je 1991. Jaroslav Smolka.[17] On govori i o situaciji nakon 1968. godine. Za vrijeme 1950-ih, pod pritiskom Ždanovljeve ideološke kontrole, odgovor je skladatelja bio da nađu zaklon u povratku folklornoj glazbi (tako su, na primjer, učinili Klement Slavický i Jan Hanuš). Kada je 1958. sovjetsko političko vodstvo revidiralo svoju odluku o glazbi iz 1948., stanovito se olakšanje u stavovima spram glazbe osjetilo i u Čehoslovačkoj. To se vidjelo u izvedbama religiozne glazbe skladatelja poput Jana Hanuša ili Petra Ebena, ili u skladbi *Tajna vremena* iz 1957. Miroslava Habeláča, koji je također kasnije,

[16] Ne želim zatajiti da sam i ja potpisao tu *Antipovelju*. Na svojem sam položaju na Filozofskom fakultetu odolijevao teškim pritiscima sve dok, osjećajući se izoliranim, nisam odlučio potpisati je, ne želeći se odreći mogućnosti da i dalje budem u mogućnosti utjecati na svoje studente. Osobno sam se osjećao strašno.

[17] Jaroslav SMOLKA, Stínová česká hudba 1968—1989 (Anonimna češka glazba 1968.—1989.), *Hudební věda*, XXVIII/2 (1991) 153—185.

1967.—1968., napisao istaknutu *Sedmu simfoniju,* rabeći tekstove iz Staroga zavjeta, osobito iz Objave Sv. Ivana. Ranije spomenuta *Vokalna simfonija* Vladimira Sommera bila je također praizvedena, kao i mnoge druge skladbe: na primjer, *Pjene* (1965.) Svatopluka Havelke, uglazbljenja pjesama H. M. Enzensbergera. Djela protagonista nove češke i slovačke glazbe bila su također napokon priznata (uključujući skladatelje poput Jana Klusáka, Zbyněka Vostřáka, Luboša Fišera, Jana Nováka, Petera Kolmana, Ivana Parika, Ilje Zelenke, itd.), dok su brojni čehoslovački studiji započeli eksperimentirati s »konkretnom glazbom« i elektronskom glazbom.

Šok koji je izazvala sovjetska okupacija 1968. i samospaljivanje studenta Jana Palacha u siječnju 1969. u znak protesta protiv nje, postao je poticaj za mnoge skladbe. U godinama normalizacije nakon toga nekonformistički skladatelji pokušavali su nadmudriti strožu cenzuru dajući zagonetne ili dvosmislene naslove svojim djelima: na primjer, *Nagnuta ploha* (1979.) Ivana Kurza, *Mir sa zmijama* (1977.) Karela Odstrčila, *Sokratske meditacije* (1982.) Zdeněka Šestáka, gudački kvartet *Zatamnjena zemlja* (1975.) Miloslava Ištvana, itd. Djela zabranjenih pjesnika (poput onih izvanrednog pjesnika Jana Skácela iz Brna) i dalje su se koristila, kao i povijesne, moralne ili biblijske teme; osobito je Miroslav Kabeláč u svojoj *Osmoj simfoniji* za sopran solo, mješoviti zbor, orgulje i udaraljke (1970.) ekspresivno i istaknuto upotrijebio biblijske navode »mene, mene tekel, ufarsin«. Mnogo je takvih skladbi nastalo. Nigdje i nikada nisu ideološki stražari imali prilike uspjeti u stišavanju kritičke svijesti nacije ili njezine kulture i umjetnosti.

Potreba za kritičkom povijesnom analizom glazbenog života u Čehoslovačkoj u razdoblju od 1948. do 1989. ipak ostaje bolna, ali i ugodna zadaća češke muzikologije. Ta će zadaća sad biti i složenija zbog potreba da se procijeni situacija u razdoblju nakon 1989. u kojem neće čitav razvitak biti samo pozitivan. Čak i u slobodnom društvu umjetnost mora naći prostor za ostvarenje duhovnih vrednota tako da podupre humanističke ideale unatoč utilitarnom potrošačkom društvu.

Uspoređujući razdoblja između 1949.—1968. i 1968.—1989. moguće je uočiti zamjetne razlike između ovih dvaju stadija komunističkog režima. Dok je prvi stadij razdoblje suprotstavljanja ideja i promjena, ne samo unutar same Komunističke partije, to je također i razdoblje relativno specifične intervencije šireg profesionalnog dijela društva na području kulture. Prema njegovu kraju, u 1968., ovo je doba postalo vrijeme traganja za demokratskim alternativama unutar socijalističkog režima. U drugom je stadiju sav politički i kulturni život bio paraliziran. Nakon imenovanja Gustava Husáka generalnim sekretarom 1970., unutar Komunističke partije provedena je velika čistka, u kojoj je oko jedne trećine pripadnika Partije, tj. više od 430.000 članova ili izbačeno ili im je završilo članstvo u Partiji. Nakon toga, koliko ja znam, više nije bilo čistki ili isključenja. S partijskim organizacijama koje su se potpuno prilagodile tome da postanu tek puko oruđe za provođenje direktiva partijskog vrhovnog izvršnog vodstva, nije bilo potrebe za čistkama među tako dobro prilagođenim članstvom. To je, međutim, značilo da je nestala svaka nada u reformu socijalizma i da ju je zamijenila nada u uništenje tog beživotnog sustava.

7.

Godine 1968. ustanovljen je u Savezu čehoslovačkih skladatelja Rehabilitacijski komitet čiji je zadatak bio da otkrije nepravde učinjene u prošlosti i da ih ispravi. Češki je komitet upravo bio uspio objaviti svoje nalaze 1969. Komitet je analizirao situaciju u glazbenom životu od 1948., ocijenio je ulogu i odgovornost pojedinih sudionika i imenovao one spram kojih se pogriješilo. No, samo je dvanaest ljudi bilo izrijekom spomenuto. Međutim, sudbina je nekih bila drastična, posebno ona sveučilišnog profesora Josefa Huttera kojeg su bili zatočili i fašisti i komunisti. Neki od onih koji su se trebali prijaviti za rehabilitaciju nikad nisu istupili, a ukupan broj ljudi koji su bili neizravno pogođeni bio je zacijelo mnogo veći.[18]

Događaji iz 1989. godine bili su poput lavine koja je otvorila put u normalan život. Pa ipak nije moguće ispraviti sve kao što bi bilo poželjno. Političke rehabilitacije pokazale su se kao bolne vježbe. Početkom 1990. glazbenici su ustanovili Komitet za čistke i rehabilitaciju. Njegov je zadatak bio prije svega ispitati drugo razdoblje komunističke vladavine, tj. od 1968. do 1989., i pomoći da se isprave kriva djela prošlosti. Bile su potrebne tri godine da se javno obznani ishod nalaza tog komiteta: glavni je problem bio u tome što komitet nije imao izvršne ovlasti, a Ministarstvo kulture nije bilo previše od pomoći. Svi nalazi i prijedlozi komiteta ostali su »visjeti u zraku«. U izvještaju stoji:

»Rezultati našega rada izgledaju vrlo, vrlo skromni. Oni uključuju: moralnu zadovoljštinu zakonitih tražitelja za rehabilitacijom i upućivanje njihovih zahtjeva u postupku zajedno s nekim prijedlozima Ministarstvu kulture; nekoliko pojedinačnih inicijativa (kao što su naknade i zaposlenja); četiri slučaja povećanja mirovina skladateljima i tri za udovice skladatelja. Moramo priznati da bi jedan izvršni službenik učinio taj posao brže, lakše i učinkovitije. Radili smo bez moći i na taj način da se nemamo čega ni sramiti niti se čime ponositi.«[19]

8.

Dopustite mi da dodam nekoliko napomena o stvarnom komunističkom poimanju kulture, uključujući glazbu.

Svaki komunistički političar želi imati kontrolu nad stvarima, uključujući umjetnosti i glazbu. Ali kako ćete kontrolirati nešto što zahtijeva posebnu izobrazbu ako toga nemate? U drugim oblicima umjetnosti situacija za komunističke političare izgledala je lakšom, jer su osjećali da nemaju problema s razumijevanjem predmeta i slika. To je i bio razlog koji je stajao iza njihova insistira-

[18] Zpráva o činnosti rehabilitační a rekapitulační komise sekce hudebních vědců skladatelů Svazu čs. skladatelů (Izvještaj o rehabilitaciji i rekapitulaciji komiteta sekcije za muzikologe i kritičare Saveza čeških skladatelja), *Hudební věda*, VI/3 (1969) 326—339.

[19] Jan ŠMOLIK, Zpráva o rehabilitační komisi (Izvještaj o rehabilitacijskoj komisiji), *Hudební rozhledy*, XLVI/1 (1993) 48.

nja na socijalnom (socijalističkom?, op. ur.) realizmu koji je morao biti razumljiv i instruktivan. Međutim, u glazbi — osim iznimno — ne postoji predmet-sadržaj, ona nije opisni umjetnički oblik. Kao laik, političar koji je želio kontrolirati glazbu imao je dvije mogućnosti: prvo, u pogledu razumljivosti, osloniti se na vlastiti ukus, tj. ono što se njemu sviđa; drugo, tamo gdje su se tražile didaktičke kvalitete, izabrati onu vrstu glazbe u kojoj je mogao slijediti »predmet-sadržaj«, tj. programnu glazbu. Što se ukusa tiče, ti *narodski ljudi* obično su preferirali popularne pjesme najjeftinije vrsti, drugim riječima smeće. Za njih je to bila istinska »narodna glazba«.

A što je bilo s glazbom poput jazza? Na početku komunisti su joj se protivili: kao glazba sa Zapada bila je dekadentna kao i sve od tamo. No, nisu je mogli izbrisati u cjelosti. Na posljetku su pronašli ideološku zaobilaznicu: jazz je glazba ugnjetenih crnih ljudi i stoga je prihvatljiva u našoj zemlji.

Slijediti ove ideološke manevre s obzirom na ne-realističku umjetnost, na razne umjetničke trendove i modernu umjetnost općenito bilo bi možda zabavno, ali, bojim se, istodobno i zamorno.

9.

Sve će se zaboraviti, a ništa neće biti uništeno. (Milan Kundera)

(Preveo: Stanislav Tuksar)

Summary

MUSIC AND THE TOTALITARIAN REGIME IN CZECHOSLOVAKIA

Many studies on the subject of the Communist totalitarian regime take into account their standard Soviet model and pay little attention to specific and somewhat different situation in individual countries of the former »Soviet bloc«. This study deals with the situation and events in the cultural world and music of former Czechoslovakia. Historical documents such as the *May Declaration of the Representatives of Culture to the Czech People* (from 1946), the *Prague Manifesto* (1948), and others are analysed, as well as ideas, artistic and personal destinies of a series of artists and musicians.

The need for a critical historical analysis of the musical life in Czechoslovakia during the years 1948—1989 still remains a painful task of Czech musicology. However, it can already be stated that the first stage, from 1948 till 1968, was a period of confrontation of ideas and of changes, both within and outside the Communist Party. Towards its end this period became a time of searching for democratic alternatives within the socialist regime. In the second stage, from 1968 till 1989, all cultural life became paralysed. Any hope of the reform of socialism was gone, being repalced by the hope of destroying this lifeless system. The events of 1989 opened up a way to normal life, but rehabilitations are still proving to be a painful exercise.

INTERVIEW

RAZGOVOR SA SKLADATELJEM IVOM MALECOM U PARIZU 1995. / INTERVIEW WITH THE COMPOSER IVO MALEC IN PARIS IN 1995

Zdenka Kapko-Foretić: *Gospodine Malec, počnimo ovaj razgovor od onog davnog neugodnog trenutka kada ste shvatili da u svom glazbenom razvoju nazadujete. To Vas je trgnulo da krenete dalje, novim putem i to vrlo uspješnim. Imate li danas dojam da ste to izgubljeno vrijeme nadoknadili?*

Ivo Malec: Mislim da se izgubljene godine nikad ne može zaboraviti. Zato se tom mišlju ne opterećujem. Samo konstatiram da sam izgubio 10 godina profesionalnog rada, profesionalnog razvoja, profesionalnog života, što mi je žao. To je sve što mogu reći.

Z.K.F.: *Došavši u Pariz susrećete se s odlučujućom osobom u Vašem životu, s preminulim Pierrom Schaefferom i njegovim krugom. On Vam pruža ono za čime tragate, a to je novi zvuk, odnosno glazba kao dio univerzuma. Što je najvažnije, Schaeffer Vam pomaže da se oslobodite stega tradicije u kojima ste odgojeni u rodnom Zagrebu. To je vrijeme koncem 50-ih, početkom 60-ih godina, kad je serijalnost ovladala Novom glazbom. Serijalnost je, međutim, nešto što Vam nikako ne leži i Vi se tom tehnikom ne služite. To se, moram priznati, jako osjeća pri slušanju Vaše glazbe, koja ostavlja dojam beskrajne slobode. No ona ipak ima svoj red. Koji je to red?*

I.M.: To je red koherencije. Mislim da je pitanje glazbenoga jezika današnjice pitanje koje ne možemo vezati za tradicionalnost u smislu nasljedstva, bilo formi, bilo gramatikalnih tehnika koje su muzičari uvijek nasljeđivali u prošlim vremenima. Mi to nemamo. Zato na mjesto svega toga nasljeđa, a uzevši u obzir da radimo s materijom koja više nije vezana na nešto čitljivo kao što je to bila ljestvica i njezine ekstrapolacije, bilo je potrebno naći neke druge temelje, koji daju i koji bi dali kompozicijama dimenzije potrebnoga, ono što je nužno. I u tome smislu smatram da je neka unutrašnja koherencija djela ono što kompozitor kao živo biće može i mora osjetiti, kako bi djelu dao formu i određeno opravdanje.

Z.K.F.: *Vaši počeci u Parizu vezani su uz »musique concrète« odnosno elektroakustička istraživanja. U vezi s Vašim radom u studiju posebno su mi se usjekle dvije rečenice. Prva je: »Prije svega sam težio da glazbu oslobodim znanstvenog istraživanja i da počnem pisati skladbe.« Druga rečenica odnosi se na kompoziciju* Triola: *»... pokušaj da se čisto elektronski materijal skrene prema nečemu što više ne bi bilo posve 'on'«. Iz toga proizlazi da ste iznad tehnike, a ne njezin rob, odnosno da surađujete s njom. Vjerojatno je to zato što je tehnika kod Vas prolazila ipak kroz filter onoga što ste naučili u prvotnom zanatu skladanja.*

I.M.: Ako dopustite, ja ne bih pripisao sebi, pod navodnicima, zasluge ovoga što ste rekli. Ja bih to pripisao mnogo više školi koju sam prošao ovdje, tj. schaefferovskoj školi. Mi smo svi počeli od konkretne glazbe, dakle od akustičkog zvuka, što znači da taj zvuk nije bio nešto ni sintetizirano ni artificijelno, nego je proizlazio iz prirode i dolazio do nas preko valova, preko zraka, preko titranja. Prema tome ti su tonovi konkretne muzike već a priori imali vezu s klasičnim zvukom instrumenata. To su bili akustički, a ne elektronski zvuci, prema tome s vremenom se i uho i čitav duh formirao tako da je tražio u tomu njegovu unutrašnju vrijednost, nečeg živućeg u tonu, a ne ono što je u to vrijeme elektronska glazba imala kao nešto bez daha, rekao bih bez disanja, bez života. Moram se odmah korigirati i priznati da je i elektronska muzika s *Gesang der Jünglinge* (Karlheinza Stockhausena, op. ur.), kölnska škola, prošla kroz utjecaj konkretne glazbe i dala elektronskim zvukovima nešto drugo, a ne samo to prvotno, artificijelno lice. Što se mene osobno tiče, ja sam uvijek stavljao iznad svega život zvuka, životnost zvuka, a ne njegovu čistu kombinatoriku.

Z.K.F.: *Jedan od glavnih pojmova »musique concrète« jest tzv. glazbeni objekt (objet musical, objet sonore). Budući da taj termin, po mišljenju mnogih (Eimert, Boulez) Schaeffer nikada nije uspio točnije definirati, zanimalo bi me što Vi o tome mislite?*

I.M.: Žao mi je da moram prije svega reći da ni Boulez ni Eimert nisu čitali debelu knjigu *Traité des objets musicaux* u kojoj Schaeffer vrlo jasno i precizno definira glazbeni objekt. Svoja razmišljanja posvećuje i drugim područjima. I zato ta knjiga predstavlja neprocjenjivo blago koje nam je ostavio. Jednom prilikom sam rekao da mi se čini da je Schaefferov *Traité des objets musicaux* nešto poput Marxova *Kapitala*. Svi o tome govore, a nitko ga nije čitao. Jedini grijeh koji je Schaeffer eventualno počinio, jest da je to nazvao objekt. Prema tome su svi taj pojam odmah poistovjetili s nekim konkretnim objektima kao stol, stablo ili bilo što drugo. Zvučni objekt je muzički fenomen u sebi koji se predstavlja pred nama kao jedinica za sebe, koji shvaćamo kao nešto što je u sebi zaokruženo i u sebi završeno. To je jedinica percepcije.

Z.K.F.: *Bi li se to možda moglo usporediti s glazbenom skulpturom?*

I.M.: Ne. Teško je uopće tome naći neku drugu definiciju od one koju je dao Schaeffer, jer originalnost toga je u tome što je »objet musical«, ako u njemu ima muzike, nešto što može biti vrlo kratko, srednje dugo ili vrlo dugo, pod uvjetom da je to jedna cjelina koja se prirodno pokazuje kao započeta i završena. To je bilo važno odrediti jer su svi ti zvukovi koji su se tih godina snimali, donosili toliko raznolikosti da je među njima trebalo uvesti nekakav red, trebalo ih je klasificirati. Schaeffer, formiran na Politehnici, nastojao je taj red stvoriti znanstvenim putem, rekao bih: dao je neku vrstu gramatike na tom terenu.

Z.K.F.: *Vaša skladba* Triola *ili* Simfonija za mene *neka je vrsta prekretnice u Vašem elektroakustičkom opusu, već time što je značila povratak u studio nakon duže stanke. Zanimljive su razne vrste analiza koje sugerirate slušatelju.*

I.M.: Jesu li zanimljive — ne znam. Meni se činilo važnim, s obzirom na dimenzije tog djela i na ono što me je zaokupljalo u ono vrijeme, da dam ne samo ključeve čitanja tog djela, nego i sve ono što se u to vrijeme zbivalo u meni, sve ono što sam želio time ostvariti, a ujedno ono što mi se činilo vrlo važnim. Ne znam jeste li opazili da, recimo od 20. st. unatrag, kompozitori nikada nisu govorili o onome što rade. Govorili su o tome kao o literaturi, ili literarnim jezikom. Nisu direktno analizirali ono što rade. Time hoću reći da mi je u jednom trenutku bilo važno, dok sam još bio topao od studija, da bi bilo zanimljivo formulirati obavljeni posao. Nisam to radio zbog slušatelja, zbog publike.

Z.K.F.: *Više zbog sebe?*

I.M.: Da. Da vidim što sam u tome trenutku bio i koje su bile moje namjere i da onda eventualno jednog dana, kada me to bude zanimalo, provjerim jesam li to zaista i uradio.

Z.K.F.: *Vaš se opus može podijeliti na elektroakustička djela, zatim tzv. »musique mixte«, vokalna, vokalno-instrumentalna i prije svega instrumentalna. Bilo bi zanimljivo da nešto kažete o tome kako je rad u studiju, tj. elektroakustička tehnika utjecala na strukturu tradicionalnih izvora zvuka (filtriranje, montaža, mikstura)?*

I.M.: Često mi je to pitanje postavljeno i odgovaram uvijek istim odgovorom. Za vrijeme jednog kolektivnog eksperimenta u grupi u kojoj sam radio, jedna od mojih snimljenih instrumentalnih sekvenci bila je mnogo upotrebljavana. U jednom trenutku našao sam se u podnožju studija na mjestu, na kojem je kroz prozore iz tri različita studija u isto vrijeme dopirala moja sekvenca i na taj način bila superponirana samoj sebi s dekolažima. Odjednom mi je sinulo da je to mnogo zanimljivije i da bi taj rezultat koji je slučajno dopro do mene trebalo primijeniti u partituri. I tako se dogodila primjena elektroakustičke

tehnike (miksaža, montaža, filtraža) na strukturu tradicionalnih izvora zvuka.

Z.K.F.: *Jedna od Vaših najzanimljivijih, najvažnijih i rekla bih najsamovoljnijih partitura jest* Lied. *U toj skladbi po prvi put glasovi imaju funkciju vrpce. Uz to je instrumentalni ansambl također tretiran na nov način, tzv. »samoupravljanjem glazbenih grupa« koje koordinira dirigent. Možete li to malo detaljnije objasniti?*

I.M.: Mogu. Da glasovi mogu igrati ulogu vrpce relativno je lako rastumačiti. Glasovi, osim što pjevaju, dobivaju funkciju generatora svih mogućih zvukova koji idu od normalnog glasa pjevača do kojekakvih kombinacija koje se čine preko usana, jezika, itd., i koje u miješanju različitosti daju globalni rezultat koji mi se činio zanimljivim. S druge strane, budući da se oni zajedno s instrumentima nalaze na podiju, bila je moguća direktna miksaža. Što se pak tiče podjele ne samo orkestra, nego i pjevača u grupe po tri, to je tehnika koju sam primijenio prvi put u *Liedu*, a koja također proizlazi iz elektroakustike, no od nekoga koji već godinama radi u elektroakustici i ne miješa samo glazbene objekte, nego i kompletne strukture. Ja dajem svakoj od tih grupa izbor od pet do šest različitih sekvenci koje su relativno kratke. Kada ih pomnožite s brojem grupa čije su mogućnosti neizmjerne, mora svaka moći ići sa svakom drugom ili kombinacijom svih drugih. To je bio ogroman posao.

Z.K.F.: *Znači — to je sve unaprijed određeno?*

I.M.: Utoliko da je »izračunato«, da svaka sekvenca može ići s bilo kojom drugom.

Z.K.F.: *A dirigent je onaj koji odlučuje?*

I.M.: Dirigent odlučuje na licu mjesta kada će uvesti jednu ili drugu grupu, prema situaciji koja se oko toga stvara. A glavni dirigent to sve mora pripraviti. Međutim, *Lied* ima i strogo pisanih stranica. Dirigent također kontrolira gustoću; on je taj koji prorjeđuje da ne bi sve postalo pregusto.

Z.K.F.: *Tu metodu dalje razvijate u* Arco 11, Gammes, Victor Hugo *i gdje još?*

I.M.: Da, i nigdje više.

Z.K.F.: *Jedan od Vaših omiljelih instrumentalnih sastava su gudači. Poznato je da Vas kod gudača zanimaju tehničko-zvukovne granice.*

I.M.: Utoliko što sam uvijek smatrao da su gudački instrumenti nešto što je prije svega poznato, čije granice uglavnom poznajemo. No avangarda je pokazala da je taj instrument, kada sam prijeđe sebe, još uvijek zanimljiv i da je moguće kombinacijom različitih grupa dati tom instru-

mentu drukčiji smisao nego što ga je do tada imao. Činilo mi se da sam tehnikom miksanja, primijenivši je na žive muzičare, pogotovo gudače, uspio pokazati jednu dodatnu vrijednost, valeur ajoutée, koja dolazi od samog muzičara i koju nitko živ ne može napisati. Kada bi se to i pokušalo, rezultat bi bila komplicirana partitura, teška za izvođenje, ako ne i neizvediva, i samo bi blokirala muzičare koji bi nastojali sve pročitati. Na ovaj način muzičar ostaje slobodan, a kompleksnost proizlazi iz kombiniranja materijala, a ne iz pisanja.

Z.K.F.: *U skladbi* Lumina *također su iskorištene krajnje granice mogućeg zvuka u gudačima. To je skladba koja pripada tzv. »musique mixte«, jer je gudačima dodana vrpca. Za mene je to posebno zanimljiva skladba, ali iz jednog drugog razloga. Kako ste, naime, došli do pojma »luminosité«. Svjetlo je oduvijek bilo pojam nečeg najvišeg, npr. u kršćanstvu, ili sjetimo se uloge svjetla u gotičkoj arhitekturi, zatim u slikarstvu. No svjetlo u glazbi? Nije li to vrlo zahtjevno? Gdje imamo takav primjer u povijesti glazbe? Trenutno mi pada na pamet Debussyjev* Claire de lune, *ili Skrjabin? No to je više boja, iako je svjetlo spektar boja. Je li možda Schaefferov motto: »Doći će dan kada će zvuk propuštati svjetlost« bio odlučujući za to opredjeljenje?*

I.M.: Ne bih rekao. Ne, stvar je mnogo jednostavnija. Vaše je pitanje apsolutno legitimno. Trebalo bi pokušati izbaciti iz duha činjenicu da su naslovi djela unaprijed određeni i da se prema njima i zbog njih komponira. Naslove skladatelji daju uglavnom kad su djela dovršena. S druge strane ja osobno ne volim literarne naslove koji na nešto upućuju, koji pod navodnicima obvezuju slušatelja da čuje to ili nešto drugo. Luminozitet je druga stvar, to je mnogo apstraktnije. U isti mah mogu reći da sam tom djelu dao to ime naprosto zato što čitav prvi dio, koji je skroz naskroz samo u trilerima i koji ide u različite sektore spektra u jednom vječnom gibanju, djeluje poput svjetlosti velikih gradova koje čovjek gleda s visine. Zbog toga sam odabrao taj naslov, kao što bih mogao dati sto drugih. Ta slika mi je naglo bljesnula u očima i učinilo mi se da je to dobar naslov, osim toga na latinskom, što ja jako volim.

Z.K.F.: *A Schaefferov motto?*

I.M.: On je došao kasnije za potrebe ploče.

Z.K.F.: *Poznata je istina da rado skladate za ženski glas. Jedna je od prvih značajnijih skladbi, a po mom mišljenju u cjelini vrlo inspirirana,* Cantate pour elle *(1966.) u kojoj ste spojili najstariji zvuk s početka glazbene povijesti, a to su glas i harfa s najnovijim zvukom koji dolazi s vrpce.*

I.M.: Vidite dobro da ste mi to rekli. Nisam nikada na to mislio. Hvala lijepa. To ću odsada upotrebljavati.

Z.K.F.: *To je skladba za koju ste dobili više nagrada, pa bi možda bilo dobro da danas, 30 godina kasnije, nešto kažete o njoj?*

I.M.: Ako je nakon 30 godina jedno djelo još živo, to znači da je negdje u početku imalo snage da živi. Mnoga djela žive 10 godina, a onda umru vlastitom prirodnom smrću. Ako je *Cantate pour elle* još danas živa, meni je drago, a čini mi se zbog toga što sam u to djelo unosio nešto što mi se tada činilo vrlo važnim, tj. dramatiku glasa koji se rađa i traži sam sebe. Djelo započinje mirno, glas emitira jedan ton koji je čas duži, čas kraći, oko kojeg se okreće, kao da se iskukuljuje iz neke ljušture, da bi se pokazao, da bi se rodio i postao svjestan samog sebe. I u trenutku, kada mu se čini da je dotle došao, najednom se rasplamsa i preskače mnoge faze i počinje se igrati samim sobom, ali na drugom ekstremu, tj. u violentnosti u visinama. I onda s vremenom, kad je učvrstio prvi element rađanja i drugi element krajnje zrelosti, počinje malo po malo popunjavati ono što je između.

Z.K.F.: *Rekla bih da ste ovdje također išli do granice mogućeg?*

I.M.: Mislim da su svi muzičari uvijek išli ili morali ići do krajnje granice. Ja sam to samo ovdje rekao mnogo deklarativnije zato što je to danas malo evidentnije. No nitko nikada nije išao do krajnje granice do te mjere do koje je, npr., išao Beethoven.

Z.K.F.: *Sjećam se rečenice Antoinea Golée povodom izvedbe* Cantate pour elle: *»Očekujem operu od Ive Maleca«.*

I.M.: I ja isto tako.

Z.K.F.: *Vaši su korijeni u kazalištu. Koliko mi je poznato, do sada niste ništa skladali izričito za teatar. Imate mnogo scenskih glazbi, a neke od Vaših skladbi korištene su za balet. Spremate li nešto za teatar?*

I.M.: Spremam. Imam već više od deset godina u planu. Problem ostaje *en face:* Za koga? I tko? Pisati danas operu, a ne znati da li je netko od Vas očekuje, to mi se čini posve besmisleno. Pisati operu, kao što se pisalo do danas, a da nitko ne postavi osnovno pitanje teksta i glazbe, isto je nešto što mi se čini besmislenim. Smatram da od *Pelléasa* do danas nitko nije učinio ni koraka dalje u operi u smislu odnosa riječi i tona, što je najvažnija stvar. Ne kažem da nije bilo velikih djela. Berg, naravno, ili Stravinski. Ali nitko nije učinio korak naprijed.

Z.K.F.: *Ne, no to nije jednostavno!*

I.M.: Ako ja ne mislim da u svom radu mogu učiniti bar mali korak naprijed, onda se u to ne upuštam. Čini mi se da ideja koju imam i koju ne mogu sada iznijeti ima neki smisao. To je opera bez riječi, što ne znači i bez glasa. Međutim, ne znam hoću li za svog života na to stići.

Z.K.F.: *U Vašim je skladbama dominantan nemir, elementarna snaga, violentnost, kretanje u ekstremima. Trenuci počinka manje su uočljivi. U prvom je planu zvuk, odnosno sonornost. Rekla bih da ona diktira formu. Pa kada na trenutak izgleda da je tiho, mirno ili monotono, uvijek nešto ključa ispod površine?*

I.M.: Nadam se da je to opet ono isto što ja zovem životom. Uvijek sam govorio da je ono, što me u mom životu najviše impresioniralo u zvučnom pogledu, totalna tišina, odsutnost zvuka, koja se može doživjeti u visokim planinama. Kada neka ptica prođe zrakom i zakrikne, onda možete doživjeti do koje je mjere tišina sama po sebi kvaliteta. Prava tišina ili prava redukcija nešto je vrlo relativno. To je to u odnosu na ono što je prije ili poslije toga. Apsolutne tišine nema, kao ni apsolutnog piana. Piano je nešto što se definira u odnosu na ono što mu je prethodilo, ili što proizlazi poslije njega. U svom pedagoškom radu bilo mi je vrlo važno da mladi skladatelji shvate da solo instrument u orkestru nije isto što i solo instrument sâm. Npr. flauta je u orkestru nešto sasvim drugo nego flauta solo ili s klavirom. To je pitanje relativiteta koje je beskrajno važno osjetiti.

Z.K.F.: *Što kažete na koincidenciju da je* Ottava bassa *(1983./84.) nastala otprilike u isto vrijeme kada i* Kontrabaß *poznatog njemačkog književnika Patricka Süßkinda, koji također živi i radi u Parizu?*

I.M.: Zašto da ne prihvatimo koincidencije. Uzmimo kao da smo ih mi sami izmislili, kao što bi rekao Cocteau.

Z.K.F.: *U predgovoru Vaše CD na kojoj su* Ottava bassa, Arco 11 *i* Cantate pour elle *govorite o magiji brojeva 9 i 2. Igra li simbolika brojeva u Vašem opusu neku ulogu, kao što je to slučaj kod mnogih skladatelja, primjerice Albana Berga?*

I.M.: Ne na isti način. Kada ja o tome govorim, onda to konstatiram *a posteriori*. Kod mene nema ničega što je predviđeno. Radeći na novom djelu, prije nego li bilo što notiram, živim s djelom, mi razgovaramo dok se ne prepoznamo. Čim prihvatim narudžbu, a moja su djela uglavnom naručena, znači da imam interesa. No u tom trenutku apsolutno ne znam što će to biti. Jednoga dana u traženju spazim djelo iza ugla ili na vrh nosa ili prsta i onda tek počinje malo oštrija definicija. No prije toga nikakva simbolika ne igra apriornu ulogu.

Z.K.F.: *Otkuda afinitet prema dvojici velikana germanskog duha — Wagneru i Nietzscheu?*

I.M.: Nietzsche prije svega zato što je Nietzsche sunce. Nietzsche je čovjek koji odbacuje granice, koji odbacuje autoritet kao neku apriornu datost, a u isti mah stavlja na to mjesto vrijednost duha kao takvog, čovjeka kao takvog. Ono što me kod Nietzschea neizmjerno zanima njegov je

stil. On je nenadmašivi stilist. Njegov je jezik nešto što mene može nositi jer to hoda i teče.
Wagner iz dva razloga. Ja sam porijeklom Agramer, dakle odgojen u njemačkoj kulturi. Oduvijek sam prema tome imao neku odbojnost. Tek u 40-oj godini otkrio sam Wagnera. Otkrio sam ga kao pravog velikog tragača (*chercheur*), tj. čovjeka koji radi na zvuku, kao što mi to danas činimo. A da ne govorim o cijeloj nadgradnji kod Wagnera.

Z.K.F.: *U vezi s* Ottavom bassom *i Vašim pretposljednjim djelom za veliki orkestar* Exempla *(1995.) spominjete riječ sinteza. Je li eksperiment za Vas još uvijek aktualan? Time mislim na ono što upravo nastaje ili ono što će još doći?*

I.M.: Ne znam koji smisao treba dati eksperimentu. Treba li mu dati agresivnost koju je imao prijašnjih avangardnih godina ili treba naprosto smatrati da je svaki korak u kompoziciji rizik, pa je i to eksperiment. U tome smislu ostajem, dakako, pristašom eksperimenta. Iako oni danas više nemaju onu violentnost i agresivnost koju su imali nekoć, kada je, na svoj način, trebalo prekinuti s prošlošću. Ne s muzikom prošlosti, nego s lošim običajima prošlosti.

Z.K.F.: *Možete li reći je li sredina iz koje ste došli i u kojoj ste odgojeni, a u koju se povremeno vraćate, dala nešto specifično vašoj glazbi?*

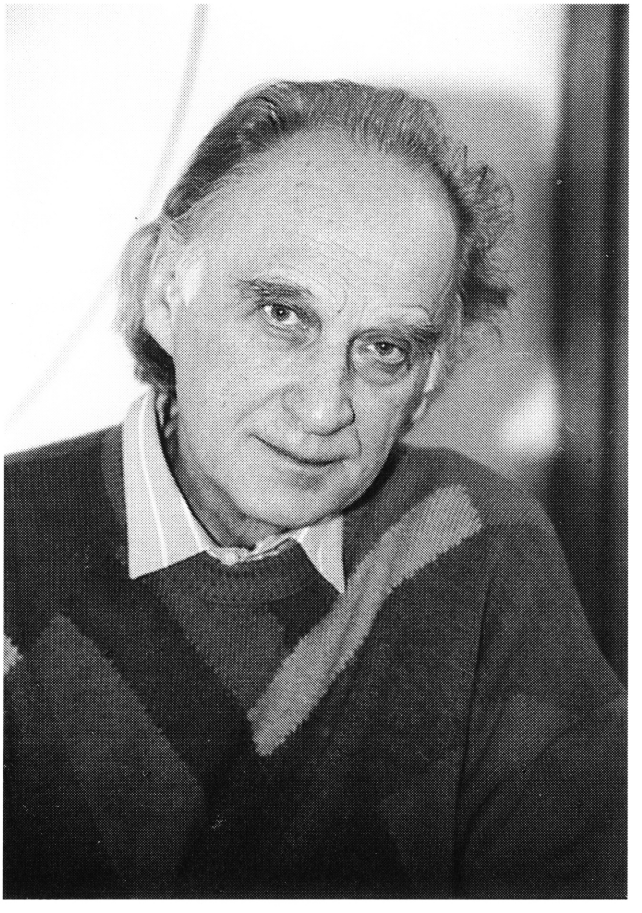
I.M.: Ne bih rekao. Često sam se vraćao u zemlju koju nisam volio zbog režima koji je u njoj vladao. On je ne samo pervertirao ljudske duše, nego i muzičare i dušu muzike. Stoga mislim da sam u Hrvatskoj samo došao na svijet. Nakon što je ona postala slobodna, ponovno sam je otkrio. Tako sada imam dvije domovine.

Z.K.F.: *Možete li reći nešto o »nužnosti« nastanka posljednjih dviju skladbi* Exempla *i* Ottava alta?

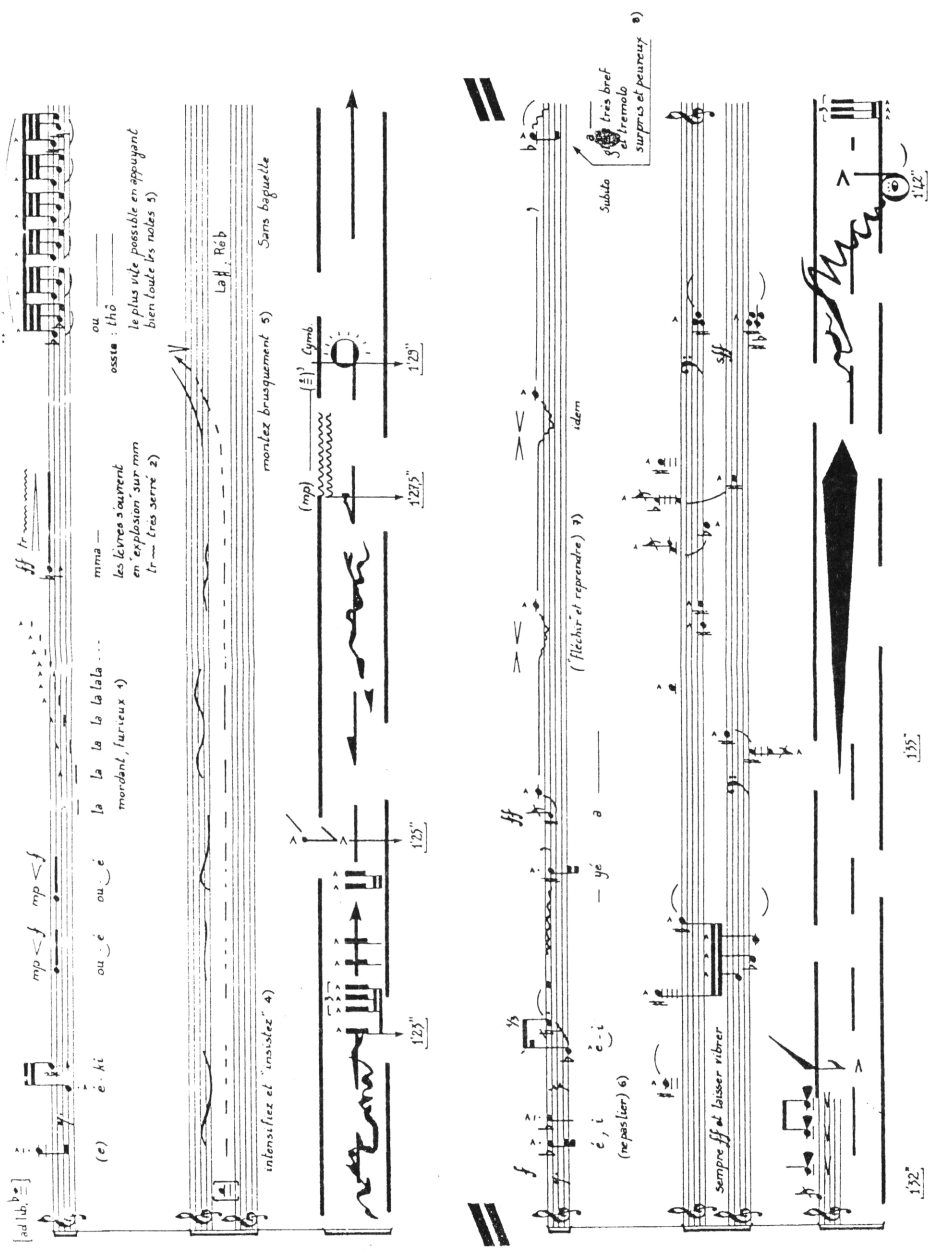
I.M.: U vezi s uvjerenjem da treba pisati tek onda kad je to »korisno«, ili bolje, kad je za to došlo vrijeme, reći ću nekoliko riječi o mojim posljednjim skladbama: *Exempla* za veliki orkestar (praizvedba svibanj 1995. u Ženevi) i *Ottava alta* za violinu i orkestar (praizvedba prosinac 1995. u Luxemburgu).
Skice i materijal za *Exemplu* počeo sam skupljati u 1989. ne znajući ni izdaleka da sam namjeravao komponirati neku vrstu rezimea vlastitog rada. To se tek s vremenom malo pomalo iskristaliziralo i tek kada sam u stalnom duhovno-slušateljskom suživotu s djelom bio siguran u njegovu mogućnost postojanja, primio sam se pisanja partiture koje je trajalo intenzivnih šest mjeseci 1994. godine.
Slučaj *Ottave alte* posve je drukčiji. Iza osobito teške bolesti u ljetu 1995. našao sam se pred dilemom da li da odustanem ili ne od odgovora na narudžbu grada Luxembourga, koji je te godine bio kulturnom metropolom Europe, a te je godine ujedno bila moja 70. obljetnica.

Dogodilo se tada da sam najednom »čuo« djelo u njegovoj cjelini, i to posve drugačije od onoga što sam ranije predvidio. Bacio sam se na rad polovinom rujna i krajem studenoga sve je bilo gotovo. Kolikogod je vrijeme *Exemple* bilo dugo, toliko je ono za *Ottavu altu* bilo kratko, iako su oba djela, u suštini, pogled na vlastiti rad kroz posljednjih 30 godina, jedno kroz dramatsku i ontološku analizu, a drugo kroz smireni i vedri pogled u zrcalo vlastite muzike.

Zdenka KAPKO-FORETIĆ
Köln



Ivo Malec
(foto: Cêdric Figue-Henric)



Ivo Malec: ulomak iz *Cantate pour elle*, Ed. Salabert, Paris.

GRAĐA ZA POVIJEST HRVATSKE GLAZBE — DATA FOR HISTORY OF CROATIAN MUSIC

KUĆIŠTE ORGULJA NA TRŠKOM VRHU

Druga polovica 18. st. vrijeme je kad na području sjeverne Hrvatske djeluje Anton Römer, poznati graditelj orgulja podrijetlom iz Brna. To je vrijeme ujedno obilježeno obnovom zemlje koja se oslobodila od turske opasnosti, te već tijekom 17. stoljeća doživljava nagli procvat. Obnavljaju se stare i grade se nove crkve, opremaju se raskošnim inventarima: oltarima, propovjedaonicama, novim ciklusima zidnih slika pa i orguljama. U gradovima se otvaraju radionice, često uz potporu visokih crkvenih dostojanstvenika. Pogodnim ponudama odazivaju se i mnogi strani majstori. Zagreb i Varaždin središta su kiparske djelatnosti. Zamah je primjetan i na području orguljarstva. Tijekom 18. st. brojne crkve i kapele dobivaju orgulje. Iako principi na kojima se gradi instrument ostaju uglavnom nepromijenjeni, bitno se mijenja arhitektura kućišta u odnosu na onu 17. st. Plošnost i statičnost ormara nestaju, prospekt se rastvara u tri, pet, rjeđe u sedam tornjeva. Ponekad su tri tornja grupirana u sredini prospekta, praćena s dva niža na bokovima, dok ponekad dva viša bočna zatvaraju nižu grupu od tri tornja u sredini. Toranj u obliku četvrtkruga s tri svirale, koji povezuje oble tornjeve i ravne površine prospekta, unosi valovitu liniju i živost u cjelinu pročelja. Promjene su međutim osobito vidljive u dekorativnom programu. Renesansne kartuše, prisutne još u 17. st., posve nestaju ustupajući mjesto muzičkim trofejima među kojima se pojavljuju flaute, gajde i oboe, instrumenti uglavnom tipični za simfoniju, koja se rađa tijekom 18. st. Snažne atlante, koji su kroz jedno stoljeće na plećima nosili »šumu« kositrenih svirala, zamjenjuju na bokovima postolja raskošne volute ili palmete. Do jučer zakočene figure anđela smiju se, udaraju u bubnjeve i pokreću u ritmu glazbe. Pokreće se cijela fasada, čak i plastični friz u vijencu postolja kojega se lišće (akantus, hrast i obični kupus) povija pod udarcima vjetra. Dekorativne zavjese nad svirala ma ne poznaju ravne linije. Manje vješt umjetnik, kipar ili rezbar, u želji da imitira krivulju školjke, grane koralja ili volute valova, često će upasti u praznu maniru.

Imena graditelja orgulja ostala su uglavnom zapisana u crkvenim arhivima, ali i na samim instrumentima, dok se za razliku od njih kipari, rezbari, slikari i pozlatari zaposleni na kućištu gotovo nikad ne spominju. Šute o njima kako župne kronike, tako i knjige računa. Njihova imena i danas su nepozna-

ta. Tek tu i tamo, po specifičnoj modelaciji korpusa, po tretmanu fizionomije, po naborima odjeće, pa i po sitnijim detaljima, pokušava se prepoznati trag poneke radionice ili ruka majstora koji je u vrijeme kad je izrađivao oltar ili propovjedaonicu u crkvi, mogao raditi i na kućištu orgulja. Ali sve je to još i danas područje pretpostavki i rijetkim otkrićima nerazjašnjenih dilema. Isti problemi nameću se i u pogledu atribucije dvaju lijepih kućišta Römerovih orgulja u crkvi sv. Martina u Varaždinskim Toplicama iz god. 1765. i onoga u zavjetnoj crkvi Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu iz 1761.

Jednostavno kućište u Varaždinskim Toplicama zaključuje u prospektu živahna scena s tri anđela svirača. Vješto modeliranih korpusa, nježnih fizionomija, slobodnih pokreta, uzlepršale tanke odjeće, oni imaju individualnost i kvalitetu koja je gotovo u suprotnosti sa stiliziranom dekoracijom kućišta. Smještene na pjevalištu, orgulje na Trškom Vrhu upotpunjuju baroknu cjelinu te proštenjarske crkve. Na opremanju dvaju trodjelno komponiranih prospekata imali su posla i kipari i drvorezbari. Oba prospekta povezuje rešetka ukrašena kartušom s Marijinim monogramom unutar gustih zraka. Tornjevi sa sviralama ukrašeni su dekorativnim zavjesama s vješto rezanim rokoko ornamentima. Na kućištu je smješten orkestar od četrnaest anđela i putta koji sviraju puhačke i žičane instrumente i bubnjeve. Kako K. Kos u svom radu o muzičkim instrumentima zaključuje: »potpuno se ukida jaz između anđeoskog i svjetovnog svirača, između uzvišenog nosača nebeske liturgije i pratioca seoskih plesova.«[1] Svjedoče o tome i ostale mnogobrojne figure anđela i putta slobodno pokrenute u ritmu glazbe na brojnim prospektima orgulja širom Hrvatske tijekom cijelog 18. st. Bilo da su prikazani kao pratnja Davidu koji svira na harfi, bilo u samostalnim grupama, živahna su dekoracija pročelja orgulja, a nerijetko i dokument o bogatstvu suvremena instrumentarija. Orgulje u Loboru, Kutini, Čazmi, Našicama, Dubrovniku i Šibeniku, jednako poput orgulja na Trškom Vrhu primjeri su na kojima se objedinilo majstorstvo graditelja instrumenata, kipara i rezbara koji su ansamblima svirača uspjeli izraziti radost muziciranja.

Istražujući podrijetlo raskošna inventara proštenjarske crkve Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu, D. Baričević ušla je u trag crkvenoj kronici u kojoj se kao autori inventara spominju kipari iz rogatečke obitelji Mersi i kipar Filip Jakob Straub iz Graza, svi aktivni oko sredine 18. st.

Nepoznati kroničar (prema vjerovanju autorice to je tadašnji krapinski župnik Nikola Gorup) sažeto je, na nekoliko stranica, priopćio dragocjene podatke o brojnim donatorima crkvenog namještaja: oltara, propovjedaonica i samih orgulja. Općenito gledano, rijetke su crkve u sjevernoj Hrvatskoj za koje se iz suvremenih izvora doznaje tko su bili majstori koji su radili na njihovu uređenju, pogotovo tko je izrađivao raskošna kućišta njihovih orgulja.

Oltari sv. Ivana Nepomuka, Četrnaest svetih pomoćnika i sv. Križa djela su štajerskog kipara Antona Mersija. Ta homogena cjelina u kiparevu opusu djelo je njegove mladenačke dobi te još pokazuje brojne nedostatke kao što su

[1] Usp. Koraljka KOS, Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske, *RAD JAZU*, 351, Zagreb 1969.





Detalji kućišta orgulja u crkvi Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu

gomilanje figura, anatomski nedostaci, ukočenost držanja, što odaje duh provincijske radionice. »Prvenstvena je draž Mersijevih ostvarenja međutim u maštovitoj kompoziciji scenskih prizora i živahno ispričanoj radnji«.[2] Sve te majstorove osobine nalazimo i na dva visoka, trodjelna prospekta Römerovih orgulja na kojima se porazmjestio čitav mali ansambl anđela svirača — puhača, gudača i bubnjara. Pa iako se Mersi izrijekom nigdje ne spominje kao njihov autor, D. Baričević oprezno mu pripisuje veće anđele s gudačkim instrumentima i bubnjevima na podnožju orgulja za koje je tipična Mersijeva naivna ekspresija puna životnosti. Godine 1756. spominje se na Trškom Vrhu krapinski pozlatar Franjo Krassnig, koji 1763. boji i pozlaćuje prospekt.

Summary

ORGAN HOUSING ON TRŠKI VRH

After the withdrawal of the Ottomans at the end of the 17th and during the 18th century, Croatia experienced a brisk flourishing in economy and culture. Churches were equipped with luxurious inventory: altars, pulpits, new series of wall paintings and organs. Eighteenth century housing architecture changed radically compared with that from the previous period. The organ housing on Trški Vrh was also enriched with decorative curtains and ornaments. An orchestra of fourteen angels and putti playing various instruments was added to it. The author connects the sculptors Anton Mersi from Rogatec and Filip Jakob Straub from Graz, and a gold plater Franjo Krassnig from Krapina, with the decoration of the organ housing on Trški Vrh.

Jagoda MEDER
Zagreb

[2] Usp. Doris BARIČEVIĆ, Štajerski kipari na Trškom Vrhu, *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, 1—6, Zagreb 1975.

DVA INSTRUMENTA ANTONIUSA RÖMERA — ZNAČAJNI SPOMENICI ORGULJARSTVA U HRVATSKOJ[1]

Antonius Römer poznato je graditeljsko ime. Organolozi Austrije, Češke i Mađarske nailaze na arhivska svjedočanstva o njemu i njegovim radovima na tlu svojih zemalja. Međutim samo je u Hrvatskoj moguće vidjeti, a zahvaljujući izvršenim restauratorskim zahvatima i čuti glazbala toga vrsnoga graditelja iz sredine XVIII. stoljeća. Dvoje orgulje, u Varaždinskim Toplicama i na Trškom Vrhu kod Krapine, restaurirane su u razmaku od samo dvije godine. Svi ostali Römerovi instrumenti već su odavno pregrađeni ili zamijenjeni novijima.

Antonius Römer (1724. — Graz, 14. VII. 1779.) podrijetlom iz Brna, graditelj orgulja na Trškom Vrhu, došao je u Graz ženidbenom vezom. Godine 1750. oženio se Marijom Julijanom Knabl, udovicom Cyriaka Wernera, graditelja orgulja († 1747.). Sedam godina potom (1757.) Marija Julijana umire, a obudovjeli Antonius Römer ženi se 1758. godine s Terezijom Gottier. U drugom braku Römer je poživio do svoje smrti 1779. godine. Samo godinu dana potom (1780.) Römerova se udova vjenčala s orguljarom Karlom Matijom Schwandterom, sinom jednog češkog orguljara...[2]

Sudbina A. Römera i njegove radionice karakterističan je primjer borbe za opstanak orguljarskih radionica uopće. Naime, složenost orguljarskog zanata pretpostavlja temeljitu izobrazbu u stolarskoj i metalnoj struci. No tek s poznavanjem fizikalnih zakona, posebno akustike, i uz mnogogodišnje iskustvo u projektiranju, izradi te postavljanju orgulja, orguljar postaje majstor — umjetnik. Da bi se organizirala i ustoličila u nekoj sredini nova radionica s uhodanim narudžbama, treba mnogo spretnosti i vremena. Stoga nije čudo da se već postojeću radionicu, kada se prekine životna nit glavnog nositelja djelatnosti, pokušava održati aktivnom ženidbenim vezama unutar orguljarskih krugova.

Antonius Römer mnogo je gradio po Štajerskoj i Hrvatskoj. Danas njegovih instrumenata u Austriji više nema. Stoga je to značajniji njegov opus u Hrvatskoj, gdje je sagradio šest instrumenata.

[1] Ovo je dorađeni tekst priopćenja sa simpozija održanog u Krapini 04. 11. 1995. godine. Zahvaljujem g. Tihomilu Horvatu na podacima koji su mi omogućili doradu teksta.

[2] Interesantnu sudbinu Römerove radionice saznajemo zahvaljujući istraživanjima Ladislava Šabana koji je ove podatke pronašao u radu: Helmut FEDERHOFER, *Beiträge zur Geschichte des Orgelbaues in Steiermark - Aus Archiv u. Chronik*, 1, Graz 1951, 45.

Evo kratke kronologije njegove djelatnosti u Hrvatskoj:[3]

1761. gradi orgulje na Trškom Vrhu,
1762. gradi orgulje u Lovrečanu (Zlatar),
gradi orgulje u Osijeku (franjevačka crkva),
1765. gradi orgulje u Varaždinskim Toplicama,
1766. gradi orgulje u Krapini (Sv. Josip),
1768.? gradi pozitiv s 4 registra u Matencima.

Od šest nabrojenih instrumenata danas su sačuvana samo dva. To su orgulje u zavjetnoj crkvi Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu kod Krapine i orgulje u župnoj crkvi Sv. Martina u Varaždinskim Toplicama.

Da bismo dobili točniju predodžbu o značenju graditeljstva A. Römera za hrvatsku sredinu, treba njegove instrumente usporediti međusobno, a potom i s orguljama koje su njegovi suvremenici sagradili u Hrvatskoj. Za usporedbu su odabrane samo orgulje. Pozitivi baroknih graditelja nisu uključeni u komparativni materijal.

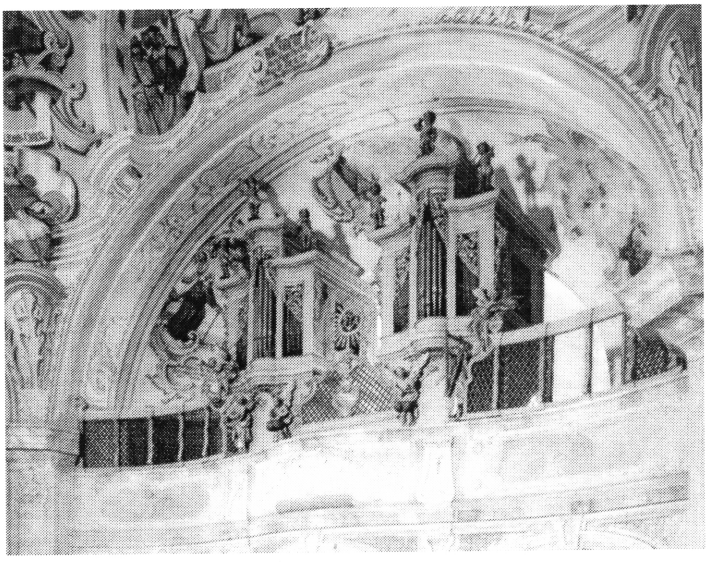
U hrvatskim crkvama u XVIII. stoljeću (do otprilike 1780. godine) svoje instrumente gradi niz domaćih i stranih orguljara.

Domaća su graditeljska imena Antonius Weiner iz Varaždina s radionicom u Zagrebu, Petar Nakić rodom iz okolice Šibenika s radionicom u Veneciji i franjevac Cyriak Jäger, rodom iz Njemačke, koji gradi orgulje putujući od samostana do samostana u Hrvatskoj. Iz daljnjeg uspoređivanja moramo odmah isključiti Petra Nakića jer on gradi po graditeljskim principima novomletačko-dalmatinske graditeljske škole koju je sam zasnovao. Budući da ti graditeljski principi odudaraju od principa gradnje orgulja u srednjoeuropskom krugu razumljivo je da je teže uočiti jasne sličnosti, ali i razlike. Pa ipak treba uočiti činjenicu da Nakić u svoje instrumente često ugrađuje jezičnjake (Tromboncini bassi i soprani te Trombe reali) dok jezičnjaka uglavnom nema u sačuvanim instrumentima sjeverne Hrvatske. S Römerovim instrumentima usporedit će se orgulje A. Weinera u franjevačkom samostanu u Samoboru i orgulje u Novoj Rači kod Bjelovara, koje je prema pretpostavci Ladislava Šabana sagradio Cyriak Jäger.[4]

Uz navedene orguljare iz Hrvatske, kod nas grade i mnogi strani orguljari, Römerovi suvremenici. Niz instrumenata, pozitiva i orgulja svjedoči o njihovoj djelatnosti. Budući da se ovom prigodom želi usporediti orgulje A. Römera s orguljama njegovih suvremenika, kao komparativni materijal poslužit će orgulje koje su sagradili Joannes Georgius (Ivan Juraj) Eisl iz Ljubljane (Marija Gorica), Joannes Franciscus Janechek (Ivan Franjo Janeček) iz Celja (Sela kod Siska) i Johann Hencke iz Beča (Čazma).

[3] Prema: Ladislav ŠABAN, Orguljari — Römer, u ostavštini koja se čuva u Odsjeku za povijest hrvatske glazbe, HAZU, Zagreb.

[4] Zapisnik popisa orgulja u Hrvatskoj, lokalitet Nova Rača, Državna uprava za zaštitu kulturne i spomeničke baštine.



Orgulje u crkvi Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu prije restauracije

Dispozicije svih tih instrumenata su sljedeće:

A. Römer
Trški Vrh
1761.
Manual E/C-c³
Principal 8'
Octav Mayor 4'
Quint Mayor 3'
Octav Minor 2'
Quint Minor 1 1/2'
Superoctav 1'
Mixtur 2 f.
Copel 8'
Pordun 8'
Flauta 4'

A. Römer
Varaždinske Toplice
1765.
Manual E/C-c³
Copel 8'
Pordun 8'
Principal 4'
Flauta 4'
Gemshorn 4'
Quinta 3' (2 2/3')
Octav 2'
Mixtura 3 fach

Pedal E/C-a
Subbass 16'
Octavbass 8'
Fagott 16' [5]

Spojeva nema.

Pedal E/C-a
Pordunbass 16'
Principalbass 8'

Spojeva nema.

A. Weiner
Samobor (franj. samost.)
1738.
2 manuala C-c³
I. manual
Principal 4'
Copula maior
Copula minor
II. manual
Principal 8'
Flauta 8'
Bourdon 8' (Copula maior)
Gamba 8' (or. Fugara 4')
Octav 4'
Flauta 4'
Kvinta 2 2/3'
Octav 2'
Superoctav 1'
Mixtura 2 fach

Pedal C-b
Subbass 16'
Octavbass 8'
Choralbass 4'

Spojeva nema.

C. Jäger ?
Nova Rača kod Bjelovara
oko 1753.
Manual E/C-c³

Copula 8'
Principal 4'
Octava maior 2'
Octava minor 1'
Quinta maior 2 2/3'
Flauta 4'
Mixtura 2 fach

Pedal E/C-a
Subbass 16'
Octavbass 8'
Choralbass 4'
Fagot 8' [6]

Spojeva nema.

[5] Prema nalazu I. Faulenda-Heferera taj je registar napravio Georg Gotthard Steininger 1836. godine.

[6] Taj jezični registar, netipičan za sjevernu Hrvatsku sredinom XVIII. stoljeća, vjerojatno je dodao Gaetano Moscatelli 1815. godine. Dok se čvršćim dokazom ne potvrdi ta pretpostavka, treba konstatirati da je to prvi sagrađeni i sačuvani jezični registar u sjevernoj Hrvatskoj.

J. G. Eisl	**J. Hencke**	**J. F. Janechek**
Marija Gorica	**Čazma**	**Sela kod Siska**
1759.	postavljene 1767.—1777.	
2 manuala E/C-c3	**2 manuala E/C-c3**	**Manual E/C-c3**
I. manual	I. manual	
Principal 8'	Principal 4'	Copula maior 8'
Voce umana 8' [7]	Wald Fleten 8'	Principal 4'
Copula maior 8'	Bordun 8'	Flauto 4'
Portun 4'	Flauta 4'	Copula minor 4'
Copula minor 4'	Quint 3' (2 2/3)	Quint 2 2/3'
Quinta 2 2/3'	Octav 2'	Octav 2'
Superoctav 2'	Mixtur 4 fach	Quint 1 1/3'
Mixtur 2 fach (1+1/2)		Mixtura 2 fach
II. manual	II. manual	
Copula maior 8'	Principal 2	
Principal 4'	Coupel 8'	
Copula minor 4'	Flehten 4'	
Mixtur 2 fach (2+1)	Dulcisona 4'	
Pedal E/C-a	**Pedal E/C-a**	**Pedal E/C-a**
Subbass 16'	Sub Bass 16'	Subbass 16'
Octavbass 8'	Octava Bass 8'	Octavbass 8'
	Fagot 8' [8]	Choralbass 4'
Spojeva nema.	Spoj II-I	Spojeva nema.

[7] Na instrumentu piše Vox humana, no na zračnici se nalazi labijalni registar.
[8] Taj jezični registar sagradio je vjerojatno Pavao Pumpp 1837. godine.



Orgulje u Varaždinskim Toplicama

Premda su orgulje jednokratno, neponovljivo umjetničko djelo, zanimljivo je usporediti sva ta prekrasna glazbala.

Uspoređujući oba Römerova instrumenta vidljivo je da on kroz ta dva instrumenta pokazuje dva principa gradnje.

Na Trškom Vrhu sagradio je orgulje čija zvučnost počiva na 8-stopnom principalu. Principalova piramida ima kao odvojene registre sljedeće veličine: 4', 2 2/3', 2' 1 1/3' i 1'. Kruna piramide dvostruka je Mixtura. Uz principalovu piramidu orgulje još imaju Copel 8' i Pordun 8' te Flautu 4'. U pedalu postoje izvorno od Römera samo dva registra — Subbass 16' i Octavbass 8'. Čini se da je to bilo premalo pa su se Krapinci odlučili pojačati pedal s jačim jezičnjakom prilikom popravka orgulja 1836. godine.

U Varaždinskim Toplicama Römer se rukovodio graditeljskim principima prema kojima se zvučnost orgulja temelji na Pordunu 8' i Copuli 8'. Principalova piramida započinje s 4-stopnim registrom te obuhvaća kao samostalne registre još Quintu 2 2/3' i Octav 2'. Na vrhu niza trostruka je Mixtura. Od koloristićnih registara postoje Flauta 4' i Gemshorn 4'. U pedalu dovoljnu podlogu daju Pordunbass 16' i Principalbass 8'.

Različitost graditeljskih koncepcija iskazanih u oba ta instrumenta donekle otežava jednoznačnu usporedbu. No valja naglasiti da oba instrumenta izvrsno zvukom svladavaju prostore u kojima su sagrađeni. Orgulje na Trškom Vrhu zbog postojanja 8-stopnog principala kao i većeg broja samostalnih registara principalove piramide pružaju nešto više raznolikosti u izboru 8-stopne baze pri registriranju kao i nešto veće mogućnosti biranja alikvota principalova niza. Instrument u Varaždinskim Toplicama posjeduje dragocjeni Gemshorn 4' koji osvježava njegovu zvučnu raznolikost i predstavlja novinu, anticipaciju novog graditeljskog poimanja zvuka orgulja.[9]

Uspoređujući Römerove orgulje s orguljama njegovih suvremenika koji trajno djeluju u Hrvatskoj i koje treba smatrati hrvatskim graditeljima, usporedbu treba promišljati u dva pravca. Pravce određuju oba graditeljska principa koja je Römer pokazao gradeći svoja dva sačuvana instrumenta.

Orgulje na Trškom Vrhu mogu se uspoređivati s Weinerovim orguljama u Samoboru. Weinerove orgulje bitno su veće, imaju 16 registara na dva manuala i pedalu. Uspoređujući dispoziciju Römerovih orgulja na Trškom Vrhu s dispozicijom registara II. manuala Weinerovih orgulja uočljivo je da se zvučnost u oba slučaja temelji na 8-stopnom principalu. Na njega se nadovezuju registri principalova niza. Tu podudarnost u principu gradnje svakako treba pripisati orguljarskoj tradiciji koja tada dominira u Grazu. Kako je Römer graditelj s domicilom u Grazu, a A. Weiner izučio je zanat u tome gradu, isti graditeljski princip nije rezultat slučajnosti!

Instrument u Varaždinskim Toplicama moguće je usporediti s onim u Novoj Rači kod Bjelovara. Povezuje ih nepostojanje 8-stopnog principala. Iako je Jägerov instrument po broju registara u manualu manji (po broju manubrija za jedan, a zbog trostruke miksture kod Römera i za dva!) uočljiva je razlika koja se iskazuje u postojanju samostalnog alikvotnog registra Octava minor 1'. Pedal Jägerova instrumenta bogatiji je za Choralbass 4'.

Usporedba Römerovih instrumenata s radovima stranih graditelja u Hrvatskoj također slijedi princip podudarnosti graditeljskih počela.

Orgulje na Trškom Vrhu moguće je usporediti s orguljama u Mariji Gorici koje je sagradio ljubljanski orguljar J. G. Eisl, rođen u Salzburgu. Zvučnost prvog manuala Eislovog instrumenta počiva na 8-stopnom principalu, na koji se nadovezuju registri principalova niza. Neobična je odsutnost registra Octav 4'. Vezu prema višim alikvotima čini Pordun 4'. Alikvotni niz se potom nastavlja Quintom 2 2/3', Superoctavom 2' i dvostrukom miksturom (2'+1'). Neobičnost je Eislove dispozicije registar Voce umana 8' u I. manualu.

Römerove orgulje u Varaždinskim Toplicama mogu se uspoređivati s orguljama u Selima kod Siska i u Čazmi.

Od ta dva instrumenta brojem manuala i registara Römerovom je sličniji Janečekov instrument u Selima kod Siska. Vidljivo je da Janeček, koji je u Celje došao iz Češke, zvučnost manuala temelji na registru Copula maior 8'. Prin-

[9] Prema iskazu g. Tihomila Horvata.

cipalova piramida započinje s Principalom 4' i nastavlja s alikvotima 2 2/3', 2', 1 1/3' te s dvostrukom miksturom na kraju niza.

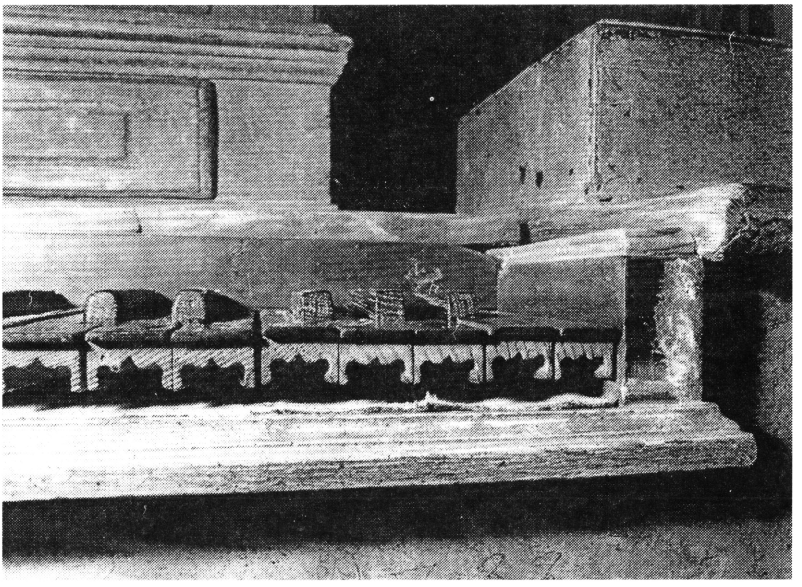
Uspoređujući dispoziciju Römerovog instrumenta s dispozicijom orgulja u Čazmi koje je sagradio bečki orguljar J. Hencke, vidljivo je da dispozicija Henckeova instrumenta po broju registara nije bitno veća (prvotno je bila 13 registara i samo je za jedan registar veća od Römerove na Trškom Vrhu), ali je raspoređena na dva manuala i pedalu. Zvučnost I. manuala temelji se na Bordunu 8' dok principalov niz započinje s Principalom 4' i od samostalno građenih alikvota ima Quint 2 2/3' i Octav 2' dok su viši alikvoti objedinjeni četverostrukom miksturom. U pedalu dva registra (16' i 8') čini se nisu bila dovoljna (slično kao i na Trškom Vrhu!) pa je u skladu s ukusom XIX. stoljeća, 1837. godine dodan jezični registar.

Sretna je okolnost što su u Hrvatskoj sačuvana, a do danas i restaurirana, dva instrumenta Antoniusa Römera različitih graditeljskih principa. Nakon svih komparacija Römerovih orgulja s izabranim primjerima glazbala stranih i domaćih graditelja u Hrvatskoj, može se reći da su Römerove orgulje primjer manjih orgulja s 10, odnosno 12 registara na jednom manualu i pedalu, kakav se uobičajeno gradi na prostoru Habsburške monarhije sredinom XVIII. stoljeća.

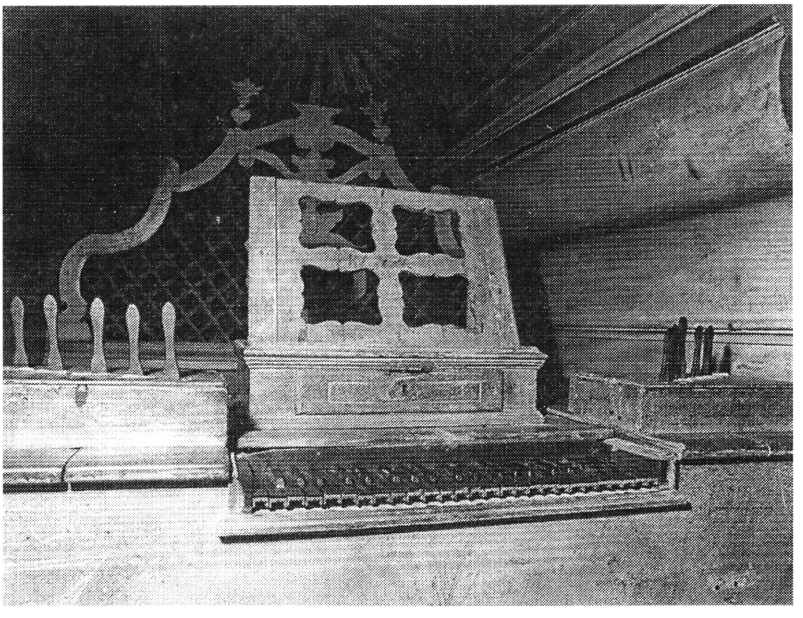
Orgulje na Trškom Vrhu građene su na principima barokne tradicije graditeljstva prema kojoj je temelj zvučnosti instrumenta 8-stopni principal i vrlo raščlanjena principalova piramida. Po koncepciji su slične orguljama domaćih graditelja Weinera i Jägera (ovog potonjeg samo s obzirom na raščlambu principalova niza — 4', 2 2/3', 2', 1'). Od instrumenata stranih graditelja u taj način graditeljskog mišljenja pripadaju orgulje Eisla i Janecheka.

Novinu u graditeljstvu predstavljaju orgulje u Varaždinskim Toplicama. Princip prema kojem temelj zvučnosti čine registri Pordun 8' i Copel 8' a posebice smanjenje broja samostalnih registara principalove piramide i povećanje elemenata u miksturi (3×) pokazuju novi duh koji teži napuštanju baroknih tradicija graditeljstva. Samo dvije godine nakon orgulja u Varaždinskim Toplicama bit će u Čazmi postavljene orgulje J. Henckea. Takvim slijedom događanja može se zaključiti da je, prema trenutnim organološkim spoznajama, Römer prvi u Hrvatsku donio nagovještaj novih tendencija koje će kulminirati u našoj domovini sredinom XIX. stoljeća u djelima domaćih graditelja Paula (Pavla) Pumppa, Ignatza Pettera i djelimice Georga Gottharda Steiningera.

Graditeljski principi kojih se drži Antonius Römer važeći su principi graditeljstva baroknih orgulja, prije svega u Grazu, ali uz napomenu da poznaje i nove graditeljske tendencije koje su raširene habsburškim geopolitičkim i kulturnim prostorom početkom druge polovine XVIII. stoljeća. Sličnost njegovih orgulja na Trškom Vrhu s Weinerovim orguljama u Samoboru i Eislovim orguljama u Mariji Gorici te sličnost instrumenta u Varaždinskim Toplicama s Jägerovim u Novoj Rači kod Bjelovara, Janechekovim u Selima kod Siska i Henckeovim u Čazmi povezuju orguljarsku baštinu u Hrvatskoj s graditeljskim sredinama i tekovinama Salzburga, Ljubljane, Beča, Graza, Brna. Spona je između tih sredina i Hrvatske Antonius Römer, graditelj koji je svoje umijeće otvorio i novim tendencijama.



Čelo tipaka manuala orgulja na Trškom Vrhu



Manual i manubrij orgulja na Trškom Vrhu

Tihomil Horvat, pomoćnik Wolfganga Juliusa Brauna pri restauraciji orgulja u Varaždinskim Toplicama o Römerovoj otvorenosti raznim utjecajima piše: »Ne smijemo se zavaravati mišlju da su tako velika imena orguljarstva težila isključivo jednom, čistom i strogom graditeljskom principu jedne određene graditeljske škole (koji je, uzgred budi rečeno, u duljem vremenskom periodu mijenjanja i shvaćanja glazbe općenito, pokazivao i svoje, često ne male nedostatke), nego su u radovima svojih suvremenika konkurenata i u radovima ranijih predstavnika drugih orguljarskih škola vidjeli obogaćenje svojega orguljarstva onim tehničkim, akustičkim i općenito umjetničkim orguljarskim rješenjima, u svijetu orguljarstva onoga vremena respektabilnima i dakako, rješenjima koja su pratila glazbena i opće-kulturna zbivanja razdoblja i podneblja u kojem su majstori živjeli i djelovali. Nisu to bili čudaci začahureni u svoj 'graditeljski svijet', okovani 'graditeljskim principom', nego dapače, ljudi otvoreni promjenama, ograničeni samo sposobnošću svojih pomoćnika i prilika u kojima su živjeli.

Oni orguljari koji su teškom mukom tek dotaknuli jedan graditeljski princip ne mogavši ga često niti definirati, ostali su manje poznati u velikoj knjizi svjetskog orguljarstva. Tek majstori poput Antoniusa Römera bili su kadri jedan graditeljski princip razvijati, nadograđivati, modificirati, a u nekim dijelovima čak i iz temelja mijenjati, osobito u prijelaznim razdobljima umjetnosti — težeći tako svom orguljskom idealu, prateći tako sva glazbeno-kulturna i društveno-povijesna zbivanja svoga vremena.«[10]

Vrijednost oba instrumenta Antoniusa Römera iznimno je velika jer su jedini sačuvani instrumenti toga graditelja. S restauratorskim zahvatima koje su izvršili u Varaždinskim Toplicama W. J. Braun 1993., a na Trškom Vrhu Ivan Faulend-Heferer 1995. godine, organološka i opća kulturološka vrijednost oba glazbala za Hrvatsku je postala neprocjenjiva.

Summary

TWO INSTRUMENTS BY ANTONIUS RÖMER — OUTSTANDING MONUMENTS OF THE ORGANBUILDING IN CROATIA

Antonius Römer (Brno, 1724 — Graz, 1779) errected six instruments in Croatia. The organ in the votive church Majka Božja Jeruzalemska (Mother of God from Jerusalem) on Trški Vrh near Krapina (1762) and the one in the parish church of St. Martin in Varaždinske Toplice (1765) are nowadays his only preserved instruments.

Comparing the disposition of Römer's organs with those of other Croatian organ builders (Antonius Weiner, Cyriak Jäger) and of foreigners who built in Croatia (Joannes Georgius Eisl from Ljubljana/Salzburg, Johann Hencke from Vienna, Joannes Franciscus

[10] Iz privatnog pisma od 10. do 14. ožujka 1996. godine autoru ovoga članka.

Janechek from Celje) a certan connection of building principals predominant in Salzburg, Ljubljana, Vienna, Graz, and Brno with those on Trški Vrh and Varaždinske Toplice can be traced. It is obvious that Römer knew the principles of Baroque building trade (on Trški Vrh) as well as new tendencies (in slow abandoning of Baroque principles) which were firstly brought to Croatia by Römer himself (in Varaždinske Toplice).

The value of both Römer's organs is outstanding, because they are the only preserved instruments by this master. Through the restoration realised by Wolfgang Julius Braun in Varaždinske Toplice (1993) and Ivan Faulend-Heferer on Trški Vrh (1995) the organologic and cultural value of both instruments became inestimable.

Emin ARMANO
Zagreb

RESTAURACIJA I REKONSTRUKCIJA ORGULJA ANTONIUSA RÖMERA IZ 1763. GOD. U CRKVI MAJKE BOŽJE JERUZALEMSKE NA TRŠKOM VRHU. RESTAURIRAO IVAN FAULEND-HEFERER 1995. GOD.

Još je starogrčki bog Pan dočaravao tajne šuma i pašnjaka svojom frulom tzv. *siringom* koja se sastojala od više cijevi raznih duljina.

Prvi izraziti oblik orgulja potječe od Ktesibija iz Aleksandrije u 3. stoljeću prije Krista. Vodom se podešavao tlak zraka po čemu se takve orgulje nazvane hidraulične, odn. »orgulje na vodu«.

Tzv. »orgulje na zrak« opskrbljuju se svirnim zrakom iz mjehova. Na Zapad dolaze u 8. stoljeću, kada jedan takav instrument bizantski car Mihajlo Rangabe poklanja Karlu Velikom za krunidbenu katedralu u Aachenu. Tadašnje orgulje vrlo su male s 8 do 15 svirala na dvije diatonske oktave.

Podjela orgulja na registre uslijedila je u 13. stoljeću.

Tek za renesanse orgulje dobivaju svoj autentični oblik u prototipu pozitiva. Osnova zvuka je piramidalna nadgradnja glasova koja je predodređena za višeglasni slog, pandan vokalnom višeglasju. Renesansni pozitiv ima nekoliko registara, obično od pet do osam, podijeljenih u principalovu piramidu i grupu kontrastnih registara kojima se ponekad pridružuje i jezični registar. Opseg klavijature proširuje se od 1 6/7 oktave do 2 6/7, a kasnije i do 4 oktave, s kratkom oktavom u basu. Pedala uglavnom nema.

16. i 17. stoljeće posvetilo se zvukovnoj izgradnji i oblikovanju tako da razvoj orgulja u foničkom pogledu dostiže svoj vrhunac u doba baroka u 18. stoljeću. Te orgulje označavamo pojmom »barokne orgulje«.

19. i 20. stoljeće donosi značajne tehničke inovacije, orgulje se razvijaju do gigantskih razmjera i takve orgulje obuhvaćamo pojmom »univerzalne orgulje«, na kojima je moguće izvoditi skladbe najrazličitijih vrsta i stilova.

Ipak, radi autentične zvukovne slike orgulja i njihova umjetničkog oblikovanja, poslije 1920. god. dolazi do orguljarske reforme koja ponovno otkriva barokne orgulje i priklanja se njihovu idealu.

* * *

U spomenici crkve Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu zabilježeno je latinskim rukopisom da je Antonius Römer, orguljar iz Graza, 1763. god. izradio orgulje za 662 florina i 2 krajcera, a krapinski slikar Franciscus Krassnig oslikao ih i pozlatio za Rf 110.

Orgulje su imale 12 registara, 10 na manualu i 2 na pedalu prema sljedećoj dispoziciji:

Manual C/E - c^3

Principal 8′
Octav Mayor 4′
Quint Mayor 3′
Octav Minor 2′
Quint Minor 1 1/2′
Superoctav 1′
Mixtur 2 f. (2/3′ + 1/2′)
Copel 8′
Pordun 8′
Flauta 4′

Pedal C/E - a_o

Subass 16′
Octavbass 8′ (8′ + 4′)
Fagott 16′ (ovaj jezični registar ugradio je 1836. god. varaždinski orguljar Georg Gotthard Steininger)

Karakteristike:

— zračnice s kliznicama (tonske kancele)
— tlak svirnog zraka 62 mm VS
— a — 446 Hz kod 22 °C
— srednjotonska ugodba

Instrumentalni ustroj orgulja smješten je u 2 pobočna kućišta, a između njih u stražnjem dijelu smješten je upravljački ustroj (sviraonik) s pogledom na glavni oltar crkve.

Registar Fagott 16′ u pedalu nije Römerovo djelo. Naš zaslužni povjesničar orgulja Ladislav Šaban smatrao je da je taj registar ugradio varaždinski orguljar Matija Jeremitz.

Prilikom restauriranja i otvaranja zračnice registra Fagott 16′ pronađena je u registarskom kanalu originalna cedulja s rukopisnim zapisom na gotici iz kojeg proizlazi da je taj registar napravio varaždinski graditelj orgulja Georg Gotthard Steininger 1836. godine.

Prigodom restauriranja i marmorizacije kućišta orgulja pronađeni su natpisi:

— na lijevom kućištu:

Antonius Römer Organifex Graecensis;

— na desnom kućištu:

Franciscus Krasnnic, Pictor Krapinensis, De Pinxit.

S unutrašnje strane poklopca zračne komore nalaze se rukopisni zapisi iz kojih je vidljivo da je 1869. god. orgulje ugađao i popravljao Josef Frankowitsch iz Sv. Marije kod Celja (isti majstor popravljao je 1859. god. i Rapoltov pozitiv iz 1668. god. iz kapele dvorca u Borlu, sada Muzej grada Varaždina), a godine 1928. graditelj orgulja i klavira Mijo Branković iz Nedelišća u Međimurju.

Godine 1994. Krapinsko-zagorska županija, Odbor za obnovu orgulja u crkvi Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu, na čelu s predsjednikom odbora dr. Franjom Kajfežom, naručila je kod tvrtke Heferer (prve hrvatske gradione orgulja, harmonija i glasovira) restauriranje i rekonstrukciju cjelokupnog instrumentalnog ustroja orgulja, s time da bi radovi u cijelosti bili završeni do 30. lipnja 1995. godine. Radovi su na vrijeme završeni te je kolaudacija po komisiji uspješno obavljena 8. srpnja 1995. godine.

Na restauriranim orguljama, na puno zadovoljstvo svih sudionika i uzvanika, koncert su održali maestro Mario Penzar, docent Muzičke akademije u Zagrebu i maestro Anđelko Klobučar, profesor i skladatelj u Zagrebu.

Prije restauriranja, orgulje su bile u lošem, zapuštenom, djelomično dotrajalom i manjkavom stanju, nesposobne za sviranje ili bilo kakvu glazbenu reprodukciju, ali na sreću sa sačuvanim bitnim izvornim komponentama.

Recentnijeg je datuma samo mijeh o čemu će biti govora kasnije.

Uvidom u stanje orgulja *in situ* ustanovljeno je da se svrsishodna restauracija i rekonstrukcija orgulja ne može izvršiti na licu mjesta, nego u radionici. Posebno se to tiče zračnica koje su središnji i najsloženiji dio orgulja. Kroz njih se raspodjeljuje svirni zrak na pojedine registre i tonove. U tu svrhu zračnica posjeduje velik broj zračnih kanala i kancela s ventilima, kliznicama, sviralnim gredama s bušotinama za svirale, itd.

Za ispravno funkcioniranje orgulja treba prije svega osigurati nepropusnost svirnog zraka u zračnicama, koje su napravljene od drveta. Kod starih orgulja zračnice su rasušene, često napukle i crvotočne. Da bi ih se učinilo nepropusnima za zrak, potrebno ih je brtviti višestrukim izlijevanjem hladnim tutkalom. Nadalje treba uništiti insekte i njihova jajašca, što se može postići jedino fumigacijom tj. izlaganjem otrovnom plinu koji će prodrijeti u sve pore drveta. Isto se odnosi na drvene svirale. Radionički je rad potreban i na limenim sviralama koje su obično oštećene i koje treba ponovno lemiti.

Smještaj orgulja

Kućište s instrumentom dvodijelno je i smješteno centralno na koru crkve. Podijeljeno je na dvije strane, stranu C i stranu CS, te seže do ograde kora. U sredini između dva pobočna kućišta, u njihovu stražnjem dijelu, nalazi se sviraonik okrenut prema glavnom oltaru. Prolaz i mjesto za pjevalište nalazi se u stražnjem dijelu kora između orgulja i stražnjeg zida kora u čijoj se sredini nalazi prozor.

Ormar u kojem je smješten mijeh nalazi se iza orgulja u stražnjem dijelu kora desno od prozora.

Sviraonik i traktura

Manualne klavijature sastoje se od 45 tipaka. Oblozi donjih tipaka od jorgovanova su drveta, a gornje su tipke (polutonovi) od hrastovine. Ležišta su ti-

paka ponovno garnirana, a manjkajući su ili jako oštećeni oblozi od jorgovanova drveta obnovljeni.

Pedalna klavijatura s 18 tipaka bila je u dotrajalom stanju. Trebalo ju je izraditi cijelu novu i to od istog drveta. Okviri pedalne klavijature i poluge tipaka su od smrekovine, a oblozi donjih i gornjih tipaka od hrastovine.

Vratila i apstrakti svirne trakture od jelovine su ili smrekovine. Svinuta su vratila obnovljena, osovine zamijenjene jačima kako u svojim ležištima ne bi imale prevelik zazor. A svi su apstrakti temeljito revidirani ili obnovljeni sa završnim papirnim kapama i ovjesima od mjedenih žica.

Svirna je tehnika vrlo ugodna (pad tipaka iznosi 10 mm), a težina bez zraka cca 105 g, a sa zrakom (pritisna točka) cca 170 g.

Šum svirne mehanike nije primjetljiv.

Željezni registarski manubriji očišćeni su i zaštićeni crnim lakom.

Za 13 registarskih naziva obnovljeni su natpisi s tiskanim slovima na gotici na pergamentnom papiru.

Mijeh

Postojeći mijeh 200 x 100 cm na nožni pogon smješten je u izvorni ormar veličine 210 x 140 x 190 cm koji se nalazi iza orgulja na desnoj strani (gledajući prema oltaru) stražnjeg zida kora.

Prema otvorima na ormaru moglo se ustanoviti da je sadašnji naborni spremišni mijeh s klinastim crpećim mijehom treća verzija. Prije njega postojao je mijeh s drvenom ručnom polugom, a izvorno su bila dva klinasta mijeha koja su se podizala povlačenjem remena.

Tolika zamjena mjehova pokazuje da su orgulje bile puno svirane, a jako »štrapacirani« mjehovi nisu izdržali. Pouzdano se može reći da je sada postojeći mijeh na nožni pogon najbolje zadovoljavao potrebe orguljanja.

Iako su obavljene potrebne sondaže, teško je utvrditi kako su točno izgledali izvorni mjehovi. Iz tih kao i naprijed navedenih razloga, ne zanemarujući financijski aspekt, odlučili smo se za restauriranje postojećeg mijeha na nožni pogon. Jedan uzdužni izrez na ormaru mijeha iskoristili smo kako bismo na gornju pomičnu ploču učvrstili ručku čijim se pritiskom i otpuštanjem može postići blago treperenje zvuka, tzv. tremulant, koji se rado rabio u starim orguljama.

Postojećem mijehu dodano je električno puhalo koje će biti od velike koristi kod održavanja orguljskih koncerata.

Zračni drveni kanal prolazi ispod poda kora i dovodi zrak u prostor orgulja. Od glavnog kanala odvajaju se dva zračna kanala za zračnice na katu, a zračnica registra Fagott leži na glavnom kanalu.

Zračnice, C i CS — strana

Zračnice su građene s tonskim kancelama i registarskim kliznicama. Napravljene su od mekog drveta (jela, smreka). Slijedeći konzervatorska pravila za osiguranje dokumentacije, uzeti su otisci kancela. Kao i za druge dijelove orgulja napravljeni su nacrti u omjeru 1 : 5, u tlocrtu, presjeku i pogledu.

Slijedeći dvodijelnost smještaja orgulja, zračnica je napravljena u dva dijela, C i CS zračnica.

Antonius Römer pokazao se u konstrukciji orgulja, posebno zračnice, iskusnim i originalnim majstorom. Manualni i pedalni registri nalaze se — što je rijetkost — na jednoj zračnici s jednom zračnom komorom. Ta zračnica izrađena je s većom širinom nego što je uobičajeno, sa šest poprečnih pregrada, koje dijele pedalne i manualne ventile, kako bi se svirni zrak rasporedio na velike i male svirale na najpovoljniji način.

Kako je već naznačeno, zračnice su u atelieru rastavljene, izvađeni su svi tonski ventili i ponovno opkoženi, izmijenjene su sve kožne pulpete, mjedene spojnice i vodilice, obrađene su registarske kliznice, revidirane sviralne grede i rasteri. Kancele su izlijevane tutkalom i čitava zračnica ispitana na nepropusnost zraka. Nakon fumigacije izvršena je konzervacija insekticidnim premazom. Zakitane su rupice crvotočine.

Zračnica Fagott u pedalu, koju je izradio Steininger, smještena je u bazi orgulja s rezonatorima u horizontalnom položaju. Postupak restauracije bio je isti kao i kod Römerove zračnice.

Okvir zračnice registra Fagott 16′ izrađen je od bukovine, dok su ostali dijelovi zračnice od jelovine. Rezonatori i čizme od jelovine su, odnosno smrekovine, dok su grla od bukovine.

Svirale

Orgulje imaju 531 labijalnu cilindričnu sviralu. U prospektu je ukupno 58 svirala registra Principal 8′ počem od c_0, od toga je 5 slijepih (gluhih). Legura prospektnih svirala iznosi 40 % kositra, 60 % olova. Ostale limene svirale imaju leguru 25 % kositra i 75% olova.

Principalni kor ima limene svirale. Jedino su svirale duboke oktave Principal 8′, Octava 4′ i Quint Mayor 2 2/3′ od drveta.

Grupa kontrastnih registara sastoji se od drvenih svirala, kao i pedalni registri Subbass 16′ i Octavbass 8′. Svirale registra Copel 8′ i Subbass 16′ kao i duboke oktave registra Principal 8′ poklopljene su čepovima s drščima.

Korpusi drvenih svirala su od smreke. Jedino je prednja strana korpusa malih svirala od orahovine. Jezgre i noge svirala, prema vrstama registara ili veličini svirala, od jelovine su, javorovine i orahovine. Predmetci su od bukovine, a čepovi s drščima od jelovine.

Rekonstruirati je trebalo svirale koje su nedostajale, one koje su bile jako oštećene i one tuđeg podrijetla. Ukupno su rekonstruirane 72 limene i 26 drvenih svirala.

Sve je svirale trebalo pomno pregledati i dovesti u prvobitno stanje. Mnoge limene svirale bile su zgnječene, slomljene ili oštećene nestručnim zahvatima. To se posebno odnosi na otvore svirala kojima se uređuju tonske duljine. Razderane dijelove svirala trebalo je lemiti, a prekratke svirale dolemiti prstenovima jednakog materijala.

Sve drvene svirale podvrgnute su temeljitoj reviziji, oštećenja uklonjena, dijelovi koji su nedostajali nadoknađeni. Posebna pozornost posvećena je kvaliteti zvuka drvenih svirala, koje u većoj ili manjoj mjeri trpe od poroznosti ili omekšanosti materijala prouzročenih crvotočinom ili vlagom. Drvene svirale izlijevane su šelakom više puta kako bi se pore zatvorile i stvorio tanki film koji bi očvrsnuo stijenke svirala.

Očvrsnuto drvo, te tvrde i glatke unutarnje stijenke, vratili su sviralama živost i traženu boju zvuka. S vanjske strane zatvorene su rupe crvotočina vrućim voskom. Nakon toga su svirale impregnirane insekticidnim premazom.

Svirale imaju originalne oznake za naziv registra kao i za tonove.

Na drvenim sviralama oznake su napisane tintom. Oznake tonova nalaze se na korpusu svake pojedine svirale, a nazivi registara na predmetku najveće svirale C svakog pojedinog registra. Ispod naziva registra zapisana je riječ »Jerusalem« ili »aus Jerusalem« što kazuje da su svirale napravljene za crkvu Majke Božje Jeruzalemske.

Limene svirale označene su urezima slova za tonove na korpusima i nogama svirala, a registri su označeni urezima znakova i pojedinih slova na usnama svirala, te zarezima na nogama od jedne do pet paralelnih crtica za alikvotne registre od 4′ do 1′, dok je Mixtura označena ukošenim križićem, a Principal 8′ koji se nalazi u prospektu je bez oznake registra.

Imena registra zapisana su i na stalcima za svirale pojedinih registara s dodatnom oznakom C i CS strane.

Kao što je naprijed navedeno, jezični registar Fagott 16′ u pedalu djelo je varaždinskog orguljara Georga Gottharda Steiningera. Godine 1836., tj. 73 godine nakon što je Antonius Römer postavio orgulje u crkvi Majke Božje Jeruzalemske, Steininger je izradio zračnicu i 18 jezičnih svirala s drvenim rezonatorima u naravnoj duljini. Rezonator za 16′ C ima duljinu 427 cm. Slobodan prostor za postavljanje cijelog dodatnog pedalnog ustroja — uključujući priključak na postojeći zračni kanal i na pedalnu trakturu — Steininger je pronašao u bazi orgulja, no kako nije imao dovoljne visine, postavio je rezonatore u horizontalan položaj.

Zašto je nakon 73 godine u jedne vrlo uspjele orgulje ugrađen novi registar? Zasigurno se željelo orguljama u prošteničkoj crkvi dati još više ozbiljnosti, dostojanstva i snage, tim više što su orgulje imale dovoljno blještavila i sjaja, zahvaljujući brojnosti alikvotnih registara koji sežu do 1/2′ niza principalne piramide, tvoreći bogatu i raskošnu zvukovnu krunu.

Mjedeni su jezičci široke menzure, po debljini konični i relativno tanki. To daje tom registru koji nije u službi koralnog nego generalnog basa, pun i širok, nenametljiv zvuk.

Naravno, takve jezične registre sa čegrtajućim glasom, koje su stari majstori zbog ćudljivosti nazivali »budalastima«, nisu rađeni prema današnjim tehničkim standardima, ali time nije umanjena njihova fonička vrijednost.

Kod rekonstrukcije je 9 mjedenih jezičaka zamijenjeno, a rekonstruirane su manjkajuće čizme i glave s grlima za tonove fis_o i gis_o.

Zvukovna slika i menzure

U prethodnim izvodima već su iznesene neke važne naznake glede zvukovnih odnosa i osobitosti.

Principal i njegovi alikvotni registri su okosnica i kruna zvuka orgulja.

Za sve registre izrađene su menzurne liste za sve tonove C, s relevantnim numeričkim podacima za sve elemente koji čine sviralu i određuju njezin karakter.

Menzure *principalnog kora* koji se sastoji od niza limenih svirala od 8', 4', 2 2/3', 2', 1 1/3', 1', 2/3' i 1/2' jednakog su obrasca, kao što je to pravilo kod klasičnog graditeljstva.

Vanjski promjeri za tonove C iznose:

— 4' — 84.0 mm
— 2' — 44.0 mm
— 1' — 24.8 mm
— 1/2' — 14.8 mm
— 1/4' — 10.0 mm
— 1/8' — 7.7 mm

Iz gornjih podataka vidljiv je *tok menzure.* Od C 4' do C 1' imamo oštro *padajuću menzuru* u omjeru većem od 1 : 3, a od C 1' do C 1/8' *menzuru u progresivnom rastu.*

Takva se menzuracija temelji na najboljim klasičnim iskustvima i odlikuje se pjevnošću u srednjem polju i kantileni, naglašenim i zaokruženim diskantom te nosećim i punim basom.

Alikvotni registri čine svojim sjajem i blještavilom zvukovnu krunu cijelih orgulja. Pojedinačno, alikvoti imaju funkciju stvaranja boja u kombinaciji s kontrastnim registrima.

Grupu kontrastnih registara čine svirale izrađene od drveta (vidi: poglavlje svirale). Registri Copel 8' (poklopljenica), Pordun 8' i Flauta 4' daju zaokružen i topao ton, sposoban za spajanje s drugim registrima te za pratnju (poglavito pjevača) i solo sviranje.

Menzure su srednjih veličina i nalaze se numerički izražene u menzurnim listama.

Pedalni registri Subbass 16' (poklopljenica) i Octavbass 8' izrađeni su od drveta. Daju basovsku podlogu manualnim registrima. Karakterističan je Octavbass 8' koji u dubokoj oktavi ima za svaki ton po dvije svirale. Druga je svirala 4', a svrha je da bas dođe do jačeg izražaja.

Za estetiku zvuka orgulja i artikulaciju svirala važni su i drugi faktori: svirni tlak, intonacija, temperatura (ugodba).

Kada smo prije restauriranja pregledali orgulje, tlak zraka iznosio je 70 mm VS. To je za barokne orgulje visok tlak, koji za posljedicu ima oštar i pretjerano prodoran zvuk, nesposoban za stapanje glasova i stvaranja zaokružene, harmonične i ujednačene zvukovne cjeline. Takav visok tlak odgovarao je jedino pedalnom jezičnom registru Fagott 16' omogućujući jezičcima lak i brz izgovor.

Ispitivanjem i analogijom s drugim baroknim instrumentima došli smo do zaključka da je optimalni zračni tlak 62 mm VS.

Intonacija limenih svirala obavljena je — osim iznimno — bez ureza u jezgru. Otvor je nogu svirala za ulaz zraka slobodan, a jakost zvuka podešavana je na procjepu jezgre. Kosina jezgre iznosi 60°.

Drvene su svirale također bez ureza u jezgre, a jakost tona podešavana je na uobičajen način pomoću drvenih umetaka u noge svirala.

Kod ugodbe orgulja primijenjena je *proširena srednjotonska temperatura* po Kimbergeru III.

To je nejednakomjerna temperatura gdje razni tonaliteti imaju specifičnu karakteristiku, koju joj posebno daju različito temperirane terce. Od moderne jednakotitrajuće temperature čišće (mirnije) zvuče dur-akordi c, d, f, g, a i b, a oporije cis, fis, i h.

Apsolutna visina tona: a — 444,5 Hz kod 21 °C (1. rujna 1995.).

Objedinjavajući foničke odrednice Römerovih orgulja, možemo rekapitulirati:

Različit izbor alikvotnih registara u spoju s Principalom 8', Octavom 4' ili kontrastnim registrima pruža mogućnost *dinamičkog oblikovanja bojama* karakterističnim za reljefnu izražajnost baroknih orgulja.

Značajke zvuka Römerova instrumenta toplina su i pjevnost temeljnih glasova koje su se oživotvorile na bogatoj glazbenoj tradiciji srednje Europe.

Upravo u komponiranju i formiranju zvukovnih slika i njihovom međusobnom prelamanju i prožimanju, čija struktura proizlazi iz promišljene i iskustvom potvrđene menzuracije i majstorski odmjerene intonacije, uvažavajući imanentne glazbene odnose i individualnu percepciju, Antonius Römer je dosegao vrhunski estetski domet *baroknog zvuka* koji slušatelja fascinira svojim srebrnastim sjajem, jasnim i konciznim tonom te transparentnošću polifonskog sloga.

* * *

Antonius Römer rođen je 1724. godine u Brnu gdje je i izučio graditeljstvo orgulja. Preselio se u Graz gdje je imao svoju radionu i gdje je umro 1779. godine. Pripada austrijsko-češkom krugu orguljarstva. U Štajerskoj je sagradio oko 16 instrumenata, a nekoliko ih je sagradio i u sjevernoj Hrvatskoj. Nažalost, skoro svi njegovi instrumenti propali su ili su u tolikoj mjeri prerađeni da se ne mogu smatrati Römerovim djelima.

Na sreću za srednjoeuropsku i hrvatsku kulturnu baštinu u Hrvatskoj su sačuvane dvoje orgulje A. Römera. Njegova se eventualna još preostala djela istražuju. Römerove orgulje iz 1765. godine u Varaždinskim Toplicama restaurirao je 1993/94. godine njemački restaurator Wolfgang Braun.

U pogledu izvornosti i autentičnosti orgulje u crkvi Majke Božje Jeruzalemske nesumnjivo su najsačuvanije, ujedno i najveće sačuvano djelo Antona Römera.

Za dokumentaciju restauratorskih i rekonstrukcijskih radova izrađena su 33 tehnička nacrta i skice te prateća fotodokumentacija.

O kućištu, marmorizaciji, oslikavanju, pozlati i brojnim divnim kipovima koji ukrašavaju te orgulje ovdje nije bilo riječi. O tome imaju svoje kazati restauratori, slikari i kipari, na čelu s akademskim slikarom Veljkom Gobeljićem.

Zanimljivo je spomenuti nešto o indirektnoj vezi između Antona Römera i tvrtke Heferer, koja je1849. godine osnovana u Grazu, a od 1868. god. do danas djeluje u Hrvatskoj kao Prva hrvatska gradiona orgulja, harmonija i glasovira.

Godine 1762. postavio je A. Römer orgulje u župnu crkvu u Zlataru, koje su 1889. godine premještene u kapelu u Lovrečanu, što još treba istražiti. Iste 1889. god. sagradila je tvrtka Heferer nove orgulje od 10 registara za župnu crkvu u Zlataru.

Također 1762. god. postavio je A. Römer orgulje u franjevačku crkvu u Osijeku (u Tvrđi), a 1908. god. tvrtka Heferer za istu je crkvu sagradila pneumatske orgulje od 10 registara.

Godine 1768. postavio je A. Römer orgulje u župnu crkvu u Donjoj Stubici. Oko 1880. god. tvrtka Heferer je za istu crkvu sagradila mehaničke orgulje na kliznice sa 16 registara na 2 manuala i pedalu. Nažalost te su orgulje sada u jako zapuštenom stanju i postoji opasnost da propadnu, ne poduzmu li se koraci za njihovu konzervaciju i obnovu.

Tvrtka Heferer sagradila je samo u Hrvatskoj preko 200 orgulja, od toga 20 na užem području Hrvatskog zagorja, među kojima i dvomanualne orgulje u našem nacionalnom svetištu Majke Božje Bistričke.

Zaključno se može ustvrditi da je restauracijom i obnovom tog majstorskog djela barokne umjetnosti Antoniusa Römera, čije je djelo kod Državne uprave za zaštitu kulturne i prirodne baštine evidentirano kao spomenik nulte kategorije, tj. međunarodnog značenja, hrvatska kultura obogaćena za jedan jedinstven i rijedak kulturno-povijesni objekt koji svjedoči o stvaralačkoj snazi i visokoj civilizacijskoj razini sredine u kojoj je nastao.

Summary

RESTORATION AND RECONSTRUCTION OF ORGAN BY ANTONIUS RÖMER (1763) IN THE CHURCH OF MOTHER OF GOD FROM JERUSALEM ON TRŠKI VRH BY IVAN FAULEND-HEFERER IN 1995

The organ in the church of Mother of God from Jerusalem on Trški Vrh were built in 1763 by Antonius Römer, organ builder from Graz, for 662 florins and 2 kreuzers, and painted and plated by Franciscus Krassnig, a painter from Krapina, for 110 florins. They have 12 registers, 10 on the manual and 2 on the pedal. They were tuned and repared in 1869 by Josef Frankowitsch, in 1928 by Mijo Branković and finally in 1995 by Ivan Faulend-Heferer. The author and reconstructor describes all interventions made in this last restoration.

Ivan FAULEND-HEFERER
Zagreb

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

Margery Enix, Rudolf Matz — Cellist, Teacher, Composer. Dominis Publishing, Ottawa 1996., str. 292.

U proljeće 1996. godine objavljena je u nakladi Dominis Music iz Ottawe u Kanadi — koju vodi hrvatski iseljenik Slobodan Gospodnetić — knjiga američke muzikologinje Margery Enix: *Rudolf Matz — Cellist, Teacher, Composer* (Rudolf Matz — violončelist, učitelj, skladatelj). Posebnu društvenu, kulturološku i znanstvenu vrijednost ove studije od gotovo tristotinjak stranica za nas u Hrvatskoj predstavlja podatak da je to — kako se s velikom vjerojatnošću smatra, iako bi to valjalo još definitivno bibliografski verificirati — prva knjiga koju je neki strani autor napisao i objavio u inozemstvu o jednom hrvatskom skladatelju i djelatniku na području glazbene kulture.

Rudolf Matz (Zagreb, 1901.—1988.) bio je jedan u nizu skladatelja s djelima skladanim pretežno u neonacionalnom smjeru (opus od gotovo 500 djela!), violončelist, dirigent i zborovođa, nakladnik, kritičar, sveučilišni profesor i kulturni pregalac koji je svojim živopisnim djelovanjem višestruko obogatio hrvatski glazbenokulturni prostor, osobito između dvaju svjetskih ratova. Bio je, među ostalim, utemeljitelj legendarnog zbora Glazbenog društva intelektualaca, ravnatelj pjevačkih zborova s tisuću i više pjevača (npr. za otkrivanje spomenika J. J. Strossmayeru 1926. ili na sveslavenskom zboru u Pragu), višegodišnji tajnik moćnog i utjecajnog Hrvatskog pjevačkog saveza i povjerenik za glazbu (dominstar) u vladi Banovine Hrvatske neposredno pred Drugi svjetski rat. Taj rat, kao i prilike neposredno nakon njega, prekinule su putanje dotadašnje Matzove karijere i usmjerile ga na druge kolosijeke umjetničkog i pedagoškog rada. Matz se tako u tom poslijeratnom razdoblju međunarodno afirmirao i kao organizator i kao voditelj komornih omladinskih orkestara (npr. u Bayreuthu, u tadašnjoj Zapadnoj Njemačkoj, krajem 1950-ih i početkom 1960-ih), da bi vrhunac priznanja koje je doživio svakako bila njegova višestruka sudjelovanja po pozivu u žirijima najpoznatijih svjetskih čelističkih natjecanja u

Moskvi i Firenci 1960-ih i 1970-ih godina. Sredinom pedesetih boravio je dvije godine u SAD na poziv hrvatskih iseljenika u području oko Chicaga (Gary, Indiana) kao organizator njihovih pjevačkih djelatnosti. S druge pak strane, široj je javnosti Matz svakako bio i ostao najpoznatiji po dvjema naoko disparatnim djelatnostima — kao dugogodišnji atletski rekorder 1920-ih (sprinterske staze na 100 i 200 m) ondašnje države i kao autor tridesetdvosveščanog kapitalnog djela hrvatske glazbene pedagogije *Prve godine violončela*, zacijelo najpoznatijeg udžbenika koji je neki hrvatski autor u novijoj povijesti napisao i po kojem su ga inozemni muzikolozi i vrhunski autoriteti glazbene pedagogije (npr. profesor na Julliard School u New Yorku, Leonard Rose) još za života ocijenili kao najznačajnijeg svjetskog čelističkog pedagoga i teoretičara 20. stoljeća.

O Rudolfu Matzu, svakako premalo poznatoj i priznatoj ličnosti hrvatske kulture 20. stoljeća, Margery Enix objavila je po mnogo čemu uzornu početnu monografiju. Autorica, koja je u Zagrebu početkom 1980-ih proboravila jednokratno tek nekoliko tjedana, uspjela je za američkog autora bez europskog životnog iskustva začuđujućom sposobnošću shvaćanja i imaginiranja minuciozno rekonstruirati duhovnu i fizičku biografiju R. Matza u kontekstu Zagreba i burnih hrvatskih društvenih i političkih zbivanja kroz gotovo čitavo 20. stoljeće. Uz to knjiga kao dodatke donosi kratku kronologiju Matzove životne faktografije, izvrsno postavljena i jedinstveno pregledna temeljna načela njegove epohalne tehnike sviranja violončela, izbor fotografija, te popis kompozicija i bibliografiju radova o R. Matzu. Nakon povijesne pozadine, očito namijenjene inozemnom, prije svega čitatelju s američkog kontitenta, Matzov se život raščlanjuje na šest odjeljaka-poglavlja: formativne godine (1901.—1916.), mladost u Zagrebu (1916.—1926.), ranu karijeru (1926.—1941.), rat i poratne godine (1941.—1955.), boravak u Americi (1955.—1957.), povratak u Zagreb (1957.—1972.) i godine umirovljenosti (1972.—1988.) do smrti. Knjiga završava »sažetkom jednog života u glazbi«.

Autorica je, slijedeći uporno zasade zapadne biografistike, u čitavom tekstu pružila sustavno dokaze o vlastitom naporu da shvati kompleksnost Matzove ličnosti i skrivenu uzročno-posljedičnu povezanost njegovih uporno »raštrkanih« djelatnosti. Izvrsno je uočila logičnu povezanost njegovih spontanih naklonosti spram fizičke aktivnosti u sportu i pri sviranju violončela (prirodnost i uvažavanje fizioloških zakonitosti), ali i zdravog mitteleuropskog interesa za žensko društvo, hranu i piće. Nadalje, možda je po prvi put u hrvatskoj glazbenoj historiografiji promišljenije povezala i razradila složene motivacije i međuovisnost djelatnosti Václava Humla, Antonija Janigra i samog Matza, kako pri nastanku i djelovanju tzv. zagrebačke violinističke škole, tako i u genezi Matzove čelističke metode. Na to se nadovezuju njezini osobito dragocjeni novi uvidi i procjene o Matzovu smještanju unutar tijeka čelističke pedagogije 20. stoljeća između Pabla Casalsa i i Dirana Alexaniana s jedne, te Luigia Silve s druge strane.

Djelo, nažalost, pati i od nekih propusta — općih i partikularnih. Dovršeno i predano u tisak još u srpnju 1990., a otisnuto i objelodanjeno tek krajem prve polovine 1996., ima manu — osobito u uvodnome dijelu naslovlje-

nom »Povijesna pozadina« — za hrvatskog čitatelja nedopustive neažurnosti. Naime, nije dovoljno kroz čitav tekst govoriti u knjizi objavljenoj 1996. o Hrvatskoj kao dijelu Jugoslavije i tek u jednoj bilješci od sedam redaka spomenuti da su se »... u proljeće 1990. (...) u Hrvatskoj dogodili izbori na kojima je, po prvi put nakon 1945., izglasana nekomunistička vlada«. I još k tome »... da je prerano za procjenu dugoročnih posljedica tih izbora...« (!). No, to su propusti koji po svim uzusima izdavalačkog posla idu na dušu izdavaču. Što se autorskih propusta tiče, možda je najveća pogreška tvrdnja o austrijskom podrijetlu Matza po ocu, a hrvatskom po majci. Sve, naime, govori da mu je otac bio češki Nijemac, a majka Slovenka. Tome u prilog govori bizaran podatak da je Matz, prema pouzdanim svjedočanstvima, kao pobornik ideje o »Kulturnation« i istodobno iskreni i upravo zaneseni ljubitelj hrvatske duše, žalio što mu je sudba namijenila da bude samo »izborni« a ne i etnički Hrvat.

No, valja zaključno bespogovorno i u cjelini naglasiti: vrline ove knjige su znatne, a mane sitne. Moglo bi se čak ustvrditi da je ova američka autorica objelodanivši ovu knjigu napravila hrvatskim muzikolozima sasvim pristojnu uslugu. Naime, na domaćem tržištu ideja o vlastitoj glazbenoj kulturi isuviše vlada atmosfera »procjene od oka«: po stanovitim, dijelom često i izvanglazbenim, kriterijima stvaratelji se takoreći a priori dijele na velike i male, a prema tome se onda određuju i prioriteti bavljenja pojedinim opusima i ličnostima. Kako mi nemamo niti smo ikada imali ozbiljnu glazbenu biografistiku (nemamo, na primjer, čak ni monografije o Zajcu!), valjalo bi možda ipak zasukati rukave i bez apriorističke diskriminacije prvo istražiti elementarnu faktografiju, proanalizirati, promisliti, domisliti i objelodaniti živote i opuse većine hrvatskih glazbenika, pa tek onda donositi vrijednosne sudove trajnijeg karaktera. Ovako neki čame u sjeni etiketirane minornosti, a neki se šepure nošeni glasinama o navodnoj genijalnosti — oboje prečesto nezasluženo. Utoliko knjigu Margery Enix o životu i radu Rudolfa Matza možemo doživjeti kao svojevrstan korektiv: ona ustanovljuje definitivno dostojanstvo jednog zanemarenog stvaratelja u svoj kompleksnosti njegova djelovanja i važnosti, a inaugurirajući modernu znanstvenu biografistiku u hrvatski muzikološki prostor uspostavlja standarde koje je od sada obaveza slijediti. U ime struke, podjednako kao i u ime konkretnih ljudi i njihovih sudbina kao jednog od bitnih predmeta te struke.

Stanislav TUKSAR
Zagreb

Tarasti, Eero (ur.), Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music (= Approaches to Semiotics, 121, ur. Thomas A. Sebeok, Roland Posner i Alain Rey), Mouton de Gruyter, Berlin-New York 1995.

Prilozi u ovome zborniku »usredišteni su oko simpozija koji se održao u Helsinkiu 1988. godine« (str. V), a koji je bio dio *Projekta o glazbenom značenju*

(Musical Signification Project) koji je započeo 1986. Jedan od njegovih ciljeva jest »ideja 'rječnika' koji bi uveo neke zajedničke koncepte« unatoč »izražene brige zbog opasnosti od pretjerane unifikacije« (p. IX). Ograničenost ovoga cilja može se razjasniti već u naslovu ovoga zbornika: glazbeno značenje objašnjava se na temelju semiotičke teorije kroz analizu kao metodu. S obzirom na različitost pristupa bilo bi razumnije razmišljati o semiotičkim **teorijama** koje, svojim mnoštvom, zahtijevaju neograničeno obilje analitičkih metoda, tj. pristupa samome glazbenome značenju. Ma koja ideja unifikacije u obliku »rječnika« čini se nezamislivom, čak i u smislu »leksikona analitičkog metajezika« na »razini formalizacije koja je potrebna za istinsku analizu« (str. 352) o kojemu sanja Marco Ligabue *(Neki odnosi između terminologije, analitičkih strategija i računalnih metodologija).*

Tarastieva zabrinutost oko razložnosti semiotičkog pristupa (str. VI) nije posve razumljiva: Njegovo duhovito bavljenje Peirceovim kategorijama »firstness«, »secondness« i »thirdness«, koje »točno odslikavaju tijek samoga muzikološkoga rada« (*ibid.*), dokazuje da je, osobito u trećoj kategoriji, semiotika doista inovativna i korisna disciplina o kojoj mora promišljati svaka analiza kojoj je cilj opis nastanka glazbenog smisla i značenja. Naravno, ponekad se semiotički pristup može opravdati samo rabljenim nazivljem, a ponekad se semiotička argumentacija može činiti artificijelnom i neuvjerljivom, npr. ako slijepo slijedi lingvističke modele. Dva su priloga u ovome zborniku naročito poučna s ovoga stajališta: *Glazba i antimetafora* Daniela Charlesa i *Metafora u glazbi* Roberta S. Hattena. Charlesovi argumenti za glazbu koja je antimetaforička su skladbe nekih (suvremenih) skladatelja kojima se mora pristupiti s pozicije Rotmanove *semiotike ništice,* Mällove »zerologije« i Bergströmove »ode tišini« (str. 41); s posve drugačijeg motrišta Hatten, ne bez razloga, pokušava pokazati što bi uopće mogla biti metafora u glazbi tako da se moramo upitati zašto se nastajanje glazbenog smisla mora objašnjavati na temelju ove jezične kategorije.

Dalje se Tarasti brine oko tematske unifikacije priloga. No ova je briga nepotrebna jer je vrijednost ovoga zbornika upravo u različitosti pristupa, predmeta interesa i, logično, (ne samo analitičkih) metoda. Dakle, gruba podjela članaka u tri glavne grupe (I: *Teorijski pristupi;* II: *Empirijske studije;* III: *Analize glazbenih stilova i tekstova*) mora se shvatiti samo kao posljedica uredničke obveze, premda bi se mogle predložiti mnoge druge podjele i klasifikacije priloga s »nazorom da glazba nije samo akustička građa... nego isto tako i proizvodnja smisla i značenja« (str. V) kao zajedničkim nazivnikom.

Zbog ograničenog prostora nije moguće temeljito predstaviti sve od 39 priloga u ovome zborniku. Odabrat ću priloge koji su me se posebno dojmili, a koji također otkrivaju prethodno spomenutu različitost pristupa. (Za informaciju čitatelju navodim naslove priloga koji se u ovome prikazu ne komentiraju: R. Mirigliano, *Znak i glazba: razmišljanje o teorijskim osnovama semiotike glazbe;* C. M. Grund, *Kako filozofska karakterizacija glazbenoga djela gubi iz vida »glazbu« i kako bi je se moglo vratiti;* G. A. Henrotte, *Primjena Hjelmslevljeve glosematike na glazbu;* J. Kon, *Asafjev i Tinianov: O nekim analogijama između muzikologije i proučavanja književnosti;* J. Jiránek, *Intonacija kao poseban oblik glazbene semioze;* V.

Medushewsky, *Glazbena intonacija — jezik intuicije i logike: prilog sustavu semiotike intonacije u glazbi;* L. Marconi, *Prikladnost u glazbi;* V. M. Petrov, *Evolucija umjetnosti u svjetlu simetrije mozga: pokušaj empirijskog istraživanja;* J. Kulka, *Semiopsihologijska teorija komunikacije u glazbi;* K. Kurkela, *Odstupanja u tempu i glazbeno značenje;* J. Ross, *Visina klizećih krivulja F_0 u votskim narodnim pjesmama;* F. Giomi — M. Ligabue, *Semiotički temelji i skladanje s računalom: prema jednom kognitivnom modelu;* K. Tiits, *Eksperimenti s glazbenom analizom temeljenom na gramatici;* M. Beghelli, *Izvedbeni glazbeni činovi: postignuća kod Verdia;* D. L. Mosley, *Peirceov »ground« i lied 19. stoljeća;* V. Vouga, *Parovi koji ostaju: s obzirom na »Ici-bas« Sullya Prudhommea i Fauréa;* V. Murtomäki, *Problem narativnosti u simfonijskoj pjesmi* En saga *Jeana Sibeliusa;* T. Mäkelä, *Orkestracija i forma u Concertinu Leoša Janáčeka: analiza intratekstualne interakcije;* L. Normet, *Mitsko u neprogramnoj glazbi;* J. Doubravová, *Simbol stabla u glazbenom* Jugendstilu; G. Sikora, *Aspekti »Plesa smrti« kao semiotički sustav.)*

François-Bernard Mâche *(Metoda i sustav)* preferira »osobnu *metodu*... umjesto *sustava*«, jer »sistematska, formalistička dimenzija... nastoji biti statička, nastoji pridodati previše važnosti prostornim strukturama i reducirati vrijeme na aditivnu dimenziju odvojenih momenata«. Ona se, također, »odnosi isključivo na racionalne, logičke sposobnosti svijesti koje su samo šuplji dio ljudske inteligencije« (str. 4). Mâcheov se koncept provjerava kroz njegovu vlastitu skladateljsku praksu koja se temelji na uporabi zvukovnih modela (soundmodels) i na ispitivanju nutarnjosti zvuka.

David Lidov *(Prema reinterpretaciji skladateljske teorije)* istražuje rasprave, knjige, eseje, predavanja itd. skladatelja u 20. stoljeću, i to ne kao »sporedni produkt, nego kao osnovnu komponentu njihove umjetnosti« (str. 24). Možemo se složiti s Lidovom oko specifične uloge skladateljske teorije u glazbi 20. stoljeća, no pitanje je može li se sve što ne pripada skladbi, odnosno glazbi držati teorijom. Ovakvo nedefinirano značenje teorije dopušta zaključke kao što je ovaj koji s razlogom pobuđuje sumnje: »... zvuk s poezijom je znak, pojedinačna semiotička jedinica. Zvuk s teorijom je znak i može biti pojedinačna semiotička jedinica.« (str. 13) Naravno, **može** ali **ne mora,** ovisno o karakteru »teorije« koja opskrbljuje ili ne opskrbljuje znak karakterom znaka. Daljnja elaboracija (povezana, npr., s teorijom Pierrea Schaeffera) ne može nas ostaviti ravnodušnima: »Zvuk postaje značenjski samo ako ga se razumije kao rezultat njegove teorije, tj. kada ga se čuje kao rezultat sustavnog eksperimentiranja i manipuliranja sa zvukovima koji su otkriveni u svijetu. U tom kontekstu on znači projekt; njegov čar zarobljava našu maštu.« (str. 22)

Metoda »uzimanja primjera iz glazbene prakse da bi se objasnili teorijski problemi« (str. 81), što je rabi Otto M. Christensen u svom prilogu pod naslovom *Interpretacija i značenje u glazbi,* smjera odgovoriti na pitanje o »uvjetima za mogućnosti konstitucije i razumijevanja značenja u glazbi« (*ibid.*) a ograničuje se na interpretaciju barokne glazbe. Ovo je sjajan prilog koji dokazuje koliko korisni mogu biti semantički postupci u posve specijaliziranim područjima.

Raymond Monelle *(Glazbe i semantika)* nudi dobar pregled problema koje potiče nastajanje značenja u glazbi, a i vrlo zanimljivu analizu preludija iz

Wagnerovog *Tristana* kao primjer za primjenu Greimasove strukturne semantike na glazbu.

Krystyna Tarnawska-Kaczorowska *(Glazbeno djelo kao znak: značenjske konstituente, slojevi, struktura)* dijeli glazbeno djelo na sedam slojeva (materijalni, koloristički, konstrukcijski, izražajni, estetski, semantički, semiotički), istražuje referencijalnost glazbe s obzirom na četiri sfere izvanglazbene realnosti (fizičku — u smislu zvukovnih denotacija, psihičku — u smislu konotacija, neobjektivnog, kulturnog) i drži — ne bez razloga — da se ovaj model, premda se »vezuje uz europski kulturni krug« (str. 131), može primijeniti na mnoge vrste glazbe ako se u obzir uzme sljedeća hipoteza: »Jedna od determinanti vrijednosti glazbenog djela (možda i glavna) jest njegova smislenost i simboličnost; drugim riječima, prvo, njegova sposobnost da osigura dovoljno premisa za artikulaciju potpune strukture kroz sedam stupnjeva; drugo, dovoljno umjetnički uvjerljivo i estetski autentično utemeljenje njegovih dvaju najviših slojeva da bi se osigurala dostojna razina i težina smislu i sadržajima koji se na njima temelje.« (*ibid.*)

U prilogu *»Glas srca«: progresivna semioza na intervalu sekste* Gino Stefani istražuje sekstu kao znak složenog identiteta prema njegovome modelu glazbene kompetencije, »gdje značenje glazbenog iskustva nastaje iz najtemeljitijih odlika ljudskog ponašanja do najspecifičnijih umjetničkih aspekata« (str. 207). Stefaniev model doista uvjerljivo ilustrira identitet ovoga intervala.

François Delalande *(Obrasci značenja i ponašanja: stvaranje značenja u interpretaciji i slušanju glazbe)* ne promatra razvoj glazbenog značenja kroz analizu glazbe nego kroz analizu »obrazaca ponašanja u produkciji i recepciji« (str. 219). Metaforizacija i simbolizacija dokazuje, međutim, da je čin recepcije usporedan s činom percepcije (str. 224), premda se ponašanje pri produkciji ili recepciji ne može reducirati na stvaranje značenja: »Obrasci glazbenog ponašanja imaju senzomotornu komponentu koju se ne da reducirati na simbolično... Slušanje glazbe također je senzorno iskustvo, ... istina, neposredno prevedeno u značenja, no ne da ga se reducirati na ta značenja ... Ponašanje koje definira objekte i objekti koji definiraju ponašanje konstituiraju glazbeni događaj, ali je proizvođenje značenja samo jedan aspekt toga događaja.« (str. 227)

Vodeći njemački semantičar Vladimir Karbusicky *(O genezi glazbenog znaka)* drži da se glazba zbiva između jezika i znakovnog sustava. U njegovom zaključku nema ničega novog: »Glazba koja sadržava nutarnji SMISAO nije ni na koji način 'auditivna komunikacija' kao jezik koji operira pomoću disparatnih artikulacijskih znakova (utterance-signs), organiziranih prema gramatičkim pravilima... Ontički parametri glazbe pripadaju drugome strukturnome području, drugim funkcionalnim konfiguracijama i pretenzijama na značenje.« (str. 265) Ovo »drugo« objašnjeno je nizom empirijskih pokušaja da se glazbeno značenje objasni u izvanglazbenom smislu ili da se interpretira značenje date glazbene »strukture«, »konfiguracije«...

Pokušaj Alexandre Pierce *(Karakter i karakterizacija u glazbenoj izvedbi: Utjecaji semzornog iskustva na značenje)* da se glazbu pronađe iza notacija ovdje je ograničen na ono što ona naziva **karakter** koji »označuje 'znak' ili srž glazbe-

nog trenutka, njegovu zvukovnu osobitost, emocionalni afekt i cijelu mrežu konceptualnih asocijacija koju povlači njegovo nastajanje«. Međutim, taj je karakter »imanentan zvuku skladbe« (str. 285). Istraživanje se uglavnom temelji na analizi nekih slučajeva u kojima izvođači traže »karakter« na različite načine.

Cilj Maria Baronia, Rossane Dalmonte i Carla Jacobonia *(Koncept hijerarhije: teorijski pristup)* jest »konstruirati mogući model mentalnih procesa« koji bi mogao odgovarati kakvoj gramatici za procese slušanja i skladanja (str. 329, 332). Oni su uvjereni da je koncept hijerarhije »u semiotičko-lingvističkoj tradiciji i u specifičnim proučavanjima glazbene teorije, percepcije glazbe i kognitivnih aspekata glazbe... apsolutno najvažniji za takva proučavanja glazbene gramatike i glazbenoga značenja« (str. 325, 333). Autori, međutim, zaključuju da je potrebno još mnogo posla za konstrukciju takve gramatike umjesto za objašnjenje svih njezinih teorijskih aspekata. Inače će i modeli i gramatike postojati za sebe i neće ničemu služiti.

Na sličan nas način prilog Alana A. Marsdena *(Glazbena pragmatika i računalno modeliranje)* podsjeća na njegova vlastita (negativna) iskustva u istraživanju. Naime, ako se »računalno modeliranje cijeni zato što dozvoljava ispitivanje i razvoj *precizne* teorije, glazbeno-teorijske formulacije ipak se cijene po svojoj *općoj* primjenjivosti, štoviše, čini se da je u prirodi glazbe da se opire preciznoj kodifikaciji« (str. 339), kakva je onda korist od računalnog modeliranja — osim u znanstvenoj samodovoljnosti, posebno ako se, zajedno s Marsdenom, složimo s Minskyevim mišljenjem o značenju: »... Nešto ima 'značenje' samo ako ga ima malo; ako nešto shvatimo na jedan način, nećemo onda to uopće razumjeti. Zato tragači za 'realnim' značenjima nikada njih ne mogu naći.« (cit. na str. 346)

Što se tiče sposobnosti analize da otkrije značenje glazbe, najinstruktivniji prilog u ovoj knjizi jest semiotička analiza Fauréove pjesme *Après une rêve* Eeroa Tarastia. Tarasti drži izvedbu i interpretaciju stanovitih glazbenih struktura mjestom gdje nastaje aktualno glazbeno značenje. Zato on prije svega analizira sam glazbeno-poetski tekst u smislu Greimasovih kategorija, pa onda ispituje 21 izvedbu/interpretaciju te skladbe, uključujući ne samo izvedbe/interpretacije originala nego i različite (instrumentalne) aranžmane. Tarastieva metoda može se činiti jednostavnom, no njezino je opravdanje neupitno.

Ivanka Stoianova ispituje »narativne strategije« u Heinzeovu *El cimarrónu*, očito potaknuta činjenicom što »recentna glazbena semiotika naglasak više stavlja na jasnoj razlici između diskursa s jedne strane i glazbe ili glazbenog jezika s druge« (str. 511). U *El cimarrónu* kao »dramatskom monologu« Henzeova glazba, »suprotno eksperimentalnoj glazbi koja rabi nenarativne procese stvaranja«, »slijedi korake narativne operne tradicije« tako da »narativno u libretu diktira zvukovne strukture [glazbene forme]« (str. 513). Tako, po mišljenju Stoianove, *El cimarrón* polaže temelje vrste, tj. političke glazbe u obliku glazbeno-teatarskog recitala. A kroz narativne strategije sve komponente ove vrste, ovaj višestruki način izražavanja, su u službi jednog jedinog cilja koji Henze drži osnovnim: ideologijskog uvjeravanja.« (str. 531) No, očito ovaj

»savršeni primjer narativizacije glazbenog djela u svim njegovim dimenzijama« (*ibid.*) ne može biti jedini temelj vrste. Osim toga ostaje otvoreno pitanje je li »ideologijsko uvjeravanje«, što se postiže na ovakav način, u stanju izbjeći banalnost baš zbog previše »diskurzivnosti«.

Drugu vrstu narativnosti, u elektroakustičkoj glazbi, istražuje Márta Grabócz, oslanjajući se na Greimasove/Tarastieve i Ricoeureve karakteristike narativnosti. Četiri deducirana tipa narativnosti nisu, međutim, uvjerljivi kao specifični za elektroakustičku glazbu, tj. čine se podjednako primjenjivim na ma koju glazbu. O kategoriji narativnosti se očito mora razmišljati dublje i specifičnije, barem što se tiče glazbe!

Prilog Iégora Reznikoffa bavi se zvukovnom dimenzijom predhistorijskih oslikanih špilja i stijena. Autor traži »vezu između lokacije slike ili znaka i zvukovne vrijednosti te lokacije u špilji« (str. 543) prema »zakonima konsonance i rezonance« (str. 554). Naravno, iz svojih mjerenja samo približno može deducirati kvalitetu zvuka (koji se eventualno može smatrati glazbenim), no hipoteze povezane s njegovim metodama istraživanja dovoljno su uvjerljive, tako da ovaj prilog otvara put posve novom polju semiotičkih istraživanja.

Nikša GLIGO
Zagreb

VIJESTI IZ HRVATSKOG MUZIKOLOŠKOG DRUŠTVA — NEWS FROM THE CROATIAN MUSICOLOGICAL SOCIETY

DJELATNOST HMD-a U RAZDOBLJU SIJEČANJ—PROSINAC 1996.

I. Izdavačka djelatnost

— objavljeni su brojevi 27/1 i 27/2 za 1996. časopisa *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music;*

— objavljeni su brojevi 27/1 i 27/2 za 1996. časopisa *Arti musices;*

— nastavljeno je sa slaganjem i korekturama sloga 4. broja serije »Muzikološki zbornici«: *Krsto Odak. Život i djelo* (ur. Eva Sedak);

— nastavljeno je sa slaganjem i korekturama sloga 5. broja serije »Muzikološki zbornici«: *Zagreb 1094—1994. Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura / Zagreb 1094—1994. Zagreb and Croatian Lands as a Bridge between Central-European and Mediterranean Musical Cultures* (ur. Stanislav Tuksar);

— pripremljen je za tisak 4. broj serije »Indices collectiorum musicarum tabulariorumque in Croatia«: Vedrana Juričić et alii: *Vodič kroz glazbene knjižnice i zbirke Zagreba;*

— nastavljeno je sa slaganjem i korekturama sloga 3. broja serije »Muzikološke studije«: Snježana Miklaušić-Ceran: *Glazbeni život Zagreba u 19. stoljeću;*

— nastavljeno je sa slaganjem i korekturama sloga 4. broja serije »Muzikološke studije«: Miljenko Grgić: *Glazbena kultura u splitskoj Stolnoj crkvi od 1750. do 1940.*

II. Znanstveni skupovi

— dana 13. i 14. prosinca 1996. održan je u prostorima Hrvatskog društva skladatelja u Zagrebu simpozij »Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910—1960«; simpozij su organizirali HMD i Zavod za sistematsku muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu u suradnji s Razredom za glazbenu umjetnost i muzikologiju HAZU, Hrvatskim glazbenim zavodom i Hrvatskim društvom skladatelja. U četiri radne sesije svoje je referate održalo 25 muzikologa i glazbenih pisaca: Koraljka Kos (Glazbena Moderna u Hrvatskoj), Eva Sedak (Hrvatska glazba 1920—60 — između ideologija i stilova), Tamara Tomažić (Opasne veze — glazba i politika u Zagrebu od 1941. do 1952. godine), Sanja Majer-Bobetko (Povijest hrvatske glazbe u ediciji »Naša domovina«. Jedan »potonuli« historiografski izvor), Dalibor Davidović (»Kako pristati uz semiotiku?«. O nekim aspektima recepcije hrvatske glazbe), Emil Čić (Ideolo-

gija i orijentacija hrvatskih skladatelja), Nikša Gligo (Avangarda — ideologija — ekstemporacija), Tatjana Gaćeša (Crkvena glazba u Hrvatskoj 1941—45), Snježana Miklaušić-Ćeran (Zagrebački madrigalisti), Nada Bezić (Hrvatski glazbeni nakladnici u razdoblju 1910—1945 — Kugli, Obuljen, Albini, Rirop), Mirjana Škunca (Glazbeni život Splita 1940—45 — vrijeme stradanja i kušnje), Lovorka Ruck (Skica glazbenog života Šušaka 1910—45), Branka Ban (Osijek, jedno od središta glazbenog školstva u Hrvatskoj), Gorana Doliner (Josip Štolcer Slavenski, »Sonata religiosa« za violinu i orgulje), Lovro Županović (Iz prepiske Josipa Štolcera Slavenskog s Jankom Barlèom), Lidija Balog (Stjepan Šulek — nacrt za bibliografiju), Mirjana Babić-Siriščević (Sinteza stilova — barok, klasika, romantizam — u skladateljskom opusu Stjepana Šuleka s motrišta polifone forme), Ivana Bušić (Glazba kao poruka — uz komorni opus Stjepana Šuleka), Bosiljka Perić-Kempf (Simfonizam Stjepana Šuleka), Marija Bergamo (Šulek — Papandopulo, sučeljavanja u sukladnome), Željka Dolić (Svetislav Stančić — stanje ostavštine), Petar Antun Kinderić (Skladateljski opus o. Miroslava Grđana), Marija Riman (Hrvatski glazbenik Mladen Pozajić), Jerko Bezić (Razlozi popularnosti Tijardovićeve operete »Splitski akvarel«) i Zdenka Weber (Pola stoljeća prisutnost hrvatske glazbe u Njemačkoj. Osnovne smjernice).

Skup je pripremio organizacijski odbor u sastavu Koraljka Kos, Sanja Majer-Bobetko i Eva Sedak. Popratne priredbe skupa bila su dva koncerta: u petak 13. prosinca 1996. u dvorani HGZ-a izveden je program pod naslovom »Iz klavirskog i komornog opusa Stjepana Šuleka« (sudjelovali su pijanisti Vladimir Krpan, Branimir Biliško, Srđana Čaldarović i Manola Facile, gudački kvartet Klima i kontrabasist Andrija Potroško); u »Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog« Simfonijski orkestar HRT pod ravnanjem Nikše Bareze sa solistom Mariom Penzarom izveo je program s djelima Stjepana Šuleka.

III. Stručna i znanstvena predavanja

— tijekom 1996. godine održano je u organizaciji i suorganizaciji HMD-a nekoliko priredbi. Tako je npr. predavanje-radionicu održao 18. svibnja Wolfgang Reinstadler (Austrija) na temu »Popularna (zabavna) glazba u školi«, a predavanja su održali 21. svibnja Norvald Nilsen (Norveška) s temom »Uporaba i zlouporaba narodne kulture u Norveškoj i nekim drugim zemljama«, te 20. i 23. svibnja William Everett (SAD) s temama »Broadwaysko glazbeno kazalište u drugoj polovini 20. stoljeća (Irving Berlin, George Gershwin, Leonard Bernstein i drugi)«.

IV. Godišnja skupština za 1996. godinu

— 5. godišna skupština HMD-a za 1996. godinu održana je 28. rujna 1996. u prostorijama Hrvatskog društva skladatelja u Zagrebu, Berislavićeva 9. Dnevni red sadržavao je ove točke: 1) Zapisnik s godišnje skupštine HMD za 1995.; 2) Izvještaj o djelatnostima i ostvarenim akcijama HMD u 1995. godini; 3) Izvještaj o prihodima i rashodima HMD u 1995. godini; 4) Plan rada HMD za 1996. godinu; 5) Proračun HMD za 1996. godinu (redovita djelatnost Društva), 6) Izvještaj Nadzornog odbora; 7) Razno. Skupština je odobrila sve izvještaje i prijedloge.

V. Razno

— HMD je na dan 31. prosinca 1996. imao ukupno 161 člana. Od toga je bilo 87 redovitih članova, 37 pridruženih članova i 37 članova pripravnika.

— završno sa 1996. godinom iz članstva je istupio dr. Marijan Steiner iz Zagreba, a tijekom 1996. HMD je iz svojih redova izgubio svojeg prvog člana: tragično je preminuo dr. Petar Zdravko Blajić iz Splita. (st)

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 recenzije** šalju se uredništvu časopisa: Hrvatsko muzikološko društvo, Opatička 18, HR-10000 Zagreb. Svi prilozi se recenziraju.

Narudžbe i **pretplate** šalju se na adresu izdavača: Hrvatsko muzikološko društvo, Opatička 18, HR-10000 Zagreb.

Časopis **Arti Musices** tiska se uz financijsku potporu Ministarstva znanosti i tehnologije Republike Hrvatske.

Arti Musices, Croatian musicological review, is published twice a year by the Croatian Musicological Society.

Manuscripts, correspondence and **annual subscription rates** should be sent to: Arti Musices, Opatička 18, HR-10000 ZAGREB, Croatia.

Članovi Hrvatskog muzikološkog društva iz Hrvatske dobivaju časopise *Arti musices* i *IRASM* besplatno u okviru plaćene članarine.

Članci se referiraju u: / Articles are reported in:
- RILM (Répertoire International de la Littérature Musicale) – New York (N. Y., U.S.A.)
- Bibliographie des Musikschrifttums – Mainz (Njemačka)
- The Music Index – Warren (MI, U.S.A.)
- Zeitschriftendienst Musik, Deutsches Bibliothekinstitut – Berlin (Njemačka)

© 1996 HMD / Croatian Musicological Society

Printed in Croatia

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.