ISSN 0587-5455
UDK: 78
CODEN: ARMUD6
God. 24
Br. 2
ZAGREB 1993

ARTI MUSICES 24/2

Uvodna riječ 151—152 Svanibor Pettan: Etnomuzikolog u Hrvatskoj, etnomuzikolog i rat 153—168 Jerko Bezić: Hrvatske crkvene i nabožne pučke pjesme do 1990. i otada 169—183 Ruža Bonifačić: Uloga rodoljubnih pjesama i tamburaške glazbe u Hrvatskoj početkom 1990-ih: primjer neotradicionalne grupe 'Zlatni dukati' 185—222 Naila Ceribašić: Glazbeni repertoar na svadbama u Slavonskoj Podravini (istočna Hrvatska) prije i poslije političkih promjena u Hrvatskoj, 1990. godine 223—228 Miljenko Grgić: Gradska glazbena škola u Splitu (1928—1941) 229—248 Vedrana Juričić: Biblioteka akademika Josipa Andreisa u Zavodu za povijest hrvatske glazbe HAZU 249—256 Bojan Bujić: Guillaume Dufay kao čitatelj Petrarce 257—274 In memoriam (Dragotin Cvetko) 275—277 Recenzije, prikazi, informacije o publikacijama (M. Balaban / K. Ebcioglu / O. Laske, Barok u Hrvatskoj, Medieval Drama on the Continent of Europe, E.-M. Houben) 279—285 Vijesti iz Hrvatskog muzikološkog društva 287—288 Bibliographia musicologica croatica: Addenda 1990 & 1991 289—298 Hrvatska glazbena terminologija: Davor Merkaš, Glazbena proza 299—314

Arti music. God. 24, br. 2 Str. 151—314 Zagreb 1993

Uredništvo — Editorial Board
MARIJA BERGAMO, JERKO BEZIĆ, DUBRAVKA FRANKOVIĆ,
NIKŠA GLIGO, VJERA KATALINIĆ, KORALJKA KOS, EVA SEDAK,
ENNIO STIPČEVIĆ, IVAN SUPIČIĆ, STANISLAV TUKSAR

Glavni i odgovorni urednik
Editor-in-Chief
STANISLAV TUKSAR

Zamjenik glavnog urednika
Associate Editor
EVA SEDAK

Tehnički urednik
Features Editor
VJERA KATALINIĆ

Korektor
VJERA KATALINIĆ

Lektor
BOŽICA PAŽUR

Notograf
IVAN ŽIVANOVIĆ

Korice — Cover
MARCEL BAČIĆ

Izdaju — Published by
Hrvatsko muzikološko društvo & Zavod za povijest hrvatske glazbe
HAZU & Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu
Croatian Musicological Society & Institute 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-41000 Zagreb, Croatia

Cijena — Price
HRD 20.000.—/US $ 15.—

Godišnja pretplata (2 broja) — Annual subscription (2 issues)
HRD 40.000.—/US $ 24.—

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. 24, br. 2, str. 151—314, Zagreb 1993.

SADRŽAJ — CONTENTS

Uvodna riječ (Stanislav TUKSAR) . . . . . 151—152

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANCI — ORIGINAL SCIENTIFIC PAPERS

Svanibor PETTAN: Etnomuzikolog u Hrvatskoj, etnomuzikolog i rat . . . . . 153—168
Ruža BONIFAČIĆ: Uloga rodoljubnih pjesama i tamburaške glazbe u Hrvatskoj početkom 1990-ih: primjer neotradicionalne grupe 'Zlatni dukati' . . . . . 185—222
Bojan BUJIĆ: Guillaume Dufay kao čitatelj Petrarce . . . . . 257—274

REFERATI — CONFERENCE PAPERS

Jerko BEZIĆ: Hrvatske crkvene i nabožne pučke pjesme do 1990. i otada . . . . 169—183
Naila CERIBAŠIĆ: Glazbeni repertoar na svadbama u Slavonskoj Podravini (istočna Hrvatska) prije i poslije političkih promjena u Hrvatskoj, 1990. godine . . . . . 223—228

PREGLEDNI ČLANCI — REVIEW PAPERS

Miljenko GRGIĆ: Gradska glazbena škola u Splitu (1928—1941) . . . . . 229—248
Vedrana JURIČIĆ: Biblioteka akademika Josipa Andreisa u Zavodu za povijest hrvatske glazbe HAZU . . . . . 249—256

IN MEMORIAM

*Dragotin CVETKO, * Vučja Vas, 19. 09. 1911, † Ljubljana 2. 09. 1993. (Koraljka KOS)* . . . . . 275—277

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

Mira Balaban, Kemal Ebcioglu, Otto Laske (ur.), Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition (Nikša GLIGO) . . . . . 279—280

Od svagdana do blagdana. Barok u Hrvatskoj / From Everyday to Holidays. Baroque in Croatia (Ennio STIPČEVIĆ) . . . . . 280—282
Cliford Davidson i John J. Stroupe (ur.), Medieval Drama on the Continent of Europe (Ennio STIPČEVIĆ) . . . . . 282—283
Eva-Maria Houben, Die Aufhebung der Zeit: Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts (Tatjana GAĆEŠA) . . . . . 283—285

VIJESTI IZ HRVATSKOG MUZIKOLOŠKOG DRUŠTVA — NEWS FROM THE CROATIAN MUSICOLOGICAL SOCIETY
Djelatnost HMD u razdoblju srpanj— prosinac 1993. . . . . . 287—288

BIBLIOGRAFIJE — BIBLIOGRAPHIES
Bibliographia musicologica croatica: Addenda 1990 & 1991 (Vjera KATALINIĆ) . . . . . 289—298

HRVATSKA GLAZBENA TERMINOLOGIJA — CROATIAN MUSICAL TERMINOLOGY
Glazbena proza (Davor MERKAŠ) . . . . . 299—314

Redakcija zaključena/Contents fixed: 17. 12. 1993.

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-41000 Zagreb. Svi prilozi se recenziraju.

Narudžbe i **pretplate** šalju se na adresu izdavača: Hrvatsko muzikološko društvo, Opatička 18, HR-41000 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-41000 ZAGREB, 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.

KNJIŽNICA
Zavoda za povijest hrvatske glazbe HAZU — Zagreb

UVODNA RIJEČ

I po treći put u dosadašnjem četverogodišnjem uredničkom mandatu posižem za uvodnim riječima kako bih čitateljima **Arti musicesa** *izravno poručio nešto što se možda krije tek među retcima, a što nije nazočno izrijekom. Dok sam u prvom napisu pokušao objasniti časopisnu koncepciju na početku uredničkog mandata, druga je uvodna riječ početkom 1992. imala namjeru ostaviti svjedočanstvo o (ne)prilikama u kojima se rađalo čitavo 22. godište časopisa. Ovaj put želim objasniti zbog čega se u ovom broju mogu naći čak četiri priloga iz tzv. etnomuzikološke problematike. To tim više što su se već čuli glasovi protivljenja (pa i u samoj redakciji) da se časopis previše otvara upravo u navedenom smjeru. Načelno i konkretno u ovome slučaju želim se u pogledu navedenoga očitovati u barem dva aspekta.*

Prije svega, **Arti musices** *je jedini znanstveni časopis s područja muzikologije na hrvatskom jeziku uopće. Naši muzikolozi (uključujući i etnomuzikologe) objavljuju stručne i znanstvene priloge, obrađujući teme iz svoje discipline, u stanovitom broju drugih časopisa humanističke i kulturološke orijentacije; to je tako bilo i bit će, i to je poželjno (jer je izvan struke i discipline muzikologija preslabo poznata i uvažavana), premda do neke mjere i tehnički-operativno nespretno: mnogi je vrijedni članak ostao s nepravom premalo prisutnim u zdanju hrvatske muzikološke misli jer je izmakao oku i umu zbog objavljivanja u nekom lokalnom, nedovoljno široko distribuiranom časopisu ili prigodnoj ediciji. Govorim to iz vlastita iskustva, a posvjedočit će to svatko tko je sam rešerširao ili izrađivao dio ili cjelinu hrvatske muzikološke bibliografije. Ali, smatram da bi težnja svake redakcije i svakog urednika* **Arti musicesa** *— u situaciji njegove jedinstvenosti — trebala uključivati i to da se bez diskriminacije objavljuju prilozi iz svih poddisciplina i/ili misaonih pristupa što čine ukupnost muzikologije, uključujući onda, dakako, i članke koji obrađuju neki aspekt i tzv. historijske muzikologije, i tzv. sistematske muzikologije, i tzv. etnomuzikologije, i drugih »prefiksnih muzikologija«, jave li se u budućnosti. Što se pak hrvatske muzikologije posebno tiče, osobno sam mišljenja (i time se rukovodim u svojoj nastavnoj, izdavačkoj i istraživačkoj praksi) da bi — uvažavajući kvalitetu i pojavnost njezina predloška, a to su hrvatska glazba i glazbena kultura u cjelini — etnomuzikološka istraživanja, napisi i ljudi koji ih čine morali biti mišlju, rječju i djelom bliži ostalim muzikolozima nego što su dosada bili. Ili kraće i jasnije: jer živi korpus hrvatske glazbe sadrži za Europu nadprosječno visok postotak tzv. folklorne glazbe, hrvatska muzikologija mora stoga nadprosječno sadržavati (i uvažavati) svoj prateći etnomuzikološki kompleks. Drukčija orijentacija udaljava disciplinu u cjelini od njezine istinosne vjerodostojnosti u odnosu na ukotvljenost u nacionalnu stvarnost.*

Nadalje, što se konkretnog sadržaja ovog broja **Arti musices** *tiče, četiri su etnomuzikološka priloga uvrštena na temelju urednikove inicijative. Naime, tri priloga autora Jerka Bezića, Ruže Bonifačić i Naile Ceribašić, u svojim su izvornim oblicima pročitani kao saopćenja 21. lipnja 1993. u Berlinu na 32. svjetskoj konferenciji Međunarodnog savjeta za tradicijsku glazbu (International Council for Traditional Music) i tamo postigla svojom aktualnošću i objektivnošću zapažen uspjeh, pa će biti objavljeni u zasebnom broju časopisa* **The World of Music.** *Prilog Svanibora Pettana nastao je spontano na temelju činjenice da će se spomenuta tri saopćenja prvo objaviti na hrvatskom u nacionalnom i matičnom časopisu. Ovime se* **Arti musices** *zapravo izravno otvara promjenama lkoje su procesi osamostaljenja Hrvatske donijeli u predmetu kojim se hrvatska muzikologija primarno bavi — njezinoj nacionalnoj glazbi. Indikativno je da su te promjene najbrže i najočitije u segmentu tzv. folklorne glazbe i da su etnomuzikolozi prvi unutar hrvatske muzikološke misli na njih reagirali. Prvotnost te prilike, praćene kvalitetom i ažurnošću navedenih priloga, bila je uistinu izazovna i urednik je ovime, koristeći reflekse svojeg žurnalističkog iskustva i čak protivno svojem blagom animozitetu spram tematskih brojeva, s punom odgovornošću podastire čitalačkoj publici časopisa.*

Stanislav Tuksar

ETNOMUZIKOLOG U HRVATSKOJ, ETNOMUZIKOLOG I RAT

SVANIBOR PETTAN

Institut za etnologiju i folkloristiku,
Ulica kralja Zvonimira 17, 41000 ZAGREB

UDK/UDC: 78.072 (= 862)

Izvorni znanstveni članak/Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 2. 11. 1993.
Prihvaćeno/Accepted: 30. 11. 1993.

Sažetak/Abstract

Osobnim pristupom autor prikazuje u povijesnom kontinuitetu djelatnost etnomuzikologa u Hrvatskoj kao pojedinaca podložnih ideološkim utjecajima vremena u kojima su djelovali ili djeluju. Ističe moralne dileme potencirane ratom koje se postavljaju pred etnomuzikologa u Hrvatskoj danas i predočuje jedan od mogućih načina, svoj vlastiti, kako se postaviti prema njima.

U napisu su predložene smjernice za sudjelovanje etnomuzikologa u izgradnji sveobuhvatne znanosti o glazbi primjerene postkolonijalnom razdoblju u povijesti čovječanstva, s naglaskom na globalizaciji studija glazbe na svim razinama.

Razmjena ideja i osjećaja među ljudima temelj je procesu očovječivanja i trebamo znati uloge što ih je glazba imala ili ih može imati u tom procesu.

John BLACKING (1987:27)

U naslovu ovog napisa istaknut je ne naziv struke nego uvriježen naziv za djelatnika u dotičnoj struci. Time želim podsjetiti čitatelja na notornu činjenicu da struku, pa tako i definiciju njezina predmeta proučavanja, određuju djelatnici u njoj, te želim najaviti naglašeno osobni pristup temi napisa. Naime, pišući o etnomuzikologu naznačenom u naslovnom sklopu pišem o samome sebi, o svojem viđenju etnomuzikologa u Hrvatskoj, te unutar toga okvira o čovjeku i znanstveniku pred koga je rat postavio neke dodatne dileme i potaknuo ga da o njima na ovaj način progovori. Riječ je o pristupu pri kojemu su istraživač i istraživani kao subjekt eksperimenta koncentrirani u jednoj osobi. Osobnošću

pristupa tekstu svjesno odričem se pretenzije da zastupam stavove etnomuzikologa u Hrvatskoj na općenitoj razini, premda priželjkujem da se pojedinci s (barem nekim) postavkama slože. Nadasve želim pružiti podsticaj za novo i drugačije promišljanje znanosti o glazbi.

Etnomuzikolog u Hrvatskoj

Većina pisaca osvrta na prošlost etnomuzikologije razmatra djelatnost tzv. poredbenih muzikologa i modernih etnomuzikologa. U pamfletu *Ethnomusicology: The Gateway to World Music* u izdanju Masačusetskog tehnološkog instituta (ERDELY et al. 1990), autor između tih dviju kategorija razmatra i djelatnosti tzv. glazbenih folklorista. Upravo kategorija glazbenih folklorista, kao što ću pokazati u prvome dijelu ovoga napisa, od naročitog je značenja za područje Hrvatske. Poredbeni muzikolozi, posebice predstavnici Berlinske škole,[1] proučavali su prvenstveno izvaneuropske glazbe, i to mjerenjima zvuka i studijem povijesti. Glazbeni folkloristi, a među njima naročito Béla Bartók i Zoltán Kodály, nastojali su, prema navedenom pamfletu, na temelju »zbunjujuće raznolikosti« napjeva u opticaju iznaći nacionalne, odnosno etničke glazbene stilove. Moderni etnomuzikolozi, pak, nastoje utvrditi veze glazbenih i sociokulturnih čimbenika (*ibid*).

Premda je u Hrvatskoj početkom 20. stoljeća postojao stanovit interes za izvaneuropske kulture — sjetimo se samo braće Seljan i Dragutina Lermana, hrvatskih istraživača koji su boravili u izvaneuropskim zemljama — može se reći da je razdoblje poredbene muzikologije s usmjerenošću na izvaneuropske glazbe prošlo bez hrvatskih predstavnika.

Na temelju toga bilo bi pogrešno zaključiti da stavovi poredbenih muzikologa nisu, makar periferno, utjecali na oblikovanje stavova muzikologa, odnosno tada povjesničara glazbe u Hrvatskoj. Pozitivan utjecaj očitovao se u proširenju interesa i znanja o glazbama izvan Europe, a negativan na njihovu interpretaciju u odnosu na europsku umjetničku glazbu. Pritom mislim na »sirovu i neukusnu teoriju suvremenog pretka« (MERRIAM 1969:220), prema kojoj bi, primjerice, glazbovanje suvremenih Afrikanaca trebalo pokazati kako su glazbovali preci Europljana prije nekoliko tisućljeća. Tako je Josip ANDREIS u prvom poglavlju svoje reprezentativne tetralogije *Povijest glazbe*, na oprezan način, primjetio: »Proučavanjem kulture onih naroda i plemena koji se i danas nalaze na veoma primitivnom stupnju društvenog uređenja znanstvenik našega vremena može posrednim putem istraživati pradavnu prošlost i doći do stvarnih i korisnih rezultata« (1975:10). Koncepcija Andreisovih knjiga u kojima poglavlja o glazbi (suvremenih) »primitivnih« zajednica i o glazbi orijentalnih civilizacija (uglavnom u prošlosti) — dakle, tematska područja interesa poredbenih muzikologa — uvode u znatno opširnija poglavlja o povijesti europske (umjetničke) glazbe, korespondirala je s koncepcijama priručnika povijesti glazbe

[1] Carl Stumpf, Erich M. von Hornbostel, Curt Sachs i drugi.

u drugim europskim zemljama i kao takva odražavala »duh vremena«. U osnovi te misli bilo je jasno izraženo uvjerenje u superiornost europske umjetničke glazbe, čijem su potpunijem razumijevanju kroz evolutivni slijed trebali pomoći rekonstrukcija glazbe u prvobitnoj društvenoj zajednici na temelju glazbe suvremenih »primitivnih« zajednica i sačuvani izvori o »visokim« glazbenim kulturama Egipta i Azije.

Za razliku od poredbenih muzikologa, koje su kasnije zbog nesklonosti vlastitu terenskom prikupljanju građe podrugljivo nazvali »armchair ethnomusicologists«,[2] glazbeni folkloristi su upravo terensko istraživanje smatrali temeljnom aktivnošću. Ono im je omogućivalo kasnije klasificiranje građe i definiranje stilova. Glazbeni folkloristi naročito su bili aktivni na prostorima srednje i istočne Europe. Njihovu usredotočenost na vlastito glazbeno nasljeđe uvjetovala su napose dva razloga: (1) romantičarska ideja o prikupljanju vlastita narodnog blaga, na što je posebice poticao Johann Gottfried Herder u drugoj polovici 18. stoljeća[3] i (2) činjenica da njihove države uglavnom nisu imale kolonijalne posjede izvan Europe.[4]

Usmjerenje glazbenih folklorista prevladavalo je u Hrvatskoj od početaka onoga što danas smatramo etnomuzikologijom krajem 19. stoljeća sve do 1970-ih godina.[5] Među hrvatskim glazbenim folkloristima posebno se ističu Franjo Kuhač, Vinko Žganec i Jerko Bezić; Bezićevo djelo ujedno uvodi u modernu etnomuzikologiju u Hrvatskoj.[6] Svaki od spomenutih pojedinaca na temelju je vlastitih pobuda i uvjerenja utjecao na određivanje predmeta, pristupa i cilja istraživanja. Tako je Franjo Kuhač (1834—1911), kojega smatramo utemeljiteljem hrvatske etnomuzikologije, bio gorljivi zagovornik kulturnog jedinstva južnih Slavena, te je znanstvenim proučavanjem glazbe nastojao potvrditi to jedinstvo.[7] Takvom nastojanju u prilog govori i naslov njegova životnog djela, zbirke »Južno-slovjenske narodne popievke«.[8] Terenskim istraživanjima Kuhač je prikupljao primjere »pučke« glazbe na temelju kojih bi se potom mogla razviti

2 Alan P. MERRIAM je još 1960. godine napisao: »Vrijeme 'etnomuzikologa u naslonjaču' koji sjedi u laboratoriju i analizira glazbu što su je drugi snimili ... brzo prolazi u našoj disciplini« (1960:113).

3 Usp. KUMER 1977.

4 Jerko BEZIĆ, usmena komunikacija.

5 Vidi članak Grozdane MAROŠEVIĆ (1992).

6 Ovdje ću se iz praktičnih razloga ograničiti samo na neke pojedince, i to na one čiji su stavovi značajno i neposredno utjecali na definiranje etnomuzikologije u Hrvatskoj. Neuvrštavanjem u razmatranje Milovana Gavazzija, Božidara Širole, Stjepana Stepanova i drugih zaslužnika ne želim, dakako, umanjiti njihovo značenje, nego samo postići preglednost i konciznost kratkog povijesnog pregleda.

7 U uvodu knjizi *Osobine narodne glazbe naročito Hrvatske* Kuhač kaže: »Svagdje gdje kažem *hrvatski narod, hrvatska glazba, hrvatska tradicija*, razumievam ujedno i *srpski narod, srpsku glazbu, srpsku tradiciju*, jer Hrvati i Srbi imadu jedan te isti jezik i jednu te istu pučku glazbu, premda s malim lokalnim posebnim osobinama« (1909:118).

8 »Pregledom svih šest knjiga zbirke, uzmu li se u obzir i zapisi koji su u Zbirci ostali brojčano neoznačeni, građa Južno-slovjenskih narodnih popievaka broji ukupno 2.316 napjeva (!)« (MAROŠEVIĆ 1989:116).

južnoslavenska »narodna« glazba.[9] U nastojanju da pučke napjeve popularizira, u pravilu im je dodavao harmonijsku (glasovirsku) pratnju. Znanstvenu disciplinu u kojoj je djelovao nazivao je muzikologijom.[10] Analitička i poredbena metoda bile su mu poglavito bliske — analiziranjem južnoslavenskih napjeva, odnosno napjeva Mađara, Nijemaca i Talijana (KUHAČ 1909) te Turaka (KUHAČ 1899) i potom njihovim uspoređivanjem, Kuhač je vjerovao da je osigurao preduvjete za stvaranje nacionalne glazbe južnih Slavena.

Vodeći glazbeni folklorist u Hrvatskoj nakon Kuhača, Vinko Žganec (1890—1976), djelovao je u uvjetima državnopolitičkog jedinstva južnih Slavena, koje se ubrzo nakon ostvarenja 1918. godine pokazalo nepovoljnim za Hrvatsku. Pritisku iz Beograda na opstojnost hrvatskog nacionalnog bića najodlučnije se suprotstavila Hrvatska seljačka stranka. Djelatnost Stjepana Radića i njegovih sljedbenika pospješila je usmjerenje hrvatskih znanstvenika na hrvatske teme. Tako je predmetom etnomuzikologije (glazbene folkloristike) u Hrvatskoj u Žgančevo vrijeme bila folklorna seoska glazba Hrvatske.[11] Žganec je istraživanjima obuhvatio i neka područja izvan Hrvatske na kojima žive Hrvati (Austrija, Mađarska, Vojvodina). Prvi je u Hrvatskoj »znanstveno istraživao i analizirao strukturu narodnih pjesama po suvremenim znanstvenim metodama« (KOVAČEVIĆ 1984:586). Žganec je djelovao i kao pedagog na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji. Predavao je kolegij pod nazivom muzički folklor.[12]

Žgančev nasljednik na znanstvenom i pedagoškom području Jerko Bezić proširio je interese glazbene folkloristike u Hrvatskoj, koja tada i nazivom[13] i kasnije pristupom prerasta u etnomuzikologiju u današnjem smislu riječi.[14] Do-

[9] Naziv »pučka« odnosi se na folklornu glazbu, a naziv »narodna« na tzv. umjetničku glazbu zapadne provenijencije s osobitostima nacionalnog. Inače, traganje za nacionalnim osobitostima u glazbi bilo je temeljna pobuda brojnih djelatnika u povijesti etnomuzikologije, među kojima i Béle Bartóka.

[10] Naziv »Musikologie« za disciplinu koja se bavi istraživanjem i poredbenim studijem folklora javno je promovirao Guido Adler u znamenitom članku »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft« iz 1885. U njemu je ovako definiranu »muzikologiju« uvrstio u sistematsku podskupinu znanosti o glazbi (»Musikwissenschaft«). Ovdje, međutim, valja podsjetiti da je Kuhač naziv »muzikologija« s istim značenjem upotrebljavao i prije Adlera. Još godine 1882. obrazložio je taj naziv u uvodu rukopisa *Die Eigenthümlichkeiten der magyarischen Volksmusik* (usp. KUHAČ 1886).

[11] »Istraživanje, prikupljanje, sređivanje, sistematiziranje i objavljivanje zapisa folklorne glazbe u Hrvatskoj ... smatrao je Vinko Žganec (1890—1976) svojim osnovnim životnim zadatkom« (BEZIĆ 1991:31).

[12] ŽGANEC je termin »muzički folklor« upotrebljavao za označavanje znanstvene discipline, ali i predmeta njezina interesa, što u zajedničkom kontekstu može djelovati zbunjujuće: »Muzički folklor [je] komparativna znanost koja obuhvaća proučavanje i rekonstruiranje duhovne kulture pojedinih naroda i njezin razvoj na temelju folklornoga materijala. Muzički folklor predmet je proučavanja u etnomuzikologiji...« (1963:257).

[13] Kolegij što ga je Bezić predavao studentima Muzičke akademije u Zagrebu od akademske godine 1966/67. nosi naziv »Osnove etnomuzikologije«.

[14] Što je etnomuzikologija danas? Prema BLACKINGU, pristup razumijevanju *svih* glazbi i glazbovanja u kontekstima izvedbe te u kontekstima ideja i umijeća što ih skladatelji, izvođači i slušatelji ostvaruju u situacijama koje sami definiraju kao glazbene (usp. 1987:3).

tadašnje usmjerenje na proučavanje uglavnom seoske folklorne glazbe proširio je na gradsku, a proučavanje poglavito starijega glazbenog sloja nadopunio je proučavanjem novih slojeva folklorne glazbe.[15] Naglasak je ostao na regionalnom proučavanju folklorne glazbe u Hrvatskoj i hrvatske folklorne glazbe izvan Hrvatske, ponekad i u širem kontekstu tadašnje Jugoslavije.[16] Takvu orijentaciju uvjetovao je niz činitelja, a poglavito dva: (1) nedostatna istraženost folklorne glazbe u Hrvatskoj (prema regionalnom načelu) i hrvatske folklorne glazbe izvan Hrvatske (prema etničkom načelu) te (2) proklamirano usmjerenje Bezićeve matične ustanove Instituta za etnologiju i folkloristiku[17] na takva istraživanja. Tijekom razgovora u listopadu 1993. Jerko Bezić zaključuje da su »osnovni predmet etnomuzikološkog istraživanja one glazbene pojave kojima se druge grane znanosti o glazbi (na primjer povijest glazbe) samo marginalno bave«.[18] Kao pedagog, Bezić je 80-ih godina u predavanja za studente Muzičke akademije u Zagrebu uključio folklorne glazbe nekih europskih država, a kao mentor iskazao se otvorenošću i prema izvaneuropskim temama (npr. RAK 1981, PETTAN 1983).

Gotovo svi danas aktivni etnomuzikolozi u Hrvatskoj bili su, ili još uvijek jesu, Bezićevi studenti. Razvili su raznovrsne interese i usmjerenja. Ovdje ću spomenuti samo one koji su svojim radovima tematski i koncepcijski utjecali na širenje okvira etnomuzikologije u Hrvatskoj. Tako je Nikola Buble u disertaciji[19] obuhvatio svekoliku (a ne samo folklornu) glazbu istraživanog područja. Grozdana Marošević je, pak, pod utjecajem socijalne (kulturne) antropologije, posredno preko folkloristike, obogatila etnomuzikologiju u Hrvatskoj novim teorijskim polazištima.[20] Svoj doprinos vidim u, na terenskom istraživanju utemeljenom, studiju ne-hrvatskih glazbi, poglavito izvan Hrvatske i Europe.[21]

Etnomuzikolog u Hrvatskoj danas svjestan je činjenice da »predmet etnomuzikološkog proučavanja više nije određen nekom posebnom vrstom glazbe, već načinom na koji se proučava sva glazba unutar određene kulture... Time je etnomuzikologija ostala bez svog 'prirodnog' predmeta ('etničke' ili 'narodne' glazbe) koji je nekoć odredio i sam naziv discipline« (MAROŠEVIĆ 1992:120).

15 U referatu što ga je predstavio na 32. kongresu Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Somboru BEZIĆ se založio da se kao predmet etnomuzikologije odrede glazbene pojave koje su folklorne, jer se »slobodno i spontano izvode, slobodno se i spontano slušaju, prihvaćaju, usvajaju, opet izvode i dalje prenose« (1985:442).

16 U tom su smislu vrijedni doprinosi Bezićevo sudjelovanje u skupnom projektu o tradicijskim narodnim glazbalima Jugoslavije (1975) i njegova klasifikacija folklorne glazbe Jugoslavije (1976).

17 Raniji nazivi Instituta za etnologiju i folkloristiku jesu Institut za narodnu umjetnost i Zavod za istraživanje folklora.

18 Ova negativna definicija predmeta etnomuzikologije — koja je odraz realnog stanja u hrvatskoj glazbenoj znanosti — korespondira s Hoodovom iz 1963, prema kojoj etnomuzikologija obuhvaća sve vrsti glazbe izvan studija povijesne muzikologije, odnosno osim umjetničke glazbe u zapadnoeuropskoj tradiciji (usp. HOOD 1963:217).

19 *Glazbena kultura stanovnika trogirske općine*, disertacija obranjena na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, objavljena i kao knjiga (BUBLE 1987).

20 Vidi, npr., MAROŠEVIĆ 1992.

21 Npr. u Tanzaniji, Egiptu, Sjedinjenim Američkim Državama i nekadašnjoj Jugoslaviji (posebno na Kosovu).

Ovdje valja upozoriti prvenstveno na širinu pristupa: predmet etnomuzikološkog proučavanja jest svekolika glazba, bez obzira na komponente vremena i prostora. U usporedbi s poredbenim muzikologom i glazbenim folkloristom suvremeni etnomuzikolog je, dakle, proširio područje svojeg znanstvenog interesa. Ne ograničuje se niti na »primitivnu« i »orijentalnu« glazbu kao poredbeni muzikolog, niti na folklornu glazbu svoje ili bilo koje druge zemlje kao glazbeni folklorist. Ne odričući se solidnog temelja što mu ga je podarila glazbena folkloristika, sa zanimanjem prati postignuća etnomuzikologije izvan Hrvatske i nastoji iznaći nove putove za prosperitet struke. U tom ga smislu privlači širina definicija moderne etnomuzikologije. Kalifornijsko sveučilište u Los Angelesu (UCLA) pri kojemu je 1954. godine ustanovljen prvi institucionalni studij etnomuzikologije u svijetu, definira etnomuzikologiju kao područje studija čiji je cilj razumjeti smisao i strukturu glazbe kao kulturnog i interkulturnog fenomena, te kao oblika ljudskog izražavanja (usp. UCLA 1988). Geslo postdiplomskog programa iz etnomuzikologije pri Merilendskom sveučilištu u oblasti Baltimore (UMBC) jest »Music wherever whenever«, što podrazumijeva, kao što sam to već drugdje formulirao, da su primjerice »glazba iz Haloza i Zanzibara, te gregorijanski koral i rap jednako vrijedni predmeti izučavanja« (u VIDMAR 1992). Ili, riječima Adelaide Reyes Schramm, »etnomuzikologija studira glazbu — u najširem smislu, uključujući društveni, kulturni i povijesni kontekst — bez ikakva ograničenja glede na to gdje i tko je izvodi« (REYES—SCHRAMM 1990:3).

Što se tiče riječi »način« u citatu Grozdane Marošević, ona nipošto ne upućuje na postojanje jednog »etnomuzikološkog« načina, odnosno pristupa ili metodološkog načela. Naprotiv, Mantle Hood smatra da je etnomuzikologija studij glazbe i kao (zvučnog) fenomena i u sociokulturnom kontekstu. Prvi dio definicije odnosi se na studij »glazbe kao kulture«, a drugi na studij »glazbe u kulturi« (1989:4).[22] U kritičkom osvrtu na jedinice »etnomuzikologija«, »psihologija glazbe« i »sociologija glazbe« te usput i na jedinicu »muzikologija« u reprezentativnom enciklopedijskom izdanju *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* iz 1980, Anthony Seeger zagovara proučavanje fenomena glazbe iz neograničenog broja zornih kutova. U tom slučaju, smatra Seeger, područje studija nije podijeljeno u više potpodručja, nego na pitanja koja podstiču poredbeno mišljenje i umanjuju razdvojenost među disciplinama (usp. SEEGER 1985:350). Na ovaj Seegerov zagovor interdisciplinarnosti nadovezuje se nedavno objavljen Hoodov stav: »Zidovi među različitim znanstvenim disciplinama srušeni su. O nama ovisi na koji ćemo način studijski rad učiniti boljim i svrsishodnijim« (u PETTAN 1992a:162). Jasno je, dakle, da moderni etnomuzikolozi zastupaju širinu ne samo u pogledu na subjekt proučavanja, nego i glede pristupa subjektu. Izbor metoda nije ograničen na metode uvriježene unutar discipline, nego ga određuje djelotvornost s obzirom na temu i postavljene ciljeve istraživanja.

22 Tijekom povijesti etnomuzikologije pojedinci su se zalagali za različite odnose »glazbe« i »kulture«. Poznati su prijedlozi »music in culture« (Merriam), »music as culture« (Herndon i McLeod), »culture in music« (Jairazbhoy) i drugi.

Etnomuzikolog u Hrvatskoj danas živo je zainteresiran za sudjelovanje u ostvarenju sveobuhvatne znanosti o glazbi, i to tematskom i metodološkom globalizacijom. Srž onoga što želi reći jest da Europa više nije sinonim za civilizirani svijet okružen primitivnim narodima. Svijet čine različiti ljudi i narodi i svi, pa tako i Europljani, dio su te raznovrsne zajednice.[23]

Kako ostvariti željenu globalizaciju? Prvenstveno, drukčijim pristupom glazbi na svim razinama odgoja i obrazovanja, od predškolske do sveučilišne. U nedavno završenoj disertaciji *Otroci, starši in predšolska glasbena vzgoja in izobraževanje* Albinca Pesek je na temelju jednogodišnjeg eksperimenta u dječjem vrtiću u Ljubljani dokazala da su djeca predškolskog uzrasta otvorena za sve glazbe, bez obzira na mjesto i vrijeme njihova nastanka (PESEK 1993). Na temelju vlastite pedagoške prakse na visokoškolskim ustanovama u Sjedinjenim Američkim Državama, Sloveniji i Hrvatskoj, mogu zaključiti da u studenata postoji i želja i potreba za globalnim studijem glazbe. Temeljno pitanje koje sebi, kao pedagozi, moramo postaviti glasi: za što studente pripremamo? Pripremamo ih za život u kojemu će se od njih, stručnjaka, očekivati da se snađu u sve raznovrsnijoj svjetskoj glazbenoj ponudi. Njihova djelatnost, bez obzira na područje rada (znanstveno, umjetničko, pedagoško) i posebnosti konkretnih namještenja, zasigurno neće biti ograničena na europsku umjetničku glazbu. Naprotiv. Onima koji će postati predavači na školama trebat će znanja s područja popularne glazbe, pogotovo euro-američke, koju većina učenika ionako smatra »svojom«. Oni koji se zaposle, recimo, u medijima ili fonotekama knjižnica morat će poznavati različite glazbe svijeta. Globalni studij glazbe jest, dakle, taj koji im pruža temelj za razumijevanje, doživljavanje i vrednovanje glazbi različitih epoha i prostora. Kao pedagog smatram svojom dužnošću studentima predstaviti sve te glazbe, a oni neka na temelju širokog uvida u glazbu kao univerzalni fenomen[24] odrede vlastite glazbene afinitete, odnosno područja glazbenog interesa na kojima će onda dati svoj maksimum.

Razmatrajući pedagošku komponentu, svjestan sam ne samo obrazovne nego i odgojne strane obrazovnog procesa. Svjestan sam da studente valja pripremiti na post-kolonijalnu fazu u povijesti čovječanstva, na fazu u kojoj Europljani prestaju biti jedini pisci povijesti. Time želim upozoriti na potrebu da studente učinimo osjetljivima za druge i drukčije ljude i njihove glazbe, te da im omogućimo da različite glazbe mogu strukturalno razumjeti i estetski vrednovati.

23 Ovakav način razmišljanja korespondira s razvojem ekološke svijesti, koja postupno i dosljedno razotkriva pogreške zapadne (europske) civilizacije. Oholost jedne civilizacije uvjerene u vlastitu nepogrešivost i superiornost u odnosu na druge po prvi je put u povijesti čovječanstva dovela cjelokupni ekološki sustav do granica opstojnosti. Riječi onih koje je europska civilizacija odbacila, pa čak i fizički uništila kao »primitivce« na putu razvoja, danas su sve prisutnije širom svijeta. Često se citiraju riječi indijanskog poglavice Seattlea: »Što snađe Zemlju, snašlo je i njezinu djecu. Pljune li čovjek na tlo, pljunuo je na samoga sebe. Budimo svjesni činjenice: Zemlja ne pripada čovjeku, čovjek pripada Zemlji. Sve je povezano, kao krv što povezuje obitelj. Što snađe Zemlju snašlo je i njezinu djecu...« (MYERS 1991:159).

24 A ne kao univerzalni jezik, na što pravilno upozorava Edward O'CONNOR.

U nastavku ću u pet točaka predložiti smjernice za unapređenje glazbenog studija:

1. *Globaliziranje kolegija.* Zamalo svim postojećim kolegijima moguće je modificirati sadržaj tako da obuhvate glazbe i pristupe iz različitih vremena i prostora. Taj se prijedlog odnosi jednako na povijest glazbe, sociologiju glazbe, estetiku glazbe, glazbenu akustiku, paleografiju i organologiju, kao i na solfeggio, polifoniju ili pak na studij pojedinih glazbala.

2. *Redefiniranje kolegija.* Ovdje mislim poglavito na kolegij »etnomuzikologija«, koji bi trebao obuhvatiti definicije discipline, izvore za studij, pristupe i metode, zaslužne djelatnike i njihova postignuća, regionalna istraživanja, teme koje glazbu povezuju s jezikom, liječenjem, plesom i religijom, odnosno razmatraju ikonografiju, improvizaciju, stil i drugo. Dakle, valjalo bi ga osloboditi postojećih tematskih cjelina, o kojima će biti riječ pod 3.

3. *Uvođenje novih kolegija.* Redefinicijom, odnosno rasterećenjem kolegija »etnomuzikologija« stvara se prostor za uvođenje novih kolegija kao što su (hrvatska) »folklorna glazba«, »glazbe svijeta«, »popularna glazba« i drugi.

4. *Stimuliranje interdisciplinarnosti.* Studente valja poticati na pohađanje izbornih kolegija izvan područja glazbe. Arheologija, etnologija, filozofija, indologija, lingvistika i snimateljstvo samo su neki od prijedloga.

5. *Glazbovanje.* Sudjelovanje u vokalnim i/ili instrumentalnim ansamblima lokalnog i izvaneuropskog podrijetla podiglo bi razinu zainteresiranosti studenata i omogućilo im bolje razumijevanje teoretski predstavljenog gradiva.

U uvodu ovoga napisa spomenuo sam eksperiment u kojemu sudjelujem i kao istraživač i kao istraživani. Naime, od akademske godine 1992/93. u predavanjima za studente Akademije za glasbo u Ljubljani nastojim združiti prednosti »muzikološke« i »etnomuzikološke« naobrazbe što sam ih stekao u različitim dijelovima svijeta (Hrvatska, Slovenija, Egipat, Sjedinjene Američke Države). Na kušnju stavljam svoje ljudske i stručne kapacitete kako bih provjerio može li pojedinac uspješno predavati o (ne samo europskoj) umjetničkoj glazbi, o folklornoj glazbi i o popularnoj glazbi, analizirati sa studentima i fugu i gangu i blues, navesti ih na praktično izvođenje europske koralne melodije, afričke tradicijske teme uz glazboterapijski obred i američke salse. Odgovor je pozitivan: pojedinac može udovoljiti tome zahtjevu.

Etnomuzikolog i rat

Rat je za većinu ljudi neželjeno i nametnuto im stanje, koje stavlja na kušnju ne samo njihove sustave vrijednosti i obrasce ponašanja nego i fizičku opstojnost njihovih materijalnih stečevina i, dakako, ono osnovno — njihove živote. Može li znanstvenik, poglavito na području humanističkih znanosti, zanemariti ratnu zbilju u vlastitoj državi? Je li, naime, uopće moguće misaono se izolirati od ružne i odbojne stvarnosti i pisati o temama koje se ne dotiču te stvarnosti? Sjećam se teškoća koje su me pratile tijekom pisanja disertacije o kreativnosti romskih glazbenika, a bio sam tada tisućama kilometara daleko od

ratom pustošene domovine.[25] Bibliografije radova potaknutih ratnim zbivanjima na područjima nekadašnje Jugoslavije, kao što je ona Bosiljke MILINKOVIĆ (1992), svjedoče da su se djelatnici na područjima mnogih znanstvenih disciplina osjetili pozvanima progovoriti o toj i takvoj stvarnosti. Institut za etnologiju i folkloristiku objavio je »ratni broj« godišnjaka *Narodna umjetnost* (MURAJ 1992), te knjigu *Fear, Death and Resistance — an Ethnography of War: Croatia 1991—1992* (ČALE FELDMAN et al 1993).

Neželjena ratna stvarnost navela je neke etnomuzikologe u Hrvatskoj da se okrenu studiju glazbe u kontekstu rata i političkih promjena. Srodnost tema što su ih predložili za najveći svjetski skup etnomuzikologa, kongres Međunarodnog savjeta za tradicijsku glazbu,[26] navela je organizatore da im ustupe čitavu sesiju. Tako je hrvatskoj etnomuzikologiji pružena mogućnost međunarodne promocije.[27] U ovom broju *Arti musicesa* objavljuju se tekstovi referata što su ih Jerko Bezić, Ruža Bonifačić i Naila Ceribašić predstavili u Berlinu, te čitatelj može samostalno prosuditi o njihovim pristupima i dosezima.

Tijekom 1993. na tri sam međunarodna kongresa predstavio referate u kojima sam progovorio o različitim aspektima glazbe i rata u Hrvatskoj.[28] Bavljenje tom temom, osjećaj prigodom prezentiranja i reakcije publike osvijestili su u meni dileme, koje mi se čine univerzalnima, a o kojima se, koliko mi je poznato, u etnomuzikološkoj literaturi nije raspravljalo.

Temeljna moralna dilema s kojom se tijekom razmišljanja i pisanja o glazbi u kontekstu rata u Hrvatskoj skoro neprekidno suočavam odnosi se na nemogućnost emocionalnog odmaka od subjekta istraživanja. Taj odmak u pravilu smatramo neophodnim preduvjetom za »objektivnost« pristupa i rezultata znanstvenog rada.[29] Trebamo li, dakle, radi nedostatka emocionalnog odmaka zatvoriti oči pred glazbenim pojavama oko nas i posvetiti se onima koje nas emocionalno ne obavezuju? Dovodimo li time što o njima ipak govorimo na znanstvenim skupovima u pitanje vlastiti znanstvenički integritet? Jesmo li kao znanstvenici imuni (1) na ljudsku patnju oko nas i (2) na političku propagandu, koja je u poziciji da tom patnjom manipulira? Postoji li opasnost da se pretvori-

[25] U predgovoru sam zapisao: »Najteže i najbolnije bilo mi je uvjeriti samoga sebe da je rad na disertaciji doista najbolje što mi je činiti dok su istodobno ljudi s kojima me toliko toga povezuje bespomoćno i beznadno izloženi smrti« (PETTAN 1992:iv). Disertaciju sam posvetio preminulom prijatelju Gordanu Ledereru, koji je upravo na dijelu Banije odakle su na njega kao civila-snimatelja pucali načinio sjajne slike za gramofonsku ploču »Narodne pjesme i plesovi iz Banije 2« (Jugoton ULP-2286).

[26] Održan u Berlinu od 16. do 22. svibnja 1993.

[27] Moje mišljenje kao predsjedavatelja sesije jest da je ta promocija bila vrlo uspješna.

[28] Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana: Glasba kot spodbuda in provokacija v časih jugoslovanske dezintegracije; Polyästhetische Erziehung und europäische Integration, Mittersill–Salzburg: »East« vs. »West« in Music on the Territories of Former Yugoslavia; Seminari Europeu d'Etnomusicologia, Calella–Barcelona: »Croatian« vs. »Serbian« Music in Croatia.

[29] Taj uvriježeni uzus »znanstvenosti« kritički preispituju teoretičari tzv. post-moderne etnografije (CLIFFORD i MARCUS 1986). Njihove postavke u kontekstu rata u Hrvatskoj na zanimljiv način razmatra Maja POVRZANOVIĆ (1992).

mo u glasnogovornike političara? Hoćemo li se u godinama poslije rata sramiti vlastite jednostranosti i »neznanstvenosti«? Na ova ću pitanja pokušati odgovoriti vlastitim primjerom.

Znanstveno bavljenje glazbom u kontekstu rata u Hrvatskoj shvatio sam i prihvatio kao moralni imperativ. Moje idejno (ideološko) polazište na najopćenitijoj razini jasno je definirano: oružani napad nemoguće je opravdati. Vukovar je činjenica. Nadležne međunarodne organizacije i mediji širom svijeta razlučili su napadače od branitelja. Televizijske kamere omogućile su ljudima širom svijeta da vide ulazak napadača u Vukovar nakon višemjesečnog razaranja i čuju njihovu pjesmu »Bit će mesa, bit će mesa, klat ćemo Hrvate«. To, dakle, nije i ne može biti pristrana interpretacija, nego je neoboriva činjenica.

Osjećaj za ljudsko i znanstveničko poštenje nalaže mi razmatranje stavova koji se reflektiraju u glazbi obiju sukobljenih strana. No, kao Hrvatu, odlazak na drugu stranu bojne linije praktično mi je onemogućen. Najviše što sam u tom pravcu mogao postići bilo je da posredstvom hrvatskih dopisnika pribavim primjere ratne glazbene produkcije s područja pod srpskom kontrolom, te da pratim srpsku štampu.[30] Kao pripadnik hrvatskog naroda, koji s drugim stanovnicima Hrvatske dijeli tuge i radosti i koji prati emocionalno nabijeno, hrvatskim nacionalnim interesima uvjetovano medijsko izvješćivanje, imam pogled na predmet proučavanja »iznutra«. Zahvaljujući pak višegodišnjem boravku izvan Hrvatske te redovitim, poslom i privatnim životom uvjetovanim boravcima u Republici Sloveniji po nekoliko dana tjedno, imam i pogled razmjerno racionalnog promatrača »izvana«. Združivanje prednosti gledanja na predmet proučavanja »iznutra« i »izvana« u načelu je ideal struke, a u ovom konkretnom primjeru jest osviješteni aspekt moje strategije.[31] Omogućuje mi, vjerujem, da zadržim osjetljivost za čovjeka, pojedinca koji trpi, a opet, da me njegova patnja ne spriječi da o njoj, proučavajući glazbu, progovorim i s potrebnim odmakom.

Usprkos svijesti o opasnosti od pristranosti i provedbi strategije koja bi me od te pristranosti trebala zaštititi, svjestan sam da će moje pisanje biti podložno procjeni čitatelja koji tekstu pristupa svojim, vlastitim, preduvjerenjima. U tom je smislu znakovit zapis Maje Povrzanović o reakcijama na njezin tekst »Kultura i strah: svakodnevica u ratnim uvjetima« napisan godine 1991: »Kolegicu koja ga je čitala u danima zračnih uzbuna u Zagrebu, taj je tekst rasplakao. Također, dok su mnogi hrvatski kolege pohvalili 'tolerantnost i odsustvo bijesa i mržnje', beogradski je kolega — iako dirnut činjenicom da sam mu tekst poslala — u njemu pronašao 'nekritičko prenošenje hrvatske propagande'« (POVRZANOVIĆ 1992a:74).

Tonsko gradivo na temelju kojeg sam izvodio zaključke o glazbenoj produkciji u kontekstu rata u Hrvatskoj obuhvatio je tristotinjak hrvatskih i pedesetak srpskih snimljenih pjesama. Takav, razmjerno velik broj snimaka pruža

30 Naročito beogradski časopis *Vreme*.

31 U etnomuzikološkoj literaturi često isticani pristup »emic« i »etic«, prema Kennethu L. Pikeu. »Emics and Etics in Ethnomusicology« bila je tema broja 1/1993 časopisa *The World of Music*.

različite mogućnosti odabira pojedinačnih pjesama kao primjera u svrhu dokumentiranja pisane riječi. Prema kojem načelu odabrati primjere? Naime, jesu li snimke srpskih pjesama što sam ih uspio pribaviti karakteristične za svekoliku srpsku glazbenu produkciju usmjerenu na ratna zbivanja, ili su pak iznimke ili su, što više, jedini primjerci te vrsti na tržištu pod srpskom kontrolom? Uz jasno izraženu svijest o nedostatku uvida u cjelokupnu produkciju odlučujem se za primjer karakterističan za meni dostupan dio srpske produkcije. To je pjesma *Živeće ovaj narod* autora i izvođača Baje maloga Knindže. Pjesma je glede glazbe u domenu središnjeg žanra popularne glazbe u Srbiji, tzv. novokomponovane narodne muzike,[32] dočim tekst pjesme odražava odnos snaga na bojištu.[33]

Mogu da nas mrze, da nas ne vole
Al' Srbinu niko ništa ne može.

Mogu da nas mrze, da pale i ruše
Mi imamo dušu, oni su bez duše.

Mogu da nas mrze dušmani od reda
Al' Srbi su najjači, rekao mi deda.

(Pripjev) *Živeće ovaj narod i posle ustaša*
jer i Bog je Srbin, nebesa su naša.

Hrvatsku glazbenu produkciju vezanu uz rat, u koju sam na različite načine stekao neusporedivo bolji uvid nego u srpsku,[34] odlučujem predstaviti pjesmom autora i izvođača Tomislava Ivčića *Stop the War in Croatia*. Činjenica je da je ta pjesma na engleskom jeziku apsolutni rekorder po broju prodatih nosača zvuka u Hrvatskoj otkako je počeo rat.[35] Na temelju toga moguće je izvesti zaključak da se s njezinom porukom identificirao veći broj stanovnika Hrvatske nego s porukom bilo koje druge pjesme iz razdoblja 1991—1993. Tekst glasi:

Stop the war in the name of love
Stop the war in the name of God
Stop the war in the name of children
Stop the war in Croatia.

32 U lucidnom tekstu što ga je objavio u srpskom časopisu *Vreme* Petar Luković piše: »... reč je o trodimenzionalnom konceptu kulture u kojoj svaki od elemenata (ekstremni nacionalizam, fundamentalističko pravoslavlje i — novokomponovana muzika) ima svoj propagandni zadatak: nacionalizam da nas ubedi kako s drugima nikad ne možemo niti hoćemo da živimo; pravoslavlje da nas uveri kako je to u sferi duhovne istorije i, konačno — narodna muzika da nas nakon svega razgali i razveseli, i ulije snagu« (1993:22—23).

33 Tekst donosim u srpskom izvorniku.

34 Analizom većeg broja snimaka, razgovorima s autorima, izvođačima, prodavačima i potrošačima te glazbe, te s predstavnicima diskografskih kuća, praćenjem napisa u dnevnoj štampi i periodici i dr.

35 Prema izvoru iz veljače 1993. prodato je 64.640 nosača zvuka s tom pjesmom (PUKANIĆ 1993:26).

We want to share the European dream
We want democracy and peace
Let Croatia be one of Europe's stars
Europe, you can stop the war, you stop the war.

Usporedbom tekstova dviju odabranih pjesama već na najopćenitijoj razini pokazuju se znatne razlike između srpskog i hrvatskog primjera:

1. arogancija u srpskom nasuprot mirotvorstvu u hrvatskom primjeru;
2. samodovoljnost u srpskom nasuprot molbi za pomoć u hrvatskom primjeru;
3. postojanje mržnje kao polazište u srpskom nasuprot postojanju ljubavi kao polazišta u hrvatskom primjeru;
4. etnička pripadnost u srpskom nasuprot pripadnosti civilnoj državi u hrvatskom primjeru;
5. usmjerenost na prošlost (ustaše) u srpskom nasuprot usmjerenosti na budućnost (ujedinjena Europa) u hrvatskom primjeru.

Izabrana srpska pjesma pripada žanru balkanske popularne glazbe, dočim je izabrana hrvatska pjesma primjer pop glazbe euro-američkog tipa. U kontekstu prezentacije ova dva primjera pred politički neopredijeljenim općinstvom na nekom kongresu u inozemstvu moj izbor kao da sugerira skoro crno-bijelu dihotomiju. Srbi su predstavljeni kao militantni predstavnici nekog drugog kulturnog kruga, dočim je Hrvatska predstavljena kao napadnuti dio zapadnoeuropske kulturne zajednice.

To je, dakle, moj izbor primjera koji, uz obrazloženje argumentiranosti upravo takvog odabira, odražava moje vlastito viđenje stvari. Naravno, umjesto navedenim primjerima srpsku produkciju mogao sam predstaviti, primjerice, pjesmama kao što su *Bando crvena* ili *Čistićete ulice* beogradske punk skupine *Direktori*. Riječ je o pjesmama koje, pretpostavljam, izražavaju kritičnost prema srbijanskom režimu, a i glazbeni idiom jest euro-američki (usp. PAUNOVIĆ i NIKŠIĆ 1992:57). Jednako tako, hrvatsku sam produkciju mogao predstaviti nekom pjesmom čiji bi tekst gotovo sigurno izazvao negativan učinak kod općinstva,[36] a bio bi u glazbenom idiomu neke hrvatske lokalne tradicije, strane estetskim stereotipima zapadne Europe.[37] Uzmimo za primjer pjesmu *Past će bomba na Beograd*,[38] na čiji se tekst stanovnik Hrvatske može s razlogom zlurado nasmijati. S razlogom, kažem, nakon što su bombe iz srpskih oružja uništile na tisuće ljudi i njihovih dobara u Hrvatskoj, dočim rata na području Srbije nije bilo. Ipak, općinstvo koje nije neposredno umiješano u sukob gotovo bi sigurno reagiralo negativno.

U tom smislu pamtim detalj jedne od prezentacija hrvatskih etnomuzikologa na kongresu ICTM-a u Berlinu 1993, u sklopu koje je prikazan odlomak vi-

[36] U pojedinim pjesmama hrvatski izvođači na prizeman način vrijeđaju ne samo srpske vođe nego i generalnog sekretara UN Ghalija i njegove potčinjene u redovima UNPROFOR-a.

[37] Na primjer, ganga.

[38] »Past će bomba na Beograd / Beograda neće biti / Volio bih, majko mila / U to ime nazdraviti /« itd.

deo-snimke *Bojna Čavoglave.* Općinstvo se nije moglo uživjeti u vrijeme i uvjete nastanka te snimke, te su tijekom diskusije uslijedila pitanja poput »Jesu li sve hrvatske video-snimke tako agresivne i militantne?« i »Ima li i takvih u kojima se Hrvati zalažu za mir?«. Potaknut ovim pitanjima, mjesec dana kasnije na kongresu sam u austrijskome Mittersillu prepričao berlinsku epizodu i nastavio u vezi s njom. Emitirao sam video-snimku *Bojna Čavoglave,* a odmah za njom video-snimku na kojoj isti izvođač (Marko Perković-Thompson) nastupa u mirnom ugođaju neke diskoteke.[39] I scena i izvođač i glazba bili bi primjereni bilo kojem zapadnoeuropskom gradu. Iz toga sam izveo upozoravajući zaključak i uputio ga okupljenima na razmišljanje: Budite svjesni da se *Bojna Čavoglave* može dogoditi i u vašoj zemlji. Stoga ne dopustite da Europa na područjima nekadašnje Jugoslavije izda ideale što ih je sama proklamirala — djelujte! Najveću pogrešku čine oni koji ne djeluju jer misle da ne mogu učiniti dovoljno!

Dakle, da se vratim na ranije postavljena pitanja, valja biti svjestan rizika što ga za čovjeka i znanstvenika predstavlja bavljenje ratom u vlastitoj domovini. No, ne radi se samo o dvojbi da li prihvatiti rizik ili ne. Na kušnji je i etičnost pojedinca. Iskreno vjerovanje da svojom djelatnošću mogu pomoći makar i jednom čovjeku koji nezasluženo trpi daje mi za pravo zagovarati očovječivanje znanosti. Pokazujem li pritom za etnomuzikologa karakterističnu širinu u sagledavanju problema ili pak ograničenost u svom vremenu pokazat će budućnost.

Zaključak

U ovome napisu prikazao sam nastojanja etnomuzikologa u Hrvatskoj, od začetnika struke, glazbenih folklorista koji su tragali za etničkim i nacionalnim u glazbi, do suvremenih etnomuzikologa koji nastoje razumjeti glazbu kao univerzalni fenomen. Moje polazište jest da struku definiraju i usmjeravaju pojedinci čija razmišljanja u stanovitoj mjeri korespondiraju s »duhom vremena«, dakle podložna su ideološkim, a time i političkim utjecajima. Svijest o tome naročito je važna u ratnoj zbilji Hrvatske danas.

Kao što sam već istaknuo na drugome mjestu,[40] istraživanja etnomuzikologa na području Hrvatske, kad je riječ o folklornoj glazbi, karakteriziralo je tijekom minulih desetljeća prikupljanje gradiva prvenstveno prema regionalnom (a ne etničkom) načelu. Danas, pak, pod utjecajem rata, etničko načelo izbilo je u prvi plan u svakodnevnom životu, pa prijeti da bude prenaglašeno i u znanosti. Etnomuzikolog mora pažljivo razmotriti mogućnosti svojega djelovanja u promijenjenim uvjetima. Širina njegova svjetonazora, znanje utemeljeno na terenskom iskustvu, te pragmatičan pogled usmjeren budućnosti navode ga da se tome aktivno suprotstavi i da na temelju uvažavanja i regionalnog i etničkog i drugih načela pomogne graditi mostove razumijevanja među ljudima.

[39] Presnimka emisije »Je l'me netko tražio?« Hrvatske televizije.

[40] U referatu »'Croatian' vs. 'Serbian' Music in Croatia« što sam ga predstavio na kongresu Europskog etnomuzikološkog seminara (ESEM) u Calelli 1993.

LITERATURA:

ADLER, Guido
1885 »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* i:5.

ANDREIS, Josip
1975 *Povijest glazbe* I—IV. Zagreb: Mladost.

BEZIĆ, Jerko et al.
1975 *Tradicijska narodna glazbala Jugoslavije.* Zagreb: Školska knjiga.

BEZIĆ, Jerko
1976 »The Tonal Framework of Folk Music in Yugoslavia«. U *The Folk Arts of Yugoslavia,* ur. Walter W. Kolar, 193—207. Pittsburgh: DUTIFA.
1985 »Uz diskusiju o predmetu etnomuzikološkog istraživanja«. U *Zbornik radova 32. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije I,* ur. Magdalena Veselinović Šulc, 441—444. Novi sad: Udruženje folklorista SAP Vojvodine.
1991 »Četiri razdoblja u etnomuzikološkom radu Vinka Žganca«. *Narodna umjetnost P. I.* 3:31—37.

BLACKING, John
1987 *'A Commonsense View of All Music': Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education.* Cambridge: Cambridge University Press.

BUBLE, Nikola
1987 *Glazbena kultura stanovnika trogirske općine.* Doktorska disertacija, Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani. [tisak: Trogir: Muzej grada Trogira 1988.]

CLIFFORD, James i George MARCUS (ur.)
1986 *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.* Berkeley: University of California Press.

ČALE FELDMAN, Lada et al. (ur.)
1993 *Fear, Death and Resistance — an Ethnography of War: Croatia 1991—1992.* Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.

ERDELY, Stephen et al.
1990 *Ethnomusicology: The Gateway to World Music.* Boston: Massachusetts Institute of Technology.

HOOD, Mantle
1963 »Music, the Unknown«. U *Musicology,* ur. Frank Ll. Harrison et al. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 215—326.
1989 »Music from Galileo to Einstein«. *Progress Reports in Ethnomusicology* 2/8:1—14.

KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.)
1984 *Leksikon jugoslavenske muzike I—II.* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«.

KUHAČ, Franjo Š.
1886 »Muzikologija«. *Vienac* 35:555—556.
1899 »Das türkische Element in der Volksmusik der Croaten, Serben und Bulgaren«. *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Hercegovina* 6:545—584.
1909 *Osobine narodne glazbe naročito Hrvatske.* Zagreb: Dionička tiskara. (Preštampano iz 160, 174. i 176. knjige *Rada* Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti)

KUMER, Zmaga
1977 *Etnomuzikologija: Razgled po znanosti o ljudski glasbi.* Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.

LUKOVIĆ, Petar
1993 »Estradija«. *Vreme* 145:22—23.

MAROŠEVIĆ, Grozdana
1989 »Kuhačeva etnomuzikološka zadužbina«. *Narodna umjetnost* 26:107—154.
1992 »Folklorna glazba — predmet etnomuzikologije. Koncepcija etnomuzikologije u Hrvatskoj u proteklom desetljeću«. *Arti musices* 23/2:115—128.

MERRIAM, Alan P.
1960 »Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field«. *Ethnomusicology* 4/3:107—114.
1969 »Ethnomusicology Revisited«. *Ethnomusicology* 13/2:213—229.

MILINKOVIĆ, Bosiljka
1992 »Kriza, rat, obnova: prilog bibliografiji«. *Sociologija sela* 30:155—182.

MURAJ, Aleksandra (ur.)
1992 *Narodna umjetnost.* Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

MYERS, Norman (ur.)
1991 *Gaia — Modri planet.* Ljubljana: Mladinska knjiga (The Gaia Atlas of Planet Management. London: Gaia Books, 1985).

O'CONNOR, Edward
Teaching Music in the Cultural Context. (Neobjavljeni tekst bez oznake godine.)

PAUNOVIĆ, G. i A. NIKŠIĆ
1992 »Čistićete ulice«. *Vreme* 108—57.

PESEK, Albinca
1993 *Otroci, starši in predšolska glasbena vzgoja in izobraževanje.* Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani.

PETTAN, Svanibor
1983 *Uvid u glazbeni život tanzanijskih otoka Zanzibara i Pembe.* Diplomska radnja, Sveučilište u Zagrebu.
1992 *Gypsy Music in Kosovo: Interaction and Creativity.* Doktorska disertacija, University of Maryland.

1992a »Teorija kvantuma — budućnost etnomuzikologije. Vizija Mantlea Hooda«. *Arti musices* 23/2:157—164.

POVRZANOVIĆ, Maja
1992 »Etnologija rata — pisanje bez suza?«. *Etnološka tribina* 15:61—80.
1992a »Kultura i strah: svakodnevica u ratnim uvjetima«. *Dometi* 3—4:73—93.

PUKANIĆ, IVO
1993 »Kriminal na glazbenoj sceni: Pirati iz Dubrave preplavili Hrvatsku«. *Globus* 116:25—26.

RAK, Marina
1981 *Muzička kultura crne Afrike.* Diplomska radnja, Sveučilište u Zagrebu.

REYES-SCHRAMM, Adelaida
1990 »Music and Refugee Experience«. *The World of Music* 3:3—21.

SEEGER, Anthony
1985 »The New Grove. General Articles on Ethnomusicology and Related Disciplines«. *Ethnomusicology* 29/2:345—351.

UCLA
1988 *UCLA Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology: New Graduate Program Catalogue 1988—89.* Los Angeles: UCLA.

UMBC
The Ethnomusicology Program at UMBC. Baltimore: University of Maryland Baltimore County. (Bez oznake godine.)

VIDMAR, Ičo
1993 »Glasbe sveta — Za multikulturalno muzikologijo. Pogovor z dr. Svaniborjem H. Pettanom«. *Glasbena mladina* 3:12—15.

ŽGANEC, Vinko
1963 »Muzički folklor«. U *Muzička enciklopedija II,* ur. Josip Andreis, 257. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.

Summary

ETHNOMUSICOLOGIST IN CROATIA, ETHNOMUSICOLOGIST AND THE WAR

Ethnomusicologists of Croatia within the last one hundred years are presented as individuals influenced to various extents by ideologies of their times. These influences contributed to the changes of the discipline, its goals and objectives. The changes are monitored from the notions of music historians influenced by (foreign) comparative musicologists to the notions of musical folklorists (until 1970s) and modern ethnomusicologists.

The present war creates certain dilemmas for a modern Croatian ethnomusicologist who tries to write about the music in his/her own country. Namely, there is an inevitable emotional involvement and difficulty in collecting data from one of the two antagonistic sides. In a personal manner, the author presents his own way to deal with, if not overcome, these dilemmas.

One of the key issues in this article considers the role the modern ethnomusicologist can and should have in the process of creation of a globally oriented musical scholarship. This scholarship should be in concordance with the post-colonial world and should consider music as an universal phenomenon. Therefore it is necessary to globalize music education at all levels in terms of topics as well as interdisciplinary and crosscultural approaches.

HRVATSKE CRKVENE I NABOŽNE PUČKE PJESME DO 1990. I OTADA

JERKO BEZIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku,
Ulica kralja Zvonimira 17, 41000 ZAGREB

UDK/UDC: 783.85 (= 862)

Referat/Conference Paper
Primljeno/Received: 6. 12. 1993.
Prihvaćeno/Accepted: 17. 12. 1993.

Sažetak/Abstract

Nakon predstavljanja hrvatskih crkvenih i nabožnih pučkih pjesama i kratkog pregleda njihova razvoja od 14. stoljeća do razdoblja hrvatskog Cecilijina društva (1907—1945), rad izlaže život tih pjesama u vrijeme komunističke vlasti u Hrvatskoj (1945—1990). Nakon rijetkih nagovještaja mogućeg suživota (npr. u pjesmi — zazivu za blagoslov crkvene i svjetovne vlasti, notni primjer br. 2) četrdesete i pedesete godine vrijeme su teškog života za sve oblike hrvatskih religioznih pjesama, kad se čak iz pjesama vezanih za običaje uklanjalo svako spominjanje Boga, Djevice Marije i svetaca. Slobodniji razvoj religioznih pjesama postepeno je omogućio tzv. vjerski turizam, suvremeno organizirana hodočašća sedamdesetih i osamdesetih godina. To je i razdoblje nastajanja pojedinih novih pjesama te vrste (npr. notni primjer br. 3).

Nakon pada komunističke vlasti u Hrvatskoj 1990. crkvene i nabožne pjesme dobile su puno pravo slobodnog javnog izvođenja. Spominjanje Boga, Djevice Marije i svetaca vratilo se na svoja mjesta u pjesmama uz običaje. Agresija na Republiku Hrvatsku — koja se već iste 1991. godine pretvorila u pravi rat — pokrenula je i stvaranje novih, odnosno preoblikovanje postojećih pjesama u kojima se Majka Božja Marija moli za spas od ratnih strahota (notni primjer br. 5). Iz novostečenog prava slobodnog javnog izvođenja religioznih pjesama proizašlo je i oživljavanje onih religioznih pjesama koje su se počele povlačiti iz prakse već uoči Drugog svjetskog rata. Primjer takve pjesme je stara uskrsna iz Resnika kraj Zagreba (notni primjer br. 6) koja se razlikuje od srodne uskrsne pjesme, zabilježene već 1644. godine u Pavlinskom zborniku.

U hrvatskim folklornim napjevima s vjerskim, kršćanskim katoličkim crkvenim i nabožnim tekstovima u prvoj polovici 20. stoljeća razlikuju se dvije velike skupine. U prvoj su pjesme koje se izvode u crkvi za vrijeme mise (ali ovamo ne pripadaju pjevani liturgijski tekstovi), pjesme uz sprovod, blagoslov, litanije i druge pobožnosti.

Drugoj skupini pripadaju pjesme koje se izvode izvan crkve. One mogu biti izrazito vjerskog karaktera, kao npr. pojedine pjesme u koledarskim ophodima, te one vezane za određene vjerske blagdane, npr., za Božić. Ima, zatim, i drugih pjesama u kojima se Bog, Djevica Marija i različiti sveci samo

spominju, bilo da je riječ o pjesmama koje su sastavni dijelovi običaja — kao što su, npr., svadbene obredne pjesme, bilo da su to pripovjedne pjesme, često legendarnog sadržaja o različitim zgodama Majke Marije ili pojedinih svetaca.

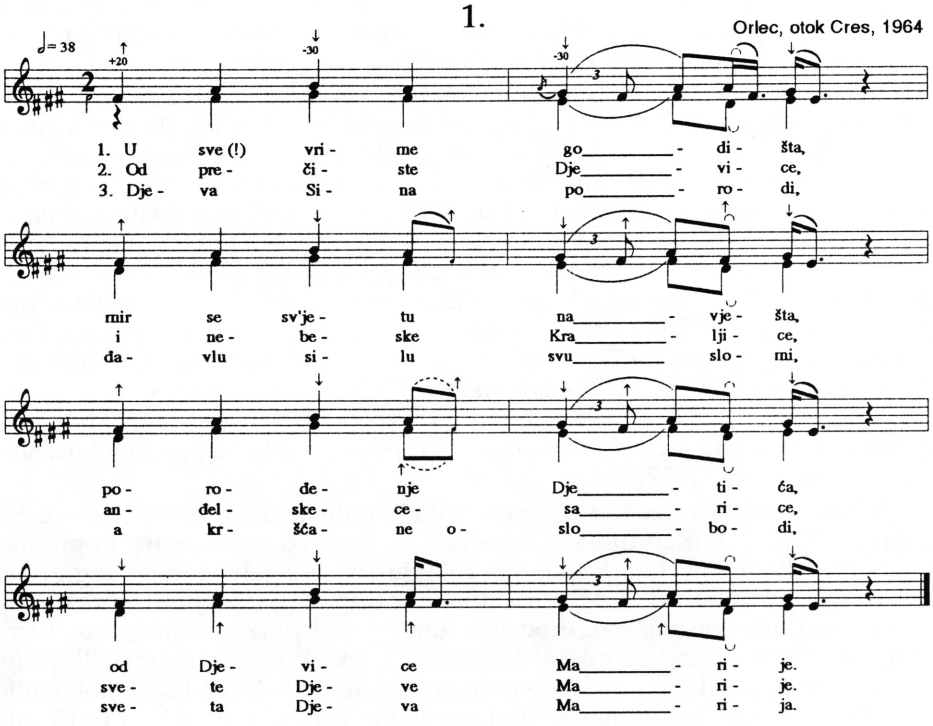
Navedene skupine hrvatskih pjesama s napjevima pripadaju širem krugu pjesama takvih sadržajâ koje nalazimo i u drugim zemljama središnje i južne Europe. Takve pjesme jesu predmet etnomuzikološkog istraživanja zbog svog specifičnog načina života. Njihovi izvođači najprije ih čuju i upoznaju, relativno slobodno prihvaćaju i usvajaju, pri tom sebi prilagođuju manje ili više mijenjajući melodijsku krivulju napjevâ. Tekstovi pjesama nešto su čvršći, ali i u njima dolazi do obično manjih promjena.

Pojedini *tekstovi* hrvatskih crkvenih i nabožnih pjesama zabilježeni su već pred kraj 14. stoljeća i u 15. stoljeću. To su, npr., pjesma na sprovodu člana bratovštine *Braćo brata sprovodimo* (Vajs 1905: 268—269; Hamm 1959: 94; Bezić 1973: 114—115, 138—139) i božićna pjesma *U se vrime godišća*, nastala prema latinskom kanciju *In hoc anni circulo* jednostavne silabičke melodije strofne forme (Kos 1991: 345, 388—390; Bezić 1973: 210—212). Melodije za hrvatske tekstove takvih pjesama u našim krajevima tada — koliko je do sad poznato — nisu bile zabilježene. Kasnije su se slobodno razvijale i u mnogim krajevima poprimile osobine lokalne svjetovne vokalne folklorne glazbe. Tako u napjevu božićne pjesme *U sve (!) vrime godišta*, što ga je autor ovoga rada 1964. snimio u Orlecu na otoku Cresu — nalazimo tonske odnose poznate iz svjetovnih folklornih napjeva Kvarnerskih otoka, posebno otoka Krka, vidi notni primjer br. 1, transkribirao J. Bezić. Napjev je transkribiran prema izvedbi 3. kitice. Brojke i male strelice iznad nota pokazuju za koliko centi takvi tonovi odstupaju od temperiranog kromatskog tonskog niza.

Do u prvu polovicu 20. stoljeća sačuvali su se napjevi hrvatskih starinskih božićnih koledarskih pjesama: npr., međimurske *Dober vam večer, gospodar, gospodar* (Žganec 1916, br. 58; Žganec 1990, br. 119) koja svojom melodijskom krivuljom pokazuje uočljivu srodnost sa zapisima melodijâ latinske *Puer natus in Bethlehem, in Bethlehem*, njemačke *Ein Kind geborn zu Bethlehem, zu Bethlehem* iz 16. stoljeća (Kos 1991, 381), kao i hrvatske božićne pjesme *Dete se rodi v Betleheme, rodi v Betleheme*, zabilježene u Pavlinskom zborniku iz 1644. godine (Pavlinski zbornik 1644, 1991: 117).

Devetnaesto stoljeće unosi u sjevernu i sjeveroistočnu Hrvatsku glazbeno lake, jednostavne i vedre melodije njemačkih nabožnih i crkvenih pjesama, neke od njih i u jasnoj 3/4 mjeri. U Hrvatskoj se hrvatskim jezikom već u prvoj polovici 19. stoljeća izvodi tada u Austriji vrlo popularna *Njemačka misa* Michaela Haydna (Michael Haydn deutsches Hochamt). To je crkvena kompozicija sastavljena od pojedinih samostalnih kraćih dijelova što se pjevaju uz određene dijelove mise, a ne na liturgijske tekstove stalnih pjevanih dijelova mise. Poznata je po početnom tekstu svog prvog dijela (uz Kyrie) *Hier liegt vor deiner Majestät.*

Bila je vrlo popularna i u Hrvatskoj. Na hrvatskom jeziku izvodi se u Zagrebu prije Gajeve reforme pravopisa, o čemu svjedoči prijepis sopranske dionice te kompozicije koji čuva Hrvatski glazbeni zavod u Zagrebu (HGZ) pod



signaturom Litt. B. No. 18, gdje početni hrvatski tekst glasi *Pred tvojum zmosnoztjum lesi* (zmožnostjum leži). Uz tu dionicu HGZ čuva i tiskano drugo izdanje te M. Haydnove skladbe, koje je pod brojem 4595 objavio bečki izdavač Tobias Haslinger. Njegovo je poduzeće već 2. 05. 1826. stiglo do broja 4747 svojih izdanja (Weinmann 1980: 276). Taj podatak upućuje na pretpostavku da je *Musikverein in Agram*, kako to pokazuje crni žig te ustanove (uz noviji zeleni HGZ-a na objavljenom primjerku te kompozicije), već negdje u prvim godinama svog postojanja nabavio tu Haydnovu skladbu. O njezinoj popularnosti u Slavoniji svjedoči uvrštenje te kompozicije u zbirku *NAPIVI bogoljubnih cérkvenih pisamah ponajviše u poznatoj pismarici, Vincu naimenovanoj, zaderžanih nastojanjem O.P. Mariana Jaića ... u Budimu ... 1850*, na stranu 10, uz početni hrvatski tekst *Sad prid tvojim veličanstvom, oh Bože, padamo* — bez navođenja imena skladatelja tog djela. Izvođenje te skladbe M. Haydna sredinom 19. stoljeća u sjeverozapadnoj Hrvatskoj potvrđuju *Crkvene pjesme za školsku mladež i za puk izdane po Ivanu Stohl-u i Josipu Torbar-u*, svezak I, Zagreb (na str. 5 uz završetak predgovora postoji datum 10. travnja 1858) — na strani 7 uz tekst *Pred tobom o Bože kleči, skrušen puk kéršćanski* — isto bez navođenja skladatelja.

Sve sam to iznio zato jer je donedavna jedan dio te M. Haydnove kompozicije pod naslovom Pričesna, uz tekst *O, Bože, nisam vrijedan* (kod M. Haydna uz Communion *O Herr! ich bin nicht würdig*), još bio živ kao crkvena pučka (folklorna) popijevka u Novigradu Podravskom (A. Mesić 1992).

Početkom 20. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj počinje organizirano djelovati Cecilijino društvo (1907—1945). Zbog svojih reformističkih načela namjeravalo je ukloniti sve one pučke, neliturgijske popijevke koje su se pjevale u crkvi, a u čijim su tekstovima i napjevima hrvatski cecilijanci nalazili svjetovne, crkvi neprikladne i neumjesne sadržaje i oblike. Međutim, u svojim je nastojanjima taj pokret samo djelomično uspio jer i nakon trideset godina nije svuda uspio istjerati svjetovne elemente iz tekstova i napjeva hrvatskih pučkih crkvenih pjesama (Majsec 1936: 184—186). U svemu tome previranju bilo je i krajeva u kojima je crkveno pučko pjevanje cvalo upravo zbog širine svog repertoara. Tako možemo u izvješću Josipa Lovretića, upravitelja slavonske župe Gradište kraj Županje u ratnoj godini 1917. čitati sljedeće: »Crkvene se pjesme izvan crkve nikada ne pjevaju. ... Kod mene ne može djevojka doći u prvi red, ako nije sigurna i slobodna sama pred svima u crkvi zapjevati svih 350 pjesama koje smo naučili ...« (Lovretić 1917: 167).

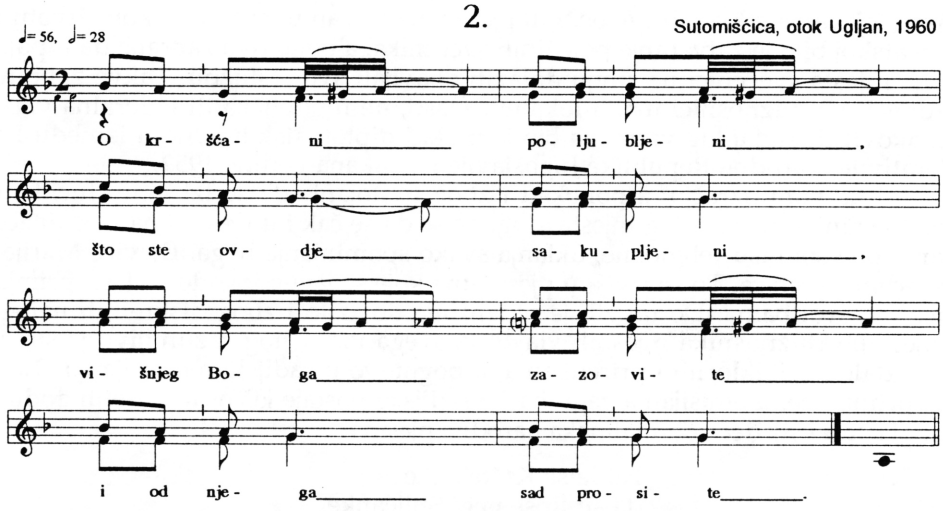
Nakon završetka drugog svjetskog rata komunistička je vlast tadašnje Federativne Narodne Republike Jugoslavije — a tako i Narodne Republike Hrvatske — korak po korak uklonila religiju i vjerski život iz javnog života građana i potisnula ih u strogo privatnu sferu. Ipak, u početku tog razdoblja postojali su i nagovještaji mogućeg suživota i pored proklamiranog odvajanja Crkve od države. Paraliturgijska tradicijska pučka crkvena pjesma *Blagoslov puka* što se još početkom pedesetih godina pjevala u otočkoj i kopnenoj okolici grada Zadra — već je u danas prvom poznatom zapisu svog teksta iz 15. stoljeća sadržavala zazive Bogu da blagoslovi crkvene i svjetovne vlasti (Bezić 1965: 565, 572—574, 581—583). Na mjestu nekadašnjeg zaziva za blagoslov svjetovne vlasti — do 1797. venecijanskog dužda, u 19. stoljeću austrijskog kralja i cesara, narodni su crkveni pjevači iz mjesta Sutomišćica na otoku Ugljanu kraj Zadra od 1945. do 1950. godine pjevali kasnije u ovom tekstu navedene osmeračke stihove zaziva za »druga Tita i Maršala, naše zemlje gospodara«. Uz (samo) tekst što ga je u Sutomišćici 1949. zapisao prof. Rozario Šutrin iz Zadra, paralelno donosimo stotinjak godina stariju verziju teksta te pjesme, objavljenog u 6. izdanju *Cvita razlika mirisa duhovnoga* oca Tome Babića (1851); vidi i priloženi notni zapis br. 2, transkripciju dvoglasnog napjeva što ga je autor ovoga rada snimio 1960. u Sutomišćici i, zatim, transkribirao (Bezić 1965: 573—574, 581—582).

(1949)

O kršćani poljubljeni,
što ste ovdje sakupljeni.
Višnjega Boga zazovite
i od njega sad prosite

(1851)

Poslušajte svi kerštjani,
ki ste ovdi na sve strani.
Poslušajte radi Boga
blagoslova sada moga



* * *

Pruži svetu tvu desnicu
i na Crkvu zaručnicu
i na papu poglavara,
svite vire tog čuvara.
Blagoslov im svoj udili,
Bože sveti, Bože mili.
Druga Tita i Maršala,
naše zemlje gospodara
i na njega desnu pruži,
blagoslovom tvojim združi.
Sve biskupe, svećenike,
svake vrste redovnike

* * *

* * *

Digni svetu tvu desnicu
brani Cerkvu zaručnicu,
oca papu i cesara
i našega gospodara
gospodovat po sva lita
po kraljestvih svega svita.
Ti sjedini sve kerštjane
da sataru sve pogane.
Blagoslovi, mili Bože,
tvojom desnom koja može
i biskupa našeg grada,
neka nami lipo vlada;
pope, fratre svekolike,
svake vrste redovnike

* * *

Ali unatoč takvim pokušajima, kasne su četrdesete i pedesete godine bile vrlo teške za život svih oblika hrvatskih pučkih crkvenih i nabožnih pjesama. Do godine 1945. u Hrvatskoj bila je čast biti izvođačem takvih pjesama. To se ubrzo nakon te godine bitno promijenilo. Ustraju samo rijetki pjevači muškarci, a kao izvođači takvih pjesama ističu se uglavnom žene.

Ukidanje javnog društveno priznatog svetkovanja mnogih katoličkih blagdana (što je u nekim zapadnim zemljama, posebno u Sjedinjenim Američkim Državama već i ranije bilo provedeno), zabrana javnih procesija izvan crkve ili drastična ograničenja na vrlo uski prostor uz samu crkvu — sve to destimulira

javno pjevanje crkvenih i nabožnih pjesama. Opasan udarac vjerskom životu u Hrvatskoj bilo je zatvaranje pojedinih svećenika, a pogotovo zabrane da u pojedina mjesta svećenici ne smiju dolaziti obavljati svoju službu. Takve zabrane izdavali su dužnosnici malih lokalnih vlasti, ne republička ili federalna vlast. Znakovit događaj tog vremena bio je prekid diplomatskih odnosa između Federativne Narodne Republike Jugoslavije i Vatikana godine 1952.

U takvom ozračju, a ponekad i zbog nastojanja da se izbjegnu incidenti među stanovnicima istog mjesta, događa se da se čak i u pjesmama koje, inače, same po sebi nisu religiozne, uklanja svako spominjanje Boga, Djevice Marije i pojedinih svetaca. To se javlja u pjesmama koje se javno izvode — kao, primjerice, na svadbama. Do takvih je uklanjanja dolazilo i zbog diskretnih naloga pojedinih dužnosnika mjesnih vlasti. Iz svega iznesenog razumljivo je što se događalo na folklornim priredbama, a pogotovo u radijskim emisijama. Tako se, primjerice, u emisijama zagrebačke radijske postaje još osamdesetih godina mogla čuti i sljedeća dalmatinska narodna pjesma

Falile se Kaštelanke
da su lipše neg' Splićanke.
(: A moj *barba* Duje
neće ni da čuje,
ajme, ča ću mu ja. :),

premda je 1979. u Omišu objavljen *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama* u kojem se u navedenoj pjesmi (na str. 258) umjesto *barba* Duje spominje *sveti* Duje, poznati svetac zaštitnik grada Splita — što pokazuju i početna dva stiha treće kitice te pjesme

Sad je stađun od furešta
i svetoga Duje fešta.

Nov način života na selu, snažna urbanizacija mnogih seoskih naselja, zapošljavanje mlađe i srednje generacije u gradovima, uz paralelno uključivanje tih ljudi u poslove domaćeg seoskog poljoprivrednog i stočarskog gospodarstva, oduzimalo je ljudima i ono malo vremena što im je moglo biti slobodno. Pojavom radija i televizije i u seoskim je domovima ponestalo vremena za izvođenje i slušanje starijih pripovjednih pjesama o događajima iz života Djevice Marije i svetaca. Ukidanjem javnog slavljenja kršćanskih blagdana, primjerice Božića, povlače se i pjesme vezane uz običaje u dane tih blagdana, npr. koledarske pjesme.

* * *

Sredinom šezdesetih godina, 1966, potpisan je protokol koji je uspostavio i regulirao, doduše još ograničene, odnose između SFR Jugoslavije i Vatikana. Zbog toga postepeno dolazi do malih popuštanja u napetostima između Crkve i države.

Potkraj 1970. godine Jugoton, zagrebačko poduzeće za proizvodnju gramofonskih ploča, iz komercijalnih razloga ostvarilo je, za ono vrijeme neobičan, pothvat: izdalo je male single ploče hrvatskih tradicijskih božićnih pjesama (Jugoton EPY-3765, EPY-3766). Hrabri izvođači bili su oni koji takvim svojim činom nisu mnogo izgubili na svom društvenom ugledu i nisu uznemirili tadašnju naprednu javnost. To su bili pjevači Hrvatskog seljačkog pjevačkog društva »Podgorac« iz sela Gračani kraj Zagreba (dirigent Mirko Cajner, za orguljama Željko Sojčić). Pjevali su u jednostavnoj harmonizaciji M. Cajnera, skoro onako kao što su bili navikli izvoditi te pjesme sami za sebe — uz vrlo jednostavnu instrumentalnu pratnju na orguljama. Tri, četiri godine kasnije pojavile su se gramofonske ploče koje su sadržavale — i umjetnički i u smislu propisa o crkvenoj glazbi — bolje i dotjeranije izvedbe tih pjesama — ali te ploče nisu doživjele takav odjek i nisu postigle toliku prodaju kao one iz Gračana.

Na slobodniji razvoj crkvenih i nabožnih pjesama pozitivno je djelovao i razvitak tzv. vjerskog turizma, tj. suvremena, ponajviše autobusima organizirana hodočašća. Otprilike u istom razdoblju, tj. sedamdesetih i osamdesetih godina, prilično su se i rado pjevale nove religiozne (crkvene i nabožne) pjesme, uvezene, u prvom redu, s engleskog govornog područja i prevedene na hrvatski (tako američka »Battle Hymn of the Republic«, pjesma vrlo poznata po svom pripjevu »Glory, glory, hallelujah« koji je ostao nepreveden u hrvatskoj verziji te pjesme). Na takvim turističkim putovanjima bilo je u prvih nekoliko godina i manjih incidenata zbog javnog pjevanja religioznih pjesama jer su time vjernici — prema pritužbama onih drugih — smetali i uznemiravali druge putnike u autobusu koji nisu bili vjernici. Pritužbe su postepeno prestale ponajviše zato što su posebno organizirane turističke autobuse sve više popunjavali samo vjernici, hodočasnici. Hodočašća u svetište Majke Božje u Mariji Bistrici u Hrvatskom zagorju obavljala su se neprekidno nakon 1945. godine, premda pedesetih godina u smanjenom opsegu. Na tim putovanjima izvodile su se pretežno stare domaće hodočasničke pjesme Majci Božjoj Bistričkoj, od kojih su poneke dobivale i novije tekstovno i novije glazbeno ruho.

U tom novom, nešto slobodnijem, ozračju pojavila se — i poput drugih hitova bila i vrlo brzo prihvaćena — pjesma

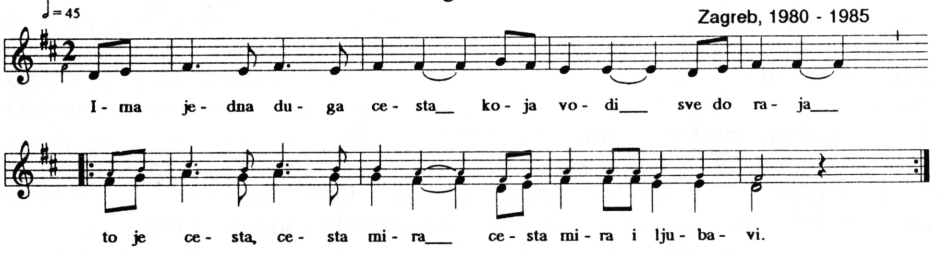
Ima jedna duga cesta
koja vodi sve do raja.

To je cesta, cesta mira,
cesta mira i ljubavi.

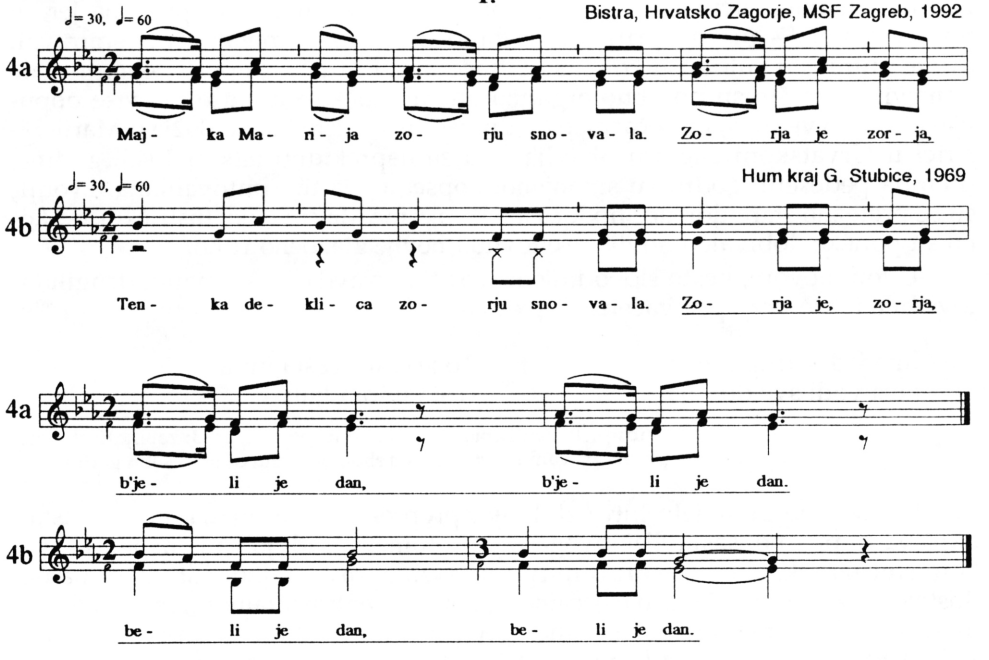
(Vidi priloženi zapis napjeva, notni primjer br. 3; zabilježio J. Bezić prema pjevanju u gradu Zagrebu početkom osamdesetih godina)

Premda ne bi smjelo biti ozbiljnijih prepreka da se dozna autor teksta i napjeva te pjesme, sastavljač ovoga rada u tome, zasad, još nije uspio. U svakom slučaju tekst koji govori o miru i ljubavi, upravo o onom što ljudima nedostaje, i pjeva se naglašeno osjećajnom, pomalo sentimentalnom, melodijom — imao je valjanih razloga da postane opće prihvaćen. Bilo je to u prvoj polovici 1990. kad su se jedinice tadašnje Jugoslavenske narodne armije približavale zapadnoj Hercegovini, naseljenoj hrvatskim stanovništvom. Reporteri televizij-

3.


♩= 45
Zagreb, 1980 - 1985
I - ma je - dna du - ga ce - sta ko - ja vo - di sve do ra - ja
to je ce - sta, ce - sta mi - ra ce - sta mi - ra i lju - ba - vi.

4.


♩= 30, ♩= 60
Bistra, Hrvatsko Zagorje, MSF Zagreb, 1992
4a
Maj - ka Ma - ri - ja zo - rju sno - va - la. Zo - rja je zor - ja,
♩= 30, ♩= 60
Hum kraj G. Stubice, 1969
4b
Ten - ka de - kli - ca zo - rju sno - va - la. Zo - rja je, zo - rja,
4a
b'je - li je dan, b'je - li je dan.
4b
be - li je dan, be - li je dan.

skih kuća snimili su impresivne kadrove u kojima je stanovništvo tih krajeva kao živi zid zakrčilo put nastupajućoj vojsci. Isticale su se naročito žene, pjevajući upravo tu pjesmu o cesti mira i ljubavi.

Pad komunističke vlasti u Hrvatskoj što ga je prouzrokovala pobjeda opozicije na slobodnim izborima mjeseca svibnja 1990. vratio je religiji u Hrvatskoj njezin društveni položaj i ugled. Crkvene i nabožne pjesme dobile su puno pravo slobodnog javnog izvođenja. Zbog toga se i spominjanje Boga, Djevice Marije i svetaca vratilo u svadbene i druge, ne religiozne pjesme. Tako je skupina žena iz Bistre u Hrvatskom zagorju na Međunarodnoj smotri folklora u Zagrebu u srpnju 1992. nastupila svadbenom pjesmom

Majka Marija zorju snovala.
Zorja je zorja, b'jeli je dan, b'jeli je dan,

(Dokumentacija Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, kazeta 2403, snimak 4)

dok je autor ovog rada u Humu kraj Gornje Stubice, također u Hrvatskom zagorju, godine 1969. snimio i kasnije objavio transkripciju iste svadbene pjesme kojoj je tada početak glasio

Tenka deklica zorju snovala.
Zorja je zorja, beli je dan, beli je dan.

(Bezić 1973: 314—316, 333; vidi notne primjere br. 4a i 4b)

U 1991. godini započela je agresija na Republiku Hrvatsku, pretvorivši se ubrzo u pravi rat, te je prouzrokovala mnogo žrtava i teška razaranja. U takvim prilikama nastaju nove pjesme, ili se novim prilikama prilagođuju postojeće pučke nabožne pjesme, posebno one koje od Majke Božje Marije traže pomoć i zaštitu od ratnih nevolja. Među njima se jasnom porukom izdvaja pripjev pjesme *Majko mila, Majko draga:*

Dom nam čuvaj, Božja Mati,
i sinova naših cvijet.
Tvojom molbom nek se vrati
božji mir na cijeli svijet.

Zbog neposrednosti kojom tekst te pjesme odražava ratno stanje u Hrvatskoj u jesen i zimu 1991. godine, iznosimo sve tri kitice tog teksta. Prvu kiticu izlažemo čak u dvije verzije, u prvoj (a) prema tekstu iz Zagreba, u drugoj (b) prema tekstu iz Nove Kapele — što ukazuje na aktualnost, rasprostranjenost i vitalnost te pjesme.

(a) Majko mila, Majko draga,
slušaj svoje djece glas!
Bojni vihor svuda vlada,
uništiti hoće nas.

(b) Majko draga, Majko sveta,
slušaj svoje djece glas!
Bojni vihor, mržnja kleta
uništiti hoće nas.

Dragi naši redom ginu
na bojnim poljanama.
Majko, daj po svome Sinu
lijeka našim ranama.

Grad za gradom ljuto strada,
mirna sela mori strah,
smrt i pustoš svuda vlada,
plačuć padamo u strah.

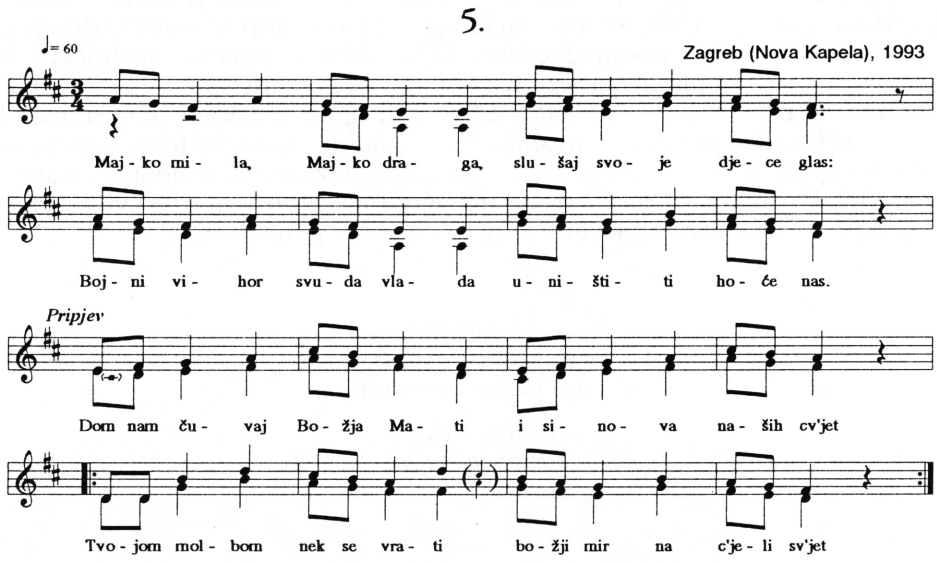
Priloženi notni primjer br. 5 sadrži J. Bezićevu transkripciju napjeva te pjesme što su je u Zagrebu u lipnju 1993. godine izvele žene iz Nove Kapele, nedaleko kriznog područja kod Nove Gradiške. Pjevačice su kazale da istu pjesmu pjevaju i hrvatski iseljenici u Augsburgu u Saveznoj Republici Njemačkoj.*

Pjevani tekst glazbenih redaka glazbene strofe napjeva te pjesme građen je naizmjenično od simetrijskih osmeraca (4,4) i sedmeraca (4,3), odnosno po dva retka od dugih petnaesterosložnih stihova. Metroritamsko oblikovanje napjeva s takvim pjevanim tekstom javlja se u uzastopnim ponavljanjima obrasca od dviju osminki i dviju četvrtinki, što je već zabilježeno i u notnim zapisima napjeva crkvenih pjesama u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća (Jaić 1850: 52). Isti metroritamski obrazac uz tekst od osam i sedam slogova pokazuju austrijske pučke nabožne pjesme na njemačkom jeziku (Deutsch 1984: 12 — Gott im Himmel und auf Erden, / Dir ist alles untertan).

Valja istaći još jednu vrstu djelatnosti koja je proizašla iz novostečenog prava slobodnog javnog izvođenja crkvenih i nabožnih pjesama nakon 1990. godine. To je oživljavanje pojedinih pjesama uz običaje, pjesama od kojih su se nekoje počele povlačiti iz prakse i prije drugog svjetskog rata. Takav primjer je uskrsna pjesma *raspetnika* iz bliže okolice grada Zagreba.

Prije više od šezdeset godina poznati istraživač hrvatske crkvene glazbe Janko Barlè objavio je rezultate svog istraživanja običaja ophoda *raspetnika* u noći između Velike subote i Uskrsa u selu Markuševec kraj Zagreba. Stariji muškarci su na Veliku subotu navečer krenuli s »raspetjem« (tj. raspelom, odatle i njihov naziv) po čitavoj markuševačkoj župi sv. Šimuna. Bilo ih je sedam, jedan s bubnjem, dvojica s raspelom i četiri pjevača. Pjevali su starinsku uskrsnu pjesmu *Kristuš je gore stal.* Do 1930. godine taj je običaj još živio u Markuševcu i bio još poznat u Granešini, u selima neposredno uz grad Zagreb (Barlè 1930: 55—58). Napjev te pjesme zabilježio je prof. Franjo Dugan prema

* Zahvaljujem i ovom prilikom prof. Anamariji Starčević-Štambuk koja je u Zagrebu snimila magnetofonom tu pjesmu, razgovarala s pjevačicama iz Nove Kapele i zabilježila tekst te pjesme.



pjevanju Mikule Šelendića iz Markuševca, rođenog 1868. godine koji je i sam bio *raspetnik.* Barlè je pokazao da je tekst pjesme *raspetnikâ* iz Markuševca bio gotovo jednak tekstu te pjesme koji je zapisan u Pavlinskom zborniku iz 1644, na listu 127v. Napjevi su različiti. Pjesma potječe od latinske *Christus surrexit, mala nostra tersit.*

Tridesetak godina kasnije, 1964. u zagrebačkom prigradskom selu Resnik Stjepan Pepelnjak magnetofonom je snimio tu starinsku uskrsnu pjesmu. Tada su snimak i zapis te pjesme završili u zapisivačevoj ladici. Pjevala je S. Pepelnjakova baka Bara Krfin iz Čulinca kraj Zagreba. Napjev i tekst te pjesme upamtila je od svog djeda (po ocu) Petra Krfina (1860—1941) koji je bio samo 8 godina stariji od gore navedenog Mikule Šelendića iz Markuševca. Nakon prestanka komunističke vlasti 1990. dr. Stjepan Pepelnjak je sa folklornom skupinom iz Resnika obnovio uskrsne običaje tog prigradskog sela te oživio i pjesmu *raspetnika.* U scenskoj izvedbi resničkih uskrsnih običaja 18. travnja 1992. u zagrebačkom Studentskom centru *raspetniki* su najavili svoj dolazak udaranjem u mali bubanj, otpjevali pjesmu i bili počašćeni jelom i pićem. U izvedbi pjevača iz Resnika 1992. prvi stih pjesme glasi *Naš se Jezuš gorestal.* Samo prvi i drugi stih te pjesme odgovaraju prvom i drugom stihu te pjesme u Pavlinskom zborniku na stranicama 127r i 127v. Resnički napjev u izvedbi 1992. nema pripjeva *Kyrie eleison. Aleluja* nego samo *Aleluja.* Kao u zapisu teksta te pjesme iz Markuševca u drugom stihu umjesto *naše grehe odepral* (tj. oprao, očistio — pre-

ma latinskom *mala nostra tersit*) pjevalo se i u Resniku — odnosno u Čulincu — *naše grehe odabral* (!). Tako je ostalo i u tekstu što ga je izvela resnička folklorna skupina u Zagrebu 1992. godine. Melodija te pjesme vrlo se očito razlikuje od zapisâ napjevâ u Pavlinskom zborniku 127r i 127v, a nema ni zajedničkih elemenata s napjevom pjesme *raspetnika* iz Markuševca (Barlè 1930: 56) — vidi priloženi notni primjer br. 6, J. Bezićevu transkripciju magnetofonskog snimka te pjesme u izvedbi pjevača iz Resnika 1992. godine. Kako se tekst pjesme resničkih *raspetnika* vrlo razlikuje od drugih srodnih izvora, niže donosimo sve tri kitice (tri dvostiha s pripjevima) resničkog teksta: prvu kiticu sa svim ponavljanjima i kompletnim pripjevom, drugu i treću bez ponavljanja.

1. kitica

Naš se Jezuš gorestal,
naše grehe odabral (!),
naše grehe odabral (!),

Aleluja, aleluja,
aleluja, aleluja,
aleluja.

2.

Naše grehe otkupil,
mrak i tminu razvedril,

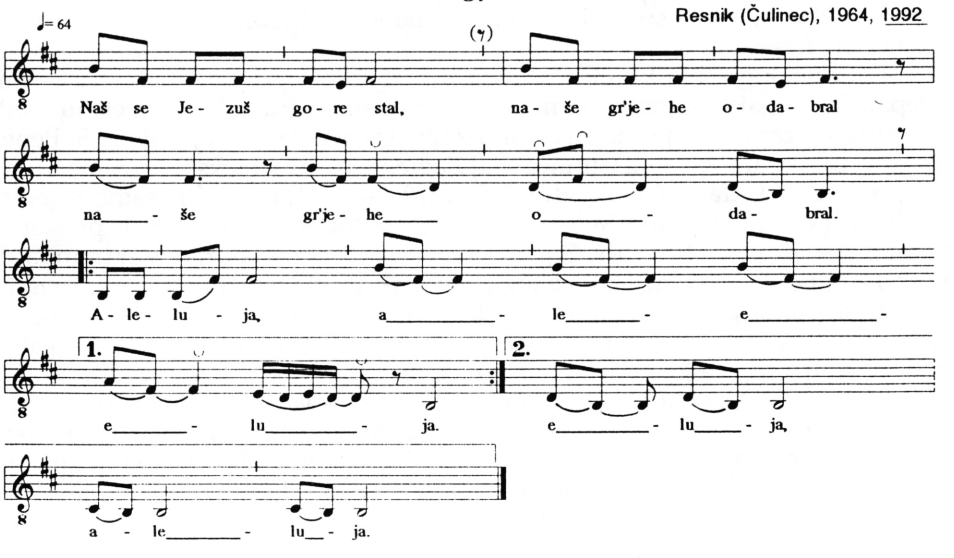
Aleluja, ...

3.

Da bi se i mi ž njim zestali,
naše grehe oplakali.

Aleluja, ...

6.



Kad se u trećoj kitici pojavljuje više slogova u jednom stihu, dolazi do drobljenja, pojedini se slogovi ne pjevaju samo na osminke i note duljeg trajanja nego i na šesnaestinke, po dvije uz jednu osminku.

Izložene pojave u razvoju hrvatskih pučkih crkvenih i nabožnih pjesama do 1990. i nakon te godine pokazuju da su se te pjesme razvijale svojim specifičnim, često prilično slobodnim načinom života. Bile su — poput drugih folklornih pojava — sastavni dio života znatnog dijela stanovništva Republike Hrvatske. Zbog toga su se održale i u vrijeme teških pritisaka, zato su se znale i javno izvoditi sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća, stoga su i novim tekstovima i napjevima reagirale na nova zbivanja, posebno u teškim ratnim godinama 1991. i 1992.

CITIRANA LITERATURA

BARLÈ Janko
1930 Iz hrvatske glazbene prošlosti. »Raspetniki« u župi sv. Šimuna u Markuševcu, *Sv. Cecilija*, 24 (2), Zagreb, 55—58.

BEZIĆ, Jerko
1965 Starinska pučka pjesma »Blagoslov puka« i njezini napjevi u zadarskoj okolici, *Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru*, 11—12, Zadar, 565—592.
1973 *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zadar.

DEUTSCH, Walter
1984 Volksmusiklandschaft Österreich, *Volksmusik in Österreich*, Herausgegeben von Walter Deutsch, Harald Dreo, Gerlinde Haid und Karl Horak im Auftrag des Österreichischen Volksliedwerkes, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 9—44.

HAMM, Josip
1959 Jedna dvanaesteračka pjesma iz XIV. stoljeća, *Radovi Slavenskog instituta*, 3, Zagreb, 91—99.

JAIĆ, Marian
1850 *Napivi bogoljubnih cerkvenih pisamah ponajviše u poznatoj pismarici, Vincu naimenovanoj, zadèržanih, nastojanjem O. P. Mariana Jaića* ... u Budimu 1850.

KOS, Koraljka
1991 Napjevi Pavlinskog zbornika, *Pavlinski zbornik 1644, Transkripcija i komentari*, Pripremili za tisak i popratne studije napisali Koraljka Kos, Antun Šojat, Vladimir Zagorac, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti — Globus, nakladni zavod, Zagreb, 337—426.

LOVRETIĆ, Josip
1917 Odgovori na pitanja za sabiranje građe o glazbi, napose crkvenoj. 1. Gradište u Slavoniji, *Sv. Cecilija*, 11 (5), 166—168.

MAJSEC, Josip
1936 Naše crkveno pjevanje — K 30-godišnjici »Sv. Cecilije« i Cecilijinog Društva u Zagrebu, *Sv. Cecilija*, 30 (6), 184—186.

MESIĆ, Ariana
1992 Gradivo za diplomski rad o repertoaru crkvenih pučkih popjevaka predvodeće crkvene pjevačice Ljubice Pintarić (1909—) u Novigradu Podravskom.

Pavlinski zbornik 1644
1991 *Faksimilni pretisak*, izd. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti — Globus, nakladni zavod, Zagreb.

VAJS, Josip
1905 Starohrvatske duhovne pjesme, *Starine*, 31, Zagreb, 258—275.

WEINMANN, Alexander
1980 Haslinger. Austrian firm of music publishers, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 8, H to Hyporchema, Macmillan Publishers Limited, 274—276.

ŽGANEC, Vinko
1916 *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, vlastita naklada, Zagreb.
1990 *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, knjiga 1, za tisak priredili Jerko Bezić i Grozdana Marošević, Zavod za istraživanje folklora, Zagreb.

Summary

CROATIAN CHURCH- AND RELIGIOUS TRADITIONAL SONGS UP TO 1990, AND THEREAFTER

There are two discernible groups in Croatian church- and religious traditional songs of the 20th century. To the first group appertain songs performed in the church during the mass (but these are not the stable and the changeable liturgical chanted texts), at funerals, benediction, litanies, and other devotions. The second group are those to be sung out of church. Their texts have a distinctly religious content (e.g. songs bound to certain holidays like Christmas carols), either these are songs in which God, the Virgin Mary, and the saints are only mentioned, or there are songs which are essential part of a custom (e.g. ceremonial wedding songs), or narrative songs, frequently of legendary content about events from the life of the Virgin Mary or individual saints.

In its introductory part the paper sets forth the development of these songs in Croatia from the 14th century until to the period of the Croatian Cecilian movement (1907—1945). Thereupon the state of the folk church-singing in the period of the communist rule (1945—1990) is expounded. At the beginning of this period there were indications that co-existence would be possible (e.g. the

song containing a call to God to bless the powers of Church and State, note example No. 2). Nevertheless, the late Forties and the Fifties were difficult years for all forms of Croatian religious songs. It even happened that songs which were not in themselves religious, dropped all mention of God, the Virgin Mary, and the saints on account of the fact they were performed publicly, at weddings for example. This also followed at folklore festivals, and especially on radio and television. With the abolishment of public celebration of many Catholic feast days, they became ordinary working days (e.g. Christmas Day). This fact discouraged the singing of religious songs (e.g. Christmas carols).

A freer development of religious songs was favoured by the growth in so-called religious tourism i.e. organized modern pilgrimages in the Seventies and the Eighties, usually by bus. After some initial difficulties such peregrinations became occasions for public performances of religious songs. In the considerably more liberal atmosphere new songs of this kind appeared (e.g. the song about a road of peace and love, note example No. 3).

The collapse of the communist government in Croatia in May 1990 restored to religion its social standing. Religious songs were given full rights to free public performance. For this reason, mention of God, the Virgin Mary, and the saints returned to wedding and other non-religious songs (note examples Nos. 4a and 4b: instead of »*Tanka deklica* zorju snovala« /»A *slender girl* designed the dawn«, No. 4b/ »*Majka Marija* zorju snovala« /»*Mother Mary* designed the dawn«, No. 4a/ returned).

The aggression against the Republic of Croatia, initiated in 1991, soon turned into a proper war with many victims, devastation, and destruction. In such circumstances new songs were written, or the existing ones were adapted, mainly with the intention to beg the Mother of God for protection from the woes of war (note example No. 5).

The newly acquired right to free public performance of religious songs stimulated moreover the revival of ritual songs, which started to withdraw as early as the eve of the Second World War. An example of this type is an Easter song from Resnik on the outskirts of Zagreb (note example No. 6). The Croatian text and notes of this song were included in the 1644 Pauline Collection, although not the same as those in the Easter song recorded in Resnik in 1964.

ULOGA RODOLJUBNIH PJESAMA I TAMBURAŠKE GLAZBE U HRVATSKOJ POČETKOM 1990-ih: PRIMJER NEOTRADICIONALNE GRUPE *ZLATNI DUKATI**

RUŽA BONIFAČIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku,
Ulica kralja Zvonimira 17, 41000 ZAGREB

UDK/UDC: 784.4 (= 862)"1990"

Izvorni znanstveni članak/Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 15. 11. 1993.
Prihvaćeno/Accepted: 30. 11. 1993.

Sažetak/Abstract

Kako prevratni povijesni događaji izdvajaju i šire izvanmuzička obilježja glazbe, posebno glazbe povezane s riječju? Kako se oživljuju i preoblikuju njezine kulturno-povijesne, nacionalne i političke konotacije? Izabrani primjeri u kontekstu burnih događaja u Hrvatskoj krajem 80-ih i početkom 90-ih godina, te njihova usporedba s razdobljem hrvatskog narodnog preporoda, još jedan su prilog ovom, već dugo pisanom, poglavlju iz povijesti civilizacije.

Četrdeset i pet godina Hrvatska je bila konstitutivna republika i dio višenacionalne Jugoslavije, države označene komunističkom, iako izvan sovjetskog bloka. Posljednje je podrazumijevalo potiskivanje svakog alternativnog političkog organiziranja, dakle i onoga na nacionalnoj osnovi. Proces rastakanja jugoslavenskog režima manifestira se krajem 80-ih, između ostalog, u iskazivanju nacionalnih osobitosti, u slučaju Hrvatske isprva bojažljivom, a kasnije sve sigurnijem. To je početak »revivala« hrvatskih kulturno-povijesnih i političkih simbola od kojih ključno značenje imaju grb i zastava i rodoljubne pjesme, prije svega himna.[1]

Slijedi polugodišnje razdoblje mirne i razumne promjene vlasti koje će pružiti nadu u ostvarivanje moderne i samostalne hrvatske države, buduće članice demokratske Europe. Pobjednička, nacionalno orijentirana stranka (Hrvatska demokratska zajednica) već u svibnju 1990. afirmira navedene hrvatske simbole, ona priznaje slobodu i podržava njihovo javno i samostalno isticanje. Izvođenje rodoljubnih pjesama sada se koristi u funkciji potvrde izborene političke slobode i podrške novoj vlasti.

* Znatno uža i drukčije artikulirana verzija ovog članka pročitana je na 32. svjetskoj konferenciji ICTM-a u Berlinu u lipnju 1993.

[1] O navedenim simbolima usp. D. RIHTMAN-AUGUŠTIN 1992, 34—36. Autorica, među ostalim, razlaže različiti tretman hrvatske himne, počevši od Kraljevine Jugoslavije, preko komunističke Jugoslavije do nove vlasti 1990.

No, hrvatskom narodu nije pružena šansa doživjeti razumni i mirni proces razdruživanja Jugoslavije. Medijsko nadglašavanje prerasta tokom 1991. godine u otvoreni oružani napad od strane republike Srbije i Jugoslavenske narodne armije na odnedavno samostalnu Hrvatsku.

Između različitih reakcija i načina prilagodbe na iz dana u dan sve kaotičniju situaciju, pozornost ovom prilikom privlači kreativni angažman — javna umjetnička i intelektualna djelatnost usmjerena protiv rata. Glazba kao »odlično propagandno sredstvo za manifestiranje i širenje« političkih ideja (ŽUPANOVIĆ 1980: 149) i u ovom prijelomnom razdoblju igra jednu od najznačajnijih uloga.

Svjedoci smo izuzetne aktivnosti glazbenika u kreiranju novih rodoljubnih pjesama i u oživljavanju starih. Pjesme se audio i audiovizuelnim zapisima šire putem masovnih medija u domaću i stranu javnost.[2] Drugi oblik njihove prezentacije jest živa izvedba koja postaje nezamjenjiv dio javnih događanja različitog profila: isprva antiratni skupovi s razbuktavanjem rata sve više ustupaju mjesto manifestacijama čija je osnovna namjena podržati i osnažiti borbeni moral branitelja (vojne smotre, koncerti na samim linijama fronte), da bi im se za nekoliko mjeseci pridružili i skupovi dobrotvorne prirode (koncerti namijenjeni obiteljima palih branitelja ili prognanicima).

Glazbenici se samostalno aktiviraju ili okupljaju u veće grupe — band aid-ove: po nacionalnom kriteriju (npr. Hrvatski band aid), regionalnom (npr. Slavonski band aid), lokalnom (Dubrovački, Osječki, Riječki band aid) te drugima (npr. Tamburaški band aid, Franjevački band aid, Hrvatski dječji band aid).

Četiri su glavna primaoca kojima su simbolički ili stvarno usmjerene poruke prenošene glazbom: 1) hrvatska nacija (tuzemci i iseljenici) koju se želi duhovno mobilizirati, ohrabriti i potaknuti na obranu; 2) srpska nacija koju se želi upozoriti i zaustaviti u njezinim osvajačkim planovima; 3) Europa i svijet koje se želi informirati, potaknuti na pravedan sud i podršku, te 4) Bog koji se priziva u pomoć i čuvanje Hrvatske i kojemu se simbolički iskazuje spremnost na žrtvu u ime domovine.

U skladu s navedenim poruke se jezično, glazbeno i vizuelno oblikuju najčešće kao TV-spotovi. Dio pjesama otprve je spjevan na engleskom jeziku, omogućujući time internacionalizaciju poruke. Temelji se na glazbenim značajkama zapadnoeuropske i angloameričke kulture: pop glazba niže se uz hard rock i rap.

Izdvojimo dva znakovita primjera: *Stop the War in Croatia* Tomislava Ivčića i pjesmu *Molitva za mir* grupe *ET (Electro Team)*. Ivčićeva pjesma nastaje među prvima u doba rata; praćena snažnom medijskom promocijom pokreće cijeli val novih rodoljubnih pjesama. Napisana je na engleskom jeziku; temelji se na značajkama srednjoeuropske pop glazbe himničko-šlagerskog tipa. Vizuelna prezentacija obogaćuje melo-poetsku: principom kontrasta sudaraju se idilične

[2] Za prvi dio članka koristila sam se tonskom i video građom koju je tokom 1991. godine snimila Grozdana Marošević (MAROŠEVIĆ, 1991a i b).

slike turistički atraktivne, sretne i uređene zemlje sa slikama kaosa — razrušenim svijetom, ranjenim i psihički slomljenim ljudima. Pjesma postaje jednom od neslužbenih himni rodoljubnog pokreta u Hrvatskoj zadobivši i znatnu popularnost u svijetu.[3]

Molitva za mir primjer je kreativnog korištenja značajki suvremene glazbe: motoričnost i hladnoća rapa kontrastiraju s nemirom, pobunom i vriskom izraženim u melodioznijem refrenu pjevačice »Dosta je rata, za mir ja dižem svoj glas!«. Internacionalni uspjeh TV-spota, širenog u hrvatskoj i engleskoj verziji, potvrđuje njegova prezentacija u američkim i kanadskim medijima. Jedan je od primjera uključivanja mlađe generacije glazbenika u suvremena ratna zbivanja u Hrvatskoj.

Drugi, veći dio rodoljubnog repertoara stvara se na hrvatskom jeziku te kao takav primarno namjenjuje hrvatskom narodu. Među brojnim glazbenim usmjerenjima interes privlači stvaralaštvo temeljeno na folklornoj glazbi.

Ovom prilikom namjera mi je prikazati kompleksni fenomen tamburaške folklorne glazbe te proces selekcije i promoviranja jednog njezinog, nacionalno obojenog, značenja. Proces nastaje u interakciji triju činilaca: neotradicionalne tamburaške grupe *Zlatni dukati*, službene kulturne politike i šire javnosti.

Pozornost usmjerujem u četiri zadatka: pružiti dokumentaciju o radu grupe *Zlatni dukati* i smjestiti je u kontekst kulturno-povijesnih i političkih zbivanja u Hrvatskoj; povezano s prethodnim, promotriti kako regionalni identitet grupe, oformljen u godinama prije nacionalnih previranja i rata, tokom prijelomnih događaja prerasta u nacionalni; analizom njezina repertoara, u prvom redu snimljenih rodoljubnih pjesama, ukazati na značajan doprinos koji je grupa imala u jačanju nacionalne svijesti Hrvata i njihovoj duhovnoj mobilizaciji; konačno, usporediti djelovanje grupe i značenje instrumenta tamburice s onima iz razdoblja hrvatskog narodnog preporoda.

ZLATNI DUKATI[4]

Krajem 1989. godine *Zlatni dukati* objavljuju kazetu *Hrvatska pjesmarica: O Hrvatskoj pjevam pjesmu* (1989b). Deset rodoljubnih pjesama u obradbi za tamburaški sastav[5] postižu izuzetnu popularnost — u sljedećoj godini prodane su u,

[3] Pjesma je snimljena 31. srpnja 1991, a na HTV prvi put emitirana 4. kolovoza. Ukupno je prikazana u 31 zemlji svijeta, osvojivši, primjerice, sedmo mjesto na top listi Australije i čak prvo na top listi New South Walesa (podaci korišteni iz zbornika *Hrvatsko ratno pismo 1991/1992*, 1992, 147).

[4] Podaci o djelovanju grupe dijelom su temeljeni na novinskom tisku i emisiji Omladinske televizije, emitirane 5. svibnja 1992, a dijelom na razgovoru sa članovima grupe (BONIFAČIĆ 1993: 2443—2444). Ovom prilikom zahvaljujem sugovornicima na izuzetnoj susretljivosti i otvorenosti, posebice Josipu Ivankoviću koji je, omogućivši mi korištenje dokumentacijske i zvučne građe, znatno pridonio nastanku članka.

[5] U članku, ovisno o kontekstu, koristim termine *grupa* i *sastav*. Prvi termin, širi značenja (kojim se u prvom redu podrazumijeva međusobna povezanost, zajedničko i organizirano djelovanje manje skupine ljudi) odnosi se na petoricu svirača/pjevača i uz njih nezaobilazne ličnosti — J. Ivankovića. Drugi, uži termin naglašava glazbovanje *Zlatnih dukata;* odnosi se, dakle, samo na svirače/pjevače.

približno, 150.000 primjeraka. Tokom ratne 1991. godine, sastav je nezaobilazni dio hrvatskih televizijskih i radijskih programa. Devetog rujna 1992, poslije devet i pol mjeseci stanke, pjesmom ove grupe *Vukovar, Vukovar,* započinje prva emisija prognanog hrvatskog Radio-Vukovara iz Vinkovačke radio-postaje.[6] Početkom sljedeće godine, u anketi javnog mnijenja objavljenoj u novinama *Globus,* sastav je proglašen najpopularnijim, u konkurenciji s ostalim pop i rock sastavima koji djeluje u Hrvatskoj.[7]

Ovih samo nekoliko isječaka svjedočanstvo su nesvakidašnjeg uspjeha jedne grupe, fenomena koji zaslužuje detaljniju pozornost. Pet članova tamburaškog sastava, koje vodi i organizira skladatelj, pjesnik i menedžer Josip Ivanković, danas broji pet godina svoga profesionalnog rada i deset godina od prvih organiziranih početaka. Znatnu popularnost zadobivaju početkom 90-ih — u godinama burnih političko-nacionalnih mijena u Hrvatskoj.

Kako je tekao uspon ove grupe, kako se formirao i mijenjao njezin identitet? Koji su razlozi njezine popularnosti? Iz kojih tradicijskih temelja i kulturnopovijesnih simbola ona proizlazi? Ovim zanimljivijim pitanjima, koja se postavljaju pri razmatranju djelovanja navedene grupe, posvetit ću u radu detaljniju pozornost.

DJELOVANJE

Početne godine

Zlatni dukati formiraju se početkom 80-ih godina; članovi tamburaškog sastava i njihov idejni začetnik Josip Ivanković rođeni su i odrastali u Slavoniji.[8] Svoje glazbeno umijeće stekli su i usavršili putem usmene prakse te autodidaktičkim radom.[9] Porijeklo iz regije na čiju se folklornu glazbu nastavljaju često je od samih članova grupe isticano kao bitan preduvjet uspješnosti, istinskog doživljaja i pravilne interpretacije dotične glazbe.

Budući članovi sastava okupljaju se u neformalnim manjim družinama zajednički muzicirajući i razrađujući svoj repertoar. Započevši s pjesmama i instrumentalnom pratnjom plesova (najviše kola) iz rodnog Štitara i okolnih mjesta, postepeno upoznaju tamburaški tradicijski repertoar Slavonije, ali i novije skladani nastao na temeljima tradicijske slavonske glazbe; posebnu pozornost

6 Usp. *Novi Vjesnik,* 10. rujna 1992.

7 *Globus,* 5. veljače 1993.

8 Petorica svirača rođeni su u istočnoj Slavoniji: Stanko Šarić, Mato Lukačević, Mato Miličić i Mirko Gašparović u mjestu Štitar, pokraj Županje, a Hrvoje Majić u Vinkovcima. Voditelj grupe rođen je, i do svoje 15. godine živio, u zapadnoj Slavoniji — selu Čađavica, između gradova Podravska Slatina i Donji Miholjac.

9 Trojica svirača već se u djetinjstvu, uz glazbenu aktivnost očeva, zbližuju s tamburicom. Ostala dvojica zarana, također, pokazuju interes za glazbu u širem smislu: budući primaš H. Majić polazi nižu muzičku školu u Vinkovcima, stičući tako jedini u grupi temelje glazbene naobrazbe. S. Šarić, budući pjevač i svirač, pokazuje ispočetka interes za gitaru da bi u Zagrebu, sudjelovanjem u »KUD-u Ivan Goran Kovačić«, tamburica preuzela primat u njegovoj glazbenoj orijentaciji. J. Ivanković autodidaktičkim radom izgrađuje svoju glazbenu pismenost i kulturu.

posvećuju starogradskim pjesmama.[10] Započinju prvi honorarni angažmani — pretežno svirke na zabavama i svadbama u rodnome mjestu i okolici. Druga aktivnost usmjerena je na sudjelovanje u tamburaškoj sekciji KUD-a iz Štitara.

Odlazak dvojice svirača na školovanje u Zagreb, amaterska djelatnost unutar tamburaške sekcije »KUD-a Ivan Goran Kovačić«, nastavak svirke u rodnome Štitaru, upoznavanje sa šansonijerom J. Ivankovićem i pjevačem Marijanom Majdakom urodit će i pokušajima organiziranja samostalne tamburaške grupe. Godine 1983. nastaje prvi rezultat studentskog rada — kazeta *Ni sokaci nisu, što su nekad bili* (*Zlatni dukati* 1983).

Ne nailazeći na poseban odaziv javnosti, grupa nastavlja djelovati ka željenom cilju — formiranju vrsnog profesionalnog tamburaškog sastava. Prema riječima J. Ivankovića, želja im je bila izmijeniti tadašnju stagnirajuću situaciju spontanog tamburaškog muziciranja u Hrvatskoj.[11] Nakon pregovora s još nekim uspješnijim grupama iz Slavonije, a nalazeći pjevača za kojim je dulje vremena tragao, Ivanković predlaže tamburašima iz Štitara profesionalni angažman. Formira se sastav od pet članova, zadržava 1983. godine promovirani naziv *Zlatni dukati*, odijeva u stiliziranu slavonsku nošnju, koncipira repertoar koji se uvježbava i razrađuje na redovitim probama u Vinkovcima. Godine 1988. slijedi prvi uspjeh grupe — kazeta i ploča *Nek zvone tambure* (*Zlatni dukati* [1988]).

To je i prva znakovita godina za grupu: članovi napuštaju dotadašnja zaposlenja opredjeljujući se za profesionalnu tamburašku karijeru. Započinje reklamna kampanja po radijskim i televizijskim stanicama. Grupa seli u Zagreb, kako bi snažnije mogla djelovati iz glavnog kulturnog centra Hrvatske i odazvati se na pozive, u početku — lokalnih radio stanica. Već te 1988. godine među prvim medijima reagiraju televizije Beograd i Novi Sad snimajući TV-spotove grupe i unoseći ih sve češće u svoje programe.

[10] U članku koristim šire rasprostranjeni i popularni termin *starogradske pjesme*, svjesna njegovih mogućih nedostataka (primjerice, naglašavanja *starine* čije značenje je relativno, te ograničenja na *gradski* fenomen, iako je ovaj tip pjesama bio popularan kako u ruralnim sredinama, tako i u manjim te većim gradovima). Njime se služe i sami članovi istraživane grupe.

Termin se odnosi na vrstu pjesama čiji intenzivniji nastanak i širenje možemo pratiti u 19. stoljeću. Njeguju se pretežno u manjim gradovima panonskog područja, sjeverno od rijeka Save i Dunava. Prema tematici i glazbenom oblikovanju ove, pretežno ljubavne, pjesme ukazuju na srednjoeuropske, često njemačke glazbene uzore, a onda i na one ruske te mađarsko-ciganske provenijencije. Jedan su od neizostavnih dijelova repertoara tamburaških ansambala 19. i 20. stoljeća. Detaljnije u pogledu terminologije i repertoara usp. BEZIĆ 1977 i FORRY 1990.

[11] »Tamburaška glazba bila je zatvorena u rezervatu, zanemarivana u novinama, neprimjetna na televiziji, omalovažavana na radiju. Narodna glazba se nije razvijala jer su još prije tridesetak godina hrvatski stručnjaci za narodnu glazbu, muzikolozi i urednici na radiju i televiziji odlučili da je drže pod kontrolom i usmjeravaju njezin razvoj. Zato su izmislili festival 'Krapina' za kajkavsko područje, 'Požega' za slavonsko, 'Melodije Istre i Kvarnera', te 'Splitski festival'. Premda je na taj način spriječeno nekontrolirano bujanje 'novokomponovanoga' kiča kao što je to u Srbiji, efekti ovih naših festivala bili su loši. U odnosu na to koliko je uloženo u festivale i koliko su trajali, a da pritom u narodu s tih festivala nije ostalo više od jedne i pol pjesme, dostatno svjedoči o krivom konceptu hrvatskog folka. Bile su to nekakve kvaziakademske narodne pjesme i *Zlatni dukati* su morali zvučati sasvim suprotno. Tako su, na neki način, *Zlatni dukati* nastali na pogreškama hrvatskog festivalskog folka« (*Globus*, 15. studenog 1991).

Godine 1989. izlazi i druga kazeta/ploča profesionalno formirane grupe *Pjevaj kad duša boli* (*Zlatni dukati* [1989a]); snimkom dviju emisija posvećenih grupi dolazi i do promocije na zagrebačkoj televiziji.[12] Formira se regionalni identitet — uspješna tamburaška grupa čiji se repertoar temelji, u prvom redu, na užoj (slavonskoj) i široj (panonskoj) tradiciji: na seoskoj i varoškoj glazbi, kao i onoj skladanoj na njezinim temeljima.

Prijelomno razdoblje

Sve popularnija, grupa dobiva poziv iz Hrvatske bratske zajednice i Matice iseljenika na jednomjesečnu proljetnu turneju po Kanadi i Americi. Uz repertoar s prvih dviju kazeta i ostalih popularnih komada tamburaške glazbe, sastav započinje svirati i poznatije hrvatske rodoljubne pjesme koje nailaze na snažan odaziv publike. Upravo ovakva reakcija Hrvata iseljenika bit će jednim od glavnih poticaja za daljnje programsko usmjerenje — snimanje rodoljubnih pjesama.

No, zamisao članova grupe teško je ostvariva: dio pjesama planiranih za ploču imaju »neslužbenu zabranu« javnog izvođenja;[13] većina njih nije bila rado gledana u godinama socijalističke vladavine zbog presnažnog isticanja hrvatskog identiteta.

Nakon višemjesečnog sustezanja diskografske tvrtke Jugoton, kazeta/ploča pod naslovom *Hrvatska pjesmarica: O Hrvatskoj pjevam pjesmu* izlazi 24. prosinca 1989. (*Zlatni dukati* 1989b). Odaziv javnosti je izuzetan: broj od, otprilike, 150.000 prodanih primjeraka dostiže rekord ne samo u usporedbi s nakladom drugih kazeta i ploča ove grupe, već i unutar broja prodanih primjeraka drugih Jugotonovih izdanja.

Publiciranje kazete čin je znatne hrabrosti: njime grupa utječe na formiranje imagea onih koji su se među prvima usudili javno istaknuti nacionalno i još u nesigurnoj godini prihvatiti rizik negativnih reakcija službene kulturne politike.

Jednako rizično jest i povezivanje grupe s Hrvatskom demokratskom zajednicom, tada još političkom strankom u formiranju. Nalazeći bliskost u političkom cilju — formiranju samostalne države Hrvatske — i suglasnost u mirnom načinu ostvarivanja toga cilja, grupa započinje suradnju sa strankom, iako do danas ne postaje i njezinim članom. Unatoč riziku, suradnja će se u idućim mjesecima odvijati na obostranu korist dviju formacija. Sudjelovanjem u reklamnoj kampanji stranke grupa učvršćuje svoj status i širi popularnost, pridobivajući za se i političke pristaše. Javno i slobodno izvođene rodoljubne pjesme postaju rječiti primjer i simbol nove — demokratske i slobodne budućnosti. HDZ opet sudjelovanjem *Zlatnih dukata* dobiva nužno potrebnu glazbenu poza-

[12] Snimljen je repertoar s dviju navedenih kazeta iz 1988. i 1989. godine. Dvadeset TV-spotova pod naslovom *Zlatni dukati* izlaze u javnost 1989. godine kao prva video-vrpca grupe (1989c).

[13] Npr. pjesma *Oj, ti vilo Velebita* popularnija za razdoblja Nezavisne Države Hrvatske, ili pjesma *Ustani bane*, češće izvođena u vrijeme »hrvatskog proljeća« 1971.

dinu, neizostavan dio reklame svake političke kampanje; širi svoju popularnost i stvara identitet stranke koja se kao i tamburaška grupa usuđuje javno izvoditi tada još nepoćudne pjesme.

Iduće godine moguće je pratiti širenje identiteta *Dukata*[14] od jasno regionalno i stilski obojene slavonske tamburaške grupe k identitetu hrvatske nacionalne grupe. Pobjeda stranke HDZ ujedno je i simbolička pobjeda grupe te nacionalnog usmjerenja temeljenog na tradiciji koje zastupa.

Ratni period

Kninske barikade u kolovozu 1990. i sustavno provođena srpska medijska politička propaganda jasno su nagovijestile dugotrajnu borbu od simboličkog ka stvarnom razdruživanju Jugoslavije. U ovom okružju izlazi i druga kazeta/ploča rodoljubnih pjesama — *Horvatska domovina* (*Zlatni dukati* 1990a). Kao i prva, sastavljena je pretežno od budnica.

Buduće djelovanje *Dukata* oblikuje ratna svakodnevica. Grupa započinje samoinicijativno obilaziti ratne terene, uglavnom u okolici Vinkovaca. U svojim intervjuima članovi grupe često navode primjer grada Osijeka u kojem se njihova svirka nadglašavala sa zvukom granata; u sjećanju im ostaje i nenajavljeni koncert u Nuštru, koji su hrvatski gardisti s oduševljenjem prihvatili. Dan nakon njihova koncerta u Sunji srušena je dvorana u kojoj su nastupili...

Rat poprima sve veće razmjere. Uzbune zbog zračnih napada šire se od Slavonije ka gradu Zagrebu, u rujnu 1991. Nedostatak rodoljubnih pjesama, koje se želi prezentirati putem masovnih medija i time što snažnije djelovati na duhovnu mobilizaciju Hrvata, u početku dijelom nadoknađuju dvije rodoljubne kazete *Dukata* (1989b i 1990a). Jer, tek od mjeseca kolovoza u javnost će krenuti i prve rodoljubne pjesme drugih autora, mnoge od njih ubrzo postajući hitovima. U nekoliko mjeseci pokrenut će se čitavi val novih rodoljubnih pjesama. No, *Dukati* će zadržati stalno mjesto na programima kao priznati sudionici, koji su među prvima krenuli u javnost sa starijim hrvatskim rodoljubnim pjesmama.

Članovi grupe prijavljuju se kao borci u hrvatsku vojsku. No, odbijanje njihove želje čin je koji potvrđuje ne samo svijest organa kulturne politike o značenju koje rodoljubne pjesme i njihovi autori imaju u ratnom razdoblju, već i o nezaobilaznom statusu *Dukata* unutar duhovne obrane Hrvatske.

Još jedan od vidova aktivnosti grupe jesu dobrotvorni koncerti, bilo samostalni, bilo u okviru zajedničkih nastupa s drugim afirmiranim glazbenicima. Organizirani su po Hrvatskoj i u inozemstvu.[15] Novčana pomoć prognanicima ili obiteljima stradalih branitelja odvaja se i od zarade prodanih kazeta i ploča.

[14] U članku podjednako koristim službeno ime sastava — *Zlatni dukati* — kao i popularnu kraćenicu — *Dukati*, koju upotrebljavaju i sami članovi grupe.

[15] U mjesecu studenome J. Ivanković u jednom od intervjua ističe kako već pet mjeseci grupa nije imala komercijalni nastup, što podrazumijeva i nepritjecanje prihoda od koncerata (*Globus*, 15. studenog 1991).

U toku 1991. godine grupa objavljuje (treću) kazetu rodoljubnih pjesama *U meni Hrvatska* (*Zlatni dukati* 1991a). Budnicama i drugim rodoljubnim pjesmama, zastupljenim na prvim dvjema kazetama (1989b i 1990a), pridružit će se ovom prilikom koračnice i marševi koji pozivaju na oružanu obranu. Već sami naslovi upućuju na navedenu značajku: *Mlada vojska hrvatska, Korak ide za korakom, Na juriš, braćo...*

Zanimljivo je ovom prilikom istaknuti reakcije kulturne politike republike Srbije koje se u pogledu grupe dijametralno mijenjaju. Još dok je bila poimana kao regionalna, grupa je imala veliku popularnost, posebno u Beogradu. No, širenjem njezina identiteta ka nacionalnom, grupa ne samo da gubi svoju popularnost već postaje i nepoželjnom. Tako se, prema kazivanju J. Ivankovića, kažnjava pronalaženje jedne od njezinih kazeta rodoljubnih pjesama u vojnika tzv. JNA (BONIFAČIĆ 1993: 2443).

U 1992. promovirana kazeta/ploča — *Klasika* (*id.* 1992a) nevezana je uz rodoljubnu tematiku, no ništa manje važna za identitet grupe. Evergreene W. A. Mozarta, G. Verdija, J. Brahmsa, J. S. Bacha obrađuje za tamburaški sastav primaš Hrvoje Majić. Izborom navedenoga repertoara sastav nastavlja tradiciju kako folklornih profesionalnih tako i amaterskih ansambala iz 19. i 20. stoljeća. Tehnički složenom, ponekad i virtuoznom svirkom, sastav ukazuje na sposobnost dosizanja i najzahtjevnije glazbene razine koju svojom gradnjom omogućuje tamburica. Ovom kazetom *Dukati* svjedoče o smjernicama širenja svog nacionalnog identiteta k internacionalnom — zapadnoeuropskom.

Iste godine izlazi i osma kazeta (deveta, ubrojimo li i studentski primjerak) — *16 zlatnih hitova* (*Zlatni dukati* 1992b). Veći broj pjesama temelji se na izboru s prvih dviju kazeta profesionalno formiranog sastava (iz godina 1988. i 1989). Tek šest pjesama rodoljubne je tematike. Godine 1993. izlazi kazeta/CD *Da su meni laka krila* (*id.* 1993); dvije pjesme posvećene su posljedicama rata: prognanim ljudima koji su izgubili svoje bližnje i čeznu za povratkom u rodni kraj. U pripremi je i nova kazeta koja će sadržavati samo božićne pjesme. Označuje novi izazov za grupu i za mogućnosti od njih korištenog i u širem obliku populariziranog instrumenta.

Četiri posljednje kazete potvrđuju postupno vraćanje *Dukata* politički neobojenim pjesmama s kojima su i započeli graditi svoju karijeru.

ANALIZA GLAZBENOG REPERTOARA

Zlatni dukati danas su jedan od najtraženijih sastava u gradu Zagrebu i u njegovoj okolici, a posebno u Slavoniji. Ne manju pozornost imaju i izvan države, među hrvatskim iseljenicima. Pozivi sa svih strana oblikuju i njihovu djelatnost: prosječan tjedan sastoji se pretežno od pet, a dosegne čak i sedam radnih dana. Događanja na kojima nastupaju mogu se ugrubo podijeliti na: različite zabave (imendani, rođendani, proslave uspjeha poznatijeg zavičajnog, sportskog ili nekog trećeg kluba), svadbe, samostalne koncerte, te, rjeđe, sudjelovanje u skupnim koncertima povezanim pretežno zajedničkom namjenom (dobrotvorni koncerti, nastupi unutar predizbornih političkih kampanja).

Različiti konteksti uvjetuju i repertoar: tako, primjerice, dok se u okviru predizbornih kampanja izvode samo rodoljubne pjesme, nastupi na svadbama i zabavama zahtijevaju mnogo širi repertoar — osim rodoljubnih, uključene su i starogradske pjesme (posebice skladbe Zvonka Bogdana koje *Dukati* rado izvode), slavonske seoske folklorne pjesme i plesovi, domaći i strani popularni hitovi, klasika, pa čak i novokomponirana glazba istočne provenijencije.

Kao što je na prethodnim stranicama rečeno, *Dukati* zadobivaju na prvoj popularnosti krajem 80-ih godina. Formira se regionalni identitet. Repertoar se sastoji od skladbi nastalih na temelju slavonske seoske i slavonsko-vojvođanske varoške folklorne glazbe ili od obradbi već postojećih folklornih predložaka.

Zadržat ćemo se neko vrijeme na njihovom regionalnom identitetu, promatrajući ga ovaj put kroz repertoar. No, prije melo-poetske analize potrebno je ukratko izložiti dva usmjerenja tamburaških ansambala u 19. stoljeću. Jer iz njih upravo proizlaze identiteti grupe *Zlatni dukati.*

Sljedbenici ***prvog usmjerenja*** jesu *folklorni tamburaški sastavi* (usp. priloženu tablicu). Među osnovnim obilježjima istaknimo: manji broj članova; slobodniji, često i spontani, način okupljanja; izgrađivanja putem usmene prakse i autodidaktičkim radom; (re)kreativnost u pogledu repertoara koji izrasta iz koncepcija njihove uže zajednice; znatnije prilagođavanje ukusu publike; manju povezanost s političkim zbivanjima te nacionalnu višestrukost (među izvođačima ističu se Hrvati, Srbi i Romi). Prema mišljenju Josipa Andrića, formiraju se isprva u Bačkoj, na prijelasku iz 18. u 19. stoljeće.[16] Ukazuju na dva podsmjera: *prvi* čine *seoski (polu)profesionalni sastavi* u Slavoniji i Vojvodini; u početku svoga postojanja oni djeluju usporedno, a kasnije sve više nastavljaju tradiciju gajdi i tambure samice; sudjeluju u različitim prigodama društvenog života uže seoske zajednice; repertoar se sastoji pretežno od slavonske/vojvođanske tradicijske vokalno-instrumentalne glazbe (npr. kola, poskočice, »bećarci« i dr.); *drugi* se odnosi na *varoške profesionalne sastave* panonskog područja (Slavonije, a još više etnički mješovite Vojvodine). Među različitim sredinama njihovog djelovanja ističu se kavane i hoteli;[17] u pogledu repertoara, uz obradbe i preradbe folklorne vokalno-instrumentalne glazbe, posebno značenje pridaju starogradskim pjesmama.

[16] »U 18. i 19. stoljeću postale su čuvene ciganske kapele na području tadanje Ugarske, u koju je spadala tada i naša Bačka. (...) To je bio redovito ansambl od pet, šest ili više svirača, koji je svirao popularnu narodnu muziku, pjesme i plesove. Najviše se spominju mađarske ciganske kapele, ali i Slovaci su tako imali svoje, Rumunji svoje, dapače i Srbi, Bunjevci i prekomurski Slovenci svoje. (...)

Bunjevci, Šokci i Srbi u Bačkoj imali su tamburu samicu. Promatrajući spomenute ciganske kapele, koje su dominirale u glazbenom životu i po Bačkoj, došli su neki tu u Bačkoj na misao, da bi se možda i od tambura mogla složiti slična kapela (...). Učinjeni su s tim krajem 18. stoljeća prvi pokusi: načinjene su tambure u nekoliko raznih veličina, dana je svakoj uloga analogno violinskim instrumentima u ciganskoj kapeli, i pokazalo se, da to lijepo zvuči i da se i na tamburama može u zboru, u kapeli svirati. Prvi pokušaji izazvali su oduševljenje, osobito među Bunjevcima, jer kako pjesnik Katančić početkom 19. stoljeća ističe ulogu tambure u bunjevačkom narodnom životu, sva je prilika, da je prvi tamburaški zbor uopće nastao baš među Bunjevcima.« (ANDRIĆ 1960, 26)

[17] U pogledu povijesnog pregleda potonjih sastava detaljnije usp. VUKOSAVLJEV 1990. O koncepcijama novijih tamburaških vojvođanskih sastava usp. FORRY 1990.

TABLICA

TAMBURAŠKI ANSAMBLI

GEOGRAFSKI PREGLED:

PANONSKO PODRUČJE

	HRVATSKA	**VOJVODINA**	**SRBIJA**
19. st.	Istočni (Slavonija) i središnji dio	(više-etnička) veći dio	Beograd i uža okolica
20. st.	Istočni, središnji i sjeverozapadni dio	veći dio	Beograd i uža okolica

FOLKLORNA GLAZBA, KULTURNA POLITIKA:

do i u 19. st. — *FOLKLORNI TAMBURAŠKI SASTAVI*

SEOSKI (POLU)PROFESIONALNI
VAROŠKI PROFESIONALNI

Sredina 19. st. — *AMATERSKI TAMBURAŠKI SASTAVI/ORKESTRI*

HRVATSKI NARODNI PREPOROD
RODOLJUBNE PJESME
SIMBOL TAMBURICE KAO »ILIRSKOG«
/JUŽNOSLAVENSKOG, HRVATSKOG/ NACIONALNOG INSTRUMENTA

ZLATNI DUKATI

[1983] 1988... — REGIONALNI IDENTITET

ŠIRI PANONSKI IDENTITET

SLAVONSKI IDENTITET

1989... Nove rodoljubne pjesme → HRVATSKI NACIONALNI IDENTITET ← REVIVAL

REVIVAL ?

Sljedbenici ***drugog usmjerenja*** mogu se označiti kao *amaterski tamburaški sastavi/orkestri.* Formalno su organizirani, kasnije i institucionalizirani; pretežno su brojčano veći i glazbeno pismeni; sastavljeni su najčešće od reproduktivnih umjetnika koji mahom izvode za njih pisane obradbe folklornih predložaka te skladbe poznatih autora; manje se prilagođavaju ukusu publike; nacionalno su svjesni i politički aktivni. Zapisi o prvim slobodnijim formacijama u Hrvatskoj (primjerice, sastav Paje Kolarića), iz kojih će se kasnije razviti navedeni amaterski sastavi, potječu iz sredine 19. stoljeća; neizostavno su povezani s nacionalno-integracijskom ideologijom hrvatskog narodnog preporoda te s kasnijim nacionalno-političkim kretanjima.[18]

Ovom prilikom valja spomenuti i ***treće usmjerenje*** koje se navedenima pridružuje sredinom 20. stoljeća — *profesionalne, gradske, glazbeno školovane orkestre* formirane u okviru radio stanica većih kulturnih centara nekadašnje Jugoslavije (Osijek, Novi Sad, Zagreb, Beograd i Sarajevo). Sva tri usmjerenja sastava/orkestara, a jednako i tradicija solističkog instrumenta (npr. bosanska šargija, tambura samica iz Like, Slavonije i Vojvodine) paralelno djeluju u drugoj polovici 20. stoljeća pokazujući znatne međuutjecaje kako u tipu, gradnji i ugodbi instrumenata tako i načinu svirke i repertoaru.

Prvih nekoliko godina svoga djelovanja *Zlatni dukati* oslanjaju se na aktivnost tamburaških sastava prvog usmjerenja: virtuozniji način svirke, kvartna ugodba i gradnja tamburica kojima se služe temelje se na tradiciji varoških profesionalnih folklornih sastava, u prvom redu onih iz Vojvodine; novonastali repertoar ukazuje na korištenje osobitosti slavonske seoske folklorne glazbe te glazbe popularne u manjim gradovima panonskog područja.

Promotrimo ukratko nekoliko karakterističnih primjera iz njihovog repertoara, populariziranog krajem 80-ih godina (*Zlatni dukati* [1988] i [1989a]). Prvi — *Joj, Anice* (primjer br. 1; *Zlatni dukati* [1988] i 1989c) ukazuje na korištenje značajki slavonske seoske folklorne glazbe, u prvom redu upotrebom dijatonike koja tendira duru (tzv. »antički dur«, prema: VASILJEVIĆ 1950: 351), kratkih melodijskih fraza, čvrste metroritamske strukture, jednostavnog ritmičkog obrasca te brzog tempa. Po tematici, ova vedra ljubavna pjesma također se skladno uklapa u navedeni tradicijski okvir. No, njezina vizuelna

[18] Navedena dva usmjerenja tamburaških ansambala prilično je teško geografski odrediti, budući da su dugo vremena paralelno egzistirala i međusobno djelovala. Historičar tamburaške glazbe i skladatelj Josip Andrić dijeli u jednom svom članku ansamble u *vojvođanski* i *slavonski smjer* (1962, 4—5). No, postavlja se pod znak pitanja upotreba geografskog određenja u pridjevu *vojvođanski.* Dok se za folklorne profesionalne sastave može utvrditi njihova znatnija prisutnost u manjim gradovima Vojvodine, folklorni (polu)profesionalni seoski sastavi (koje Andrić u toj podjeli ne spominje) bili su skoro podjednako rasprostranjeni i u Slavoniji i u Vojvodini. Stoga smatram adekvatnijom klasifikaciju s obzirom na način egzistencije, glazbenu pismenost i stupanj kreativnosti navedenih usmjerenja.

U jednom ranijem članku Andrić koristi navedene činioce u označavanju formacija. Tako piše o tamburici kao folklornom, zabavnom i umjetničkom glazbalu (1956, 19). No, kako termin *folklorno* jednim svojim dijelom obuhvaća i značenje zabavnog, a onda i umjetničkog, i ova podjela ukazuje na neke nedostatke. Unatoč tome, ona svjedoči o kompleksnosti fenomena tamburice i znatnim poteškoćama koje se javljaju pri pokušaju njene klasifikacije. Kao takve, klasifikacije (uključujući i u ovom radu iznesenu) ostaju otvorenima za daljnja istraživanja i preinake.

prezentacija unosi novi ambijent — disco-club — sugerirajući time i novu primjenu tamburaške glazbe.

Druga pjesma pod naslovom *Ej, cigane* (primjer br. 2; *Zlatni dukati* [1989a] i 1989c) proizlazi iz tradicije varoških folklornih tamburaških sastava, šire prisutnih u Vojvodini. Upravo značajkama te pjesme — upotrebom mola, *rubato* tempom koji uključuje česta *acceleranda* i *rittardanda,* virtuoznim i improvizirajućim načinom svirke te sentimentalnom lirikom — ponovno se oživljuje prije citirana snažna povezanost tamburaških sastava sa ciganskim kapelama u 19. stoljeću. Za pretpostaviti je da uvođenje starogradskih pjesama ciganško-ruske provenijencije nastaje upravo kao rezultat ove povezanosti. I vizuelna prezentacija oživljuje jedan od tipičnih socijalnih miljea — kavanu u kojoj tamburaši uz ponuđeno jelo i piće sviraju svojoj bećarski raspoloženoj publici.[19]

Treći primjer — *Drava se muti* (primjer br. 3; *Zlatni dukati* [1988] i 1989c) s druge strane osvjetljuje nekada, a i danas, popularnu starogradsku pjesmu. Trodobnim metrom koji sugerira valcer, napjevom baziranim na rastavljenim dur akordima te refleksivno-ljubavnom tematikom, ovaj put ističe se drugi inspirativni model starogradske pjesme — srednjeeuropska, točnije njemačka folklorna gradska pjesma. Vizuelna prezentacija skladno prianja uz liriku: članovi sastava snimljeni su u jesenskom pejzažu pokraj rijeke.

Osim izabranih primjera glazbenog repertoara potrebno je istaknuti još dva faktora koji sugeriraju regionalni identitet grupe: riječ *dukati,* uključenu u naziv grupe (koja upućuje na karakterističan element slavonske nošnje), i vizuelnu prezentaciju navedene nošnje u stiliziranom obliku.[20]

Iz navedenih podataka proizlazi da grupa vanjskim, izvanmuzičkim osobitostima naglasak daje na slavonski regionalni identitet, dok melopoetski elementi upućuju na šire panonsko područje. Upravo iz potonjih razloga grupa je skoro istovremeno prihvaćena u Hrvatskoj i Srbiji. Razlozi njezine popularnosti prije svega jesu u životnosti, kreativnosti i visokoj izvedbenoj tehnici koje postaju znakovitima, uspoređene s načinima izvedbe i karakteristikama dotadašnjih skladbi nastalih na temelju slavonske folklorne glazbe te promoviranih putem regionalnih festivala u Hrvatskoj.

[19] U pogledu termina *bećar,* konteksta i glazbenog repertoara uz njega povezanih, usp. FORRY 1982.

[20] Ovom prilikom zanimljivo je opisati vizuelni image sastava, oblikovan već na kazeti iz 1988. godine. Članovi sastava odjeveni su u košulje od domaćeg platna (za koje navode porijeklo iz njihovog sela i okolice), stilizirane tradicionalne slavonske prsluke, crne hlače i čizme. Za razliku od fotografije na omotnici prve studentske kazete (1983), na kojoj su odjeveni u kombinaciji građanskog (bijele hlače i cipele) i seoskog (spomenute košulje) sugerirajući time svojevrstan otklon od tradicije, navedenom stiliziranom nošnjom upućuju na jaču povezanost sa seoskom tradicijom.

Doduše, dulja, puštena kosa (koja je na omotnici prve studentske kazete bila uredno kratko podšišana) i stilizirana nošnja sugeriraju image grupe koja proizlazi iz tradicijskih okvira, ali koja unosi i svojevrsnu slobodu — osobni doživljaj i interpretaciju te tradicije.

Repertoar rodoljubnih pjesama

S nacionalnim previranjima pratimo širenje identiteta grupe, koja će svoju punu afirmaciju doživjeti u ratnim godinama. Promotrimo sada obilježja njihova snimljenog i javno izvođenog repertoara rodoljubnih pjesama. Najviše su zastupljene na trima kazetama: *Hrvatska pjesmarica* (*Zlatni dukati* 1989b), *Horvatska domovina* (id. 1990a) i *U meni Hrvatska* (id. 1991a), te na dvjema videokazetama (id. 1992c i d).

S obzirom na načine nastajanja i prezentacije javnosti, pjesme je moguće podijeliti u dvije grupe: 1) obradbe i preradbe[21] pretežno hrvatskih, a onda i stranih rodoljubnih pjesama; 2) autorske i koautorske radove Josipa Ivankovića.

1) Obradbe i preradbe

Obradbe i preradbe obuhvaćaju približno 2/3 cjelokupnog snimljenog rodoljubnog repertoara *Dukata*. Pjesme koje prezentiraju javnosti nastale su u vrijeme hrvatskog narodnog preporoda i tokom različitih nacionalnih gibanja na hrvatskoj političkoj sceni u drugoj polovici 19. i u 20. stoljeću. Namjera mi je osvijetliti tek jedan dio vrlo slojevitog folklornog života pjesama čiji su procesi nastanka, obradbe ili preradbe bili usmjereni istom cilju — jačanju potencijalnih ili, opet, potvrđivanju već ostvarenih političko-nacionalnih stremljenja.

S obzirom na porijeklo pjesama koje *Dukati* šire u javnost, moguće je raspoznati dvije podgrupe: A) pjesme do danas nepoznatih autora (mnoge od njih nastale putem usmene tradicije); B) pjesme dijelom ili sasvim poznatih autora (pretežno nastale tokom 19. i 20. stoljeća).

A) Pjesme nepoznatih autora

Kao zanimljiviji primjer prve podgrupe izdvajam pjesmu *Spustila se gusta magla*. Neke njezine tekstovne varijante bile su u doba komunističke Jugoslavije »neslužbeno zabranjene« zbog povezanosti s nacionalnim gibanjima do 1945. godine; javno su živjele samo one politički bezopasne ili opet one oportune, čija je funkcija bila potvrda i pohvala novoustoličenom režimu.

Pozornost u vezi s navedenim prije svega privlači politički neobojena varijanta — ljubavna pjesma s početnim stihom *U livadi, pod javorom...*[22]

[21] Terminom *obradba* označujem aranžman postojećih pjesama za tamburaški sastav koji podrazumijeva manje prilagodbe i promjene melo-poetskog predloška; *preradba* uključuje znatnije intervencije bilo u melodijsku ili tekstovnu domenu originala (radi li se o ostvarenju poznatog autora), odnosno zapisane varijante (radi li se o folklornoj pjesmi). *Preradbu* valja razlikovati od termina *koautorski rad*: drugim označavam pjesmu čijem je glazbenom dijelu Ivanković jedini autor, a stihovi su nastali iz pera drugog autora.

[22] Ovom prilikom zahvaljujem Lovri Županoviću na savjetima u vezi članka te na pomoći oko pronalaska navedene varijante.

Među prvima donosi je u četiri tekstovne varijante Franjo Ksaver Kuhač u zbirci *Južno-slovjenske narodne popievke* (1881, 7—9). Citiram onu iz Slavonije, kao cjelovitiju i najbližu kasnijim tekstovnim varijantama drugih zapisivača.

U livadi, pod javorom voda izvira;
kraj nje šeće lipa Kata, vode zahvaća.
K njoj se momče s grada baca zlatnom jabukom;
uzima ju lipa Kata i natrag baca.
U livadi, pod javorom voda izvira;
kod nje stoji lipa Kata, vodu promatra.
K njoj se momče s grada baca zlatnim prstenom;
uzima ga lipa Kata, na prst ga meće.
Lipa Kata mladom momku ovak' govori:
»Ako s' bacaš radi vode, dođi u jutro,
jer u jutru svaka voda ladna studena;
večerom je ona mlaka i zamućena.
Ako li je porad ručka, dođi u podne;
u podne bo sva gospoda za sofrom sjede:
sastaju se, divanušu, šale provode,
tamburaju, vince piju, pjesme pjevaju.
Ako li je porad cvita dođi u večer,
jer u večer svako cviće lipo procviće.
Ako li je rad ženitbe, dođi u jesen;
u jesen se dive prose, pirovi drže.«

Analiza napjeva te melo-poetske strukture ukazuje na dalju varijantu. Stoga je, za ovu prigodu, izabrana melo-poetska varijanta bliža popularnom napjevu kasnije rodoljubne pjesme, koju je zapisao Luka Lukić 1916. ili 1918. godine[23] (primjer br. 4; LUKIĆ 1915—1950, IEF br. 7116).

Pjesmu je u bližim tekstovnim varijantama zapisalo i više drugih istraživača,[24] a također i sa drukčijim stihovima.[25] Navedeno ukazuje na njezinu znatnu popularnost, posebno na području Slavonije. Prema melo-poetskim osobitostima ona predstavlja primjer korištenja jednog od modela slavonske folklorne glazbe. O tome svjedoči prisutnost dijatonike, kratke melodijske fraze temeljene na kretanju napjeva u sekundama i tercama, te završetak napjeva na drugom stupnju tonskog niza. Lukić je pjesmu zapisao u jednoglasnoj izvedbi, no kvintni završetak jednog kasnijeg zapisa (STEPANOV — FURIĆ 1963, br. 46) potvrđuje jedno od obilježja velikog dijela slavonske folklorne glazbe, pogotovo njezinog novijeg sloja. U pogledu melo-poetske strukture i forme, pozornost privlači ponavljanje glazbenog odsječka u A dijelu te u B dijelu upjev *aj*, nakon kojega slijedi jedan od često korištenih završnih melodijskih obrazaca u Slavoniji.

U doba Nezavisne Države Hrvatske pjesma je, zadržavši popularni napjev, preoblikovana u sljedeću tekstovnu varijantu:

Spustila se gusta magla (:iznad Kupresa:).
To ne bila gusta magla (:iznad Kupresa:),
već to bila hrabra vojska (:poglavnikova:).
Poglavniče, skupljaj vojsku (:sve pod jedan broj:),
pa je vodi sve do Drine (:u hrvatski boj:).[26]

23 Lukić ne zapisuje godinu, no isti pjevač Jakob Stanić pjevao mu je tokom dviju navedenih godina još nekoliko pjesama.

24 Primjerice, I. SUČIĆ u Čađavici (1953—1959, br. 9); S. STEPANOV u Veliškovcima (1949, br. 42) ili u Dobrovcu (STEPANOV–FURIĆ 1963, br. 46); J. NJIKOŠ u Bizovcu (1954, 39) i dr.

25 Npr. »Mene mati, mene mati i bije i kara...« (LUKIĆ 1915—1950, IEF br. 7193)

26 Podaci o kazivaču ove tekstovne varijante zabilježeni su u autoričinoj terenskoj bilježnici.

Titova Jugoslavija daje joj treći pečat, skoro doslovno oslanjajući se kako na glazbeni predložak tako i na ishitriteljski model prethodnog političkog razdoblja (zapisao V. Žganec u Pakracu; STEPANOV–FURIĆ 1963, br. 86):

Spustila se gusta magla (:pokraj Dunava:).
To ne bila gusta magla (:pokraj Dunava:),
već to bila slavna vojska (:maršal Titova:).
Druže Tito, kupi vojsku (:sve pod jedan broj:),
pa je šalji na bojište (:u krvavi boj:),
nek se bori za slobodu (:i za narod svoj:).

Godine 1991. J. Ivanković obrađuje pjesmu za tamburaški sastav te slijedi svoje prethodnike — prvenstveno intervenirajući u tekstovni predložak (*Zlatni dukati* 1991a):

Spustila se gusta magla (:iznad Zagreba:).
To ne bila gusta magla (:iznad Zagreba:),
već to bila hrabra vojska, vojska hrvatska,
što nam nosi staru slavu (:naših djedova:).
Skupila se silna vojska (:sprema se u boj:),
borit će se za slobodu (:i za narod svoj:).

Zlatni dukati šire ovu varijantu u javnost. Oslobađaju je stigmi prethodnih razdoblja, posebice one iz Nezavisne Države Hrvatske, kad je pjesma bila prilično popularna.

B) Pjesme dijelom ili sasvim poznatih autora

Primjer koji ovom prilikom zaslužuje punu pozornost jest budnica *Još Hrvatska ni propala,* s pravom u kasnijim vremenima označena »Hrvatskom marseljezom«.[27] Stihove oblikuje Ljudevit Gaj 1832/33. godine, inspiriran poljskom rodoljubnom pjesmom *Jošte Poljska ni zginela.*[28] Napjev, prema romantičnoj Gajevoj priči (KUHAČ 1893: 19—20), nastaje inspiriran folklornom glazbom, točnije, pratnjom seoskih »mužikaša« vjerojatno svadbenom plesu u kojem se razabire jedino »mumljanje bajsa«. Na temelju Gajeva sjećanja, Livadić zapisuje četiri varijante te izabranu i redigira.[29] Prva izvedba pjesme u međučinu njemačkog igrokaza *Die Magdalennen Grotte bei Ogulin,* 7. veljače 1835, nailazi na oduševljenu reakciju publike koja, čak deset puta, zahtijeva njezino ponavljanje. Posebnu važnost dobiva kao prva pjesma koja je s javnog mjesta otpjevana na hrvatskom jeziku.

[27] Znakovite su Kuhačeve riječi povezane uz ovaj nadimak: »Ako se tvrdi, da su Francezi više u ratu pobiedili Marseljezom nego li oružjem, to možemo mi reći, da je popievka *Još Hrvatska* Hrvate probudila kao jednim udarcem iz dugotrajnoga driemeža i mrtvila.« (KUHAČ 1885: 19)

[28] Detaljnije o godinama nastanka ove pjesme usp. knjigu N. STANČIĆA *Gajeva »Još Horvatska ni propala« iz 1832—33,* 1989.

[29] Napjev ukazuje na znatne sličnosti s tradicijskom pjesmom *Zora bela, sunce jasno* (KUHAČ 1881, br. 1551). O porijeklu napjeva usp. detaljnije KUHAČ 1893, 25 i 1904, 4.

Kako ispravno ističe N. Stančić u uvodu svoje knjige (1989, 9), pjesma je prisutna »već jedno i pol stoljeće na hrvatskoj političkoj sceni krećući se njome tjerana političkim vjetrovima, služeći kao zastava različitim snagama i proživljavajući pri tom vlastitu sudbinu bez mogućnosti da na nju sama utječe.« U ovom razdoblju pjesma zadobiva i novi melo-poetski pripjev, za sada nepoznatog autora, kojemu ne možemo zanijekati skladno nadovezivanje na originalni predložak te formiranje zanimljivije i glazbeno zaokruženije cjeline. Najviše se do danas zadržala njegova slijedeća tekstovna varijanta: »'Hura', nek se ori gdje s' hrvatski govori!«.

Konzultirajući brojne rodoljubne tiskane zbirke te usmena kazivanja znanstvenih radnika ali i pojedinaca niže naobrazbe, do sada mi nije pošlo za rukom odgonetnuti autora toga pripjeva. Pretpostavljam da je kasnije (krajem 19. ili početkom 20. stoljeća) usmenom tradicijom zaživio uz originalni predložak.[30] Na najstariji dosadašnji zapis naišla sam u dvolistnom izdanju *4. ustaške spomen skladbe,* nakladnika Amira Gučija ([1942], 4). Međutim, stihovi pripjeva u tom izdanju (»Dan dušman nek zaori, Hrvatskom samo Hrvat zbori; van tuđin nek zaori, Hrvatskom samo Hrvat zbori!«) prilično se razlikuju od prije navedenih stihova prenošenih usmenom tradicijom i još danas popularnima.[31]

Varijanta koju prezentiraju *Zlatni dukati* proizlazi iz šireg melo-poetskog predloška. Time potvrđuje izjave Josipa Ivankovića prema kojima *Dukati* preuzimaju upravo usmenom tradicijom širene pjesme. U njih, u skladu s aktualnim političko-nacionalnim zbivanjima, interveniraju u manjoj ili većoj mjeri.[32] Zadržavši tako stariji napjev, te pridodavši mu mlađi pripjev, Ivanković unosi znatnije promjene u tekstovni predložak. Od originalnih deset kitica,[33] koristi samo prva dva stiha pridodajući sadržajno aktualniji nastavak i novi pripjev (primjer br. 5; *Zlatni dukati* 1989b).

Kako ističe N. Stančić (1989, 149) »Prva kitica plod je neposredne Gajeve inspiracije i upravo je ona pjesmu pronijela preporodnom Hrvatskom. Po njoj je pjesma bila budnicom koja je stvarala preporodnu atmosferu i bila ujedno njen izraz. Prema preostalim kiticama (osim zadnje, napitničke) ona je ustvari suho-

[30] Na navedenu vremensku pretpostavku uputila su me usmena kazivanja 60- i 70-godišnjaka koji se pjesme sjećaju iz djetinjstva.

[31] Ovi stihovi, neznatno izmijenjeni »'Hura' nek se ori i hrvatski govori!«), tiskani su i u *Antologiji popularnih pjesama u Hrvatskoj* ([1993], 30). *Hrvatska pjesmarica* (OLIVER-PRIŠLIN 1991: 47) donosi Ivankovićevu verziju, iako ne navodeći i njegovu preradbu. Zanimljivo je da obje zbirke navode kao autore Gaja—Livadića ([1993]), ili samo Livadića (1991), ne upozoravajući na mlađi pripjev i druge autore.

[32] »Nakon svih svojih faza, osjetio sam da se moram držati glazbe koju slušam od djetinjstva. Kažu da su te pjesme (hrvatske rodoljubne, op. RB) bile zabranjene, ali ja to nisam nigdje pročitao. A imam dosta literature s područja glazbe. Neke čak iz prošlog stoljeća. Proučavao sam ih, i neke pjesme pokušao obraditi. Činile su mi se OK. I drugima su te knjige bile dostupne, ali su im pjesme vjerojatno zvučale neatraktivno i nesuvremeno, uz patinu koja se nataložila. No trebalo ih je samo malo osuvremeniti, dati im novu melodiju, tekst, aranžman, i bile su prihvatljive.« (Intervju s J. Ivankovićem, *Globus*, 15. studenog 1991)

[33] U pogledu tekstovnih varijanti nastalih u vrijeme hrvatskog narodnog preporoda detaljnije usp. STANČIĆ 1989.

parna programatska pjesma koja izlaže povijesnu predodžbu i nacionalni program pretočen u stihove. Većina onih koji su pjesmu pjevali, ili poznavali, nije znala sadržaj tog dijela ni u vrijeme preporoda, niti ga je bila svjesna kasnije.«

Do slične konstatacije dolazi i Ivanković. Oslanjajući se samo na početne popularne stihove, a još više na lako pamtljiv napjev, on svojim postupkom ubrzava i pojednostavljuje proces njezina ponovnog prihvaćanja i širenja.[34] Navedeni proces još više se pospješuje video prezentacijom: pjesma je povezana s isječcima miroljubivih demonstracija Hrvata protiv namještenih političkih procesa, provođenih od tzv. Jugoslavenske narodne armije početkom 1991. (*Zlatni dukati* 1992c)

Od radova nastalih u 20. stoljeću valja istaknuti dvije zanimljivije pojave. Prva je prezentacija stranih pjesama s ratnom tematikom u obradbi za tamburaški sastav. Hitovi poput *Brothers in Arms* grupe *Dire Straits* postali su poznati u Hrvatskoj u njihovim originalnim verzijama. U ratnom periodu pjesma je često emitirana na HTV-u, kao pozadina dokumentarnim snimkama nesretno poginulog zagrebačkog novinara Gordana Lederera (*Banijska ratna praskozorja*). Koristeći aktualnost pjesme i prezentirajući je uz tamburaški zvuk, *Dukati* unose novost u tamburaški repertoar, šireći tako domet instrumenta na područje koje do sada nije obuhvaćao (*U oružju brat; Zlatni dukati* 1991b).

Novim primjerima, ali istim postupkom, grupa tako nastavlja šire primjenjivanu tamburašku aktivnost, karakterističnu za varoške folklorne sastave u Vojvodini i Slavoniji, a dijelom i za amatersko muziciranje u Hrvatskoj u 19. stoljeću. Nekada unošenje popularnih hitova ruske, mađarske i njemačke provenijencije, kasnije grčke i talijanske, nastavlja se djelatnošću *Dukata* na rock i pop ostvarenja 20. stoljeća.

Od domaćih autora veliku popularnost doživjela je, upravo prezentacijom *Zlatnih dukata*, pjesma Miroslava Škore — *Ne dirajte mi ravnicu* (primjer br. 6, *id.* 1992b i [1991b]). Postala je simbolom protesta i otpora ne samo iseljeničke Hrvatske kojoj pripada i njezin autor; značenje pjesme proširilo se na sve Hrvate koji su protjerani iz svojih domova. Najviše ih je upravo bilo iz Slavonije.

[34] Ovom prilikom postavlja se dilema o opravdanosti i legitimnosti navedenih, a i u drugim pjesmama prisutnih, znatnih Ivankovićevih intervencija. Folklorne pjesme nepoznatih autora, čija je osobitost da se usmenim prenošenjem upravo i mijenjaju u skladu s novim impulsima zajednice, dozvoljavaju (uz uvjet poštivanja određenih postupaka kao što je navođenje »originalnog« predloška i prezentiranja materijala kao obradbe) intervencije drugih, pa time i poznatih autora. Postupak korištenja folklornih pjesama u nove svrhe uključivao bi, barem načelno, i nadoknadu autorskih prava. No, kako je za najveći dio ovih pjesama nemoguće otkriti autora i kako u Hrvatskoj do danas nije regulirano pitanje autorskih prava na zapis, poštivanje »originalne« varijante svodi se na navedene radnje. Međutim, intervencija u radove poznatih autora postavlja se pod znak pitanja. Opravdanje za svoje postupke Ivanković nalazi u arhaizmima ponekih tekstova, ponekad nezgrapnim stihovima, njihovoj neaktualnosti ili opet u osrednjim, ponekad i nezanimljivim dijelovima napjeva. Doista, mnoge pjesme nastale tokom 19. stoljeća, pogotovo u preporodnom razdoblju, plodovi su dijelom školovanih autora — ishitrilaca; često su osrednje glazbene ili tekstovne vrijednosti. No, unatoč tome, one u prvom redu zbog aktualne tematike, postaju popularne. Diskutabilan postupak intervencije u radove poznatih autora postaje razumljiviji smjestimo li ga u kontekst ratnih zbivanja u mladoj hrvatskoj državi; no pitanje autorskih prava i dalje ostaje otvoreno.

Vizuelna prezentacija pjesme temelji se na kontrastiranju scena iz slavonske mirne prošlosti i običaja nasuprot ratnoj i prognaničkoj realnosti. Manji je broj slušalaca upoznat s činjenicom da se ovdje radi o autoru koji ne pripada *Dukatima*. Jer, po svojim melo-poetskim značajkama pjesma bi se vrlo dobro mogla uklopiti u Ivankovićeve autorske radove.

O popularnosti pjesme svjedoči ne samo njezina šira prihvaćenost u Slavoniji već i njezina prisutnost u regijama znatno slabije tamburaške tradicije, primjerice u Hrvatskom primorju i na Kvarnerskim otocima. Krajem 1992. snimila sam dvije varijante: prvu u solističko-grupnoj izvedbi uz pratnju gitare u Puntu na otoku Krku (sa stihom: »Ne dirajte mi gromače...«), a drugu u *a cappella* višeglasnoj izvedbi klabe *Burin* u gradu Cresu. Geografskim određenjem dalja, no porukom bliska, pjesma postaje dijelom živućeg repertoara mlađe generacije otočana. Pjevni napjev, jednostavne harmonije glavnih stupnjeva u kombinaciji s harmonijama na VI. i II. stupnju ne odudaraju pritom od novijih primorskih pjesama, često izvođenih po otocima. Još više, one skladno prianjaju uz obilježja klapskih pjesama čije smo sve snažnije popularnosti i širenja na područje Kvarnerskih otoka svjedoci iz dana u dan.

2) Autorski i koautorski radovi Josipa Ivankovića

Od četiri autorska ostvarenja rodoljubne tematike, prva pjesma — *Dome moj* — javnosti je objelodanjena već na studentskoj kazeti (*Zlatni dukati* 1983). Ponovno, uz manje tekstovne preinake, publicirana je na kazetama 1990b i 1991a. Ostale dvije skladbe zastupljene su na trećoj kazeti rodoljubnih pjesama (id. 1991a: *U meni Hrvatska; Vukovar, Vukovar; Dunav, Sava, Drava*). U koautorske radove ubrajaju se pjesme *Hrvati, Hrvatska vas zove* (id. 1989b), *Hrvati i Hrvatice* (id. 1990a) i *Naša grana ne smije propasti* (id. 1990b).

Josip Ivanković vrlo je promišljeno usmjeravao djelovanje sastava od njegovih početaka. Tako je i svoj glazbeno-poetski angažman uklopio u aktualna zbivanja. Svoje stvaralaštvo on i dalje temelji na značajkama seoske i varoške folklorne glazbe Slavonije i Vojvodine. No, vesela, ponekad i obijesna atmosfera te melankolični napjevi i lirika, karakteristični za prijeratni repertoar, ustupaju mjesto ozbiljnim, protestnim šansonama te budnicama i koračnicama.

Izdvojimo jednu od najpopularnijih pjesama grupe posvećenu mjesecima branjenom Vukovaru. *Dukati* ističu posebnu vezanost uz ovaj grad: njihov koncert posljednji je nastup u slobodnom Vukovaru, nakon kojega slijedi njegova višemjesečna opsada. Protestna šansona *Vukovar, Vukovar* koristit će se u daljnjim mjesecima u različitim kontekstima, dobivajući tako i novo značenje. Početna joj je namjena bodriti ustrajnost ne samo Vukovaraca već i čitave hrvatske vojske, kojoj grad postaje simbolom otpora hrvatskog naroda. Pjesma ubrzo postaje popularnom, ubrojivši se u jedan od hitova *Dukata*. S njome započinje i prva, ranije spomenuta, emisija prognanog hrvatskog Radija Vukovar. Izražajna i skladna šansona dobiva tako primjenom masovnih medija, a onda i širim prihvaćanjem javnosti, novo značenje koje je približuje onom neslužbene vukovarske himne.

Aktualna tematika pjesme u prvom redu privlači pozornost (primjer br. 7). Osnažena je vizuelnom prezentacijom, temeljenom na kontrastiranju slika starog uređenog grada i novoga — razrušenoga (*Zlatni dukati* 1992c). U glazbenom pogledu jedostavan pjevni napjev temeljen je na jačoj zastupljenosti molskih harmonija u prvom njezinom dijelu, te na izmjeni dursko-molskih harmonija u pripjevu; korišten je 4/4 metroritamski obrazac. Po formi AA1 BBv kao i instrumentalnom uvodu, sazdanom na napjevu pripjeva, pjesma se uklapa u najčešći model Ivankovićevih skladateljskih postupaka.

Unutar skladbi inspiriranih slavonskom folklornom glazbom navedimo pjesmu *Dunav, Sava, Drava* (primjer br. 8). Pozornost, prije svega, privlači složenijom metro-ritamskom strukturom, rjeđe prisutnom u Ivankovićevom opusu. Napjev upućuje na korištenje tipičnih obrazaca slavonskih folklornih pjesama — dijatonskog niza sa sniženim sedmim stupnjem, kratkih melodijskih fraza temeljenih na sekundnim pomacima, malih tonskih opsega glazbenih odsječaka te melizama; unutar melo-poetske strukture istaknimo, za slavonsku folklornu glazbu, vrlo često ponavljanje posljednjeg glazbenog odsječka te korištenje upjeva (*ej*). Navedena obilježja formiraju vrlo uspješnu i zaokruženu cjelinu. Pjesma daje dojam tradicijske slavonske, a za pretpostaviti je i Ivankovićevu inspiraciju određenim tradicijskim predloškom ili kombinacijom više njih. Istaknimo ovom prilikom i podatak da mnogi slušatelji *Dukata* znatan broj od njih izvođenih pjesama smatraju tradicijskima. S jedne strane on vrlo pohvalno govori o skladatelju koji se uspješno približio tradicijskim glazbenim modelima. No, s druge strane, ukazuje i na nedovoljnu upućenost šire javnosti u obilježja i konkretne primjere hrvatske folklorne glazbe.

ULOGA RODOLJUBNIH PJESAMA I TAMBURAŠKE GLAZBE U RAZDOBLJU HRVATSKOG NARODNOG PREPORODA

Kao što je na prethodnim stranicama rečeno, u regionalnom (užem — slavonskom, i širem — panonskom) identitetu *Dukati* podjednako proizlaze iz tradicije folklornih seoskih kao i iz folklornih varoških tamburaških sastava. Ovom prilikom detaljnije ću se zadržati na njihovom nacionalnom identitetu, kojemu je izvore i paralele moguće tražiti u drugom usmjerenju — djelovanju amaterskih sastava/orkestara. Vraćamo se, stoga, jedno i pol stoljeće unatrag, u doba ilirskog pokreta, odnosno hrvatskog narodnog preporoda. Rodoljubne pjesme i tamburaška glazba, svake na svoj način a i međusobno povezane, imale su i tada značajniju ulogu.

Kao otpor mađarizaciji, ideolozi ilirskog pokreta, predvođeni Ljudevitom Gajem, postavili su program kojemu su glavni ciljevi bili nacionalno ujedinjenje, kulturno priznanje i političko oslobođenje Južnih Slavena. »Ideologija ilirizma je u svom standardiziranom vidu sadržavala dva ravnopravna elementa koji su, prema poznatoj Vukotinovićevoj formulaciji iz 1842, nazivani 'ilirizmom i kroatizmom'. U tako uravnoteženom programu 'ilirizam' je (pretežno, ali ne isključivo) značio rad na kulturnom, tj. nacionalnom okupljanju Južnih Slavena, a 'kroatizam' (na isti način) djelatnost pokreta s ciljem

obrane samostalnog političkog položaja banske Hrvatske prema Ugarskoj, proširenja njene političke autonomije i ostvarenja teritorijalne cjelokupnosti Trojedne kraljevine.« (STANČIĆ 1989: 166)

Prioritetni ciljevi pokreta — izrada jedinstvene latiničke grafije te izgradnja jedinstvenog književnog jezika — ubrzo su u prvi plan istaknuli nekoliko puteva njihova ostvarenja. Izdvojimo korištenje folklora kao nacionalno-političkog simbola. Ideje Johanna Gottfrieda Herdera bitno su utjecale na ilirske vođe: folklor, sačuvan i prenošen među pukom, postao je reprezentantom istinske nacionalne kulture; na njemu se trebala bazirati umjetnost moderne nacije. Pritom su naglašavane slijedeće komponente: javno oblačenje »narodnih« nošnji, stvaranje i izvođenje pjesama i plesova »poput narodnih«.

Unutar zadanoga formiran je programski cilj: kreiranje glazbene kulture oplemenjene, rafinirane prirode koju valja bazirati na seoskoj glazbi, no prilagoditi estetici elite. Jasno je izražen u slijedećoj konstataciji Lj. Gaja, izrečenoj prilikom napora nekolicine ishitritelja u vezi sa slaganjem napjeva za Vukotinovićevu pjesmu *Nek se hrusti šaka mala:* »Time smo, braćo i domorodci, temelj udarili hrvatskoj muzici i pravac joj naznačili: neka se crpi iz naroda, ili neka se ono, što se nova stvori, stvori u duhu našega puka, ali ne tako prosto i naivno kao što je puk, već gospodski, fino i po pravilih umjetnosti i estetike; tada ćemo doći do onoga, što drugi narodi ne imaju: do prave narodne muzike.« (KUHAČ 1885: 21) Zacrtani smjer — stvaranje »hrvatske narodne umjetničke glasbe« (*ibid.*: 30) — trebao je rezultirati skladanjem hrvatske nacionalne opere.

Ilirski tisak (*Narodne novine, Danica* i od 1842. *Kolo*) ustanovljeni su kao središnji mediji kulturno-političkog djelovanja. Na njihovim stranicama, posebno u *Danici*, bilježi se svaki važniji događaj koji pridonosi postupnom ostvarivanju gore navedenih ciljeva. S obzirom na korištenje glazbe, posebno one povezane s hrvatskom riječju, moguće je prilično precizno rekonstruirati gradirajuće početne strategije hrvatskih preporoditelja.[35]

Konstatacija D. Demetra u *Danici* 1842, br. 11, dovoljno govori o već snažno razvijenoj svijesti ilirskih pristaša: »Igraocem i pevaocem, koji žele kod nas dobru žetvu imati, ništa bolje svetovati se ne može, nego neka metnu samo na cedulju, da će se koja pesmica u ilirskom jeziku pevati, ili koi narodni ilirski ples izvesti, i dokučit će sigurno svoju sverhu (...) To je najbolje svedočanstvo, na koliko je već ljubav k domorodstvu i narodnomu jeziku kod nas narasla i svedjer se više i više razvija.« (cit. prema FRANKOVIĆ 1977: 38).

[35] Izdvojimo značajnije: 1) najave tiskanja priloga s područja umjetnosti (posebno značenje pridaje se razvoju kazališnog života u drugim južnoslavenskim zemljama), članaka o običajima hrvatskog i ostalih slavenskih naroda; 2) pozivi na skupljanje i objavljivanje tradicijskih te rodoljubnih pjesama »buduć pako da k izobraženju jezika i duha najviše pridonašaju« (Gaj, »Proglas« za 1836. godinu, *Danica*); 3) organiziranje »muzikalno-deklamatorskih akademia s ilirskim besedanjem i pevanjem« na kojima se izvode originalna ili prevedena scenska djela; glazba u međučinovima sastoji se isprva od originalnih, a kasnije od prevedenih popularnih arija stranih autora te, na koncu, od skladbi domaćih autora; 4) održavanje »ilirskih narodnih« i karnevalskih zabava u kojima »ilirsko kolo« i folklorizam počinju igrati značajniju ulogu; 5) izvođenje prvog domaćeg scenskog komada — Kukuljevićeve drame *Juran i Sofija* (1840).

Planski postupci iliraca za izražavanje i širenje nacionalnih osjećaja bili su tako inkorporirani u većinu javnih priredbi, događaja i prikaza o njima. Upotreba »ilirskog« jezika davala je svakoj priredbi nacionalni značaj (u početku čak i scenskim djelima i popularnim arijama stranih autora koja su prevođena i javno izvođena na hrvatskom).[36] Naravno, prisustvo »ilirskog« jezika, kako zaključuje Richard MARCH (1983, 425), moglo je često biti kombinirano s drugim, još snažnijim strategijama: djelo je moglo biti skladba domaćeg autora, napjev je mogao biti temeljen na folklornoj glazbi, tekstovi pjesama mogli su izražavati nacionalni identitet.

Instrumentalna glazba, kako bi jasno mogla ispuniti zadane ciljeve, trebala je koristiti složenije vještine. Tako bi, primjerice, instrumentalni aranžmani u kojima bi bio raspoznat napjev neke rodoljubne pjesme ili opet nekog seoskog plesa, zadobivali obilježje nacionalnog. Druga strategija koja se pokazala krucijalnom za razvoj tamburaške glazbe i amaterskih sastava/orkestara sastojala se u korištenju nacionalnog instrumenta — tamburice. (MARCH, ibid).

Pogledajmo ukratko kako je tekao proces formiranja i podizanja tamburice na simbol ilirskog, odnosno hrvatskog nacionalnog instrumenta. Paralelno sa zbivanjima u Zagrebu, centru preporoditeljske aktivnosti, tamburaši iz Osijeka pratili su i postepeno se sve intenzivnije uključivali u propagiranje nacionalno-integracijske ideologije. Ovom prilikom potrebno je izdvojiti tri važnija događaja i uz njih povezane ličnosti.

Prvi je vezan uz nastup tamburaškog sastava iz Osijeka; na temelju repertoara moguće je pretpostaviti da se radilo o (polu)amaterskom ansamblu dijelom, ili sasvim, glazbeno pismenih svirača. Kako Kuhač izvješćuje (1885, 33—34): »Popievke ilirske razlegoše se po cieloj otačbini, te izađoše čak i u susjednih nam zemljah na glas (...) Osječko tanburaško družtvo, sastojeć od četiri lica, naime od Josipa Posezića, Nikole Erdeljca i Davida i Krste Jankovića priredi 14. svibnja godine 1841. u Pečuhu u dvorani magjarske kazine 'ilirsku glasbenu zabavu', na kojoj su izvadjali: ilirsko kolo, ilirsku polku, *Povratjanca* i popievke: *Nek se hrusti, Hajdmo braćo, hajd juna-*

[36] Na primjeru pjesme *Još Hrvatska ni propala* Kuhač pobliže opisuje vrlo težak put ka postupnom uvođenju hrvatskog jezika na javna mjesta: »Livadićeve popievke pjevalo je njekoliko domorodaca i domorotkinja ili na samu, ili kod Gaja, ili kod drugih glava tadanjega narodnoga pokreta; ali u javnim koncertima ili u kazalištu nije se nitko usudio pred općinstvo stupiti s hrvatskom popievkom. Često su narodni vodje i domorodci među sobom viećali, kako bi hrvatsku popievku u koji koncert proturali, te nagovorili ovoga i onoga pjevača, ovu i onu pjevačicu, ne bi li koju hrvatsku pjesmu javno pjevala. Nu ni jedna pjevačka sila nije se htjela ili bolje rekavši, nije se usudila pojaviti se na javnoj pozornici, bojeći se, da bi bila od tadašnje pretežno nenarodne inteligencije odbita ili čak isfućkana. Žalostno li je to bilo stanje, kad u rođenom svom domu nisi smio u jeziku narodnom popievku koju — u glavnom gradu pjevati!« Nadalje Kuhač opisuje Gajevo nagovaranje Sidonije Erdödy i prvu, prije spomenutu, javnu izvedbu navedene pjesme na hrvatskom jeziku (1893, 255—256).

ci, i još neke pučke. Pećuhsko občinstvo razgleda i opipa njihova glasbala kao čudo nevidjeno, a tanburaši 'zadobiše neiskazanu veliku zadovoljnost'«[37]

Drugi važan događaj jest objavljivanje zbirke narodnih pjesama *Tamburaš ilirski iliti perva kitica narodnih ilirskih pesamah po livadah i dubravah slavonskih sabrana, i svem junačkomu ilirskomu narodu prikazana.* Zbirku je sastavio pjesnik iz Vinkovaca — Mate Topalović (1842). Znakovite su pritom dvije početne riječi: *tamburaš* i *ilirski.* Topalović je, čini se, tamburicu smatrao vrlo važnim instrumentom za folklornu glazbu slavonskog područja; stavljanje imenice *tamburaš* uz pridjev *ilirski* upućuje na povezanost ovih dvaju pojmova, očito već snažno prisutnu početkom 40-ih godina 19. stoljeća.[38]

Treći, i za povijest tamburaške glazbe najvažniji, čin jest formiranje tamburaškog sastava o kome su, među prvima, sačuvani podaci o djelovanju. Dogodilo se to 1847. godine u Osijeku; utemeljitelj i idejni predvodnik bio je Pajo Kolarić, aktivan lokalni političar, samouki glazbenik, tekstopisac i skladatelj. Oznake »vatreni ilirski rodoljub« te »vješti i hrabri agitator«, kao i detaljnije podatke o njegovom djelovanju ponovno daje Kuhač: »Gdje god je bio kakav prijateljski sastanak ili kakva narodna svečanost, evo Paja sa svojim društvom, te širi ideju ilirstva i nieti simpatiju za narodni pokret. On i društvo njegovo bilo je vrlo obljubljeno u Osieku, a svojim hrvatskim popievkama i hrvatskim glazbenim komadima budio je i predobio mnoge — inače indiferentne Osiečane za ilirstvo. Pjesme, koje je on spjevao i za koje je i melodije ishitrio, išle su od usta do usta, te su ih čak i Osiečani pjevali, koji nisu ni umjeli, ni htjeli progovoriti hrvatsku rieč.« (1893, 247) »Patriotičkih ili bojnih pjesama nije Kolarić spjevao, ali zato je on takove javno pjevao uz pomoć svojega tamburaškoga društva, i tim svoje slušatelje bodrio i oduševljavao.« (*ibid.*, 249)

Kolarićev sastav sastojao se od šest tamburaša; osim za Kolarića koji je »ishitrio (mnoge napjeve, op. R. B.) ne poznajuć kajde« (*ibid.*) ne znamo, za sada, kakav je bio stupanj glazbene naobrazbe ostalih članova sastava. Kako ispravno ističe J. Andrić, Kolarićev sastav prenesao je »težište tamburaškog razvoja s vulgarnog profesionalizma na amatersko muziciranje« (1962, 4—5). U toj početnoj fazi razvoja amaterskih ansambla mnogi od njih, pa i Kolarićev, ukazivali su na značajke i prvoga i drugoga usmjerenja: svjesnom rodoljubnom aktivnošću te jačim stupnjem organiziranog djelovanja sastav označuje početak u razvoju amaterskih sastava/orkestara. No, izgrađivanje članova pretežno, čini se, putem usmene prakse i autodidaktičkim radom te (re)kreativnost u pogledu repertoara koji jače izrasta iz koncepcija njihove uže zajednice, upućuje i na povezanost s folklornim sastavima. Tek organiziranijom

[37] *Danica* iz 1841, br. 23, obavještava čitaoce o svom koncertu navodeći dijelom drukčiji program (»jedna poljka, ilirsko kolo, dvopjev iz *Norme*, jedan mazurak, napev *Nek se hrusti* i *Hajdmo bratjo, hajd junaci* i jedan od pervca izmišljen valjac«) te zaključuje: »Da to domorodno tamburaško društvo dođe u Horvatsku, najpače u naš glavni grad Zagreb, zatim u Karlovac, Varaždin itd. mislimo da se nebi pokajalo.« (cit. prema FRANKOVIĆ 1977: 28)

[38] Iako u naslovu zbirke istaknuta, tamburica se često ne spominje na stranicama knjige. Od ukupno 43 pjesme izdvojimo onu pod naslovom *Tamburadžia Ivo*, vezanu uz bosansku folklornu glazbu (TOPALOVIĆ 1842, 58—59)

tamburaškom aktivnošću Kolarićevih sljedbenika — Mije Majera i Milutina Farkaša — razvit će se smjernice amaterskog muziciranja koje je svojim djelovanjem zacrtao Kolarićev sastav.

Za pretpostaviti je da su slični pionirski, (polu)amaterski ansambli svjesne rodoljubne orijentacije postojali u Slavoniji i prije Kolarićevog.[39] Izrasli su, vjerojatno, iz folklornih tamburaških sastava nastajanje kojih možemo, kako je ranije istaknuto, već na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće pratiti na području Vojvodine.

Još jedan podatak koji potvrđuje ne samo popularnost, nego i sve veće značenje tamburice za narodni preporod, jesu skladbe domaćih autora. Naslovom, stihovima, ili opet korištenjem folklornih glazbenih predložaka, manje ili više uspješno se u njima približava a i postiže nacionalno obilježje.[40] Spomenimo samo godinu 1843. i izvještaj *Danice* o jednoj od tada često organiziranih »ilirskih zabava«. Za tu je priliku Sidonija Rubido »načinila (...) pod imenom *Tamburice* veoma lepe na narodne melodie osnovane valcere«.[41] Godine 1846. nastaje i popijevka V. Lisinskog pod naslovom *Tamburaška: »Neka mornar na pučini«*, za bariton i klavir. Kuhač komentira: »Po napjevu i po pratnji skroz i skroz u hrvatskom duhu. Pratnja je prava fotografija tanburaške glazbe, oponašajući titranje žica, jednolike sazvuke i naivni svršetak, kojim se tanburaši služe.« (1904, 170)

Na kraju, što reći za »ilirsko kolo«, toliko hvaljeno na stranicama *Danice*, te za glazbenu pratnju, skladanu dijelom po uzoru na folklorne predloške. Dovoljno je istaknuti činjenicu da je instrumentalna pratnja raznim seoskim kolima bila jednim od stalnih brojeva u repertoaru folklornih seoskih, a dijelom i varoških tamburaških sastava; za pretpostaviti je da se od njih proširila na amaterske ansamble koji su utjecali i na intelektualnu ilirsku elitu sredinom 19. stoljeća. Put je mogao biti i obrnut: od ilirskih vođa k amaterskim ansamblima.

Sviranje različitog repertoara — od rodoljubnih pjesama, preko folklornih ili obrađenih folklornih, do, na kraju, vrlo različitih tada popularnih djela — označeno je domoljubnim u razdoblju hrvatskog narodnog preporoda jer se koristila tamburica. Nameće se očigledna paralela s prije spomenutom upotrebom hrvatskog jezika na ilirskim koncertima, zabavama i u drugim javnim događanjima. Tamburica, instrument *orijentalnog porijekla*, tako je u vrlo raznolikoj glazbenoj, no i kulturno-političkoj aktivnosti iliraca zadobila posebno mjesto u povijesti folklorne glazbe: postala je simbol ilirskog nacionalnog instrumenta. Vrlo širok pojam *ilirski* uključivao je značenje i južnoslavenskog i hrvatskog.

[39] Primjerice, prije navedeni osječki ansambl koji je gostovao u Pečuhu.

[40] Detaljnije o korištenju folklora te o problematici nacionalnog u glazbi, a na primjeru skladateljskog opusa V. Lisinskog, usp. BEZIĆ—KOS 1971 i ŽUPANOVIĆ 1969.

[41] O navedenome piše i KUHAČ (1893: 260): »Vriedno je zabilježiti, da je naša pjevačica i komponovala. Od njezinih kompozicija javno se je izveo njeki narodni valcer pod imenom 'Tanburica', koji je komponovala godine 1843, kad je zaručnicom bila.«

Usporedbe i zaključna razmatranja

Razdoblje ilirskog pokreta, odnosno hrvatskog narodnog preporoda, u 19. stoljeću pokazuje brojne analogije kako u ideološkom tako i u kulturno-povijesnom pogledu s nacionalnim previranjima i ratnim periodom početkom 90-ih godina 20. stoljeća.

No, istaknimo samo one povezane s ulogom glazbe, posebice rodoljubnih pjesama i tamburaške aktivnosti. Glazba je u oba prijelomna razdoblja korištena kao snažno propagandno sredstvo kojim su isticani i popularizirani zadani ciljevi (otpor stranoj agresiji, nacionalno oslobođenje, kulturno priznanje, samostalni politički položaj). Nekada upotreba pridjeva *ilirski*, a 160 godina kasnije *hrvatski*, davala je svakom javnom događanju, priredbi i prikazima o njima nacionalno značenje. Konteksti mijenjaju svoje obličje: nekada »muzikalno-deklamatorske akademie s ilirskim besedanjem i pevanjem«, »ilirske narodne« i karnevalske zabave postaju u prekretnim godinama 20. stoljeća antiratni skupovi, manifestacije kojima se osnažuje borbeni moral hrvatskih branitelja, dobrotvorni koncerti... Prisutnost »ilirskog«, odnosno hrvatskog jezika kombinirana je s još snažnijim strategijama: paralele nalazimo u baziranju napjeva na obilježjima folklorne glazbe te u stihovima pjesama koji izražavaju nacionalni identitet.

Rodoljubne pjesme imaju pritom centralno značenje: u oba razdoblja one nailaze na brojne prepreke na putu k njihovoj javnoj promociji. Jer upravo njihovo javno izvođenje pridonosi buđenju, osvješćivanju i širenju rodoljubnih osjećaja te nacionalnog identiteta.

Članovi tamburaških sastava u oba razdoblja postaju istaknuti pobornici navedenih ideologija: sredinom 19. stoljeća na čelu s Kolarićevim ansamblom, aktiviraju se (polu)amaterski sastavi (dakle, začetnici drugog usmjerenja tamburaške aktivnosti); početkom 90-ih godina 20. stoljeća u prvi plan izlaze profesionalni, usmenom praksom usavršavani i, dijelom, glazbeno pismeni članovi grupe *Zlatni dukati*. Navedenim oslanjaju se na prvo usmjerenje tamburaških ansambala u 19. stoljeću. No, svojom nacionalnom sviješću i aktivnim propagiranjem rodoljubnih ideja, ukazuju i na osobitosti drugog usmjerenja. Jer podaci koje Kuhač navodi za Paju Kolarića (»vješti i hrabri agitator«, »vatreni ilirski rodoljub« koji znatno pridonosi širenju rodoljubnih pjesama iako ih sam ne sklada, glazbeni samouk) velikim dijelom karakteriziraju i Josipa Ivankovića, a onda i članove sastava *Zlatni dukati*.

Pri usporedbi navedenih ličnosti valja istaknuti dvije značajnije razlike. Prva se odnosi na repertoar: pored obradbi i preradbi koje nalazimo u obojice, Ivankovićev opus ukazuje na vlastite (ko)autorske radove. Druga se odnosi na primjenu toga repertoara: dok Kolarićev sastav širi rodoljubne pjesme drugih autora — njegovih suvremenika, *Zlatni dukati* populariziraju ne samo nove rodoljubne pjesme (Ivankovićeve te drugih suvremenih domaćih i stranih autora), već postaju jednim od inicijatora revivala starijih hrvatskih rodoljubnih pjesama.

Postavlja se pritom pitanje: da li su *Zlatni dukati* inicirali još jedan revival, ovaj put usmjeren ka promociji tamburice u simbol hrvatskog nacionalnog instrumenta? Uzmemo li u obzir orijentalno porijeklo tamburice te njezinu znatnu raširenost u Hrvatskoj, ali i u višeetničkoj Vojvodini, postaje zanimljivim i drugo pitanje: da li je navedenom promocijom tamburice započeo ne samo proces selekcije tamburaške tradicije već i njezine političko-nacionalne idealizacije? Opisano populariziranje tamburice djelatnošću *Zlatnih dukata*, praćeno spremnom podrškom organa kulturne politike te snažnim odazivom javnosti, čini se da daje naznake za potvrdan odgovor. Ipak, o konačnom rješenju izvjestit će nas budućnost.

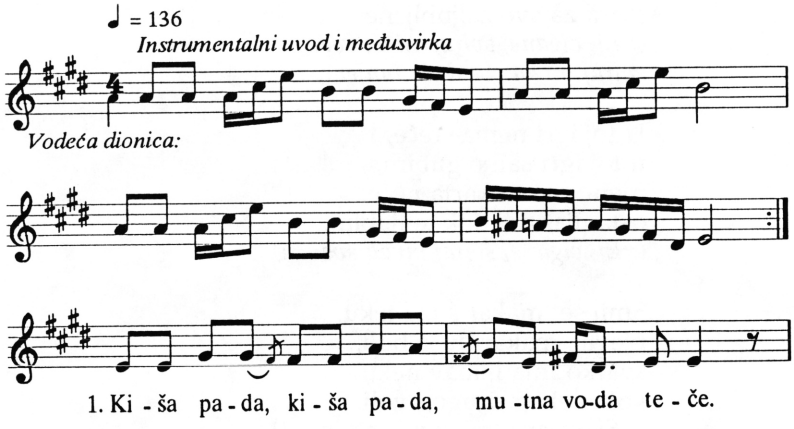
PRIMJERI

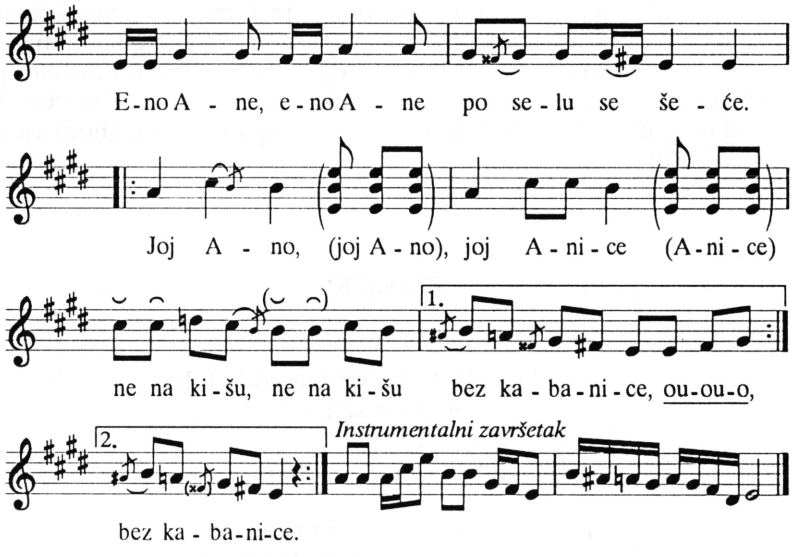
1.

Kiša pada, kiša pada, mutna voda teče.
Eno Ane, eno Ane po selu se šeće.
(: Joj Ano, joj Anice,
ne na kišu, ne na kišu, bez kabanice. :)

Kiša pada, kiša pada skoro tjedan cijeli.
Eno Ane, eno Ane novo platno bijeli.
(: Joj Ano, joj Anice... :)

Kiša pada, kiša pada, kisnu kola nova.
Eno Ane, eno Ane ide iz svatova.
(: Joj Ano, joj Anice... :)



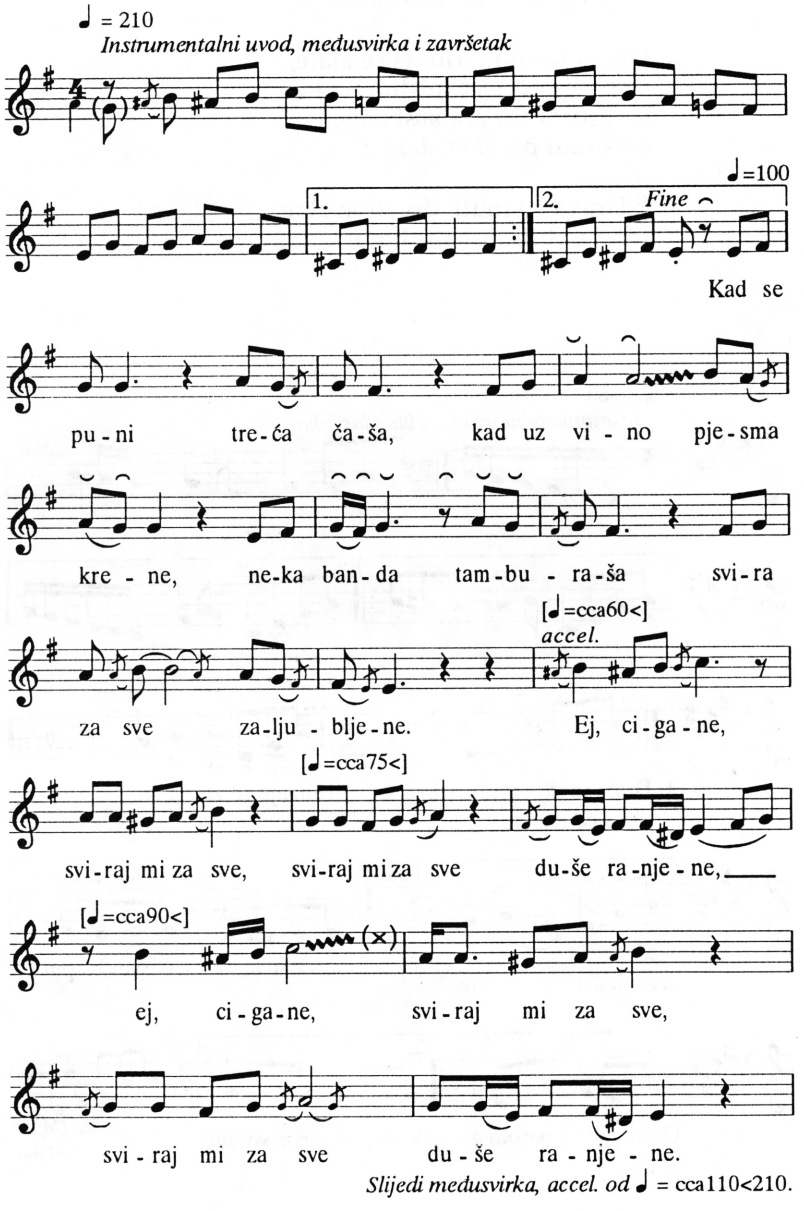


2.

Kad se puni treća čaša,
kad uz vino pjesma krene,
neka banda tamburaša
svira za sve zaljubljene
(: Ej, cigane, sviraj mi za sve,
sviraj mi za sve duše ranjene. :)

U toj igri nema sreće,
u toj igri samo gubim,
mene prava karta neće,
ostavljaš me dok te ljubim.
(: Ej, cigane, sviraj mi za sve... :)

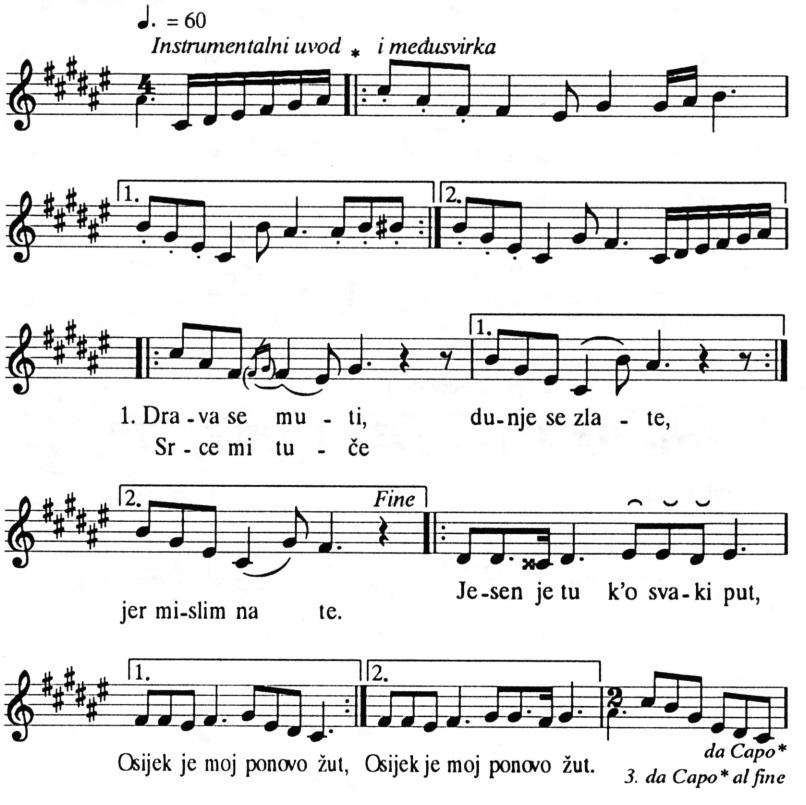
Smij se, makar suze teku,
pjevaj, makar duša boli,
svatko ima ljubav neku
koja nekog drugog voli.
(: Ej, cigane, sviraj mi za sve... :)


♩ = 210
Instrumentalni uvod, međusvirka i završetak
1.
2.
Fine
♩=100
Kad se
pu - ni tre - ća ča - ša, kad uz vi - no pje - sma
kre - ne, ne-ka ban - da tam - bu - ra - ša svi - ra
[♩=cca60<]
accel.
za sve za-lju - blje - ne. Ej, ci - ga - ne,
[♩=cca75<]
svi - raj mi za sve, svi-raj mi za sve du-še ra-nje - ne,
[♩=cca90<]
ej, ci - ga - ne, svi - raj mi za sve,
svi - raj mi za sve du - še ra - nje - ne.
Slijedi međusvirka, accel. od ♩ = cca110<210.

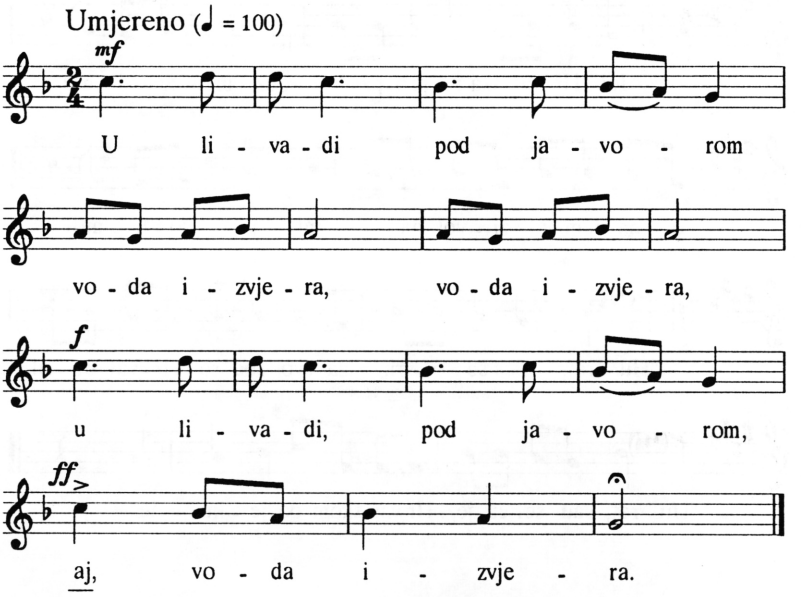
3. Drava se muti, dunje se zlate,
srce mi tuče jer mislim na te.
(: Jesen je tu ko svaki put,
Osijek je moj ponovno žut. :)

Drava se muti, dunje se zlate,
srce mi tuče, jer mislim na te.
(: Proljeća sva nek nosi vrag,
ovako žut baš si mi drag. :)

(: Drava se muti, dunje se zlate,
srce mi tuče, jer mislim na te. :)



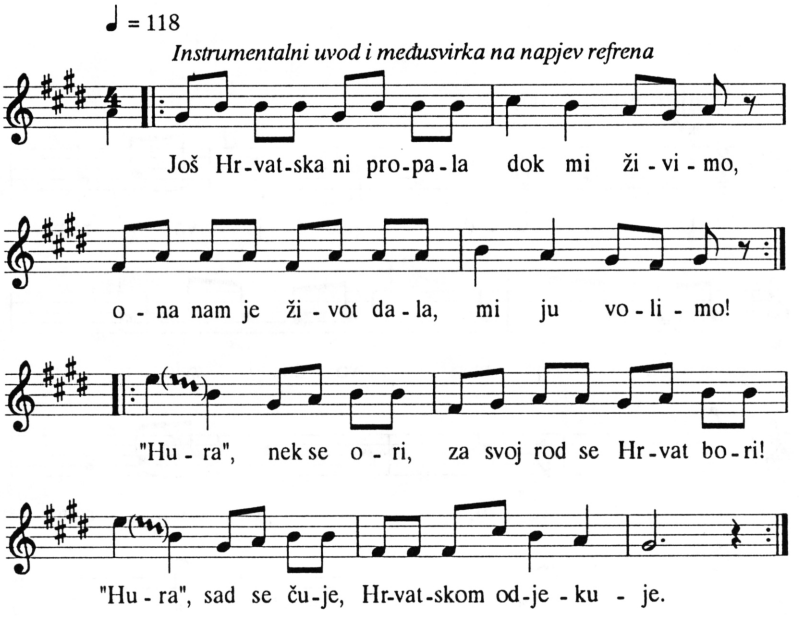
4.



5.

(: Još Hrvatska ni propala
dok mi živimo,
ona nam je život dala,
mi ju volimo! :)
(: »Hura«, nek se ori,
za svoj rod se Hrvat bori!
»Hura«, sad se čuje,
Hrvatskom odjekuje! :)

(: Još Hrvatska ni propala
dok mi živimo,
ona nam je život dala,
mi ju branimo! :)
(: »Hura«, nek se ori... :)

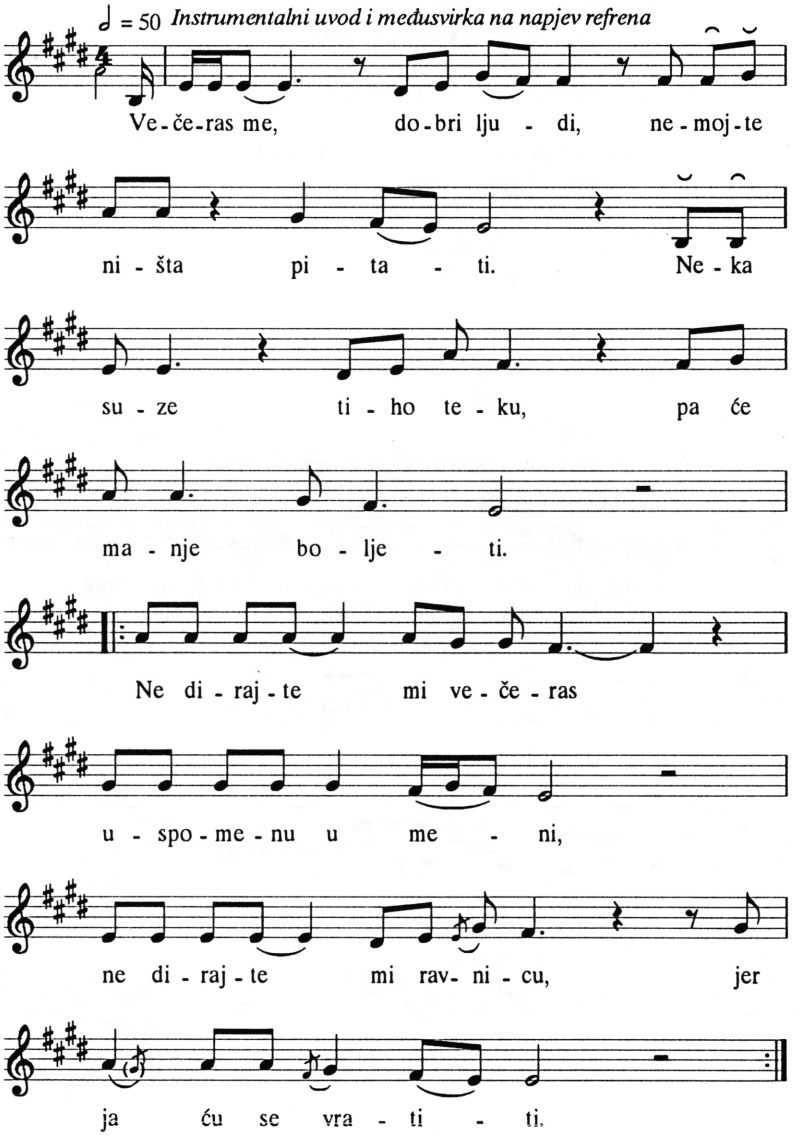


6.

Večeras me, dobri ljudi,
nemojte ništa pitati.
Neka suze tiho teku,
pa će manje boljeti.
Ne dirajte mi večeras
uspomenu u meni,
ne dirajte mi ravnicu,
jer ja ću se vratiti!

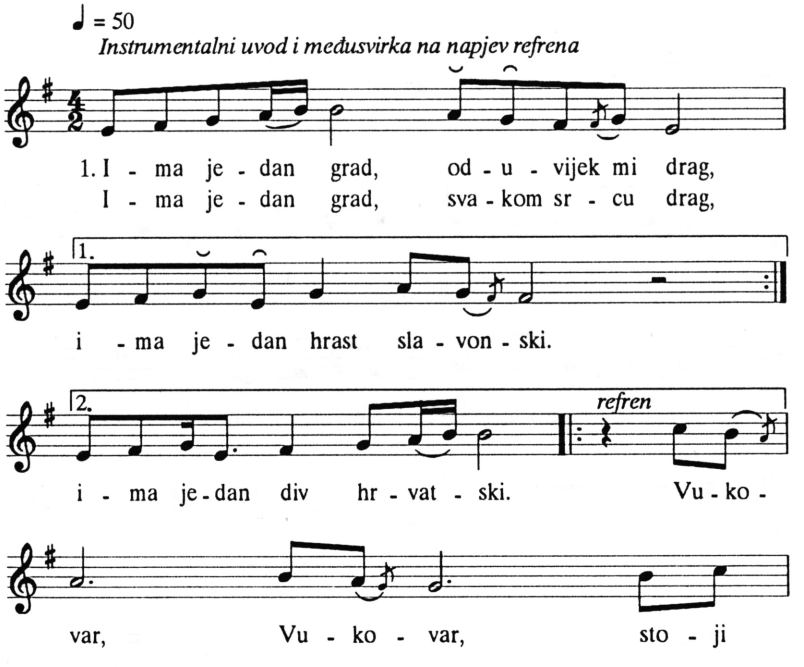
Još u sebi čujem majku
kako tužna govori:
»Kad se jednom vratiš, sine,
ja ću te čekati.«
Ne dirajte mi večeras ...

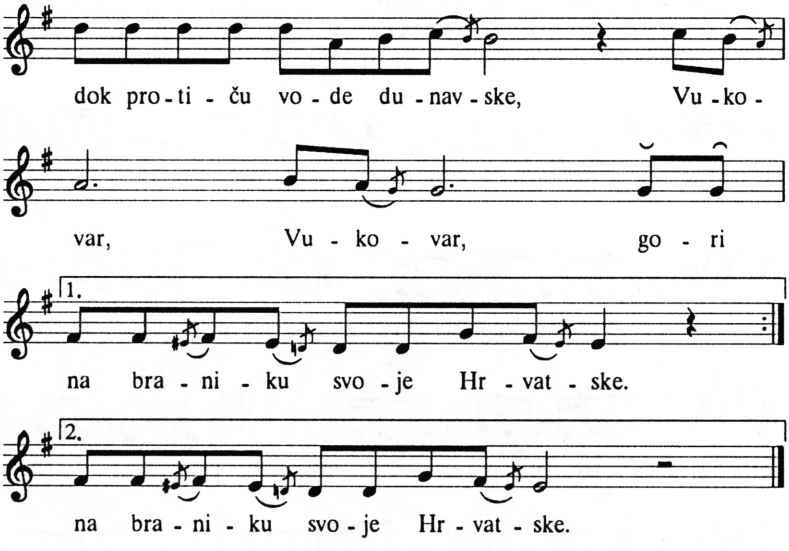
Mene zovu moja polja,
mene zovu tambure;
prije nego sklopim oči
da još jednom vidim sve.
Ne dirajte mi večeras ...


♩ = 50 Instrumentalni uvod i međusvirka na napjev refrena
Ve-če-ras me, do-bri lju - di, ne-moj-te
ni - šta pi - ta - ti. Ne - ka
su - ze ti - ho te - ku, pa će
ma - nje bo - lje - ti.
Ne di - raj - te mi ve - če - ras
u - spo - me - nu u me - ni,
ne di - raj - te mi rav- ni - cu, jer
ja ću se vra - ti - ti.

7. Ima jedan grad, oduvijek mi drag,
ima jedan hrast slavonski.
Ima jedan grad, svakom srcu drag,
ima jedan vir hrvatski.
(: *Vukovar, Vukovar,*
stoji dok protiču vode dunavske,
Vukovar, Vukovar,
gori na braniku svoje Hrvatske. :)

Ima jedan brod, svima nama rod,
koji nikud ne putuje,
Ima jedan brod i u njemu rod
što zauvijek tu ostaje.
(: *Vukovar, Vukovar...* :)

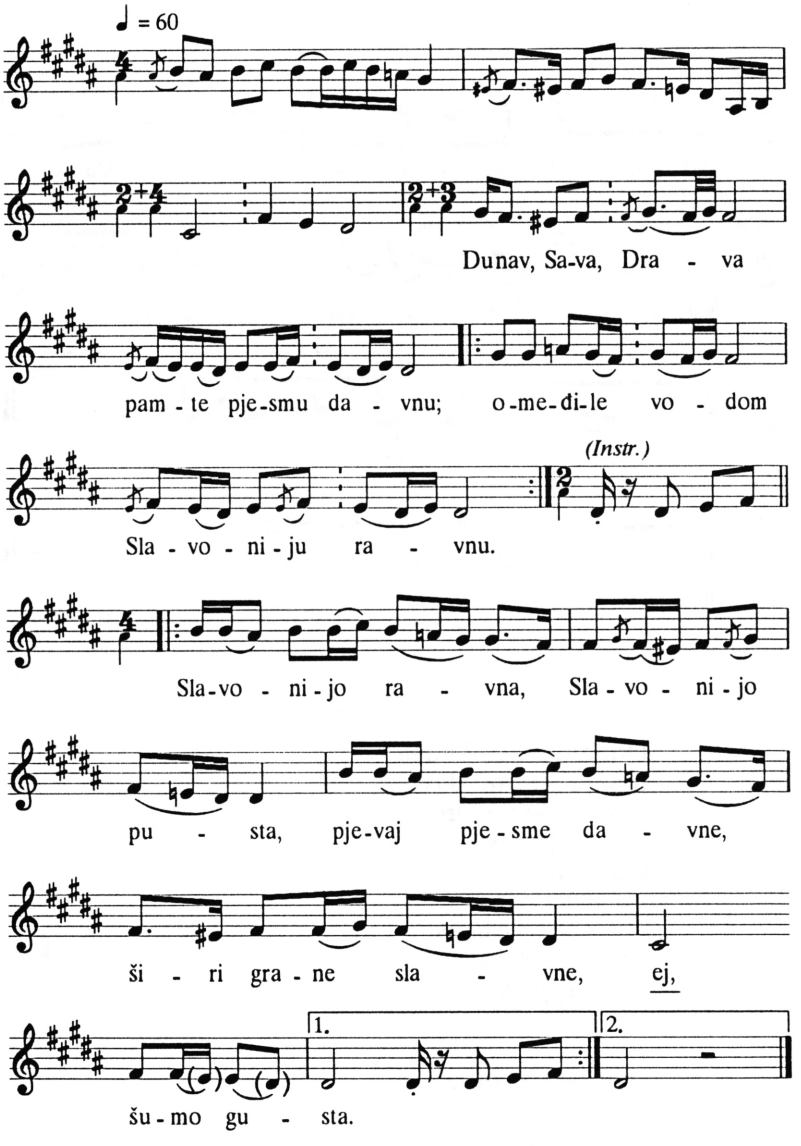




8.

Dunav, Sava, Drava
pamte pjesmu davnu;
(: omeđile vodom
Slavoniju ravnu. :)
(: *Slavonijo ravna,*
Slavonijo pusta,
pjevaj pjesme davne,
širi grane slavne,
ej, šumo gusta. :)

Dunav, Sava, Drava
teku od davnina;
pričaju nam priče
slavonskih širina,
pričaju nam priče
hrvatskih širina.
(: *Slavonijo ravna ...* :)


♩ = 60
Dunav, Sa-va, Dra - va
pam - te pje-smu da - vnu; o-me-đi-le vo - dom
(Instr.)
Sla - vo - ni - ju ra - vnu.
Sla-vo - ni-jo ra - vna, Sla - vo - ni - jo
pu - sta, pje-vaj pje - sme da - vne,
ši - ri gra - ne sla - vne, ej,
1.
2.
šu - mo gu - sta.

LITERATURA

Antologija popularnih pjesama u Hrvatskoj

[1993] Priredili: K. Filipčić, K. Oblak, A. Šojat, knjiga II, Zagreb, Savez glazbeno-estradnih umjetnika izvođača Hrvatske.

ANDRIĆ, Josip

1956 »Tambura kao umjetničko glazbalo«, *Tamburaška glazba*, 3, 18—19.

1959 »Razvoj tamburaške glazbe«, *Tamburaška glazba*, 2—3, 15—16.

1960 »Razvoj tamburaške glazbe«, *Tamburaška glazba*, 4—5, 25—27.

1962 *Tamburaška glazba*, Autorova vlastita naklada, Slavonska Požega.

BEZIĆ, Jerko — KOS, Koraljka

1971 »Prilog problematici folklornog i nacionalnog u opusu Vatroslava Lisinskog«, *Arti musices*, 2, 121—129.

BEZIĆ, Jerko

1977 »Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja«, *Narodna umjetnost*, 14, 23—54.

FORRY, Mark Edward

1982 *The **Bećar** Music of Yugoslav-Americans*, magistarska radnja, University of California, Los Angeles (UCLA); Institut za etnologiju i folkloristiku (IEF), rkp. 1039.

1990 *The Mediation of 'Tradition' and 'Culture' in the **Tamburica** Music of Vojvodina (Yugoslavia)*, doktorska disertacija, UCLA; IEF, rkp, 1330.

FRANKOVIĆ, Dubravka

1976 »Uloga ilirske štampe u muzičkom životu Hrvatske od 1835. do 1849«, *Arti musices*, 7, 61—99.

1977 »Uloga ilirske štampe u muzičkom životu Hrvatske od 1835. do 1849«, 2. dio, *Arti musices*, 8/1, 5—54.

GUČI, Amir

[1942] *4 ustaške spomen skladbe*, Naklada muzikalija Guči, Zagreb.

Hrvatsko ratno pismo 1991/1992.

1992 Ur. Dubravka Oraić Tolić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.

KUHAČ, Franjo Ksaver

1881 *Južno-slovjenske narodne popievke*, IV knjiga, vlastita naklada, Zagreb.

1885 *Glasbeno nastojanje Gajevih ilira*, povjestna crtica, Naklada knjižare Mučnjak—Senftlebenove, Zagreb.

1893 *Ilirski glazbenici*, prilozi za poviest Hrvatskoga preporoda, Matica Hrvatska, Zagreb

1904 *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*, prilog za poviest Hrvatskoga preporoda, drugo dopunjeno izdanje, Matica Hrvatska, Zagreb.

LUKIĆ, Luka
1915—1950 *Narodne popievke iz okolice Slavonskog Broda*, sv. 1—6, IEF, rkp. 1124N.

MARCH, Richard Anthony-Daniel
1983 *The Tamburitza Tradition*, doktorska disertacija, Indiana University (Ann Arbor: University Microfilms International, 8317182).

NJIKOŠ, Julije
1954 *Kad zapiva pusta Slavonija...*, zbirka slavonskih narodnih pjesama, kola i poskočica, Savez kulturno prosvjetnih društava, Osijek.

OLIVER, Oliver — PRIŠLIN, Darko
1991 *Hrvatska pjesmarica*, 1. dio, naklada autora, Freiburg.

RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja
1992 »O konstrukciji tradicije u naše dane: rituali, simboli i konotacije vremena«, *Narodna umjetnost*, 29, 25—43.

STANČIĆ, Nikša
1989 *Gajeva »Još Hrvatska ni propala« iz 1832—1833: ideologija Ljudevita Gaja u pripremnom razdoblju hrvatskog narodnog preporoda*, Globus, Zagreb.

STEPANOV, Stjepan
1949 *Narodne popijevke iz Valpovštine (Slavonija)*, IEF, rkp. 176 N.

STEPANOV, Stjepan — FURIĆ, Ivo
1963 *Narodne pjesme i kola iz Slavonije*, Savez muzičkih društava i organizacija SR Hrvatske, Zagreb.

SUČIĆ, Ivan
1953 *Narodne pjesme iz Čađavice*, IEF, rkp. 152 N.

TOPALOVIĆ, Mate
1842 *Tamburaš ilirski iliti perva kitica narodnih ilirskih pesamah po livadah i dubravah slavonskih sabrana, i svemu junačkom ilirskom narodu prikazana*, sv. I, Osijek.

VUKOSAVLJEV, Sava
1990 *Vojvođanska tambura*, Matica srpska, Odeljenje za scenske umetnosti i muziku, Novi Sad.

ŽUPANOVIĆ, Lovro
1969 *Vatroslav Lisinski*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
1980 *Stoljeća hrvatske glazbe*, Školska knjiga, Zagreb.

TONSKA GRAĐA

BONIFAČIĆ, Ruža
1993 *Razgovor s Josipom Ivankovićem*, Zagreb, IEF, mgtf. 2443—2444.

MAROŠEVIĆ, Grozdana
1991a *Hrvatske domoljubne i antiratne pjesme emitirane putem Hrvatskog radija*, IEF, mgtf. 2306—2311.

Zlatni dukati

1983 *Ni sokaci nisu, što su nekad bili* [*Zlatni dukati* i vokalni solist Marijan Majdak], Jugoton, Zagreb, CAY 1289.
[1988] *Nek zvone tambure*, Jugoton, Zagreb, 1990, CAY 2069.
[1989a] *Pjevaj kad duša boli*, Jugoton, Zagreb, 1990, CAY 2243.
1989b *Hrvatska pjesmarica: O Hrvatskoj pjevam pjesmu*, Jugoton, Zagreb, UCAY 717.
1990a *Horvatska domovina*, Jugoton, Zagreb, MC–6 3025625.
1990b *Dao bih zlatne dukate*, Jugoton, Zagreb, MC–6 3028206.
1991a *U meni Hrvatska*, Croatia Records, Zagreb, MC–6 3035549.
1992a *Klasika*, Croatia Records, Zagreb, MC–6 3035662.
1992b *16 zlatnih hitova*, Croatia Records, Zagreb, MC–6 3039268.
1993 *Da su meni laka krila*, Croatia Records, Zagreb, MC–6–S 3042671.

VIDEO-GRAĐA

MAROŠEVIĆ, Grozdana
1991b *Glazba emitirana na HTV tijekom rata u Hrvatskoj 1991*, IEF, video 180—199, 225—227.

Zlatni dukati

1989c *Zlatni dukati*, Jugoton, Zagreb, 860041 402090 2.
[1991b] *Ne dirajte mi ravnicu*, Privatna zbirka Josipa Ivankovića [TV-spot presnimljen s programa HTV-a].
1992c *Hrvatska pjesmarica*, Orfej, Zagreb, HRT, V 004.
1992d *U meni Hrvatska*, Orfej, Zagreb, HRT, V 005.

Summary

THE ROLE OF PATRIOTIC SONGS AND TAMBURITZA MUSIC IN CROATIA AT THE BEGINNING OF THE 1990's: THE CASE OF THE NEOTRADITIONALIST GROUP *ZLATNI DUKATI* (GOLDEN DUCATS)

During recent national-political turbulence and the war years in Croatia, music — especially that connected with words — has played an undeniably significant role. The article deals with changes in its functions: at the end of the Eighties music was the means of firstly timid, but later firmer, expression of national features; during 1990 it was used in the function of confirmation of the newly achieved political freedom and in support of the new government. During the war years, from 1991 on, music has been part of a strong creative engagement of artists directed against the war, turning later into a means of spiritual mobilization, stimulus for defence and encouragement of the Croatian nation, warning to the enemy and information to Europe and the entire world.

The genre mostly used in these years has been the patriotic song: old ones have been revitalised and new ones composed. They were diffused by audio and audio-visual records (TV-clips) through mass-media to the domestic and international public. Parallelly, patriotic songs are used as a strong strategic means in public manifestations of various profiles. Part of them was firstly conceived in English with characteristics of west-European an Anglo-Saxon culture, thus enabling their internationalization. However, the majority had texts in Croatian and were primarily intended for the Croatian nation.

Among numerous musical orientations, attention has been attracted by creations based on folk music. Within this area the most interesting seems to be the complex phenomenon of the *tamburitza* activities, as well as the process of selection and promotion of a nationally-hued meaning of the *tamburitza* tradition. This process is developed through the interaction of three agents: the neotraditionalist *tamburitza* group *Zlatni dukati* (Golden Ducats), official cultural policies and the broader public sphere. The article is articulated in four parts: 1) the activities of the *Golden Ducats* group is documented and situated within the context of cultural-historical and political events in Croatia; 2) by means of melo-poetical analysis of its repertoire, primarily the recorded patriotic songs, the significant contribution the group has given to the strengthening of national consciousness and spiritual mobilization of Croats has been shown; 3) in connection with the previous point, it has been considered how the regional identity of the group, formed during the years before the national turbulence and the war, has been transformed into a national one with the flow of crucial events; 4) finally, the activities of the group and the contemporary significance of the *tamburitza* instrument have been compared with those from the 19th-century period of the Croatian National Revival.

The analysed data brought into the foreground one of the most essential roles of the group in Croatia at the beginning of the 1990's: the *Zlatni dukati* group has become one of the initiators of the revival of old Croatian patriotic songs. In connection with this, two questions are posed: 1) has the group initiated another revival, promoting the *tamburitza* into the symbol of Croatian national instrument (formed already during the period of the Croatian National Revival)? 2) has this lead not only to the process of the selection of the *tamburitza* tradition, but also to its national-political idealization? In this, important facts are indicated: that the *tamburitza* is of Oriental origins, and that the practice of the *tamburitza* ensembles and orchestras during the 19th and 20th centuries included active participation by several ethnic groups, primarily Croats, Serbs and Gipsies. The popularization of the *tamburitza*, as described in the article, through the activities of the *Zlatni dukati* group, accompanied by considerable support from culturo-political instruments, and a strong public response, give elements for an affirmative answer to the above questions. Nevertheless, a definitive response will be offered by further developments of folk *tamburitza* music in Croatia.

GLAZBENI REPERTOAR NA SVADBAMA U SLAVONSKOJ PODRAVINI (ISTOČNA HRVATSKA) PRIJE I POSLIJE POLITIČKIH PROMJENA U HRVATSKOJ, 1990. GODINE

NAILA CERIBAŠIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku,
Ulica kralja Zvonimira 17, 41000 ZAGREB

UDK/UDC: 784.692.5 (862) "199"

Referat/Conference Paper
Primljeno/Received: 23. 11. 1993.
Prihvaćeno/Accepted: 30. 11. 1993.

Sažetak/Abstract

U članku se pokazuje na koji su način političke promjene i aktualni domovinski rat utjecali na glazbenu komponentu svadbi u Slavonskoj Podravini. Upozorava se na izmijenjene odnose zastupljenosti pojedinih glazbenih žanrova i na promjene u načinu izvođenja. Tim se promjenama potvrđuju, ali i oblikuju, kulturni i etnički identiteti, te stvara predodžba o sebi i drugima.

Hrvatski su etnomuzikolozi u novije doba, čini se, pred točkom mogućeg kopernikanskog obrata. Dosad, uglavnom, uljuljkivani vjerom u dostatnost istraživanja same glazbe, i to pretežno tradicijske glazbe, vlastito nas je iskustvo života u pomućenom svijetu nagnalo da uočimo povezanost sustava moći i znanstvenih traganja za istinom. Istraživači ne mogu zauzeti izdvojeno mjesto s kojega će objektivno razmotriti pojave kojima se bave, nego pišu, a time i stvaraju objekt svog istraživanja kroz vizuru svoje osobnosti u okružju svoje kulture. Nasuprot jedinstvu, predodžbi o jednome, sada se nudi više: jedno postaje barem dvoje. Zaokuplja misao da »cultures are not scientific 'objects' ... Culture, and our views of 'it', are produced historically, and are actively contested« (CLIFFORD 1986: 18).

U okružju takvih razmišljanja nastala je i ova sadašnja interpretacija glazbe na slavonskim svadbama prije i poslije prijelomne 1990. godine. Dakako, to ne znači da namjerno želim dati subjektivan, na novoj političkoj retorici utemeljen, prikaz; upravo suprotno: znači uvjerenje da, kako kaže Hacking, »hence although whichever propositions are true may depend on the data, the fact that they are candidates for being true is a consequence of an historical event« (prema RABINOW 1986: 237). Recentnim »kandidatom za istinu« nameće se istraživanje odnosa identiteta i glazbe — relativno novo područje interesa hrvat-

ske etnomuzikologije — kako se u glazbi ocrtavaju različiti identiteti i kako ih glazba i oblikuje, na koji je način glazba društveno strukturirana, ali jednako, ako ne i više, da li su onda i na koji način društvo i društveni poredak glazbeno strukturirani (usp. TURINO 1990: 401).

Paradigme postsocijalističkog hrvatskog društva tijesno su povezane s problemskim čvorištem identiteta koji se gradi iz konflikta, divergencije i opozicije — najprije u ideološkom smislu (nova demokratska vlast nasuprot starom totalitarnom režimu), a zatim — posebice od početka srpske agresije na Hrvatsku, odnosno rata za hrvatsku neovisnost od Jugoslavije — i u smislu etniciteta. Svadba je zgusnuta slika kulture, tradicijskih i suvremenih vrednota i dvojbi što proizlaze iz sraza starog i novog sustava. Takve osobitosti nosi i glazbena komponenta svadbi, pa je stoga podatna za iščitavanje načinâ na koji se u glazbi pokazuju političke promjene i situacija domovinskog rata, stvara predodžba o neprijatelju te potvrđuju i oblikuju identiteti.

Svadbeno se događanje u selima Slavonske Podravine — području nešto zapadnije od linije fronte oko grada Osijeka i uz rijeku Dravu — sastoji od dva bitna dijela.[1] U prvom, ceremonijalnom, dijelu koji se zbiva pretežno prije vjenčanja, glazbenu komponentu i prije i poslije 1990. godine čine uglavnom tradicijski glazbeni oblici. Najzastupljeniji je *bećarac* koji se izvodi u kontinuitetu i po tridesetak minuta (npr., cijelo vrijeme dok svadbena povorka ide po mladenku i po kumove), a u izvedbama sudjeluje relativno mnogo pjevača praćenih svirkom na harmonici i instrumentima tamburaškog sastava. U tom su segmentu svadbi nakon 1990. godine zamjetni, zasad prilično nemušti, pokušaji obnavljanja nekih starih svadbenih obreda i s time povezano pjevanje zamalo već zaboravljenih svadbenih obrednih pjesama. Osim toga, uz vjenčanje u crkvi, sad je najsvečaniji trenutak prije večere: svi uzvanici ustanu, izmole *Oče naš*, što nosi simbolički naboj religioznosti nasuprot jugoslavenskog komunističkog ateizma, a zatim, uz pratnju instrumentalnog sastava, otpjevaju hrvatsku himnu.

Drugi, slavljenički dio svadbi slijedi nakon vjenčanja i proteže se sve do ranih jutarnjih sati. Glavni su nosioci i pjesme i svirke članovi vokalno-instrumentalnog sastava koji tada, umjesto na tradicijskim instrumentima, sviraju u sastavu: harmonika, električna gitara, bas gitara, bubnjevi, rjeđe i električne orgulje ili druga harmonika. S obzirom na glazbeni repertoar tog segmenta svadbi, najupečatljivija razlika između svadbi prije i poslije 1990. godine tiče se tzv. *novokomponiranih narodnih pjesama*. Radi se o glazbenoj vrsti koja se stvarala pretežno na području Srbije, širila putem tehničkih medija masovnog komuniciranja, a prihvaćala širom bivše Jugoslavije. Do kraja osamdesetih godina fundus novokomponiranih narodnih pjesama bio je na području Slavonske Podravine i najzastupljeniji segment glazbenog repertoara. Razlozi njihove donedavne ogromne popularnosti, kako su isticali njihovi analitičari, leže i u glazbenoj i u tekstovnoj komponenti tih napjeva. Glazbenostilski, radi se o mješavini osobitosti prvenstveno srpske te muslimanske (posebice orijentalne, melizmatičke

[1] Detaljnije je analizirano više svadbi u dva sela koje nastanjuje starosjedilačko hrvatsko stanovništvo. Prva je svadba bila u svibnju 1986. godine, a posljednja u listopadu 1992. godine.

melodije) i makedonske folklorne glazbe (naročito metroritamsko ustrojstvo; usp. KOS 1972: 67), dok tekstualnu potku čini sraz tradicijskih vrednota i suvremenih društvenih procesa, sagledan posebice kroz prizmu odnosa među spolovima (usp. KOS 1972: 68; SIMIĆ 1976: 159—165; POVRZANOVIĆ 1982: 30—31). Značenje što su ga novokomponirane pjesme imale krajem 80-ih pokazuje i njihov prodor u posvećeni krug svadbenih obrednih glazbenih sadržaja i oblika te apliciranje stila izvođenja novokomponiranih narodnih pjesama na tradicijske oblike (usp. CERIBAŠIĆ 1990: 192—193).

Međutim, promjenom političkog sustava 1990. godine, a posebice početkom rata 1991. godine, novokomponirane narodne pjesme zauzimaju sve manji i manji dio svadbenog repertoara. Razlozi tome jesu višestruki. U predodžbi ljudi te se pjesme ipak prvenstveno doživljavaju kao srpski proizvod — proizvod zemlje koja je na Hrvatsku izvršila agresiju.[2] Doživljavaju se i kao odraz srpske hegemonije i dugotrajnog jugoslavenskog potiranja hrvatske nacionalne svijesti. Jezik tih pjesama jest srpski (izvođači su vrlo rijetko izraze prilagođavali hrvatskom jeziku), a česti su u tekstovima i izrazi iz socijalističke svakodnevice, koju Hrvatska čim prije želi zaboraviti. Izbacivanjem novokomponiranih narodnih pjesama prihvaća se još jedna politička paradigma — ona o distanciranju prema balkanskoj kulturi. U njima se, naime, počinju otkrivati i mitske teze o istočnoj (poglavito srpskoj) kulturi koju odlikuju lijenost, neurednost, pretjerana emotivnost (usp. PRICA 1992: 95) — u novokomponiranim narodnim pjesmama česte su patetične, egzaltirane reakcije nesretnog čovjeka koji uz alkohol i prijatelje provodi hladne noći za kavanskim stolom, zaziva majku i očajava zbog drage koja ga je ostavila.

Bitan se pomak dogodio i u načinu izvođenja. S novokomponiranim pjesmama nestaju i ekstatične, melizmatične, ritamski raznolike i virtuozne izvedbe. Uočljiva je i tendencija izostavljanja harmonike, jer je to instrument koji stilski odudara od nekih oblika popularne i zabavne glazbe, budi svježa sjećanja na novokomponirane narodne pjesme, a upitna je i njegova izvornost na području Hrvatske. Međutim, čini se da su mnogi u novokomponiranih pjesama voljeli upravo izvedbeni model što ga one donose — upravo u stilu izvođenja i uz njega povezanom ponašanju publike (naglašeno erotičan ples), a ne u sadržaju (bilo glazbenom bilo tekstovnom), valja tražiti razloge preživljavanja manjeg broja uspjelijih novokomponiranih narodnih pjesama (doduše, obično pred sam kraj svadbenog veselja kad na plesnom podiju ostaje tek manji broj upornijih i mlađih plesača). Izraženo u postocima, novokomponirane su pjesme krajem 80-ih godina zauzimale približno 50%, dok početkom 90-ih zauzimaju blizu 10% repertoara razmatranih svadbi.

Glazbeni žanrovi koji na današnjim svadbama (svadbe iz 1992. godine) ispunjavaju prostor što su ga ostavile novokomponirane narodne pjesme strana su i domaća popularna i rock glazba (ranije, tek 15% repertoara, a sada već 40%

[2] U izvještajima s ratišta i u iskazima prognanika i zatočenika srpskih logora često se kao jedan od, tek blagih, oblika provokacija i maltretiranja spominju pjesme inspirirane velikosrpskom ideologijom i glazbeno oblikovane u stilu izvođenja novokomponiranih narodnih pjesama.

repertoara), nadalje *hrvatske domoljubne pjesme*, kojih ranije uopće nije bilo, a sada čine približno 25% repertoara te, naposljetku, *neotradicionalne slavonske pjesme*, ranije u zanemarivo malom broju, dok nakon 1990. godine čine skoro 20% repertoara.[3]

Znatan udio *neotradicionalnih slavonskih pjesama* pokazuje snažniju svijest o regionalnom slavonskom kulturnom identitetu. S obzirom na instrumentalni sastav (tamburaški ansambl), načine izvođenja i glazbeni materijal neotradicionalne slavonske pjesme uporište imaju u tradicijskoj slavonskoj, a onda, šire, i panonskoj folklornoj glazbi, dok im tekstovi imaju slične funkcije kao i nekadašnje novokomponirane narodne pjesme — problematiziraju odnos tradicijskog i suvremenog, te, poput tradicijskih oblika, koristeći tipične slavonske izraze, podržavaju stereotipe o Slavoncima i Slavoniji. Sve veći udio strane i domaće popularne glazbe dobro se pak uklapa u političku strategiju Hrvatske kao integralnog dijela ujedinjene Europe. Osim toga, domaća je popularna glazba mjesto doticaja, pa time i integracije svih raznorodnosti hrvatskog prostora. Naime, u tradicijskoj glazbi ne postoji zajednički nazivnik za sva hrvatska područja, nego se može govoriti tek o sumi različitih glazbenih praksi koje postoje u okružju u nekoliko različitih kulturnih miljea. Naposljetku, znatan broj hrvatskih domoljubnih pjesama na neki način sažima sve maloprije izrečeno. Žanrovski se radi o heterogenoj skupini — najzastupljenije su domoljubne pjesme koje izvodi najpopularnija neotradicionalna skupina *Zlatni dukati* — zatim domoljubne pjesme koje pripadaju žanru popularne glazbe. No, u kontekstu ovoga razmatranja posebice je zanimljiva vrlo popularna ratna pjesma *Bojna Čavoglava*. Ona je upravo sukus promjena koje su se zbile prethodnih godina. Glazbenostilski, svojom je melodikom i ritmikom srodna novokomponiranim narodnim pjesmama, onako kako se te osobine očituju u radu možda najpopularnije jugoslavenske rock skupine tijekom 70-ih i 80-ih godina (*Bijelo dugme*). S druge strane, ta pjesma oblikuje osjećaj nadmoći, zajedništva, jedinstva i odlučnosti u obrani hrvatske domovine. Stoga je ona doista simbolička akcija — u njoj se ne skriva nekadašnja povezanost s Jugoslavijom, ali se istodobno ironijskim odmakom naglašava i negativan odnos prema toj Jugoslaviji.[4]

[3] Tradicijski glazbeni oblici, usprkos tome što je prijašnji režim negirajući etnički identitet negirao i tradicijsku glazbu kao simbol tog identiteta, u slavljeničkom dijelu svadbi nisu zastupljeni više nego ranije. Na svadbama iz kasnih 80-ih činili su oko 25% repertoara, dok ranih 90-ih obuhvaćaju oko 10% repertoara. Razloge tome treba tražiti ponajprije u pojavi neotradicionalnih slavonskih pjesama. Međutim, čini se da nije nezanemariv ni, zapravo, ambivalentni stav današnje globalne hrvatske kulturne politike prema seoskoj tradiciji kojoj, prema uvriježenoj predodžbi u hrvatskoj etnografiji, pripada i najveći dio tradicijske glazbe. Kako navodi Ines PRICA u svom tekstu o običnom životu u ratu (1992: 97), o seoskoj se kulturi jedanput govori sa sentimentom, a drugi put s odioznošću. Uostalom, kojiput se razlika između agresora (Srbije) i žrtve agresije (Hrvatske) tumači i kao razlika između seljačke i građanske kulture.

[4] Upravo zbog tih njezinih osobina, radi se o jednoj od malobrojnih pjesama koje na ratištima mogu funkcionirati kao pandan izazivačkoj srpskoj novokomponiranoj glazbi, čija je svrha da glasnim emitiranjem izazove bijes i/ili strah neprijatelja (usp. PRICA 1992: 87).

Dakle, simboličke se akcije na današnjim seoskim svadbama u Slavonskoj Podravini — ako ih se sagledava kroz prizmu svadbi prije 1990. godine — sve više uklapaju u binarnu polarizaciju: *mi—oni* i *naše-njihovo*. Promjene koje su se zbile u glazbenom repertoaru zapravo su paradigma traganja za identitetom u okružju današnjih društveno-ideoloških i povijesnih utjecaja i obilježja vremena i prostora, paradigma njegove promjenljivosti, prijelaznosti i privremenosti (usp. VELČIĆ 1991: 175—176, 186) i, naposljetku, paradigma pronađenog identiteta u odnosima i predodžbama o sebi i drugima.

LITERATURA

CERIBAŠIĆ, Naila (1990) »Prilog proučavanju utjecaja široko poznatih izvedbi na glazbenu komponentu svadbi u Rakitovici (Slavonska Podravina)«, u: *Rad 37. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije. Plitvička jezera 1990*, Društvo folklorista Hrvatske, Zagreb: 191—195.

CLIFFORD, James (1986) »Introduction: Partial Truths«, u: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, ur. J. Clifford i G. E. Marcus, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London: 1—26.

KOS, Koraljka (1972) »New Dimensions in Folk Music: A Contribution to the Study of Musical Tastes in Contemporary Yugoslav Society«, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 3/1: 61—73.

POVRZANOVIĆ, Maja (1982) »Društvene vrijednosti izražene tekstovima 'novokomponiranih narodnih pjesama'«, rukopis u Institutu za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, IEF rkp. 1077.

PRICA, Ines (1992) »Poetika otpora: Građa o običnom životu u ratu«, *Narodna umjetnost*, 29: 81—105.

RABINOW, Paul (1986) »Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology«, u: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, ur. J. Clifford i G. E. Marcus, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London: 234—261.

SIMIĆ, Andrei (1976) »Country'n' Western Yugoslav Style: Contemporary Folk Music as a Mirror of Social Sentiment«, *Journal of Popular Culture*, 10/2: 156—166.

TURINO, Thomas (1990) »Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography«, *Ethnomusicology*, 34/3: 399—412.

VELČIĆ, Mirna (1991) *Otisak priče*, August Cesarec, Zagreb.

Summary

MUSICAL REPERTOIRE AT WEDDINGS IN THE SLAVONIAN PODRAVINA (DRAVA RIVER BANK) REGION (EASTERN CROATIA) PRIOR AND SUBSEQUENT TO THE POLITICAL CHANGES IN CROATIA IN 1990

The objective of the paper is to show how political changes, seeking out new ways of looking at the world, and the homeland war influenced musical repertoire at weddings in Slavonian Podravina (Eastern Croatia), a region slightly west from the front-line around the city of Osijek, and along the Drava River. Weddings here provide a condensed view of culture, its traditional and contemporary values, and the dilemmas deriving from the conflict between the old and new political systems.

Subsequent to the political changes in 1990, symbolic actions at weddings — if one observes them through the prism of northern Slavonian weddings prior to that year — gradually have become part of the binary polarisation: *us-them* and *ours-theirs*. The so-called *newly-composed folk songs*, which were created mainly in Serbia, but accepted throughout the entire region of former Yugoslavia, composed an increasingly smaller part of wedding repertoire — firstly because people regard these songs as being a product of Serbia, the product of a country which has carried out aggression towards Croatia. Musical genres which are filling the vacuum left by *newly-composed folk songs* are foreign and domestic pop and rock music, followed by *neo-traditional Slavonian songs*, and Croatian patriotic songs. These genres fit in well with the political strategy of Croatia as an integral part of united Europe, show the growing consciousness of regional Slavonian cultural identity, and contribute to the shaping of national feelings.

GRADSKA GLAZBENA ŠKOLA U SPLITU (1928—1941)

MILJENKO GRGIĆ

Fakultet za prirodoslovno-matematičke znanosti i odgojna područja, Nikole Tesle 12, 58000 SPLIT

UDK/UDC: 78.071.5 SPLIT

Pregledni članak/Review Paper
Primljeno/Received: 20. 03. 1993.
Prihvaćeno/Accepted: 15. 09. 1993.

Sažetak/Abstract

U članku se ustanovljava kontinuitet rada Gradske glazbene škole u Splitu u razdoblju od 1928. do 1941. godine. Ova škola svojim ukupnim djelovanjem nadopunjuje neke nedostatke i praznine u glazbenom životu Splita, nastale nakon prestanka djelovanja kazališta (1928) i filharmonije (1925). Ona je izravni izdanak privatne violinističko-glasoviračke škole Mary Žeželj i Jelke Karlovac, utemeljene 1927. Prosječno je godišnje školu pohađalo 100—150 učenika, te se ukupno za njezina postojanja glazbeno obrazovalo preko 1000 učenika. Tijekom djelovanja škole definirano je trajanje različitih obrazovnih razina: dječjeg konzervatorija (2 godine), niže škole (4 godine) i srednje škole (6 godina). U školi su djelovali zborovi i orkestar, a o javnim učeničkim i profesorskim nastupima (ukupno preko stotinu) svjedoče brojni članci i kritike u onodobnom splitskom dnevnom tisku. Nastavnički kadar činile su isključivo osobe s akademskim stupnjem, od kojih se uz navedene utemeljiteljice ističu Boris Papandopulo, Rado Simoniti, Tibor Dukes, Katica Šperac-Auf, Nardin Grisogono, Petar Marković, Ivo Kirigin, Mila Ganza-Pintarić i Sonja Tudor.

Nastavni program sastojao se od stručnih predmeta (glasovir, violina, violončelo, sviranje u ansamblu, teorija glazbe, solfeggio), te ritmičke gimnastike, baleta, francuskog i njemačkog jezika. Posebnu stavku činile su tzv. đačke akademije, koncertne priredbe na kojima se predstavljalo trenutne dosege pitomaca škole, koncertne priredbe posvećene stvaralaštvu samo jednog skladatelja ili nacionalnim školama, te »Večeri naše glazbe« s djelima samo hrvatskih skladatelja. Završne godišnje ispite nadzirali su redovito kao predsjedatelji ispitnog povjerenstva profesori Državne muzičke akademije iz Zagreba (npr. Zlatko Grgošević, Božidar Kunc, Stanislav Stražnicki, i drugi).

U našim leksikografskim i enciklopedijskim izdanjima ne postoji posebna jedinica koja bi upućivala na postojanje Gradske glazbene škole u Splitu. Na tim se mjestima, tek usputno, ponekad nedovoljno precizno, spominje ova ustanova u svezi s djelovanjem nekolicine njenih nastavnika: Mary Žeželj (1928—

1934),[1] Boris Papandopulo (1935—1938)[2] i Rado Simoniti (1937—1939).[3] Iz ovih, mada skromnih, životopisnih podataka ocrtava se ograničeni kontinuitet rada škole. Uspomena na djelovanje škole nije izostala u retrospektivnim člancima, koji su se bavili suvremenijom prošlošću splitskog glazbenog školstva.[4] Zanemare li se članci i kritike kroničara splitskog glazbenog života između dva rata, najcjelovitiji prikaz njenih aktivnosti u tijeku prvih deset godina djelovanja objavio je Boris Papandopulo.[5]

Nastanak i razvitak škole

Gradska glazbena škola nastala je u krajnje problematičnom dobu. U Splitu tada propadaju inicijative i institucije dijelom zbog nerazumijevanja, nesnalaženja, a najviše zbog nedostatne materijalne potpore. Nebriga vlasti dovela je do prestanka djelovanja »Narodnog pozorišta za Dalmaciju« (1921—1928). Daljnja nastojanja u toj središnjoj kulturnoj instituciji za dugo su se zasnivala na dobrovoljnosti rada pretežito »Splitskog kazališnog društva«. Prije toga je utihnuo rad Splitske filharmonije (1919—1925). Zbog nemara, u požaru nestaju njen arhiv i administrativne knjige.[6] Većina Splićana zadovoljavala je svoje glazbene potrebe u ondašnjim amaterskim društvima. Između dva rata registrirano je 7 pjevačkih društava.[7] Vrijedne priloge njegovanju koncertnog života davali su splitski glazbenici okupljeni oko Kluba komorne glazbe. Gradska glazbena škola, koja je nastala god. 1928, težila je svojim ukupnim djelovanjem nadopuniti nedostatke i praznine u glazbenom životu Splita.

Gradska glazbena škola jedna je u nizu, nažalost zaboravljenih, institucija sličnoga profila u Splitu, što su nastajale i nestajale u međuratnom razdoblju. Izravni je izdanak privatne violinističko-glasoviračke škole što su je god. 1927.

[1] Usp. R(oksanda) PEJ(OVIĆ), Žeželj, Mary, *Muzička enciklopedija* 3, Zagreb 1977, 774; Žeželj, Mary, *Leksikon jugoslavenske muzike* 2, Zagreb 1984, 568.

[2] Usp. K(rešimir) KO(VAČEVIĆ), Papandopulo, Boris, *Muzička enciklopedija* 3, Zagreb 1977, 33.

[3] Usp. D(ragotin) C(VETKO), Simoniti, Rado, *Muzička enciklopedija* 3, Zagreb 1977, 354; Simoniti, Rado, *Leksikon jugoslavenske muzike* 2, Zagreb 1984, 292.

Treba ispraviti manju grešku glede Simonitijeva djelovanja u Gradskoj glazbenoj školi. Zasigurno nije počeo raditi kao nastavnik do kraja 1937, jer se spominje njegov prvi nastup pred splitskom javnošću, i to u ulozi gosta prilikom izvođenja »duhovnog koncerta«, koji je škola priredila u prosincu god. 1937. O tome opširnije u daljnjem tekstu.

[4] Smiljana RADOIČIĆ-KRALJEVIĆ, Jasna RAK: Iz povijesti školstva u Splitu, u: *Spomenica. 30 godina muzičke škole »Josip Hatze« Split 1945—1975*, Split 1975, nepaginirano; Smiljana RADOIČIĆ-KRALJEVIĆ, Prilog proučavanju muzičkog odgoja i obrazovanja u Splitu, *Kulturna baština*, 7—8 (1978) 97—103.

[5] Usp. Boris PAPANDOPULO, Deset godina Gradske glazbene škole u Splitu, *Glasnik primorske banovine*, 7 (1938) 78—80. Do toga članka, nažalost, nisam mogao doći, jer je otrgnut iz jedinog primjerka ovoga glasila što se čuva u Naučnoj biblioteci u Splitu.

[6] Usp. I. B., Splitsko kazalište između dva rata, u: *Šezdeset godina Splitskog kazališta 1893—1953*, Split 1953, 21—33 (spomenica).

[7] Usp. Tomica KULJIŠ, *Koncertni život u Splitu i Dalmacijakoncert (1948—1988)*. U povodu 40-godišnjice prve koncertne poslovnice i 20-godišnjice rada Dalmacijakoncerta, Split 1988, 9.

osnovale Mary Žeželj i Jelka Karlovac. Do tog su vremena spomenute osobe stekle ugled u toj sredini kao pouzdani koncertanti i glazbeni pedagozi. Jelka Karlovac počela se baviti pedagoškim radom po završetku studija na konzervatoriju »Tartini« u Trstu (1914). Naredne godine priredila je koncert svojih pitomkinja u foyeru Općinskog kazališta u korist sirotinjskog Vijeća.[8] To je bila samo najava niza sličnih priredbi karitativnog karaktera što ih je organizirala u tijeku svoje karijere. Paralelno je razvijala koncertnu djelatnost kao solistica ili umjetnički pratilac u nizu komornih priredbi, za koje je pokazivala posebne sklonosti. Nasuprot njoj, Mary Mayer-Žeželj je više pozornosti polagala osobnom umjetničkom razvitku. Takve je ambicije nastojala zadovoljiti nadmetanjima na violinističkim natjecanjima.[9] U početku, ove je osobe zbližio rad u novoosnovanoj glazbenoj školi »Zvonimira« (1927). Ta je škola održala prvi javni nastup i doživjela priznanje za uspješan koncert svojih učenika, svega tri mjeseca od početka djelovanja.[10] Nažalost, nakon toga nastupile su neprilike, što je dovelo do prestanka njenog rada.[11] To je sjedinilo spomenute glazbenice u nakanama da osnuju vlastitu školu, koja je i nastala idućih mjeseci. Međutim, ni ta škola nije bila dugoga vijeka. Iduće godine uslijedile su preinake u njenoj organizaciji, izvršeno je preimenovanje u Gradsku glazbenu školu. Jamačno je na te promjene utjecala materijalna potpora što ju je škola dobila od splitske općine.[12] Čini se da je potpora kasnije ukinuta, budući da se u tisku spominjalo kako je škola lišena bilo kakve materijalne potpore sa strane.[13] Prva, čini se i jedina, ravnateljica ovoga zavoda bila je Jelka Karlovac.

Škola je od prvih početaka pobudila veliko zanimanje javnosti. U prvoj godini nastavu je pohađalo blizu stotinu učenika. Njihov broj je bio u stalnom porastu. Prema Grgoševićevom izvješću, na početku šk. god. 1934/35. bila su upisana 164 učenika. Papandopulo je usputno spomenuo kako nastavu pohađa oko 150 polaznika na godinu, te da je u tijeku desetgodišnjeg djelovanja obrazovala više od 1000 kandidata. Stalni priljev učenika, nadmetanje sa suparničkim školama i težnja za dostizanjem što više organizacijske i obrazovne razine bila su osnovna preokupacija ambicioznog kolektiva. U početku se nastojalo ustrajnim i solidnim radom pridobiti ugled i povjerenje sredine. Rani pomaci manje se zamjećuju u člancima splitskih dnevnika. Snažniji zamah uslijedio je u četvrtoj godini djelovanja škole. Iz novinskih se članaka dade naslutiti da se tijekom šk. god. 1931/32. ustalilo muziciranje u komornim sastavima. U tome je svojim dobrovoljnim radom snažan doprinos dao stomatolog i glazbenik dr.

[8] Usp. Končerat. *Novo Jedinstvo*, 234 (12. 10. 1915).

[9] Usp. O(tokar) L(AHMAN), Koncerat gce Majer, *Život*, 971 (10. 4. 1923) 2.

[10] Usp. Prvi istup pitomaca Glazbene škole S. M. D. »Zvonimir«, *Novo doba*, 152 (5. 7. 1927) 6. Ovdje se spominju imena nastavnika: Mary Majer-Žeželj, gusle, Nardin (Bernhard) Grisogono, violončelo, Šafranek, gusle i drveni instrumenti, Jelka Karlovac, glasovir, Cvijeta Cindro, solo-pjevanje. S izuzetkom C. Cindro, svi su u narednim vremenima dali doprinos nastojanjima Gradske glazbene škole, radeći kao suradnici ili stalni nastavnici.

[11] Usp. Boris PAPANDOPULO, Deset godina..., 78.

[12] Smiljana RADOIČIĆ–KRALJEVIĆ, Jasna RAK, Iz povijesti... (3).

[13] Usp. -ić, Ispiti na Gradskoj glazbenoj školi, *Novo doba*, 154 (5. 7. 1933) 6.

Rittmann. Krajem naredne školske godine nastavnici ističu potrebu provođenja obrazovne osnove prema uzoru na Državnu muzičku akademiju u Zagrebu. Izučavanje teorijskih predmeta trebalo je postati obvezatnom disciplinom za sve učenike. Uz to su se najavljivali revizija programa iz glavnih predmeta, osnivanje odjela za solo-pjevanje itd. S tim u svezi iskazala se potreba za proširenjem nastavničkog zbora s četiri nova nastavnika.[14] Iznijansirana je obrazovna skala u toj školi. Za primjer efikasnog ostvarivanja najavljenih promjena može poslužiti program koncerta od 2. lipnja 1934.

Važan poticaj i podršku svim tim promjenama davao je Zlatko Grgošević, profesor Državne muzičke akademije u Zagrebu, višegodišnji predsjedatelj ispitnog povjerenstva. Iz njegovog iscrpnog izvješća s kraja šk. god. 1934/35. saznajemo za nove izmjene u ustrojstvu, što se moralo odraziti na nastavne programe. Ukupni rok školovanja ostao je nepromijenjen. Definirano je novo trajanje unutar različitih obrazovnih razina, prema sljedećoj tabeli:

a) Dječji konzervatorij (2 godine),
b) Niža škola (4 godine),
c) Srednja škola (6 godina).

U jednom manje zahtjevnom članku iz srpnja 1935, koji se čuva u rukopisu, Grgošević ističe prednosti reorganizacije i uvođenja obveznih teorijskih predmeta. Prema njegovom sudu, bez tih predmeta »bila bi znatno otežana poduka, a omladina ne bi normalno razvijala istodobno svoju tehničku (manuelnu) i duhovnu (intelektualnu) spremu.«[15] Planiralo se od god. 1939. uvesti izučavanje kontrapunkta, jer su se do tada proveli i ustalili kursevi iz elementarne teorije, povijesti glazbe, solfeggia i harmonije.

Iz nastojanja da pod svoje okrilje stavi različite uzraste, škola je osnovala poseban odio za najmlađe, tzv. Dječji konzervatorij (1933). Time je do krajnjih mogućnosti razvila i zaokružila obrazovnu vertikalu. Program rada bio je prilagođen uzrastu najmlađih polaznika, a obuhvaćao je nastavu iz instrumenta (glavni predmet), zborno pjevanje, ritmičku gimnastiku i strani (francuski ili njemački) jezik. Nastavu iz ritmičke gimnastike vodila je Mila Katić, ugledni baletni pedagog i koreograf.[16]

Što se tiče starijih uzrasta, naročita pažnja posvećivala se njegovanju raznolikih oblika skupnog, posebno komornog muziciranja. Na to je, svakako, utjecao stupanj razvitka i opće glazbene izobrazbe kandidata. U ovisnosti od mogućnosti i prigode znali su se oformiti trija, kvarteti i slični komorni sastavi. Posebna se pozornost posvećivala radu školskog zbora i komornog orkestra, što je, s vremenom, preraslo u stalnu obvezu svih učenika. Samostalno su djelovali zborovi dječjeg konzervatorija i viših razreda. Znali su odvojeno nastupati u sklopu đačkih koncerata. Posebni koncertni programi povremeno su zahtijevali

14 Usp. -ić, Ispiti na Gradskoj glazbenoj školi, *Novo doba*, 154 (5. 7. 1933) 6.

15 Rukopis se čuva u Historijskom arhivu u Splitu. Ulomak tog teksta citirao je Papandopulo u svome članku, ne navodeći izvor (Deset godina... 79).

16 Usp. Katić, Mila, *Leksikon jugoslavenske muzike* 1, Zagreb 1984, 413.

udruživanje zbora i orkestra, u rijetkim prilikama prilikom izvođenja vokalno-instrumentalnih i glazbeno-scenskih djela. Na koncertima u tijeku školske godine izmjenjivali su se uglavnom svi polaznici. Bilo je i mješovitih priredbi, na kojima su zajedno s učenicima nastupali nastavnici. Čini se, nastavnici su bili obvezni koncertirati samostalno ili unutar đačkih priredbi. Tragovi njihove reproduktivne zauzetosti sačuvali su se u raznolikim člancima i kritikama u onodobnom splitskom dnevnom tisku.[17]

Stalni nastavnički kadar činile su isključivo osobe akademskih titula. Od toga pravila nije se odstupalo, jer se htio istaknuti i održati ekskluzivitet ustanove. Da se samonametnuto pravilo uistinu poštivalo, potvrđuje prigodni članak, koji je prethodio proslavi 10. obljetnice djelovanja škole. U tom retrospektivnom članku ističe se: »pojedini predmet morao je predavati pojedinim profesor diplomirani baš za taj predmet«.[18] Brojem članova malen, nastavnički se zbor može podijeliti u dvije skupine. Skupinu stalnih nastavnika činile su osobe rođene ili trajno nastanjene u Splitu. Izdvajamo neka od imena: Jelka Karlovac, Tibor Dukes, Katica Šperac-Auf, Nardin Grisogono, Petar Marković i Ivo Kirigin. Među ovima bilo je nekadašnjih učenica zavoda, poput Mile Ganza-Pintarić i Sonje Tudor.

Izuzme li se Mary Mayer-Žeželj, utemeljiteljica škole, nazočnost Borisa Papandopula i Rada Simonitija imala je obilježje privremenosti. Uostalom, Papandopulo to nije tajio. Prilikom preuzimanja dužnosti, on je izričito naglasio da se ne namjerava u Splitu zadržati više od nekoliko sezona.[19] Uz to, ni on ni Simoniti svojim djelovanjem nisu ostali usko vezani uz školu, već su se u isto vrijeme prihvatili zadatka vođenja pjevačkih društava. Škola je imala krug stručnih suradnika. Bili su to glazbenici priznati u praksi, koji nisu morali imati završeni studij glazbe. Trajnije vezan za tu školu bio je Dr. Rittmann, kraće vrijeme i Leo Koffmann. Vrsnoća nastavničkog kadra, suvremeni pedagoški standardi i izjednačeni kriteriji, primjerni rezultati na javnim priredbama i završnim ispitima, čimbenici su visokog ugleda što ga je škola stekla u javnosti, ali i među stručnim krugovima. Kroničari splitskog glazbenog života mogli su biti revni, i pomalo pristrasni, u svojim pohvalama. Međutim, teško je vjerovati da su profesori Zagrebačke akademije u tome mogli pretjerati. Zbog toga se posebno dojmljuje izjava prof. Stražnickog koji spomenutu školu svrstava u red najbolje uređenih zavoda takve vrste u cijeloj državi.

Uspjesi i pohvale redovito izazivaju oprečne reakcije, zavist i nesuglasice. Da je bilo incidentnih situacija u kojima se pojedini nastavnici nisu pokazali odanima, saznaje se iz pisma što ga je Grgošević uputio bratu Jelke Karlovac. Dade se naslutiti da je Leo Th. Koffmann napustio, ili je iz potaje radio protivno

[17] Nažalost, nisam uspio naći statut Gradske glazbene škole. Jamačno bi ovim ili sličnim školskim aktom mogao odredenije odgovoriti na to pitanje.

[18] Glazba u Splitu, *Jadranski dnevnik*, 265 (13. 11. 1937) 7.

[19] Usp. Boris Papandopulo u Splitu. Jedan idealan program za razvitak muzičkog života i muzičke kulture u Splitu, *Novo doba*, 16 (19. 1. 1935) 6.

interesima škole.[20] U pismu su izneseni prijedlozi glede unapređenja nastave, skicirani su položaj nastavnika, značenje škole i sl., zbog čega nalazim korisnim objaviti ga u cijelosti.

»Dragi moj Šjor Beppi!

Danas u jutro sam vam otposlao preporučeno (na adresu škole) članak, koji sam potpisao, jer sam došao do uvjerenja, da bi oblik interview-a bio manje prikladan za isti slučaj. Za slučaj da niste s tim sporazumni, telegrafirajte mi ovamo, pa ću pokušati na drugi način. U svakom slučaju Vas molim, ako napis izađe u »Novo Doba«, da bi mi poslali jedan primjerak.

Inače vam hoću reći ovo:

1) Ne gubite glave poradi konkurencije! Sve bolje đake držite Vi u rukama, pa ja tvrdo vjerujem (a to je i mišljenje kolege Vaulina, koji je također ovdje u Kraljevici na odmoru) da mnogo veći broj *solidnih i nadarenih đaka* za muziku Split ne može davati.

2) Reputacija nastavnika Gradske glazbene škole mnogo je veća od svake konkurencije. Ono, što daje Vaša škola splitskoj javnosti ne može nitko drugi: ne zaboravite, da je iza Vas već 7 godina rada. Vi imate svoj dobar orkestar i zbor, pa tim tučete sve druge. Treba samo pametno iskoristiti te prednosti.

3) Oni, koji će ostaviti školu 'jer je drugdje jeftinije' sami će sebi više nauditi, nego školi. Svaka stranka ima disidenta, pa ipak postoji, ako zna što hoće. Bude li prihod od đaka manji, neka gg. nastavnici upru i koncertiraju, pa će manjak nadoknaditi. Svakako sprovedite do kraja organizaciju zavoda prema planu, koji smo zajedno složili.

4) Odredite svakako da bude *stalan zbor*, a po mogućnosti i *gudački orkestar*. Dajte Borisu (isključivo!) određeni broj učenika klavira, a uz to uredite stalne teorijske razrede:

a) za početnike
b) za solfeggio
c) za teoriju muzike
d) za harmoniju
e) za forme

To g. Koff... nema, ni *ne može* imati!

5) Školarinu ne snizujte, osim vrijednima i vjernima, jer se to ne isplaćuje za toliki rad s učenicima.

6) Javite mi se, pa ću Vam nastojati doći u susret kakvim spretnim predlogom.

Mnogo Vas sve pozdravlja
Vaš/Grga«

[20] Iz kasnijeg članka spominje se sudjelovanje prof. Koffmanna u programu koncerta talijanske glazbe XVII. stoljeća, što ga je priredila Primorska muzička škola (*Jadranski dnevnik*, 74 /29. 3. 1938/ 6). S obzirom da je ova škola osnovana tek 1936. (S. RADOIČIĆ–KRALJEVIĆ, Prilog... 103) mora da je Koffmann do toga vremena radio u nekoj od splitskih privatnih glazbenih škola.

Nastava i ispiti u Gradskoj glazbenoj školi

Školska godina počinjala je u rujnu, a završavala krajem lipnja. Praznici su bili isti kao i na srednjoškolskim zavodima u Splitu, s tom razlikom da su božićni praznici trajali samo 9, a uskrsni samo 5 dana. Školu su pohađala djeca oba spola iznad 7 godina starosti. Obavezna je bila školarina, koja se plaćala svakog mjeseca za trajanja školske godine. Iz životopisa Jelke Karlovac saznajemo da je velik broj siromašnih, a talentiranih, đaka uživao u školi besplatno školovanje. Prema tekstu upisnice može se dokučiti kako se nastava organizirala za redovite polaznike i izvanredne frekventante (?). Međusobne obveze bile su u dovoljnoj mjeri definirane. Škola je preuzimala odgovornost za uspjeh učenika tek nakon polaganja kontrolnog ispita, koji se organizirao početkom prosinca svake naredne godine. Jamčila je uredno odvijanje nastave i nadoknadu propuštenih školskih sati iz glavnog predmeta, ukoliko je do toga dolazilo zbog njenih propusta ili nekih drugih, nepredvidljivih razloga. S druge strane, škola je ostavljala mogućnost, ali nije željela sebi nametnuti obvezu, nadoknađivanja propuštenih sati zbog bolesti polaznika. Općenito, prema nemaru ili propustima polaznika, očitovala je punu strogoću. Odsutnost zbog bolesti učenici su bili obvezni pravdati svjedodžbom školskog liječnika. Zahtijevalo se od roditelja da redovito prate rad svoje djece. S tim u svezi bili su dužni makar jednom mjesečno informirati se o njihovom napredovanju. Pitomci su morali prisustvovati svim javnim školskim priredbama i redovito pohađati nastavu.

Pitomci zavoda znali su svoja prava i obveze. Postojala je, naime, tipska izjava što su je roditelji ili štićenici polaznika, morali potpisati, jamačno na početku svake iduće školske godine. Izjava se sastojala od 10 odredbi. U onoj pod brojem 6 ističe se da su đaci obvezni polagati tri ispita u tijeku školske godine. Prvi, tzv. kontrolni, ispit održavao se u prosincu, u nazočnosti ravnatelja i dva nastavnika. Prvi slučaj kad se odstupilo od tog pravila odnosi se na god. 1934. Tada je ispitima prisustvovao Boris Papandopulo. Neobično je bio iznenađen velikim brojem polaznika na gudačkom odsjeku. Samo u klasi violončela našao je 16 polaznika, koliko ih tada nije bilo na sličnom učilištu u Zagrebu. Glede cjeline, zadivila ga je naročita nadarenost polaznika »procentualno darovitijih, nego u sličnim školama u ostalim našim većim, pa i najvećim muzičkim središtima.«[21] U pravilu takvi su ispiti imali interni karakter i njima su se nastojali nadzirati rad i napredak kandidata, od ranije upisanih u toj školi. Za novopridošle pitomce takav je ispit imao presudno značenje, budući da su se tada određivali njihova sudbina i pravci daljnjeg glazbenog školovanja. Ukoliko nisu uspjeli zadovoljiti strogim zahtjevima, mogli su biti otpušteni. Uspješniji kandidati mogli su računati na nastavak školovanja u zavodu. U ovisnosti od sposobnosti, zrelosti i znanja, tek tada su se razvrstavali po razredima. Postojanje više privatnih glazbenih škola omogućivalo je fluktuiranje učenika. Navedeni interni ispiti predstavljali su zaštitnu mjeru od mogućeg pada standarda. Izgleda da se podjednaka pažnja posvećivala semes-

[21] Boris Papandopulo u Splitu, *Novo doba*, 36 (12. 2. 1935) 5.

tralnim ispitima. Ovdje izdvajamo nazočnost Božidara Kunca na ispitima iz god. 1937.[22]

Krajem lipnja organizirali su se završni godišnji ispiti. Uz redovite nastavnike, njima je stalno bio nazočan po jedan od profesora Državne muzičke akademije iz Zagreba, tek jednom prof. Emil Hajek iz Beograda.[23] Takav oblik stručnog nadzora nije bio nametnut posebnim zakonskim propisima, da bi školu obvezivao. Pa ipak, tu je praksu stvorila i dosljednom upornošću provodila, od prvih početaka stvaranja škole, ravnateljica Jelka Karlovac. Bila je to jedna u nizu njenih inicijativa, čime je željela unaprijediti rad i popularizirati djelatnost zavoda, imajući u njegovu stvaranju i uspješnom radu posebne zasluge. Istodobno, njene se nakane mogu uzeti kao pokazatelj neprestanih težnji za unapređivanjem nastave i dostizanjem najviših mogućih obrazovnih standarda. Dakako, ocjene i sugestije stručnjaka iz razvijenijih glazbenih središta, predstavljale su i snažno propagandističko sredstvo u nadmetanju s konkurentskim zavodima u Splitu. Cjelokupna aktivnost škole, naročito završni ispiti, bili su, dakle, podvrgnuti trajnom nadzoru gostujućih stručnjaka koji su uvijek stajali na čelu ispitne komisije. Nosili su službeni naslov »predsjednik ispitnog povjerenstva«. U rukopisu se čuvaju izvješće Zlatka Grgoševića s kraja šk. god. 1934/35. i prigodni sastav, potaknut rezultatima ispita. Sličan članak Stanislava Stražnickog koncipiran je u formi intervjua. Izgleda da je trebao poslužiti kao prilog za neku od splitskih novina. Sastav je pisan strojopisom, nije datiran niti ubiciran. U tekstu se spominje nastavnik Rado Simoniti, zbog čega vjerujemo da je izvješće nastalo između god. 1938—39, kad je on i djelovao u toj školi (vidi dokument II).

Rad škole bio je pod stalnom prismotrom splitske kulturne javnosti. O tome postoji dovoljno podataka, najviše iz onodobnog lokalnog tiska, u kojem su se s popriličnom naklonošću pratila sva nastojanja ove ustanove, pa tako i rezultati završnih ispita. Uz popratne komentare, novinski članci su, u pravilu, iznosili službene statističke podatke o netom zaključenim ispitima. Da li zbog snažne stege ili nedovoljne pripremljenosti, ispitima je u prvom roku pristupalo, prosječno, 70 posto od ukupnog broja upisanih đaka. Njihova uspješnost bila je iznenađujuće visoka. Bez sumnje, precizni i pedantno sastavljeni podaci pokazuju slabost u svojoj općenitosti. Nije moguće dati presjek prolaznosti u više godišta, jer su se podaci iznosili prema novim kriterijima. Kao ilustracija može služiti novinsko izvješće s kraja šk. god. 1932/33. Tada je ispitima pristupilo 72 posto polaznika. Polagali su glavni predmet (glasovir, violina, violončelo), sviranje u ansamblu, teoriju glazbe i solfeggio. Među inim ističe se da »odlično sposobnih učenika bilo je 39 posto, sposobnih s vrlo dobrim uspjehom 57 posto, a sposobnih s dobrim uspjehom 4 posto.«[24] Uspjeh je bio u stalnom porastu.

[22] Usp. Boris PAPANDOPULO, Deset godina..., str. 79.

[23] Najčešći gost bio je prof. Zlatko Grgošević (5 put). Jamačno je to razlog što je u spomenutom, tiskanom formularu izjave tiskano njegovo ime. Ostali predsjednici ispitnih komisija bili su: Emil Hajek, Eugen Vaulin, Ivo Maček, Božidar Kunc i Stanislav Stražnicki (2 put). Ove podatke crpio sam iz životopisa Jelke Karlovac. Pretpostavljam da se u Papandopula potkrala greška, kada spominje da je »prve dvije godine kao pretsjednik ispitne komisije fungirao (je) uvaženi prof. Hajek iz Praga.« (*op. cit.*, 79).

[24] -ić, Ispiti na Gradskoj glazbenoj školi, *Novo doba*, 154 (5. 7. 1933), 6.

Naredne godine ispitima je pristupilo 68 posto učenika, od kojih je čak 60 posto postiglo odličan uspjeh, 38 posto vrlo dobar i, svega, 2 posto dobar. Iz izvješća što ga je na kraju ispita šk. god. 1934/35. sastavio Zlatko Grgošević dade se naslutiti da je osnovicu vrednovanja prolaznosti činio prosjek ocjena iz glavnih predmeta. Do tada je uvedeno nekoliko novih nastavnih predmeta, od kojih se polagalo pjevanje u učeničkom zboru. Čini se da je za sve ispitanike trajno i obvezno bilo polaganje solfeggija i teorija glazbe (vidi Dokument I).

Svjedodžbe su se izdavale na kraju polugodišta i školske godine. U središnjem polju godišnje svjedodžbe (svjedočanstva) stajao je stilizirani grb grada Splita. Razlike između svjedodžbi različitih obrazovnih stupnjeva sastojale su se u boji podloge, iznad koje su bile upisane generalije i nastavni predmeti. U rubrikama dječjeg konzervatorija, uz glavne predmete, postojala je rubrika za unošenje ocjena iz ritmičke gimnastike, baleta, francuskog i njemačkog jezika. Srednja škola bila je zamišljena kao stručno učilište, mada i tamo postoji rubrika iz ritmičke gimnastike i njemačkog jezika. Prilikom ocjenjivanja uvažavala su se tri kriterija (napredak, vladanje i marljivost), a izražavala se numerički i opisno. Za razliku od ocjenjivanja napretka, gdje se poštivao numerički i opisni niz od 1—5, kod vladanja i marljivosti izostajala je ocjena 2 i njoj ekvivalentan opisni pojam. Svjedodžbe je potpisivao upravitelj, posebno gost-predsjednik, te još 5 članova ispitnog povjerenstva. Postojala je, dakako, i završna svjedodžba koja se izdavala nakon pohađanja svih propisanih deset razreda Niže i Srednje škole, te uspješno položenih godišnjih ispita i onog završnog. Godišnje svjedodžbe izdavale su se, kao i u svim javnim školama, na Vidovdan. Strogi kriteriji znali su neugodno iznenaditi učenike »koji su do tada učili kod raznih drugih učitelja, jer oni nisu mislili da će se u toj školi tako strogo ocjenjivati«.

Škola je tijekom godine priređivala interne i javne koncerte učenika, rjeđe koncerte domaćih gostujućih umjetnika. Ulaznice za te priredbe plaćale su se. Učenicima su cijene bile pristupačne, najčešće od 3—5 dinara. Sve je ovisilo o mjestu održavanja takve priredbe, od zahtjevnosti i opsega programa i sl. Uglavnom, za polaznike se predviđalo stajaće mjesto, bilo u foyeru Općinskog kazališta ili na nekom drugom mjestu, gdje su se priredbe održavale.

Koncertna djelatnost nastavnika i učenika

Od ranih početaka svoga djelovanja, škola je iznimnu pažnju i važnost pridavala koncertnoj djelatnosti. Izravno kontaktiranje s javnošću predstavljalo je najučinkovitiji način populariziranja vlastite djelatnosti. Koncertna aktivnost slijedila je putanju kontinuiranog razvitka škole. I kao što je škola usavršavala obrazovnu osnovu, tako su koncerti neprestanim dotjerivanjem svojih programa dostizali ili dodirivali neočekivane oblasti na polju reproduktivnog stvaralaštva. U tome je bila velika zasluga svih nastavnika. Ne samo da su se zauzimali za što viši stupanj pripremljenosti prilikom svakog idućeg istupa svojih učenika već su aktivnim koncertiranjem služili njima za primjer. Tu komplementarnost nastavničke i učeničke produkcije rado su isticali kroničari splitskog glazbenog života. U šk. g. 1933/34. ostvareno je 8 đačkih akademija i 2 koncerta

Gradska Glazbena Škola iz Splita
(1928 - 1938)

p r i r e d j u j e

JUBILARNI KONCERT DUHOVNE MUZIKE

U crkvi Sv. ~~Petra~~ Jakova — U ponedjeljak 18 aprila 1938

S u d j e l u j u :

Elsa Karlovac, (ALT), k. g. — **Gjorgja Meneghello** (SOPRAN), k. g. — **Petar Marković** (BARITON)

prof. T. Dukes, (VIOLINA) — **ing. Egidije Nonveiller,** (VIOLINA), k. g. — **Dr. Joseph Rittmann** (VIOLA)

Mo. Ratko Simonitti (ORGULJE), k. g.

Komorni zbor. - Zbor i orbestar Gradske Glazbene Škole

Dirigent: BORIS PAPANDOPULO

R a s p o r e d :

1. a) BORIS PAPANDOPULO (1906)*	*»Oče naš«*
b) ADALBERT RIHOVSKY: (1871)*	*»O, salutare hostia«*
2. ANTONIO VIVALDI: (1680—1743)	*»Largo«*
3. JOHANNES BRAHMS: (1833—1897)	*»Duhovna pjesma«*
4. ANDREA GABRIĚLI: (1510—1586)	*»Psalmus CXXIX De profundis«*
5. W. AMADEUS MOZART: (1456—1736)	*»Alleluja«*
6. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESE: (1710—1736)	***Stabat mater***

(za sopran i alt solo, ženski zbor, orhestar i orgulje)

1) Zbor.	*»Stabat mater«*
2) Zbor.	*»O quam tristis«*
3) Arija.	*»Quae moerebat«*
4) Duet.	*»Quis est homo«*
5) Arija.	*»Vidit suum dulcem natum«*
6) Arija.	*»Eia mater«*
7) Zbor.	*»Fac ut ardeat cor meum«*
8) Arija.	*»Fac ut portem Christi mortem«*
9) Duet.	*»Inflammatus«*
10) Duet i zbor	*»Quando corpus morietur«*

POČETAK u 7.30 sati na večer

Ulaznice se dobivaju u pretprodaji u papirnici ~~Bojanić i Grabovac na Narodnom trgu~~ Ivana Ćurzadića.

Sjedalo Din 10.- **Stajanje Din 5.-**

Sl. 1: Program koncerta duhovne glazbe u crkvi Sv. Jakova (Šibenik?) 18. 4. 1938.



Sl. 2: Zbor i orkestar Gradske glazbene škole u Splitu prilikom izvedbe Pergolesijevog *Stabat mater* (crkva Sv. Petra na Lučcu, Split?) 1938. godine

nastavnika, što je, prema sudu ondašnjih kroničara glazbenog života, bio »impozantan broj«. Naredne godine zadržan je broj đačkih akademija na razini prethodne godine. Na listićima koji slijede tijek programa, iznimno je rijetko moguće naći podatak o rednom broju određene priredbe u ukupnoj kronologiji koncertnih aktivnosti škole. U nadnaslovu tiskanog programa s nadnevkom — 21. prosinca 1935, stoji da je to 53. priredba Gradske glazbene škole.

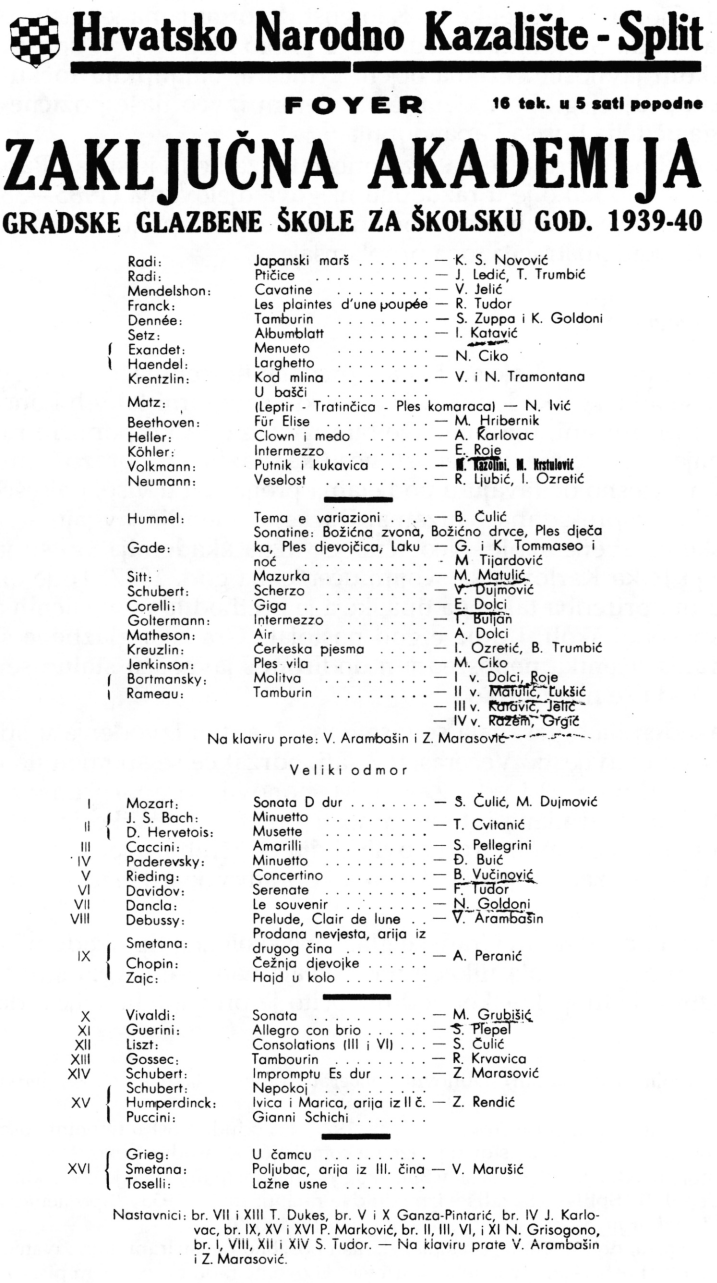
Godinu dana prije proslave 10. obljetnice rada te ustanove, u tisku je iznesen podatak kako je škola dala »preko stotinu javnih priredbi bilo đačkih bilo nastavničkih«.[25] Izgleda da je u tome bilo pretjerivanja. Teško je vjerovati da je dvije godine nakon spomenutog datuma moglo doći do tolikog porasta koncerata. Da je postojala koncertna hiperprodukcija, sigurno se ne bi održala solidna izričajna razina, koja je školi donosila toliko javnih pohvala suvremenika.

Raznoliki programi što ih je škola poticala i organizirala bili su u dovoljnoj mjeri usklađeni s prigodom i mjestom održavanja priredbe. U godini obilježavanja 250. godišnjice rođenja J. S. Bacha i G. F. Händela organiziran je ciklus koncerata njima u čast. Samo na Bachov rođendan upriličen je u stanu prof. Karlovac niz glazbenih večeri, koje je stalno pratilo približno 80 posjetitelja. Inače, nastavnici su zaslužni za popularizaciju stvaralaštva velikana glazbene prošlosti. Njihovi komorni koncerti, ne rijetko, iznosili su izbor iz skladateljskog opusa, npr., Bacha, Haydna, Beethovena, Brahmsa ili Mozarta. Uz to su pokazali veliki mar priređujući »duhovne koncerte« u stolnoj crkvi Sv. Dujma, Sv. Petra na Lučcu, Sv. Dominika i dr. Broj takvih koncerata naročito je porastao od dolaska Borisa Papandopula, odnosno njegovim preuzimanjem nastavničkih dužnosti u školi. Koncerti su se redovito približavali proslavama božićnih i uskrsnih blagdana. U takvim prigodama neizostavno se izvodilo po neko njegovo djelo, a on se pojavljivao u ulozi glazbenog suradnika na orguljama ili glasoviru, odnosno kao ravnatelj zbora i/ili orkestra. Broj i sastav sudionika ovisili su najviše od koncepcije programa i mjesta njene realizacije. Dječja uskrsna priredba, koja se održavala u prostorijama škole, nije zahtijevala posebnu strogoću glede izbora sadržaja. Djeca su recitirala pjesme na francuskom i njemačkom jeziku, izvodila kratke njemačke igrokaze, dopunjene baletnom igrom, a dječji zbor je, među inim, izvodio Papandopulov *Psalam 178*, himnu prirode njenom Stvoritelju. Nekoliko godina kasnije, prilikom obilježavanja 10. godišnjice djelovanja škole, jubilarni koncert duhovne glazbe, zbog svoje zahtjevnosti, predstavljao je pravi glazbeni podvig, »vrhunac dosadašnjeg rada ove gradske muzičke ustanove«.[26]

Na jednom od sačuvanih programskih listića, ubicirana je crkva Sv. Jakova, a izmijenjen je nadnevak na 18. travnja iste godine. Kako takve crkve nema u Splitu, svi su izgledi da se je koncert repризirao u šibenskoj stolnoj crkvi. (v. sl. 1)

Godinu dana ranije, pomalo neobičan duhovni koncert priređen je u stolnoj crkvi u vrijeme Došašća. Nastavnica klavira Mila Ganza, debitirala je kao solo pjevačica. Oboljelog Petra Markovića, zamijenila je, bez prethodnih poku-

[25] Glazba u Splitu, *Jadranski dnevnik*, 265 (13. 11. 1937) 7.
[26] Usp. Duhovni koncerat Gradske glazbene škole, *Novo doba*, 78 (2. 4. 1938) 5.



Hrvatsko Narodno Kazalište - Split

FOYER **16 tek. u 5 sati popodne**

ZAKLJUČNA AKADEMIJA

GRADSKE GLAZBENE ŠKOLE ZA ŠKOLSKU GOD. 1939-40

	Radi:	Japanski marš	— K. S. Novović
	Radi:	Ptičice	— J. Ledić, T. Trumbić
	Mendelshon:	Cavatine	— V. Jelić
	Franck:	Les plaintes d'une poupée	— R. Tudor
	Dennée:	Tamburin	— S. Zuppa i K. Goldoni
	Setz:	Albumblatt	— I. Katavić
	Exandet: / Haendel:	Menueto / Larghetto	— N. Ciko
	Krentzlin:	Kod mlina	— V. i N. Tramontana
	Matz:	U bašči (Leptir - Tratinčica - Ples komaraca)	— N. Ivić
	Beethoven:	Für Elise	— M. Hribernik
	Heller:	Clown i medo	— A. Karlovac
	Köhler:	Intermezzo	— E. Roje
	Volkmann:	Putnik i kukavica	— M. Tazolini, M. Krstulović
	Neumann:	Veselost	— R. Ljubić, I. Ozretić
	Hummel:	Tema e variazioni	— B. Čulić
	Gade:	Sonatine: Božićna zvona, Božićno drvce, Ples dječa ka, Ples djevojčica, Laku noć	— G. i K. Tommaseo i M. Tijardović
	Sitt:	Mazurka	— M. Matulić
	Schubert:	Scherzo	— V. Dujmović
	Corelli:	Giga	— E. Dolci
	Goltermann:	Intermezzo	— T. Buljan
	Matheson:	Air	— A. Dolci
	Kreuzlin:	Čerkeska pjesma	— I. Ozretić, B. Trumbić
	Jenkinson:	Ples vila	— M. Ciko
	Bortmansky: / Rameau:	Molitva / Tamburin	— I v. Dolci, Roje — II v. Matulić, Lukšić — III v. Katavić, Jelić — IV v. Razem, Grgić

Na klaviru prate: V. Arambašin i Z. Marasović

Veliki odmor

I	Mozart:	Sonata D dur	— S. Čulić, M. Dujmović
II	J. S. Bach: / D. Hervetois:	Minuetto / Musette	— T. Cvitanić
III	Caccini:	Amarilli	— S. Pellegrini
IV	Paderevsky:	Minuetto	— Đ. Buić
V	Rieding:	Concertino	— B. Vučinović
VI	Davidov:	Serenate	— F. Tudor
VII	Dancla:	Le souvenir	— N. Goldoni
VIII	Debussy:	Prelude, Clair de lune	— V. Arambašin
IX	Smetana: / Chopin: / Zajc:	Prodana nevjesta, arija iz drugog čina / Čežnja djevojke / Hajd u kolo	— A. Peranić
X	Vivaldi:	Sonata	— M. Grubišić
XI	Guerini:	Allegro con brio	— S. Plepel
XII	Liszt:	Consolations (III i VI)	— S. Čulić
XIII	Gossec:	Tambourin	— R. Krvavica
XIV	Schubert:	Impromptu Es dur	— Z. Marasović
XV	Schubert: / Humperdinck: / Puccini:	Nepokoj / Ivica i Marica, arija iz II č. / Gianni Schichi	— Z. Rendić
XVI	Grieg: / Smetana: / Toselli:	U čamcu / Poljubac, arija iz III. čina / Lažne usne	— V. Marušić

Nastavnici: br. VII i XIII T. Dukes, br. V i X Ganza-Pintarić, br. IV J. Karlovac, br. IX, XV i XVI P. Marković, br. II, III, VI, i XI N. Grisogono, br. I, VIII, XII i XIV S. Tudor. — Na klaviru prate V. Arambašin i Z. Marasović.

Sl. 3: Plakat koncerta Zaključne akademije za šk. god. 1939/40. u HNK u Splitu

sa, Đurđica (Gjorgja?) Meneghello. Kao gost, za orguljama je nastupao dirigent »Tomislava« Rado Simoniti. Izgleda da je to bio njegov prvi solistički nastup pred splitskom javnošću. Prema ocjeni kritičara, najljupkiju točku programa činio je nastup dječjeg zbora, koji je s poletom izveo naše božićne pjesme, u obradi svoga učitelja Borisa Papandopula.[27]

Nije potrebno osvrtati se na niz koncerata iza kojih je stajao Papandopulo, da bi se ustanovilo kako je u razdoblju njegova djelovanja (1935—38) Gradska glazbena škola dosegla najviše uspone na koncertnom polju. Priloženi izbor tek može poslužiti kao ilustracija toga proplamsaja.

Đačke akademije

Koncertne priredbe koje su trebale predstaviti trenutačne dosege pitomaca nazivale su se »đačke akademije«. U početku, programi takvih koncerata nisu ni mogli biti profilirani, budući da je bilo izuzetno teško pomiriti različite uzraste i stupnjeve glazbene obučenosti učenika. Razlike u obrazovnim razinama možda se i nesvjesno očitavaju u podjelama programa u više, najčešće dva bloka, međusobno isprekidana pauzama. Đačke akademije javljaju se i prije pojave Gradske glazbene škole. Neobično je važna akademija što su je priredile Mary Žeželj i Jelka Karlovac sa svojim učenicima god. 1927. To je bila njihova prva koncertna priredba takvoga tipa, koja je prethodila nizu sličnih akademija u novoutemeljenoj školi. I dok je god postojala Gradska glazbena škola, ovaj način testiranja učenika neposrednim dodirom s javnošću stalno se njegovao, razvijao i nikada se nije iscrpio.

Prva akademija oglašavala se više dana. Na dan izvođenja u splitskom je tisku donesena obavijest: »Večeras, u 7 sati, održat će se spomenuta akademija đaka gdjice Karlovan (!) i gdje Žeželj. Mi ponovno preporučamo ovu rijetku priredbu, koliko radi njene interesantnosti i rijetkosti, toliko iz pažnje prema zaslužnom radu i korisnom trudu ovih dviju odličnih umjetnica naših.«[28] Programski listić s te akademije nije datiran. Pohranjen je u Historijskom arhivu u Splitu.[29]

S pojavom i razvitkom Gradske glazbene škole, taj tip akademija ustalio se i neprestano množio. Škola nikada nije isticala namjere u vezi s utvrđivanjem broja priredbi u jednoj školskoj godini. Očito je prevladala svijest da bi se na-

[27] Usp. V(ojmil) R(abadan), Duhovni koncerat Gradske glazbene škole, *Jadranski dnevnik*, 289 (13. 12. 1937) 3.

[28] Đačka Akademija, *Novo doba*, 282 (5. 12. 1927) 4. Podudarnost u imenima osoba, nadnevku i vremenu održavanja, te nadnaslov u programskom listiću »Narodno pozorište« jamče da se radi o istoj koncertnoj priredbi. Službeni naslov Splitskog kazališta u to doba bio je »Narodno pozorište za Dalmaciju« (Usp. I. B., Splitsko kazalište između dva rata, u: *1893—1953* /Spomenica/, Split 1953, 21—28; Split, *Leksikon jugoslavenske muzike* 2, Zagreb 1984, 339).

[29] Ostaci spisa, dokumenata, plakata i sl. nisu posebno registrirani. Istraživanjem sam uspio utvrditi da pripadaju ostavštini prof. Jelke Karlovac. U ovome radu objavljujem pismo Grgoševića i dva izvješća (vidi dokument I i II). Zahvalnost dugujem mr. Nataši Bajić-Žarko, ravnateljici Arhiva, koja me upozorila na građu i omogućila mi njezino korištenje.

metanjem takvih obveza ometala nastava, a jamačno stvorila opterećenja pogubna za razvitak mladih osoba i ustanove. Uostalom, škola je ostavila dovoljno dokaza da se ne želi podvrgnuti nikakvom shematizmu, niti uskoći trenutačnih uspjeha.

Valja vjerovati da su đačke akademije morale biti privlačne u svojoj dinamičnosti. Programski sadržaji redovito su se mijenjali, tek iznimno znali su se ponoviti, poglavito atraktivniji dijelovi ranije izvedenog programa. Neprestano se težilo predstavljanju i izmjenjivanju što značajnijeg broja pitomaca na svakom sljedećem koncertu. Vremenom, rasla je atraktivnost takvih koncerata, zahvaljujući punoj zauzetosti naprednijih i sposobnijih učenika. Oni su se počeli oglašavati u više glazbenih uloga tijekom jedne te iste koncertne večeri. Znao im je biti propisan zadatak izvođenja solističkog komada, nakon kojeg bi uslijedio njihov nastup u komornom sastavu poput trija, kvarteta i sl. Uostalom, svako isticanje darovitosti pojedinaca poput Sonje Tudor, Zdenka Marasovića ili Silvija Bombardellija, dodatno je služilo podizanju ugleda samoga zavoda.

Đačke su akademije glede broja nadmašile sve ostale koncertne aktivnosti škole. Otklon od mogućeg strogog shematizma činile su varijante osnovnog modela. Znakovit je program akademije s kraja školske godine 1931/32. Usporedbom se može ustanoviti čitav splet dodirnih točaka s programom akademije iz prethodne godine.[30] Novinu čini recitacija uvedena prilikom izvođenja suite za klavir *Trnova ružica* P. Zilchera. Stihove u prijevodu aktualnog glazbenog kritičara Vladimira Lovrića recitirala je Vilma Kraljević. U kritici što je izišla nakon koncerta izražava se žaljenje što zbog korote u obitelji nije nastupio Silvije Bombardelli. Trebao je izvesti najtežu točku programa — *Mazurku* H. Wieniawskog.[31]

Glede tiskovnih izvješća, čini se da je zadnja đačka akademija upriličena u novoosnovanom Hrvatskom narodnom kazalištu. Ugledni kazališni djelatnik V. Rabadan u svojem komentaru spominje nadmetanje raznih splitskih škola pred javnošću. Ipak, najveću pozornost ta javnost poklanja Gradskoj glazbenoj školi. Kritičar posebno hvali nastojanja nastavnika, skromnost učenika, od kojih neki pokazuju vrline pravih virtuoza. Napominje da je izuzetno bogat program u svom tijeku dosegnuo trajanje koje se može mjeriti s izvođenjem Wagnerova *Parsifala*.[32] Danas izgleda da je toliko trajanje koncerta bilo zaista potrebno. Bila je to akademija za koju nitko nije mogao slutiti da predstavlja svojevrsni oblik opraštanja škole pred javnošću. Dapače, tada se čak nazirao daljnji procvat zavoda. S početkom nove školske godine napuštene su prostorije Penzionog zavoda, u kojem je škola do tada djelovala. Dobivene su nove, prozračne prostorije u središtu grada na mjestu stare pošte,[33] a nastavnički kadar osvježio je novopridošli član, skladatelj i dirigent Ivo Kirigin.[34] Rat je prekinuo djelatnost škole.

30 Usp. Ing. N., Akademija Gradske glazbene škole, *Novo doba*, 141 (20. 6. 1931) 4.

31 Usp. Vlov., Đačka akademija Gradske glazbene škole, *Novo doba* 141 (20. 6. 1932) 6.

32 Usp. R., Gradska glazbena škola. Zaključna akademija u foyeru 16. VI. 1940. *Novo doba* (22. 6. 1940) 6.

33 Kuća Pavlović u današnjoj Omladinskoj ulici.

34 Usp. Gradska glazbena škola počima s radom u novim prostorijama, *Novo doba*, 212 (17. 9. 1940) 6.

Poslijeratne vlasti bile su krajnje netolerantne prema bilo kojoj vrsti privatne inicijative i prakse, što je pogotovo vrijedilo za polje obrazovanja. Zbog toga se rad škole i nije mogao obnoviti.

Ostale koncertne priredbe učenika

Stupnjeviti obrazovni sustav u školi imao je svoj odraz na polju koncertne aktivnosti. Postupno, ali ne obvezno, napredak najmlađih počeo se vrednovati u obliku javnih priredbi dječjeg konzervatorija. Takve su priredbe bile rijetke, ovisile su o sposobnosti stalno pristižućih kandidata. Slikoviti prizor izdvajanja i osamostaljivanja priredbi izvan općenitosti »đačkih akademija« prikazuju dva koncerta s kraja školske godine 1934/35. Prvi koncert pripao je polaznicima dječjeg konzervatorija, a drugi naprednijima. Brižnost prema najmlađim uzrastima zorno prikazuju jutarnji termini održavanja priredbi.

Već smo upozorili na pojavu koncertnih priredbi posvećenih stvaralaštvu samo jednoga skladatelja, u čemu su prednjačili nastavnici. Škola je vodila brigu o obljetnicama velikana, pa su se unaprijed objavljivale pripreme u vezi s obilježavanjem, npr., 50. obljetnice smrti Wagnera ili 100. obljetnice rođenja Brahmsa. U stalnom je porastu bio broj koncertnih priredbi posvećenih jednoj osobi ili jednom stilskom razdoblju. Iz takvih nastojanja proistekle su koncertne večeri npr. »nacijonalnih škola u muzici« ili »slavenskih skladatelja«. U programima ovih posljednjih, redovito su bila zastupljena djela domaćih autora, npr. Ružića i Tajčevića uz Dvořaka, Čajkovskog, Chopina, Wieniawskog i dr. Takva nastojanja znala su biti popraćena uvodnim predavanjem ili komentarom. Jedan takav koncert bio je upriličen u dvorani Narodne ženske zadruge, a uvodničar je bio Papandopulo. Nakon koncerta održanog 9. lipnja 1937, uslijedile su još dvije »đačke akademije« u idućih deset dana. Ovo može služiti tek kao naznaka intenzivnijih koncertnih aktivnosti, koje su se predviđale, ali i ustalile na kraju školske godine. Jedan od najranijih priloga snaženju interesa za stvaralaštvo slavenskih skladatelja predstavlja izvođenje dječje opere *Bedasti Ivica* C. Cuija. Nažalost, izvedba je ostala bez odjeka. Sigurno je da je dječja opera izvedena, jer se nekoliko dana nakon prve izvedbe u tisku najavljivala repriza. Među inim se upozoravalo na više od 200 mališana angažiranih u ovim izvođenjima.[35]

Mar za domaće stvaralaštvo ističu programi »Večeri naše glazbe«, u kojima su bili zastupljeni samo hrvatski skladatelji. Značajan prilog takvim nastojanjima čini koncert 21. prosinca 1935. godine, kojim se nastojalo pružiti pregled stvaralačkih nastojanja u nas, i to od ilirskog pokreta do suvremenog trenutka. Znakovita je spontana reakcija kritičara: »Iznenadilo nas je obilje naše muzičke literature, biva da je ona kod nas već tako razvijena, te s njome možemo pokriti potrebe za muzičke studije naše djece, naše omladine, koja uči muziku.«[36]

35 Usp. »Bedasti Ivica« povodom večerašnje izvedbe dječje opere, *Novo doba*, 286 (8. 12. 1933) 5.

36 Dr. V(ijo) K(rstulović), Veče naše glazbe u priredbi Gradske glazbene škole u Splitu u foyeru općinskog kazališta, *Novo doba*, 299 (23. 12. 1937) 3.

DOKUMENTI

I. Izvješće Zlatka Grgoševića, nastavnika Državne muzičke akademije u Zagrebu o radu Gradske glazbene škole u Splitu:

»Slobodan sam podnijeti naslovu referat o stanju Gradske glazbene škole, povodom godišnjih prelaznih ispita, kojima sam prisustvovao lično.

U školskoj godini 1934/35 upisalo se je u Gradsku glazbenu školu (164) učenika.

Na ispitima su odgovarali učenici slijedeće predmete i discipline:

Klavir (nastavnici gđe J. Karlovac i K. Šperac, te g. B. Papandopulo);

Violinu (nastavnik g. T. Dukes);

Violoncello (nastavnik g. N. Grisogono);

Solfeggio i teoriju muzike (nastavnik g. B. Papandopulo);

Sviranje u ensemble-u (nastavnik g. T. Dukes);

Pjevanje u učeničkom zboru (nastavnik g. B. Papandopulo).

Osim ovih predmeta bili su obučavani početnici (učenici »Dječjeg konzervatorija«) u ritamskoj gimnastici, plesu i stranim jezicima.

Školu su pohađala djeca objega spola u dobi od 8 godina do učenika zrelije dobi.

Predavanja su se držala pojedinačno i u grupama za polaznike:

a) Dječjeg konzervatorija (2 godine)
b) Niže škole (4 godine)
c) Srednje škole (6 godina)

Napredak učenika na prelaznim ispitima posvjedočio je i ove školske godine, da su svi nastavnici bez razlike radili predano i stručno, pa je općeniti uspjeh učenika bio *vrlo dobar*. Nekoliko osobito nadarenih učenika iz sviju predmeta i razreda dokazalo je čak svoju odličnu spremu u glavnom predmetu i u obligatnim teorijskim predmetima, te sporednim glazbenim vještinama.

Na ispitima je ocijenjeno:

a) iz klavira (65) učenika
b) iz violine (31) učenika
c) iz violoncella (10) učenika
d) iz solfeggia i teorije (106) učenika
e) iz komornog muziciranja (12) učenika
f) iz pjevanja u zboru (61) učenika

Svega je podijeljeno ocjena:

Odličan (klavir 23, violina 8, cello 5 = 36 ili 34%)
Vrlo dobar (klavir 35, violina 19, cello 3 = 58 ili 54,7%)
Dobar (klavir 7, violina 4, cello 1 = 12 ili 11,3%)

Kako prisustvujem ispitima na ovoj školi već po četiri puta, uvjerio sam se, da se zavod razvija u pedagoškom i organizacijskom smjeru sve povoljnije. Naučna osnova i njezina provedba odgovara u načelu zahtjevima, koje stavlja

osnova i didaktička praksa na nastavnike Niže škole i Srednjih razreda Državne Muzičke akademije.

Ovom prilikom dodajem i to, da je već nekoliko učenika splitske Gradske glazbene škole prešlo na Državnu Muzičku akademiju u Zagreb, gdje povoljno napreduju, o čemu sam se osvjedočio lično na ispitima i kao njihov nastavnik u Zagrebu.

Pošto Gradska glazbena škola u Splitu djeluje bez ičije pomoći u današnje teško ekonomsko doba, dužnost mi je, da preporučim uglednom naslovu taj zavod, njezine vrijedne nastavnike i učenike, te požrtvovnu upraviteljicu, gđu. Jelku Karlovac.

Split, dne 28. juna 1935.

Zlatko Grgošević,
nastavnik Državne Muzičke akademije
u Zagrebu«

II. Iz Interviewa prof. Stanislava Stražnickog, približno, god. 1938.

»... Već drugu godinu dobivam laskavi poziv da i u Splitu predsjedavam muzičkim ispitima, pa prvo što moram naglasiti jest to, da možete biti više nego zadovoljni sa rezultatima koje postizava ta vaša Gradska Glazbena Škola (!) — koja je osnovana iste godine kao i naša najstarija muzička škola 'Lisinski'. To moje iskreno priznanje mogu da dadem na osnovu svoje velike prakse i kao ispitivač kod mnogobrojnih ispita na Državnoj Muzičkoj Akademiji i kao predsjedatelj ispita na privatnim muzičkim školama u Zagrebu. I kažem Vam, u Gradskoj Glazbenoj Školi se vrlo lijepo, stručno i solidno radi, pa se tu može naći i razmjerno vrlo mnogo uistinu nadarene i muzikalne djece, a naglašujem uistinu, jer se riječ talenat i prečesto zloupotrebljava, te služi uglavnom kao obmana lakovjernim roditeljima! U toj školi iz svega upravo izbija onaj sistematski, solidni i seriozni pedagoški rad svakog pojedinog nastavnika, a taj se rad nimalo šablonski ne odvija, nego vodi strogog računa o individualnim sposobnostima i mogućnostima shvaćanja svakog pojedinog đaka. Metode po kojima se tu radi, strogo su savremene, pa se mnogo pazi na to, da to umjetničko školovanje ne pređe u onaj suhoparni, neefikasni školnički rad.

Stojeći na pravilnom principu, da je jedna glazbena škola u prvom redu jedna umjetnička institucija, prvorazredna se važnost polaže na to, da se kod učenika osim svega onog što spada u čisto tehničku stranu — naročito razvije i osjećaj za čisto umjetničku interpretaciju. Rezultati smišljenog rada te škole i u tom pravcu također se vidno zapažaju. Ovdje se osim toga tačno uočila i činjenica, da glazbena škola mora da poda učeniku jedno zaobljeno muzičko znanje bez obzira na to, da li će se pojedinac posvetiti muzici ili ne. A kao posljedica tog saznanja, tu se najozbiljnije nastoji oko toga, da si učenik prisvoji i svo potrebito teoretsko znanje. Jer, valja uvijek imati na umu, da se jedan dobar dio muzičke publike rekrutira (!) baš iz glazbenih škola, pa kad nam takove škole ne bi stvarale publiku, onda ni uz najbolje i najsjajnije umjetnike, nebi mogla prosperirati ničija muzička kultura, pa ni naša! Tako muzička škola

vrši i jednu važnu kulturnu misiju, koja se nažalost često nezna pravo ocijeniti, a o kojoj bi, naprotiv, pozvani morali da vode i te kako računa!

Osobito ugodno me je iznenadila činjenica, da se u Gradskoj Glazbenoj Školi u tolikoj mjeri gaji komorno muziciranje. Komorna muzika predstavlja jedan od najsuptilnijih muzičkih ansambala, koji naročito jako može da profini muzički osjećaj kod svojih članova. To je od neprocjenjive vrijednosti za razvoj muzičke kulture u jednoj sredini, a za vas u Splitu je tim veća ta važnost kad se zna da je G(radska) Gl(azbena) Škola znala kod svojih učenika razvijati i osjećaj za uravnoteženo, izjednačeno i stilsko komorno muziciranje. O tome sam — kod svakog pojedinog komornog ansambla — imao prilike da se osvjedočim i prilikom ovih ispita.

Moram priznati i naročito podvući, da su me uspjesi, postignuti i u ovom pravcu, doista iznenadili. A toliko su me iznenadili upravo radi toga, što se ovoj vrsti muziciranja ne posvećuje tolika pažnja ni u mnogo exponiranijim školama!!

Svojim nastavnim planom i unutarnjim uređenjem, splitska se Gradska Glazbena Škola može staviti uz bok najbolje uređenim zavodima ove vrste u cijeloj državi. I radi toga moram da odam priznanje, i to potpuno zasluženo priznanje, svim nastavnicima ove uvažene Škole, gg: Jelci Karlovac, Tiboru Dukesu, Nardinu Grisogonu, Mili Ganza-Pintarić i Radu Simonitiu. Naročito pohvalu moram svakako iskazati direktorici, gđi Jelci Karlovac, koja je sa toliko energije i ljubavi za ovaj rad, a uz tako velike žrtve, znala dovesti svoj zavod do tako zamjerne visine.

Na koncu moram kazati, potpuno otvoreno i iskreno, da Gradska Glazbena Škola sa punim pravom zaslužuje potporu i svako povjerenje građana, a naročito onih roditelja, koji svojoj djeci misle dati muzičku naobrazbu.«

Summary

THE CITY MUSIC SCHOOL IN SPLIT 1928—1941

The article reveals and establishes the continuing activities of the City music school in Split during the 1928—1941 period. This school generally replenished some defects and lacunae in the musical life of Split after the local symphonic orchestra and theatre temporarily ceased with their activities in, respectively, 1925 and 1928. The school was a direct descendant of the private violin and piano school of Mary Žeželj and Jelka Karlovac, established in Split in 1927. In average, the school was attended by 100—150 pupils yearly, so that the total number of musically educated young persons exceeded 1,000. During its existence three different educational levels were established: the children's conservatory (lasting for two years), the elementary school (four years) and the high school (six years). The school had several choirs and an orchestra, and numerous articles and reviews in the contemporary Split daily press reported on public performances given by pupils and their professors. The teachers were exclusively persons with an academic degree, and beside the two founders the professors such as Boris Papandopulo, Rado Simoniti, Tibor Dukes, Katica Šperac-Auf, Nardin Grisogono, Petar Marković, Ivo Kirigin, Mila Ganza-Pintarić and Sonja Tudor should be mentioned.

The teaching programme included both strictly musical subjects (piano, violin, violoncello, group playing, music theory, solfeggio) and others such as rhythmical gymnastics, ballet, French and German. The so-called »Pupils' academies« represented special items, i.e. concert performances aiming to show the pupils' artistic level, concerts consisting of music by only one composer (e.g. of J. S. Bach and G. F. Handel, on the occasion of the 250th anniversary of their birth in 1935) or by a single national school, the so-called »spiritual concerts« in the Split cathedral and other local churches, and »evenings of domestic music« with works by Croatian composers. The annual exams were regularly supervised by professors from the Zagreb State Music Academy as presidents of the examination boards. Among them were prominent Croatian composers and musicians such as Zlatko Grgošević, Božidar Kunc, Ivan Maček, Stanislav Stražnicki and others.

BIBLIOTEKA AKADEMIKA JOSIPA ANDREISA U ZAVODU ZA POVIJEST HRVATSKE GLAZBE HAZU

VEDRANA JURIČIĆ

Zavod za povijest hrvatske glazbe HAZU, Opatička 18, 41000 ZAGREB

UDK/UDC: 78.074 ANDREIS, JOSIP

Pregledni članak/Review Paper
Primljeno/Received: 20. 4. 1993.
Prihvaćeno/Accepted: 21. 5. 1993.

Sažetak/Abstract

Godine 1980. akademik Josip Andreis darovao je Zavodu za povijest hrvatske glazbe (tada: Zavod za muzikološka istraživanja IC JAZU) svoju biblioteku muzikološke literature. Ona sadrži oko 1360 naslova stranih knjiga, oko 280 hrvatskih, srpskih i slovenskih te 26 naslova časopisa, među kojima su cjelovito zastupljeni časopisi *Sveta Cecilija, Zvuk, IRASM* i *Muzikološki zbornik*. Prema izvornoj donatorovoj klasifikaciji literatura je podijeljena u sedam tematskih skupina, čiji se redoslijed vjerno odražava u njezinom današnjem smještaju. To su: *I–Glazbenici (biografije, monografije), II–Priručnici iz opće povijesti glazbe, III–Razdoblja glazbene povijesti, IV–O glazbi pojedinih naroda, V–Muzičke enciklopedije i leksikoni, VI–Muzikološka literatura (studije, priručnici, spomenice i dr.), VII—Estetika, sociologija, kritika i dr.*

Svestrana muzikološka, glazbeno-publicistička, pedagoška i urednička djelatnost Josipa Andreisa bila bi nezamisliva bez sustavnog, kontinuiranog i kritičkog praćenja znanstvene i stručne literature s područja glazbene umjetnosti. Podjednakim intenzitetom Andreis mu pribjegava cijeloga života, pa ga čitalački i bibliofilski zanos ne napušta niti na zalazu aktivnoga radnog vijeka. Knjigama širi spoznajne horizonte, posebno u djelokrugu muzikologije, koji ne dotiče formalnim obrazovanjem. Očito svjestan toga, ali vođen i istraživalačkim i spisateljskim ambicijama, prikuplja knjige na razne načine, većinom odvajajući za njih vlastiti novac. Mnoge mu daruju njegovi suradnici u zemlji i inozemstvu, brojne pristižu i kao recenzentski primjerci.[1] Rezultat toga jest impozantna biblioteka muzikološke i glazbeno-teoretske literature, koju u okruženju svoga doma čuva do pretposljednje godine života.

[1] O tome svjedoče u knjigama nerijetko zaboravljeni računi zagrebačkih uvoznih knjižara, putem kojih je Andreis naručivao i kupovao strana izdanja. Na vlastiti ih je zahtjev dobivao i na poklon uz obavezu objavljivanja recenzije u nekom od domaćih časopisa. To posvjedočuju nađene otpremnice tada najnovijih izdanja knjiga stranih izdavačkih kuća.

Netom po osnivanju tadašnjeg Zavoda za muzikološka istraživanja Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1. listopada 1980, odlučuje mladoj znanstvenoj instituciji darovati svoju biblioteku. Donacija pristiže u prvim mjesecima zavodske djelatnosti, o čemu svjedoči zahvalnica Zavoda upućena Andreisu 24. studenog 1980, u kojoj, između ostaloga, piše: »Ova gesta kojom je još jednom došla do izražaja vaša velika i istinska briga za muzikološki znanstvenoistraživački rad u nas, a posebno u našem Zavodu, bit će trajan poticaj za dalje unapređivanje i produbljivanje kvalitete rada svih članova radnika i suradnika zavoda i predstavljat će znanstvenu i moralnu obavezu kojoj će se sadašnja i buduće generacije uvijek sa zadovoljstvom uticati.«[2]

Tek kad je već najveći dio donacije bio smješten u zavodske ormare, 8. veljače 1981. Andreis o svojoj odluci službeno izvješćuje Razred za muzičku umjetnost JAZU sljedećim riječima: »Ovime Vas želim obavijestiti da sam odlučio pokloniti svoju muzikološku biblioteku Zavodu za muzikološka istraživanja Istraživačkog centra Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu. Tako sam raspoložio i u svojoj oporuci. Najveći dio moje muzikološke biblioteke već se nalazi u prostorijama Zavoda za muzikološka istraživanja. Znatno manji dio (uglavnom literatura koja se odnosi na razvoj glazbene umjetnosti u Hrvatskoj i Jugoslaviji) bit će Zavodu izručen poslije moje smrti.«[3] Dogodilo se to 25. ožujka 1982, kad je Andreisova obitelj poklonila Zavodu približno 200 knjiga, pretežno iz hrvatske glazbene literature, potom srpske i slovenske, nekoliko različitih naslova glazbenih časopisa i stranih muzikoloških izdanja.[4]

Darovanu zbirku pratio je izvorni donatorov *Popis knjiga o glazbi iz knjižnice prof. Josipa Andreisa*,[5] koji sadrži 969 naslova uključivo i 133 knjige o hrvatskoj, srpskoj i slovenskoj glazbi, koje nisu bile uvrštene u prvu skupinu darovanih knjiga. Podijeljen je u sedam tematskih skupina, čija se dispozicija zadržala kako u smještaju zbirke tako i u inventarnim knjigama.[6] To su: I. *Glazbenici (biografije, monografije)* s potpodjelom na 21 podskupinu prema nacionalnoj pripadnosti skladatelja,[7] II. *Priručnici iz opće povijesti glazbe*, III. *Razdoblja glazbene povijesti* (srednji vijek i renesansa; barok, rokoko, klasika; devetnaesto stoljeće; dvadeseto stoljeće), IV. *O glazbi pojedinih naroda* s 25 podskupina,[8] V. *Muzičke enciklopedije*

2 Zahvalnica je pohranjena u zavodskoj arhivskoj dokumentaciji pod br. 35/1–80.

3 Vidi zavodsku arhivsku dokumentaciju pod br. 15/1–1982.

4 Vidi zavodsku arhivsku dokumentaciju pod br. 21/1–1982.

5 Popis je sačuvan u jednom strojopisnom primjerku na 30 str., u čijem je gornjem desnom uglu plavom tintom dodano: »Popis akademika J. Andreisa (br. 1–30)«.

6 U tom je izvornom popisu 31 knjižna jedinica prekrižena, a 8 ih je naknadno dodano pri preuzimanju biblioteke. To je navodilo na zaključak da predana donacija nije sadržavala sve naslove s pratećega popisa, što se naknadnim uvidom u inventarne knjige i potvrdilo.

7 Andreis je predvidio sljedeću potpodjelu, koju citiramo u izvornom obliku i redoslijedu: Nijemci i Austrijanci, Talijani, Francuzi, Španjolci, Poljaci, Rusi, Jugoslaveni (Hrvati, Slovenci, Srbi), Česi, Slovaci, Mađari, Norvežani, Finci, Nizozemci, Englezi, Danci, Belgijanci, Rumunji, Sjedinjene Države (!), Brazilci.

8 Prema izvornoj Andreisovoj dispoziciji to su: Nijemci, Rusi, Jugoslaveni (općenito, Hrvati, Srbi, Slovenci, Bosanci, Makedonci, Crnogorci), Česi, Slovaci, Poljaci, Bugari, Rumunji, Belgijanci, Izraelci, Španjolci, zemlje istočne Evrope, Talijani, Francuzi, Englezi, Egipat, Grci, Danci, Mađari.

i leksikoni, VI. *Muzikološka literatura (studije, priručnici, spomenice i dr.)*. Posljednja skupina — VII. *Estetika, sociologija, kritika i dr.* — samo je naslovljena, dok su knjige s tih područja pristigle u Zavod bez odgovarajuće evidencije.

Prema izvornoj donatorovoj evidenciji u Zavodu su izrađeni novi *Popis knjiga o glazbi iz knjižnice prof. Josipa Andreisa*,[9] te dodatni popis *Knjige koje nisu na popisu prof. Andreisa*.[10] Prvi predstavlja stvarno stanje preuzetih knjiga u skupinama I—IV,[11] pa tako izostavlja sve knjige koje nisu pristigle donacijom, a bile su navedene u izvornom Andreisovom popisu (hrvatska, srpska i slovenska izdanja te nekolicina monografskih i enciklopedijskih publikacija strane provenijencije), a uvrštava one naslove, koji su se našli unutar spomenutih skupina, ali ne i u izvornom popisu. Među naslovima knjiga koji su pristigli bez odgovaraluće prateće evidencije, a popisani su u trećem, dodatnom, popisu, razabiru se dvije veće skupine — o glazbenoj estetici, za koju je Andreis tek bio predvidio zasebnu VII. skupinu u svom popisu, te glazbeno-teoretska literatura.

Uvidom u sva tri prateća popisa donacije naslućuje se da je izvorni Andreisov popis ranijega datuma, nastao vjerojatno u trenutku njegove nakane i želje za sređivanjem i boljom preglednošću vlastite biblioteke. Pri tome je prioritetno mjesto zauzela monografska glazbenopovijesna i strogo muzikološka literatura, koju je, za razliku od ostalih tematskih cjelina svoje knjižne zbirke, Andreis gotovo u potpunosti popisao. Poznavajući njegove znanstveničke i spisateljske ambicije pretočene u tvorevine trajne vrijednosti, nimalo ne čudi da se upravo tom dijelu svoje biblioteke najpotpunije posvetio, dokazujući to čak i na krajnje formalan način.

S obzirom na činjenicu da je prilikom izradbe oba naknadna popisa ipak dolazilo do dupliciranja, odnosno izostavljanja izvjesnog broja pristiglih naslova, konačno definiranje sadržaja i opsega donacije omogućuju dvije inventarne knjige sastavljene tijekom 1981. g. Prema njima, cjelokupna darovana biblioteka broji zamalo 1360 stranih knjiga, približno 280 hrvatskih, srpskih i slovenskih, uključivo veći broj separata (70-ak) te 26 naslova časopisa. Pretežno cjelovitim godištima zastupljeni su časopisi *Sveta Cecilija* (1907—1944, 1969—1981), *Zvuk* (1955—1982), *IRASM* i *Muzikološki zbornik*. Strani naslovi časopisa (*The Musical Times, Die Musikforschung, Acta musicologica, Notes, Musical Quarterly, Fontes artis musicae* i dr.) zastupljeni su tek ponekim brojem.[12]

Približno 600 naslova biografsko-monografskih izdanja o skladateljima predstavlja reprezentativnu i najveću tematsku skupinu. U njoj je uočljiv široki raspon različitih tipova publikacija, od romansiranih biografija do iscrpnih znanstvenih monografija, koje najvećim dijelom sintetski obrađuju život i djelo skladatelja. Iako je svaki izbor nezahvalan, izdvojimo ipak neka imena: Moser

[9] Ovaj je popis izrađen prilikom preuzimanja biblioteke. Sadrži 39 stranica i čuva se u dva strojopisna primjerka i xerox kopiji.

[10] Sačuvan je u jednom strojopisnom primjerku na 19 stranica.

[11] Ovom popisu nedostaje skupina VI. Muzikološka literatura (studije, priručnici, spomenici i dr.).

[12] Radi se najvećim dijelom o brojevima u kojima su objavljeni članci D. Plamenca, uz čiju ih je posvetu Andreis dobivao na poklon.

(o Schützu); Forkel i Schweitzer (o Bachu); Abert, Einstein, Landon-Mitchel, Massin, Paumgartner (o Mozartu); Thayer-Forbes, Rolland (o Beethovenu); Goldschmidt (o Schubertu); Ramann (o Lisztu) itd. O pojedinim skladateljima čuva se doista veliki broj radova, pa je tako, npr., 40-ak knjiga o Beethovenu, 30-ak knjiga što Wagnerovih, što o njegovu životu i opusu; 20-ak o Bachu, Mozartu, Berliozu (među kojima je i Andreisova knjiga, inače jedini njegov rad pristigao donacijom!); 15-ak o Debussyju, Stravinskom; 10-ak o R. Straussu, Verdiju (među njima je i opsežna monografija Carla Gattija), Chopinu, Musorgskom, Čajkovskom, Pucciniju, itd. O nekim skladateljima nema mnogo djela. Tako o Orlandu di Lassu govori jedna jedina, kraća džepna, monografija E. Schmitza, *Orlando di Lasso*, 1954, a o Mahleru knjiga R. Spechta, *Gustav Mahler*, 1922. U istoj su kategoriji (s po dva, tri rada) i Purcell, Weber, Frescobaldi, Pergolesi, Tartini, Cimarosa, Donizetti, Mascagni, Lully, Gounod, Fauré, Glazunov, Prokofjev, Kodály, Britten i dr. Posebno su brojni kraći monografski prikazi, među kojima osobito o ruskim i drugim skladateljima bivšega Sovjetskog saveza, uglavnom iz pera njihovih domaćih autora poput Martinova, Danileviča, Belze, Aljšvanga i dr.

Sintetska djela o općoj povijesti glazbe datiraju pretežno iz prve polovice ovoga stoljeća i mnoga su antologijskoga značenja. U izboru djela samo nekih autora spomenimo opsežne višesveščane edicije A. della Cortea i G. Pannaina, *Storia della musica*, 3 sv., 1942; F. Abbiatija, *Storia della musica*, 5 sv., 1939—1946; zatim P. H. Langa, *Die Musik im Abendland*, 2 sv., 1947; 10 sv. serije *Handbuch der Musikwissenschaft* ur. E. Bückena,[13] 5 sv. serije *The Norton History of Music*[14] te 9 sv. antologijske serije *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen* ur. H. Kretzschmara.[15] Valja istaći i uspjele sintetske preglede H. Riemanna, *Storia universale della musica*, 1927; H. Schnoora, *Geschichte der Musik*, 1953; D. J. Grouta, *A History of Western Music*, 1960; K. H. Wörnera, *Geschichte der Musik*, 1972. i mnoge druge. Ovoj skupini pripada i nekoliko izdanja glazbene povijesti u slikama (*Bildatlas der Musikgeschichte*, prir. H. Schnoor, 1963, *Musik und Gesellschaft im Bild*, ur. F. Lesure, 1966. itd.), u primjerima (A. della Corte, *Scelta di musiche per lo studio della storia*, 1949; J. Wolf, *Sing und*

[13] H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, 1931; R. Haas, *Die Musik des Barocks*, 1928; E. Bücken, *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, 1927; E. Bücken, *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, 1929; H. Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik*, 1927; E. Bücken, *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, 1929; R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, 1931; O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, 1931; F. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, 1931; W. Heinitz, *Instrumentenkunde*, 1928.

[14] G. Reese, *Music in the Middle Ages*, 1946. i *Music in the Renaissance*, 1959; M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, 1947; A.Einstein, *Die Romantik in der Musik*, 1950; W. Austin, *Music in the Twentieth Century*, 1966.

[15] A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, 1911; H. Kretzschmar, *Geschichte des neuen deutschen Liedes*, 1911; H. Kretzschmar, *Geschichte der Oper*, 1919; H. Kretzschmar, *Einführung in die Musikgeschichte*, 1920; J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, 2 sv., 1913—1919; H. Botsbiber, *Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen*, 1913; P. Wagner, *Geschichte der Messe*, 1913; C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1920; A. Aber, *Handbuch der Musikliteratur*, 1922.

Spielmusik aus älterer Zeit, 1926; *Masterpieces of Music before 1750: An Anthology of Musical Examples*, 1973), u kronološkim tabelarnim prikazima (A. Schering, *Tabellen zur Musikgeschichte*, 1934; F. Vatielli, *Storia della musica: esposta in 40 tavole sintetiche ad uso scolastico*, 1938; N. Dufourcq et al., *Les grandes dates de l'histoire de la musique*, 1969) itd.

O pojedinim razdobljima glazbene povijesti najviše radova obrađuje glazbu našega stoljeća. Njih 60-ak donosi glazbenopovijesne sintetske prikaze ili specijalističke studije o teoretskim, estetičkim, stilskim i drugim aspektima suvremene glazbe. Među autorima koji su pisali općepovijesne preglede i uvodne studije o glazbi XX. stoljeća spomenimo neka ranija djela: A. Weissmann, *Die Musik in der Weltkrise*, 1922; H. Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik*, 1929. i *Neue Musik in den Strömungen unserer Zeit*, 1949; H. Fleischer, *La musica contemporanea*, 1938. te nekoliko poslijeratnih izdanja, npr. A. Copland, *Musik vom Heute*, 1947; K. H. Wörner, *Musik der Gegenwart*, 1949; H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, 1951, *Schöpfer der neuen Musik*, 1958, *La musique de XXe siècle*, 1969; P. Collaer, *La musique moderne: 1905—1955*, 1955; P. Gradenwitz, *Wege zur Musik der Gegenwart*, 1963; P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, 1963; zatim *European Music in the Twentieth Century*, prir. H. Hartog, 1965; W. Austin, *Music in the 20th Century*, 1966; S. Borris, *Der Schlüssel zur Musik von heute*, 1967; P. Schaeffer, *La musique concrète*, 1967; J. Häusler, *Musik im 20. Jahrhundert*, 1969; H. Vogt, *Neue Musik seit 1945*, 1972; *Music in the Modern Age*, ur. F. W. Sternfeld, 1973. itd.

Mnogo je radova i o glazbi pojedinih naroda. Iako nisu česte opsežne sinteze poput onih o njemačkoj glazbi H. J. Mosera, *Geschichte der deutschen Musik*, 1920—1924. u 3 sv., o ruskoj J. Keldyša, *Istorija russkoj muzyki*, 1947—1954. u 3 sv. i dr., oko 200, što većih što broširanih, izdanja obrađuje povijest glazbe evropskih i izvanevropskih naroda, pretežno analizirajući određena razdoblja nacionalne povijesti. Izostavljajući velike glazbene nacije, spomenimo radove o slovačkoj, bugarskoj, rumunjskoj, izraelskoj, španjolskoj, egipatskoj, grčkoj, danskoj glazbi, o glazbi niza bivših republika Sovjetskog saveza i dr.

Petu skupinu sačinjava 30-ak glazbenih enciklopedija i leksikona, većinom općega glazbeno-teoretskog i bibliografskog karaktera. Rjeđi su terminološki glazbeni rječnici kao i specijalne vrste leksikografskih izdanja o određenoj nacionalnoj glazbenoj kulturi ili razdoblju i u većini su slučajeva uvršteni u odgovarajuću skupinu literature prema tematici koju obrađuju.[16]

U kategoriji općeglazbenih leksikografskih izdanja izdvojimo neke naslove: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, prir. A. Einstein, 2 sv., 11. izd. iz 1929. i 3 sv., 12. izd. iz 1967; A. della Corte — G. M. Gatti, *Dizionario di musica*, 1952;

[16] Spomenimo reprint izd. znamenitoga rječnika glazbenih pojmova J. Tinctorisa, *Terminorum Musicae Diffinitorium*, 1951, zatim P. Fechterov, *Kleines Wörterbuch für Musikgespräche*, 1953, rječnike P. Franka, A. Dolžanskog, itd. Među tematskim leksikografskim izdanjima tu su C. Rostandov, *Dictionnaire de la musique contemporaine*, 1970, djelo H. Eimerta i H. U. Humperta, *Das Lexikon der elektronischen Musik*, 1973, zatim D. Ewen, *Encyclopedia of the Opera*, 1955, itd.

Muzikaljnaja enciklopedija, 2 sv. iz 1973—74. itd. Zastupljeniji su biografski leksikoni poput onog E. Refardta, *Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz*, 1928; C. Schmidla, *Dizionario universale dei musicisti*, 3 sv., 1937—1938; ruskog autorskog tandema G. Bernardta i A. Dolžanskog, *Sovetskie kompozitory*, 1957; *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 5. izd., prir. Slonimsky, 1958; *Dictionnaire de la musique*, ur. M. Honeggera, 2 sv., 1970. i dr.[17]

Iz šeste skupine, sadržaj koje naziremo u naslovu *Muzikološka literatura (studije, priručnici, spomenici i dr.)*, izdvojimo djela o muzikologiji općenito, od kojih su neka istodobno i publikacije sekundarnoga karaktera (Andreis ih naziva priručnicima), jer donose iscrpne bibliografije muzikološke literature. To su, npr., L. Schiedermair, *Einführung in das Studium der Musikgeschichte*, 1947; W. Kahl — W. M. Luther (ur.), *Repertorium der Musikwissenschaft*, 1953; J. Chailley (ur.), *Précis de musicologie*, 1958; T. Dart, *Practica musica*, 1959; A. Machabey, *La musicologie*, 1962; F. Harrison — M. Hood — C. Palisca, *Musicology*, 1965; J. Müller-Blattau, *Von Wesen und Werden der neueren Musikwissenschaft*, 1966. i dr.[18] Među specijalističkim studijama ističe se zbir 20-ak tekstova Dragana Plamenca objavljivanih u stranim časopisima.

Prema izvornoj Andreisovoj klasifikaciji biblioteke, posljednja skupina literature obuhvaća područja glazbene estetike, sociologije, psihologije i glazbene kritike. Estetika glazbe, trajno u fokusu njegova zanimanja i, svojedobno, spisateljskoga zanosa i ovdje zauzima najupečatljivije mjesto. To potvrđuje zbirka od 70-ak radova, često antologijske vrijednosti, autora poput Riemanna, Hanslicka, Mersmanna, Mosera, Markusa, Grunskog, Hubera, Kremleva, Lisse, Breletove, Bianca, Busonija, Fubinija, Torrefranca, Supičića itd.

Neposredno na tu skupinu nastavlja se literatura koja zastupa teoriju glazbe u širokom rasponu različitih područja: opću teoriju glazbe, akustiku, harmoniju, kontrapunkt, polifoniju, glazbene oblike, instrumentaciju i orkestraciju, interpretaciju, glazbenu notaciju itd. Kvantitativnu neujednačenost posebno dokazuju neka slabo »popunjena« područja poput, npr., akustike, opće teorije, interpretacije. Među, otprilike, 120 djela posebno su brojni opći i specijalistički povijesno-teoretski prikazi glazbenih oblika. Uz već spomenutu seriju *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen* urednika H. Kretzschmara s radovima o povijesti oratorija, Lieda, opere, uvertire i orkestralnih oblika, mise, Andreis je Zavodu poklonio niz općeteoretskih djela čiji su autori R. Stöhr, R. von Tobel, K. B. Jirak, H. Leichtentritt, S. Krehl, S. Jadassohn, V. Cukkerman

[17] Prema izvornom popisu, Andreis je imao i djela A. Weissenbäcka *Musica sacra: Lexikon der katholischen Kirchenmusik*, 1937; *O. Thompson's International Cyclopedia of Music and Musicians*, prir. N. Slonimsky, 1949; H. Riemanna, *Dictionnaire des grands musiciens et de leurs oeuvres*, ur. S. Dreyfus–Roche, 1954; A. Coeuroya, *Dictionnaire critique de la musique ancienne et moderne*, 1956; W. Apela, *Harvard Dictionary of Music*, 1969. i dr. Spomenute knjige nisu bile uvrštene u donaciju.

[18] U izvornom su popisu spomenuta i neka značajna djela s toga područja, koja također nisu pristigla donacijom, kao npr. H. Riemann, *Grundriss der Musikwissenschaft*, 1914; G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, 1919; G. Haydon, *Introduction to Musicology*, 1941; H. Husmann, *Einführung in die Musikwissenschaft*, 1958. i dr.

itd. O glazbenoj notaciji govore, između ostalih, dva antologijska izdanja: J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, 2 sv., 1913—1919. i W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900—1600*, 1953. Posebno mjesto zauzima doista mnogo naslova o glazbenoj harmoniji i kontrapunktu. Datiraju većinom iz ranih desetljeća ovoga stoljeća (kao, uostalom, i većina izdanja iz te skupine), dakle, upravo iz razdoblja u kojem se Andreis usmjerio prema literaturi različitih teoretskih disciplina, produbljujući njome vlastitu glazbenu naobrazbu.

Djela hrvatskih autora pohranjena u Andreisovoj biblioteci omeđuju široki datacijski raspon, pa je tako najstarije domaće izdanje rad A. Dobronića, *Predavanja iz povijesti i estetike glazbe* iz 1908, dok su najnovija ona J. Martinića, *Glagolitische Gesänge Mitteldalmatiens* i I. Goluba, *Juraj Križanić: glazbeni teoretik 17. stoljeća*, oba objavljena u pretposljednjoj godini njegova života (1981). Među 90-ak tekstova o našoj glazbi, od kojih 40-ak u obliku separata, najčešća su autorska imena A. Goglie, L. Šabana, I. Supičića i L. Županovića, iz čijih se brojnih posveta razaznaje djelić povijesti nastajanja te biblioteke.

Zaključak

Biblioteka Josipa Andreisa pohranjena je među približno 3.500 svezaka zavodske knjižnice, zajedno s vrijednim donacijama Ladislava Šabana, te knjižnicom Razreda za muzičku umjetnost, unutar koje se čuva zbirka knjiga Antuna Dobronića. U tom kontekstu, ona i svojim sadržajem, jer obuhvaća sva područja muzikologije u širem smislu, i svojim opsegom predstavlja temeljnu zbirku zavodske knjižnice. U njoj je glazbenopovijesna literatura natpolovično zastupljena, čime se još jednom potvrđuje Andreisovo iznimno zanimanje za historiografiju, domenu u kojoj je ostvario svoje životno djelo.

Sažimljući dojmove pri pregledavanju Andreisove zbirke i njezinog iznimno zanimljivog sadržaja, spoznaje se Andreisov istinski bibliofilski zanos, upravljan prvenstveno duboko etičkim štovanjem pisane riječi i njezina duhovnoga tvorca. To najbolje potvrđuje njegovo naprezanje da u svoju biblioteku uvrsti ne samo kapitalna znanstvena djela s određenoga područja već i najrazličitija popularno pisana djela za najširi krug čitatelja, pa čak i polupublikacije tipa koncertnog programa, kataloga izložbe i sl. Da podjednakom pažnjom i upornošću[19] čita sve do čega dolazi potvrđuju brojne opaske koje bilježi na marginama, ne samo strogo znanstvenih ili stručnih tekstova već i u bibliografskim prilozima, u kazalima, pa čak i u programskim knjižicama. Čitajući, »šara«, podcrtava, ispisuje prijevode riječi, ispravlja tiskarske i druge pogreške, a ponekad na krajnjim praznim listovima natuknicama »sastavlja« recenziju.

[19] Andreis je s lakoćom čitao talijanska, francuska i njemačka izdanja, dok je djela na engleskom koja je smatrao važnim pročitati uporno »prevodio« skoro »od riječi do riječi« ispisujući na marginama značenja pojedinih riječi. Knjige na ruskom nije mnogo čitao zbog očite jezične barijere, premda ih je posjedovao priličan broj.

Vrijednost njegove knjižne ostavštine mjerljiva s drugim fondovima naših knjižnica potvrđuje da se radi o najvećoj i najraznolikijoj privatnoj donaciji znalački odabrane muzikološke literature u nas.[20] Istovremeno je resi epitet spomeničke građe, imajući u vidu da potječe od čovjeka koji je svojim opusom zadužio hrvatsku muzikologiju, znanost i kulturu. Stoga se njezino kulturnopovijesno značenje iskazuje prvenstveno sadržajem i opsegom literature, a ne toliko patinom starih požutjelih rijetkosti, budući da sabire zamalo isključivo djela objavljena u ovom stoljeću.[21]

I na kraju valja reći da je u cijelosti dobro sačuvana, izuzev manjega dijela knjiga koje bi se morale nanovo uvezati. Za sada je bez kvalitetnoga i iscrpnog informativnog instrumentarija teško pregledna, pa je očekuje temeljita klasifikacijska i kataložna obradba.[22] Ona će omogućiti da se lakše priđe ne samo »velikim« djelima već i svakoj »sitnici«, kako Lovro Županović naziva jedan od svojih kraćih tekstova u poetski nadahnutoj posveti »prof. J. Andreisu«. Tako će se u svoj svojoj punini »nametnuti« čitateljima, posebice muzikolozima i studentima muzikologije kojima je prvenstveno namijenjena.

Summary

THE LIBRARY OF JOSIP ANDREIS AT THE INSTITUTE FOR HISTORY OF CROATIAN MUSIC IN THE CROATIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

In 1980 the Croatian music historian Josip Andreis (1909—1982) donated his collection of musicological literature to the Institute for History of Croatian Music.

His gift consists of 1360 foreign titles, and about 280 Croatian, Slovene and Serbian books. Some among the twenty-six journal titles are complete: e.g. *Sveta Cecilija, Zvuk, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* and *Muzikološki zbornik.*

According to Andreis' own classification, the books are divided into seven thematical units: 1. musicians (biographies, monographies), 2. handbooks of general history of music, 3. periods in music history, 4. music history of various nations, 5. music encyclopaedias and lexicons, 6. specialist studies, 7. music aesthetics, sociology, criticism etc.

In this article all these units are described separately, encompassing their extent, musicological and bibliographile specifities. The largest part of the collection is the second one — consisting of literature on music history in general, but other fields of musicology (in the broader sense) are also represented. Thus by its diversity, as well as its value and extent, the collection of Josip Andreis can be pointed out as the largest and most diverse private donation of carefully selected musicological literature in Croatia.

[20] Mnogi su naslovi jedini primjerci na našem prostoru, posebno oni na romanskim jezicima (kojih je Andreis imao veliki broj), što se utvrdilo listanjem kataloga naše najveće glazbene knjižnice, one Muzičke akademije u Zagrebu. I u usporedbi s, na žalost, tek ca. 4.000 akademijinih svezaka monografske glazbene literature, koliko je ova institucija uspjela prikupiti u 70-ak godina svoga postojanja, Andreisova je zbirka doista velik i vrijedan dar.

[21] Najstarije izdanje objavljeno je 1871. (H. Berlioz, *Les soirées de l'orchestre*). Uz nekoliko knjiga tiskanih krajem prošloga stoljeća, u donaciji se nalaze nova izdanja čuvenih djela iz 15. i 18. st.: J. Tinctoris, *Terminorum Musicae Diffinitorium,* 1951; Ch. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise,*1968; J. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte,* 1969.

[22] Upravo je otpočela sustavna reinventarizacija i kompjutorizirana kataložna obradba cjelovite zbirke u znalačkom sustavu ISIS 2.3. Istovremeno se njezin sadržaj klasificira prema UDK, a po obavljenom poslu valjalo bi objaviti i tiskani katalog Andreisove biblioteke.

GUILLAUME DUFAY KAO ČITATELJ PETRARCE*

BOJAN BUJIĆ

Magdalen College,
Sveučilište u Oxfordu,
Engleska

UDK/UDC: 78.03 DUFAY, PETRARCA

Prijevod izvornog znanstvenog članka/
Translation of the Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 29. 03. 1993.
Prihvaćeno/Acepted: 15. 04. 1993.

Epizoda Danteova susreta s Casellom[1] često se navodi kao nagovještaj da je ponešto od Danteova pjesništva bilo uglazbljeno za njegova života. Međutim, osim što Danteu vjerujemo na riječ, nemamo drugoga dokaza da je *Amor, che ne la mente mi ragiona* bio uglazbljen, a i Casellin nam identitet podjednako izmiče. Mora da je bio glazbenik, i to prije izvoditelj nego skladatelj, a njegovo je ime u Vatikanskom rukopisu povezano s *canzonom* Lemma Orlandija, pjesnika iz Pistoie, za koju se drži da ju je snabdjeo glazbom.[2] To nužno ne upućuje na to da je skladao glazbu u smislu njezina bilježenja na papir, već prije da ju je improvizirao dok je pjevao. Očito je da su ga buduća pokoljenja upamtila, jer se njegovo ime pojavljuje među nizom glazbenika spomenutih u sonetu Nicolòa de Rossija.[3] Domaća talijanska tradicija Danteova doba i oko desetljeće nakon njegove smrti još se uvijek znatno oslanja na improviziranu glazbu, za koju su, citiramo Pirrottu, »riječi morale nametati striktno silabički i, na stanovit način, recitativni stil«.[4]

Postoji, naravno, snažan indirektni dokaz u *De vulgari eloquentia* o canzoni kao tekstu koji valja uglazbiti. To je osobiti slučaj u II, viii, 3—4, gdje je *cantio* kao *canendi actus* shvaćen kao način predavanja različit od *lectio*, tj. *actus legendi*. Ne bi valjalo pridavati isuviše glazbene važnosti u našem modernom značenju termina: »omnis stantia ad quendam odam recipiendam armonizata

* Prvi put objavljeno na engleskom kao 'Dufay as a Reader of Petrarch', *The Italianist*, 11 (1991) 162—179.

1 DANTE, *Čistilište*, II. 76—119.

2 N. PIRROTTA, Due sonetti musicali del secolo XIV, u: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Consejo superior de investigaciones scientificas, Barcelona 1958—1961, 2 sveska, II, 653.

3 N. PIRROTTA, *op. cit.*, 653.

4 N. PIRROTTA, Ars Nova and Stil Nuovo, u: *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London 1984, 32. Esej je bio prvi put objavljen kao 'Ars Nova e Stil Novo', *Rivista italiana di musicologia*, 1, 1966, 3—19.

est«.[5] »Harmonizaciju« u tom kontekstu valja shvatiti u smislu koji vuče korijen iz klasične grčke filozofije, gdje harmonija znači prilagođavanje dijelova koji se izvorno razlikuju u kakvoći i količini. »Glazba« također jest termin koji označava ne samo »skladanje ili izvođenje glazbenog komada«, već i međusobno prilagođavanje različitih jedinica i mjera. Mjera je zajednički nazivnik za oba termina, i stoga se »armonizata est« mora shvatiti u istom značenju kao »glazbeno«, tj. mjereno predstavljanje retoričke invencije u definiranju pjesništva kao »fictio rethorica musicaque poita«,[6] kao i u tvrdnji da »nulla cosa per legame musaico armonizata si può de la sua loquella in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia«.[7] Zbog toga, glazbena su svojstva pjesništva — broj slogova, naglasak i rima — prisutna u činu čitanja na »glazbeni« način, gdje se termin uzima u njegovu širem značenju. *Canzona* kao primjer »visokog« retoričkog stila očituje dovoljno svojih »harmoničkih« svojstava kroz sam tekst: ona je kompletna u tom osobitom stanju, za razliku od *ballate* koja je kompletna samo u činu izvedbe.[8]

Canzonu stoga ne treba, ali se može pjevati. Da je Casella uistinu pjevao ne zaključujemo samo iz »Noi eravam tutti fissi e attenti / a le sue note«,[9] nego i iz općeg konteksta epizode s njegovim kontrastom između Casellina pjevanja i unisonog intoniranja psalma *In exitu Israel de Aegypto*, kojeg pjevaju duše u anđeoskom čunu. Međutim, osim spominjanja glazbe za Orlandijevu *canzonu*, ovo je rijedak primjer. Sačuvan notirani polifonijski repertoar Trecenta i ranog Quattrocenta, koji je počeo cvasti nakon oko 1340, oslanja se na *ballate, madrigale* i *caccie* (ova posljednja je glazbena forma bez pjesničkog ekvivalenta) i sadrži jedan jedini odlomak kitice *canzone*.[10] Isto tako, postojeće skladbe ne rabe djela istaknutih pjesnika onoga doba, preferirajući stih pisan izričito za uglazbljivanje, koji potječe od manjih i u mnogim slučajevima danas anonimnih pjesnika. Madrigal *Non al suo amante* jedini je tekst iz Petrarcina *canzoniera*, koji je sačuvan uglazbljen u 14. stoljeću (Jacopo da Bologna) i možda datira iz 1350-ih

5 DANTE, *De vulgari eloquentia* (u daljem tekstu *DVE*). Tekst *De vulgari eloquentia* koji se ovdje rabi jest onaj u redakciji P. V. Mengalda, reproduciran u: DANTE, *De vulgari eloquentia*, izdao S. Cecchin, Editori Associati, Milano 1988.

6 DANTE, *DVE*, II, iv, 2.

7 DANTE, *Convivio*, I, vii, 4.

8 DANTE, *DVE*, II, iii, 4—5.

9 Premda u *Pakao* XVI. 127—128 — 'note / di questa comedìa' — mogu prije značiti riječi nego melodiju, složio bih se s objašnjenjem Patricka Boydea da se '*Nota* sigurno odnosi na glazbeno zvukovlje, ili glazbu, mnogo češće nego na išta drugo'; cit. u: J. E. STEVENS, Dante and Music, *Italian Studies*, 23, 1968, 14, br. 8.

10 Jedino dokumentirano uglazbljenje *canzone* jest *Quando Amor gli occhi rilucenti e belli* 'Johannesa Florentinusa'. On bi mogao biti 'Magister Jouannes horganista de Florentia', spomenut u kodeksu Squarcialupi, koji je umro 1426. Međutim, sve što imamo od Johannesova opusa jest uglazbljenih prvih šest redaka *canzone*, što se ranije pripisivalo Cinu da Pistoia. Štoviše, originalni je izvor izgubljen, a kompozicija je sačuvana tek u transkripciji Françoisa Fétisa, objavljenoj 1876. N. Pirrotta ju je uključio u svoje izdanje *The Music of Fourteenth-Century Italy*, Corpus mensurabilis musicae (CMM) 8, American Institute of Musicology, V, 44.

godina, kada je skladatelj radio u Milanu.[11] I Petrarca je, izgleda, slijedio ustanovljenu praksu da skladatelje opskrbi stihom posebno pisanim u glazbene svrhe, premda glazba za *ballate* i sonete, koje je pisao za glazbenika imenom Confortino — ako je ikada bila zapisana —, nije ostala sačuvana.[12]

Povjesničari glazbe često naglašavaju da je bogata tradicija svjetovnog repertoara Trecenta ubrzano opala do ranih godina 15. stoljeća s obzirom da izvori pokazuju bitnu promjenu preferencije u korist francuskih tekstova. Statistički, kada se uzima u obzir cjelokupna proizvodnja u razdoblju, to izgleda točno, no u slučajevima kada su skladatelji stizali u Italiju iz sjeverne Europe jednako smo tako svjesni njihova zanimanja za uglazbljivanje talijanskih usporedno s pomodnim francuskim tekstovima. Od 15 svjetovnih skladbi definitivno pripisanih Johannesu Ciconiji, rođenom u Lièegeu i djelatnom u Padovi početkom 1400-ih, 13 ih je skladano na talijanske, a tek dvije na francuske tekstove.[13] Podjednako tako valja držati na umu da su neki od rukopisa, koji danas predstavljaju jedine izvore glazbe Trecenta, bili zapisani u ranim godinama 15. stoljeća, pokazujući na taj način trajno zanimanje za navodno staromodni repertoar.[14]

Premda uglazbljenja talijanskih znatno brojem nadmašuju francuski tekstovi, u kanonu Guillaumea Dufaya (oko 1400—1474) prava skupina njegovih talijanskih pjesama svjedoči o tome da mora da su ga po njegovu dolasku u Italiju oko 1420. privukli talijanski tekstovi. Njegova povezanost s obitelji Malatesta u Riminiju i Pesaru zbiva se vjerojatno u razdoblju između 1420. i 1423, a njegovo uglazbljenje prve kitice Petrarcine *Vergine bella* može se datirati ili u to doba ili u vrijeme njegova boravka u Bologni 1427—1428.

[11] Vidi predgovor Nina Pirrotte za njegovo izdanje *The Music of Fourteenth-Century Italy*, American Institute of Musicology, 1963, II, ii. Uglazbljenje Jacopa da Bologna nalazi se na str. 15—16. Još jedan od Petrarcinih tekstova, njegova latinska *Epistola Salve, cara Deo tellus sanctissima, salve*, sačuvana je u uglazbljenju Ludovica da Rimini iz sredine 15. stoljeća. Vidi B. DISERTORI, L'Epistola all'Italia del Petrarca musicata nei Codici Tridentini, *Rivista musicale italiana*, 46, 1942, 65—78; D. STEVENS, Petrarch's Greeting to Italy, *The Musical Times*, 115, 1974, 834—836.

[12] Za tekstove, uključene u *Rime disperse*, vidi *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, koje je izdao A. Solerti, Sansoni, Firenze 1909, 76—82; F. PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*, izdali F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi i N. Sapegno, Ricciardi, Milano—Napulj 1951, 597—602. Confortino je spomenut u sonetu Nicolòa de Rossija (vidi br. 1) i možda je bio pjevač-improvizator prije no kompozitor polifonijske glazbe.

[13] Ciconijini vremenski podaci, oko 1325—1410, kao što ih navodi *The New Grove Dictionary of Music*, Macmillan, London itd. 1980, te ranija znanstvena izdanja, ne smatraju se više održivima, jer odražavaju zbrku između starijeg i mlađeg Johannesa Ciconije, među kojima samo mlađi izgleda da je bio kompozitor. David Fallows i Anne Hallmark predlažu da bi podaci za Ciconiju mlađeg mogli biti: oko 1370—1412. Vidi D. FALLOWS, Ciconia padre e figilio, *Rivista italiana di musicologia*, 11, 1976, 171—177; M. BENT, predgovor za *The Works of Johannes Ciconia*, izdali M. Bent i A. Hallmark, Polyphonic Music of the Fourteenth Century (PMFC), 24, Monaco, Editions de l'oiseau-lyre, 1985, ix–x.

[14] Osobito je izrazit u tom pogledu slučaj takozvanog 'Codex Squarcialupi' (Firenze, Bibl. Med. Laur. MS Med. pal. 87): napisan je pri kraju drugog desetljeća 15. stoljeća, ako ne i kasnije, no u njemu je sačuvana glazba sve do oko 1340. godine, koja je zapisana notacijom što mora da je izgledala ponešto arhaičnom u doba njegova pisanja.

godine.[15] To je drugo zabilježeno uglazbljenje Petrarcina talijanskog teksta i prvo postojeće uglazbljenje kompletne kitice *canzone*. Sačuvano je u tri rana rukopisna izvora 15. stoljeća: Bologna, Biblioteca Universitaria 2216, Bologna, Civico museo bibliografico musicale Q 15, i Oxford, Bodleian Library Canonici misc. 213.[16]

U svojoj studiji o Dufayu, David Fallows je iznio razumnu pretpostavku da je »Petrarca — poput kasnije Shakespearea — plašio skladatelje samim bogatstvom svojeg pjesnički slikovitog govora sve do zore madrigalske ere, kada je novi glazbeni stil donio sa sobom potragu za tekstovima koji su zahtijevali uglazbljenja puna slikovitosti i afekta«.[17] Međutim, moguće je ustvrditi da — s obzirom da način na koji su tekstovi bili uglazbljivani u 14. i ranom 15. stoljeću nije ovisio o glazbenom opisivanju tekstovnih slika — Petrarcino bogatstvo nije moralo nužno djelovati kao zastrašujuće. Čini se da su neki drugi povijesni i strukturalni razlozi bili uzrokom tome. Važna je i statistička činjenica da je Petrarca napisao relativno malen broj *ballata* i madrigala, i koncentrirao se na forme koje nisu bile od primarnog zanimanja za glazbenike Trecenta ili Quattrocenta. Antonio da Tempo, gotovo sigurno ne znajući za *De vulgari eloquentia*, koncentrira se u svojoj *Summa artis rithimici* (sic) *vulgaris dictaminis* na forme nižih registara i obraća manje pažnje *canzoni*.[18]

Ono što je znakovito u *ballati* i madrigalu kao okosnicama da Tempova traktata i glazbenog repertoara Trecenta, jest podjela pjesničke forme na uredno određene pododjeljke s ponavljanim obrascima rima. To je odgovaralo skladateljima, koji u to doba nisu baratali strogo individualnim harmonijskim shemama kao unificirajućim faktorima, i koji su, osim toga, bili u svjetovnim komadima lišeni konstruiranog *cantus firmusa*, najopćenitijeg integrirajućeg obilježja u sakralnom ili motetskom repertoaru. Ponavljanje teksta i sredstvo glazbene rime, gdje su se identični glazbeni obrasci pojavljivali na mjestima pjesničke rime, bili su tako dobrodošli nositelji strukturalne jasnoće, a struktura je više od izražajnosti teksta bila mogući umjetnički ideal kasnosrednjovjekovnog skladatelja. Madrigal se snažno oslanja na ponavljanje, jer ista glazba služi za svaki

[15] D. FALLOWS u djelu *Dufay*, Dent, London 1982, 27, preferira raniji datum, dok A. E. Planchart nudi kasnije vrijeme, pravdajući ga položajem koji kompozicija zauzima u rukopisnim izvorima. Vidi A. E. PLANCHART, What's in a Name? Reflections on Some Works of Guillaume Du Fay, *Early Music*, 16, 1988, 170. Suvremeno izdanje Dufayevih kompozicija nalazi se u: G. DUFAY, *Opera omnia*, izdao H. Besseler (CMM 1), American Institute of Musicology, 1964, VI, 7—9.

[16] Rukopisi čuvaju verziju Petrarcina teksta koja nudi tumačenje koje u malim ortografskim detaljima odstupa od onog u suvremenim kritičkim izdanjima, a u muzikološkoj literaturi na kompoziciju se poziva kao na 'Vergene belle'. Odstupanja ni na koji način ne mijenjaju argumentaciju ove studije. Izvori ne sadrže nikakav nagovještaj da li ostatak *canzone* valja ponoviti na glazbu prve kitice. Nino Pirrotta je upozorio na to da je takvo ponavljanje teorijski moguće i da bi *commiato* trebalo pjevati na glazbu *sirme*. Vidi N. PIRROTTA, On Text Forms from Ciconia to Dufay, u: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, izdao J. LaRue, W. W. Norton, New York 1966, 678—679.

[17] D. FALLOWS, *Dufay*, 129.

[18] Da Tempo tvrdi da se *ballate* 'possunt appellari et vulgariter appellantur *cantiones*', čuvajući za *canzone* termin *cantiones extensae*. Vidi A. da TEMPO, *Summa artis rithimici* (sic) *vulgaris dictaminis*, izdao R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977, 49 i 60.

terzetto i potom je slijedi nova glazbena fraza koja služi *ritornellu*. U teoriji bi se isto načelo, s malom prilagodbom, moglo primijeniti na sonet, no soneti se ne pojavljuju uglazbljeni. Razlog tome mogao bi se možda naći u snažnim osobnim ili epistolarnim asocijacijama ove pjesničke forme.

Rani primjerci *ballate*, kao što su to monofonske verzije pronađene u vatikanskom rukopisu Rossi 213, pokazuju malo dokaza o jasnoj unutarnjoj strukturiranosti osim u obradbi jednostavnih melodijskih formula. Kasnije *ballate*, koje su njegovali skladatelji druge polovine Trecenta, postale su sofisticiranije. Ovaj tekst *ballate* nepoznatog pjesnika, koju je uglazbio Francesco Landini, može poslužiti kao primjer razvijenijeg obrasca glazbenog ponavljanja:[19]

Gran pianto a gli ochi, greve doglia al core	1A
abondan sempr'e l'anima si more.	2A
Per quest'amara ed aspra dipartita	3B
chiamo la morte e non mi vuol udire.	4C
Contra mia voglia dura questa vita,	5B
ché mille morti mi convien sentire.	6C
Ma, ben ch'i'viva, mai non vo'seguire	7C
se non voi, chiara stella e dolze amore.	8A

Raspodjela teksta u glazbenom tkivu u zapisanom obliku može se ovako predstaviti:

Glazba:	M		(F)	N		(F)
Tekst:	1A	2A		3B	4C	
				5B	6C	
	7C	8A				
	1A	2A	(kraj)			

a u izvedbi će komad teći ovako:

Tekst:	ripresa	1. piede	2. piede	volta	ripresa
	1A 2A	3B 4C	5B 6C	7C 8A	1A 2A
Glazba:	M	N	N	M	M

Skladatelj bi napisao glazbeni komad koji se sastoji od dva odjeljka, M i N, i s obzirom da se *ripresa* vraća kao kraj komada, skladba se završavala u sredini notirane glazbe, na kraju M. Štoviše, u razrađenim troglasnim tkivima poput ovoga, kratka finalna glazbena fraza (F) pojavljuje se na krajevima (kadenca) i M i N, pojačavajući tako osjećaj jedinstva.

[19] Suvremena izdanja teksta u: *Poesie musicali del Trecento*, izdao G. Corsi, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1970, 179; i u: *Rimatori del Trecento*, izdao G. Corsi, UTET, Torino 1969, 1069. Landinijevo uglazbljenje dostupno je u: F. LANDINI, *Works*, izdao L. Schrade, PMFC 4, Editions de l'oiseau-lyre, Monaco 1958, 128—129.

Kitica *canzone*, s druge strane, giba se prema naprijed i ako i postoji neko ponavljanje sheme rime unutar *frontea*, nema ponavljanja u *sirmi* koje bi bilo korisno za glazbene svrhe. Ni *concatenatio* između *frontea* i *sirme* ni *rimalmezzo*, koja se povremeno nalazi između predzadnjeg i zadnjeg retka, ne daju dovoljno jake strukturalne točke koje bi garantirale jasan formalni plan. Osim toga, ako bi takav plan i vrijedio u nekim slučajevima, ne bi ga se moglo primijeniti na *canzonu* kao žanr zbog bogate raznolikosti mogućih rimujućih shema. Uzimajući u obzir samo *fronte*, proizlazi da Dante upotrebljava 14 različitih rimujućih shema, dok Petrarca u *Canzonieru* rabi 12, a tek su četiri tipa zajednička obojici pjesnika.[20] Barem u *Canzonieru*, unatoč očite raznolikosti, rimujuće sheme mogu se grupirati u stanovit broj različitih porodica, a raznolikost je veća za *sirme* nego za *fronte*. Ostavljajući postrance neke od složenijih primjera permutacije u *fronteu* (poput ABbc BDdC, *Canzoniere* 360), u jednostavnijim obrascima moguće je uočiti razliku između doslovnog ponavljanja (ABC, ABC, *Canzoniere* 268), permutacije (ABC, BAC, *Canzoniere* 50) i inverzije koja rezultira simetrijom (AB BA, *Canzoniere* 359; Abb BBA, *Canzoniere* 37). Jednostavan simetrički obrazac možda se pojavio pod utjecajem soneta, no drugi mogu biti ostaci proširenije prakse Duecenta. Guglielmo Gorni tako spominje različite simetričke obrasce kod Guittonea iz Arezza i Cina iz Pistoie, no, prema njemu, »Dante je oslobodio canzonu Duecenta od sputanosti nametnute zahtjevima za središnjom simetrijom koji su ograničavali izvorni razvitak strukture unutar strofe«.[21] Fazio degli Ubertijev razrađeniji primjer ABbC CBbA u *fronteu S'i' sapessi formar* je stoga također ostatak ranije formalizirane prakse, za koju nije vjerojatno da se poziva na pjesnički ukus Trecenta, u kojem su se sloboda i raznolikost tražile unutar širih formalnih orisa kitice *canzone*.[22]

Središnja simetrija, koja u pjesničkom djelu može izgledati prenapuhana i umjetna, u glazbenom djelu funkcionira kao znatno zadovoljavajućija formalna shema. Tome je uzrok, barem djelomično, složenost polifonijske glazbe koja ovom svojstvu ne dopušta da se neuljepšano projicira u čujni prednji plan; umjesto toga, simetrija se upotrebljava kao manje ili više skriveni nositelj strukture, ističući ukrašene i razrađene detalje melodije kao neposredno zarobljavajuće elemente u trenutku izvedbe. Pored toga, stvarna apstraktnost glazbe nije ugrožena ni protuslovljena sistemom razrađenih simetrija, što lako može dovesti u opasnost tijek i retoričko oblikovanje pjesme. Pišući, doduše, više o likovnim umjetnostima nego o glazbi, E. H. Gombrich je rekao da je srednjovjekovna umjetnost »morala predstavljati apstraktne odnose izvan dosega sistematski reprezentativne umjetnosti. Čitav sustav srednjovjekovne misli, koji je jedan od onih što tako potpuno uključuju razine subordinacije, napravljen je nepodučivim

20 G. GORNI, Le forme primarie del testo poetico, u: *Letteratura italiana*, izdao A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1984, III/1, 463.

21 G. GORNI, *op. cit.*, 458.

22 G. GORNI, *op. cit.*, 463. Za puni tekst 'S'i' sapessi formar' Fazija degli Uberti vidi *Rimatori del Trecento*, 241—246.

i izričitim putem uređenih shematičnih slika«.[23] Ovo je moguće proširiti i na srednjovjekovnu glazbu, osobito na glazbu 14. stoljeća, kada se razvila šarolikost apstraktnih formalnih shema u svrhu održavanja i izradbe strukture izoritmičkog moteta (tj. moteta koji je zasnovan na doslovnim i variranim ponavljanjima ritmičkog obrasca u glavnoj dionici strukture, *tenoru*). Ritmička simetrija, koja proizlazi iz unazadnog ponavljanja obrasca, bila je često sredstvo koje je skladateljima nudilo jasnu i samodostatnu pozadinsku strukturu, na čijoj je podlozi bila olakšana razradba finih ritmičkih i melodijskih pojedinosti u uslojenom pristupu, kojeg je nalagao takozvani sukcesivni oblik skladanja.

Kada se 1420-ih Guillaume Dufay poduhvatio uglazbljivanja Petrarcine *Vergine bella* nije imao izravnog uzora koji bi mogao slijediti. Izuzmemo li jedan odlomak Johannesa de Florentie, izgleda da *canzona* nije bila uglazbljivana ni polifonski ni drukčije, pa nije bilo nikakve specifične tradicije koja bi mogla određivati njegov pristup i kojom bi se bio mogao rukovoditi. Međutim, postojali su i bili su mu dostupni formalni postupci koji su pripadali različitim etabliranim žanrovima. Samu ideju da elementi strukture mogu biti izloženi prema planu u obliku luka mogao je preuzeti iz moteta. Povezivanje tekstovne i glazbene rime postojalo je kao svojstvo i u francuskom i u talijanskom svjetovnom repertoaru 14. stoljeća; iz ovih je repertoara mogao također naučiti da svjetovni komad može posjedovati nešto poput lukovne strukture, gdje se, kao u ranije spomenutom primjeru *ballate*, glazbeni materijal s početka ponavlja na kraju. Uzimajući u obzir razlike između svjetovnog i sakralnog žanra u ranom 15. stoljeću, ne može se reći da Dufayevo uglazbljenje jasno pripada ijednom od njih. Njegovi suvremenici mogli su skladbu shvatiti kao pobožnu, iako ne liturgijsku, a činjenica da je u tri rukopisna izvora smještena blizu ili s motetima i kantilenama navela je A. E. Plancharta da naglasi njezinu srodnost s ovim posljednjima.[24] Kantilena (termin se ovdje uzima kao onaj koji označava polifonijsku skladateljsku formu) je bila ponešto noviji žanr, koji se u Italiji pojavio u ranim godinama 15. stoljeća, a njegovali su ga domaći Talijani kao i *oltremontani*. To je prilično dugačka skladba, no bez lako prepoznatljivih formalnih svojstava poput onih koje susrećemo u motetu, jer se ne oslanja na strukturiranu dionicu *tenora*, nego umjesto toga ovisi o tekstu koji regulira duljinu fraza, obilježenih dulje izdržavanim akordima kao točkama mirovanja. Tekstovi su često marijanski, i to predstavlja logičnu vezu s predmetom Petrarcine *canzone*.

Uzimajući Petrarcinu kiticu kao temelj jedne razvučene skladbe, Dufay je upotrijebio svojstva različitih žanrova, uključujući možda i kantilenu, u maštovitoj kombinaciji i stvorio izvanredno složen, a opet jasan i logičan slijed elemenata. U procesu strukturiranja tih elemenata Dufay ponekad blisko slijedi značenje Petrarcina teksta kao niz gramatičko-sintaktičkih jedinica, a ponekad ga napušta i postupa s njim kao s apstraktnim tkivom. Oba se pristupa među-

[23] E. H. GOMBRICH, Achievement in Mediaeval Art, u: *Meditations on a Hobby Horse*, Phaidon, London 1971, 75.

[24] A. E. PLANCHART, *op. cit.*, 167. Veze sa žanrovima svjetovne glazbe su, međutim, isuviše jake a da bi ih se moglo zanemariti.

sobno prepliću i katkada stvaraju više od jednog značenjskog sloja. Prije gotovo jednog stoljeća Giuseppe Lisio izgleda da je bio pobijeđen složenošću Dufayeva postupanja s glazbenom formom u odnosu na pjesničku rimu i izjavio je: »Ovo majstorstvo rime, koje nije lako razumjeti i koje predstavlja vrhunsko dostignuće u poeziji romanskih jezika, Du Fay možda nije uspio shvatiti, zacijelo se za njega nije zanimao, ili se nije htio zanimati, da bi zadržao slobodu pri pisanju glazbe za ove stihove — glazbe koja se nigdje ne ponavlja i ne ukazuje na postojanje asonanci i rima«.[25] Detaljni pogled na tekst i na neke formalne elemente Dufayeva sloga pokazat će da to, ustvari, nije tako.

Prije no što proslijedimo dalje, nužno je objasniti da je Dufay napisao svoju skladbu za tri glasa: najgornji (*cantus*) sadrži tekst skroz, dok dva niža imaju tek povremene riječi potpisane tu i tamo, premda se, znakovito, osmi i deveti redak Petrarcine kitice pojavljuje u dva glasa, a dvanaesti redak u sva tri. U strukturalnim odnosima najniži glas (*tenor*) je sljedeći po važnosti nakon *cantusa;* njegova glatka tekuća linija proizvodi kontrapunkt gornjem glasu, dok srednji glas (*contratenor*) djeluje kao ispunjavajući glas koji obogaćuje zvučnost. Ipak, dva dublja glasa povremeno nakratko izmjenjuju njihove strukturalne uloge.

Ta dobro poznata kitica glasi:[26]

Vergine bella, che di sol vestita,	1A
coronata di stelle, al sommo Sole	2B
piacesti sì che 'n te Sua luce ascose,	3C
amor mi spinge a dir di te parole:	4B
ma non so 'ncominciar senza tu' aita,	5A
e di Colui ch'amando in te si pose.	6C
Invoco lei che ben sempre rispose,	7C
chi la chiamò con fede:	8d
Vergine, s'a mercede	9d
miseria extrema de l'humane cose	10C
già mai ti volse, al mio prego t'inchina;	11E
soccorri a la mia guerra,	12f
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina.	13E

U odnosu na duljinu kitica je izvanredno dobro izbalansirana, s *fronteom* od 66 i *sirmom* od 65 slogova. Dvije stope *frontea* imaju shemu ABC BAC; u *sirmi chiave* se rimuje s posljednjim retkom prve *volte*: C ddC, a druga *volta* je središnje simetrična: Ef (f)E, s *rimalmezzom* (potencijalno f) između kraja 12f i sredine 13E.

Krajevi redaka od primarne su važnosti za Dufaya, i to je podjednako istina za njegove francuske kao i talijanske skladbe. Stoga posebno i ne čudi da ga opkoračenje između 2B i 3C: *al sommo Sole / piacesti sì* posebno ne privlači. Na

[25] G. LISIO, Musica e poesia. Osservazioni alla stanza del Petrarca musicata dal Du Fay, *Rivista musicale italiana*, 1, 1894, 272.

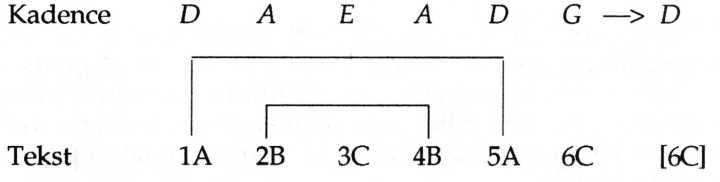
[26] Tekst koji je ovdje reproduciran jest onaj nađen u: F. PETRARCA, *Canzoniere*, izdao G. Contini, Einaudi, Torino 1968.

drukčiji način pomanjkanje brige za odnose, koji uključuju sredine redaka, očito je na kraju glazbenog sloga, gdje se ne zalaže za odnos između *tERRA* u 13E i *guERRA* u 12 f. S druge strane, riječi *terra* po sebi se daje važnost jer njoj pripisuje izrazitu melodičku progresiju, koja — u okvirima stila koji je prevladavao u 1420-im godinama — tvori arhaično zvučeću kadencu koja podsjeća na glazbu kasnog Trecenta.

Vrijedno je istaknuti još dva detalja. Stigavši na akord na *D* na posljednjem slogu 1A, *veSTI-TA*, on odvaja riječ *coronata* od ostatka 2B, privremeno zastaje na kraju riječi s pomoću kadencne strukture, što produljuje zvučnost prethodnog akorda na *D* i proizvodi nevjerojatnu podjelu: *coronata — di stelle al sommo Sole — piacesti sì.*[27] Prva riječ u 4B, *amor*, slično je odvojena od ostatka retka i dan joj je izrazit melizam iznad neke vrsti kadencnog pokreta dvaju nižih glasova. Moglo bi se objasniti prvi slučaj kao nešto što proizlazi iz želje da se podvuče teološku važnost riječi *coronata*, dok u drugom slučaju Dufay potvrđuje strukturalnu važnost riječi kojom započinje druga stopa *frontea*. Dalje značenje ovog posljednjeg slučaja pokazat će se kasnije.

Bez obzira na ova dva slučaja, glazbeni protok Dufayeve kompozicije je prekidan dulje izdržanim akordima koji dolaze na krajevima fraza, što odgovara pojedinim retcima Petrarcina stiha. Cijela kompozicija počinje i završava na *D* i skroz očituje pretežne karakteristike prvog načina (autentični dorski). Akord na *D*, koji se obično pojavljuje bez svoje terce, u skladu s praksom vremena, jest tako tonalno središte kompozicije. Odnos akorada na posljednjim slogovima pjesničkih redaka važan je čimbenik formalne integracije i zaslužuje podrobno ispitivanje. Prvo će se *fronte* i *sirmu* obraditi zasebno.

Fronte: Prvi redak (1A), potvrđujući tonalnost kompozicije, počinje i završava na *D*, sljedeći (2B) na *A*, 3C na *E*, 4B na *A*, 5A na *D*. S posljednjim retkom *frontea* postupilo se posebno s obzirom da nakon što je kadencirao na akord na *G*, on nastavlja s dugim melizmom produžujući posljednji slog u *poSE*, donoseći prvi dio skladbe čvrsto do kadence na *D*. Prikaže li je se shematički, pjesnička forma i tonalna središta otkrivaju zanimljiv odnos:



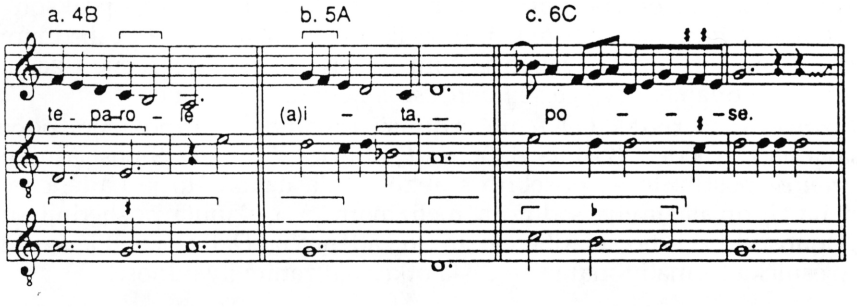
Unatoč pjesničke podjele dviju stopa u ABC BAC, Dufaya je očito privukla činjenica da rime prvih pet slogova tvore središnje simetrički obrazac ABCBA. To se potvrđuje važnošću koju je pridavao akordu na *D* na kraju 5A (primjer 1b):

[27] Ovdje i kasnije velika rimska slova označavaju rime, kurzivirana velika slova označavaju tonske visine ili akorde u osnovnom položaju. Uglate zagrade označuju melizam, tj. jedan slog pjevan na dugu melodijsku frazu.

uzet po sebi on je dulji, stabilniji i odlučniji nego bilo koji od onih kojima završavaju prethodne fraze (primjer 1a) ili, svakako, onaj koji neposredno slijedi (primjer 1c), i on dovodi glazbu do točke mirovanja. Međutim, kao kadencna formula ova je točka istodobno ponešto slabija od onih koje je okružuju, jer umjesto da se kadencnoj točki približi postupno, *tenor* jednostavno pada za interval kvarte (primjer 1b). Glazbi za 6C dana je važnost melizmatičkim dodatkom [6C]. Kadenca na *G* za 6C pojačana je postupnom progresijom *tenora* i pojavljivanjem u *cantusu* karakteristične onodobne melodičke formule, takozvane »Landinijeve kadence«, u kojoj vodeći ton pada za cijeli stepen (ili polustepen) prije no što se digne do note finalis malom tercom (primjer 1c). Dufay je u stvari posegnuo za tim da istakne strukturu kitice na dvije međusobno povezane razine. On je shvatio važnost kraja 5A, naglasio ga temeljnim tonom *D* i duljinom akorda, ali je oslabio kadencni prilaz k njemu. Na kraju 6C pojačao je pristup kadenci, ali je oslabio njezin završni efekt ritmičkom nemirnošću *contratenora*, ostavljajući [6C] da pojača završetak.

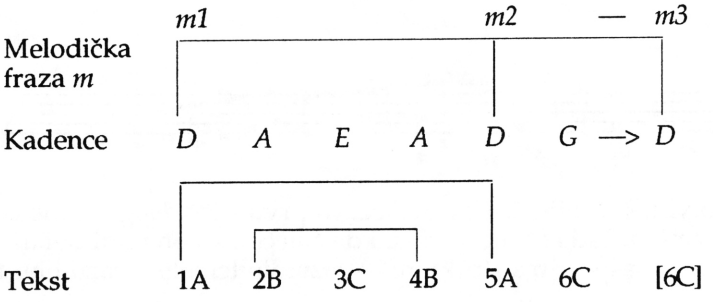
Primjer 1.

Kadence za:



Unutar [6C] Dufay uvodi melizam na *pOSE* od oko četiri takta suvremene transkripcije, privremeno zaostaje na punom akordu na *D*, i onda predstavlja završnu glazbenu frazu (*m*), u kojoj *contratenor* aludira na melodički materijal 1A, priljubljujući uz nju u završna četiri takta *cantusa* ornamentiranu verziju onog istog početnog melodičkog materijala koji se također dodatno pojavio na kraju 5A (vidi primjere 2a, b i c).

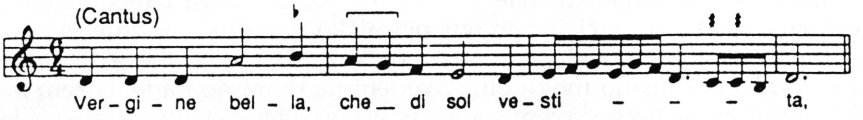
1A i [6C] tako su usko povezani i Dufay je uspio »da mu ostane i vuk sit i koza cijela«. Izgleda da je bio isuviše zainteresiran za simetriju rima ABCBA a da bi dopustio da to prođe nepriznato, ali je znao da bi se ogriješio o strukturu *frontea* ako bi ostao samo na tome. U 6C je stoga izbjegao svaki jači osjećaj završnosti na *G* napravivši od [6C] nositelja jakog melodičkog podsjećanja na 1A. *Fronte* je tako ujedinjen s pomoću dvije različite i nadređene razine glazbene konstrukcije:



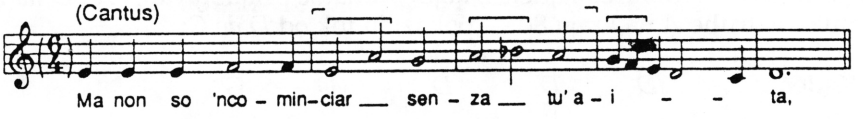
Primjer 2.

Fraza *m*

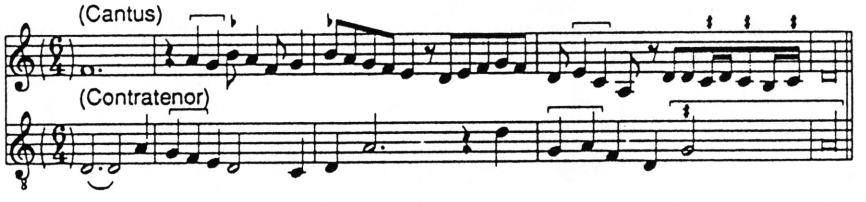
a.*m1*:1A



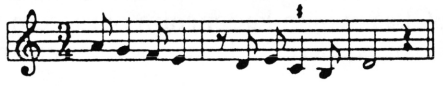
b.*m2*:5A



c.*m*3:[6C], kraj



d.*m*4:[9D], kraj



e.*m*5:[13E], kraj



Kao što smo vidjeli ranije, Dufay obilježava prvu riječ druge stope (*amor*) melodičkim melizmom. Sada se može vidjeti da čineći tako on nudi dokaz da je — unatoč svojoj igri s aspektima strukture — razumio temeljnu razdiobu unutar *frontea*.

Dufay je mogao doći na ideju završavanja *frontea* dugim melizmom [6C] iz francuske *ballade* (forma nije identična s *ballatom*), gdje je takva osobina bila čvrsto ustanovljena još rano, sredinom 14. stoljeća, i bila je zacijelo očita u Dufayevo doba. Glazba *ballade* uglavnom slijedi obrazac MMNN s dugim melizmima na kraju drugog M i N, a ova se osobina prepoznaje u uglazbljenju Petrarcine kitice, koja razdiobom između *frontea* i *sirme* nudi jasnu analogiju s podjelom *ballade* na dvije temeljne jedinice. Daljnja srodnost između dvije pjesničke forme može se naći u njihovu pjesničkom statusu, s time što *ballade* upućuje na »visok« retorički stil poput onog kojeg Dante zahtijeva za *canzonu*.[28]

Sirma: Isprva bismo mogli biti zavedeni na pomisao da je, barem na trenutak, Dufay popustio u svojem stavu spram brižljivog strukturiranja. *Chiave* i prva *volta* imaju obrazac rime CddC, premda očita središnja simetrija ne proizvodi jasan odjek u obrascu kadenci, koje — unatoč priljubljivanja *A* i *D* na kraju 7C i puke natruhe *A* na kraju 8d — pokazuju tok od *D do G*:

Kadence	*A/D*	*D*	*D*	*D —> G*
Tekst	7C	8d 9d	[9d]	10C

Završna *volta* EfE, međutim, potvrđuje simetriju rime kroz još jednu pojavu simetrične osnove kadencnih točaka:

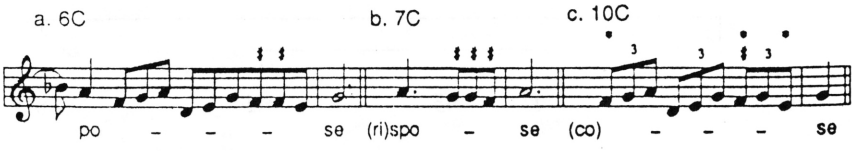
Kadence	*D*	*A*	*D*	
Tekst	11E	12f	13E	[13E]

Iako *fronte* i *sirma* predstavljaju dvije zasebne polovice kitice *canzone*, one su također povezane kroz *concatenatio* 6C–7C. Moglo bi izgledati da se Dufay nije obazirao na to, jer produljeni 6C[6C] sa svojim kadencnim obrascem *G–D* ne tvori jasnu ravnotežu sažetoj silabičkoj postavi 7C koja, iako kadencira na

[28] Zahvaljujem dr. D. Fallows što mi je skrenuo pozornost na ovu srodnost.

D, čini to na vrlo nestabilan način s obzirom da *contratenor* odbija dopustiti bilo kakav osjećaj odmora gurajući kretanje glazbe prema 8d. Međutim, Dufay je priznao da su i *fronte* i *sirma* podijeljeni i povezani, očitujući ponovno izvanrednim trikom majstoriju kojom je uspio zadovoljiti i poslovičnog vuka i sačuvati kozu, ovaj puta ističući –OSE (rima C) na način koji je daleko od slučajnosti. Kao što je pokazano u primjeru 3, tri su završetka na –OSE povezana s pomoću melodičke formule »Landinijeve kadence« (primjer 3).

Primjer 3.



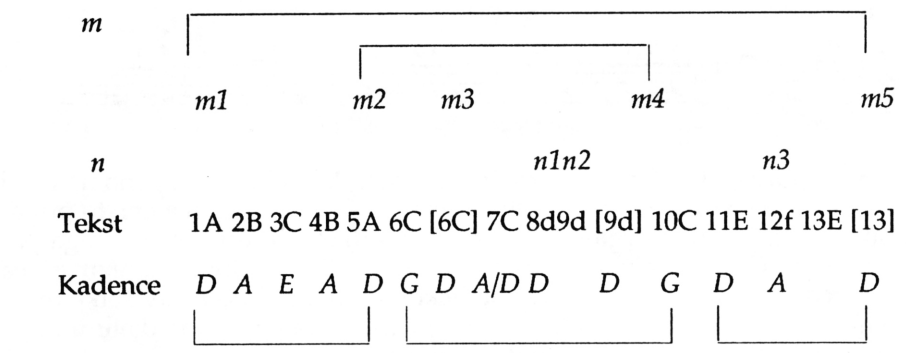
Rima C pojavljuje se u cijeloj kitici četiri put. Prvi je put nalazimo na točki oko koje se okreće simetrija prvih pet redaka (ABCBA) i tako ona čvrsto pripada onom tonalno visoko organiziranom prvom dijelu kompozicije. Druga pojavljivanja rime C pripadaju središnjem odjeljku koji — u okvirima razmještaja tonalnih središta i karakterističnih melodičkih figura koje prate završetke redaka u *cantusu* — obuhvaća podjelu između *frontea* i *sirme*, kao i podjelu u menzuraciji između Φ *frontea* i O većeg dijela *sirme*:[29]

	Fronte Φ		*Sirma* O			
Tekst	...6C	[6C]	7C	8d 9d	[9d]	10C
Kadence	*G*	*D*	*A/D*	*D*	*D*	*D—>G*
Melodičke sličnosti fraza u *cantusu*						
Rima –OSE s figurom Landinijeve kadence u *cantusu* na notama	*G*		*A*			*G*

[29] Simboli Φ i O stoje za dva tipa menzuracije (takt u suvremenoj transkripciji), koje Dufay koristi u ovoj kompoziciji. Φ je nešto brži nego O, premda teorija 15. stoljeća nije apsolutno jasna u pogledu odnosa tih dvaju tipova. A. E. Planchart je uvjerljivo dokazao da O ne bi trebalo uzimati dva puta sporije nego Φ (2:1), izražavajući sklonost tome da prvu menzuraciju shvati kao samo za trećinu polaganiju nego drugu (3:2). Vidi A. E. PLANCHART, The Relative Speed of *Tempora* in the Period of Dufay, *The Royal Musical Association Research Chronicle*, 17, 1981, 36—38. Planchartovu zalaganju za način izvođenja koji bi naglasio kontinuiranost komada prije nego podjelu (What's in a Name?, 170) daje se ovdje podrška analizom odnosa pjesništva i glazbe.

Melizam [6C] tako izgleda da igra dvostruku ulogu: predstavlja završni element u lukovnoj strukturi prvog dijela i istodobno figurira kao element koji uravnotežuje težinu [9d] unutar lukovne strukture središnjeg dijela.

Stapajući obrasce unutar triju dijelova, koje smo dosada raspravili samo odvojeno, možemo dospjeti do sveobuhvatnog shematskog prikaza:



m = Glavna »tema« — cjelovita ili dio formule izvedene iz *cantusa*, taktovi 1–4 (vidi primjer 2).
n = fraze za *settenari*

Među obrascima pod *n* moguće je vidjeti odnos između *n1* i *n3*: *n1*, onaj koji pripada retku 8d ima melodičku krivulju koja se diže za jedan stepen i silazi za četiri, dok *n3* za redak 12f predstavlja točnu zrcalnu sliku prethodnog, silazeći za jedan i dižući se za četiri stepena. Tri slučaja *n* također su jedini primjeri brze silabičke deklamacije koji uključuju izmjenu istog melodičkog obrasca između dvaju glasova na 8d i 9d, a svih triju glasova na 12f.

Obrazac kod *m1* sastoji se od melodičkog luka koji uzlazi oštro i silazi postupno. Njegove ponovne pojave kod *m3* i *m5* zadržale su i uzlaznu i silaznu komponentu, dok je kod *m2* i *m4* silazna jače istaknuta. S druge strane, početak *m2*, premda i ne ponavlja početne visine *m1*, zadržava njihov ritam i tako pruža još jednu točku ravnoteže unutar prvog simetričkog grupiranja rima (vidi primjer 2a–e).

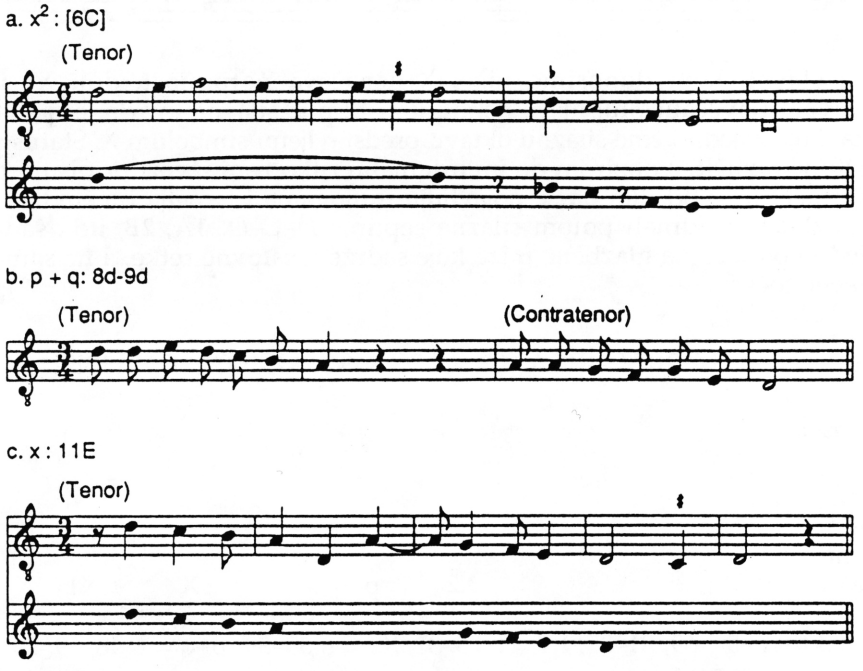
I kao da sve to nije dovoljno, Dufay nam priskrbljuje još jednu mrežu povezujućih referencija koju se može uočiti u tkivu *tenora*, pretežno najnižeg glasa na kojem počiva čitava glazbena konstrukcija.

U svjetovnom repertoaru toga doba nije neuobičajeno, obično prema kraju kompozicije, naići na to da se — kao potvrdu načina u kojem je komad napisan — najnižem glasu daje fraza koja se sastoji od postupne silazne oktave stepen po stepen. Tome je uistinu tako u slučaju nekoliko Dufayevih drugih kompozi-

cija na talijanske tekstove iz toga razdoblja, kao što su *ballate L'alta belleza tua, Invidia nimica, Passato è il tempo* i *La dolce vista,* premda silasci ne poprimaju uvijek i nužno izričito formalna obilježja.[30]

U skladu sa složenošću drugih aspekata strukture *Vergine bella,* ovo jednostavno sredstvo upotrijebljeno je vješto i na puno svjesniji način nego u upravo spomenutim *ballatama.* Premda silazak *D–D* ne mora biti jednostavno linearan, nego može odstupiti od obrisa ljestvice prije no što se na nju vrati, pojavljuju se dva temeljna tipa: oni u kojima je silazak potpun (primjer 4b, c, e) i oni kojima je ostavljen nepotpunim, otkrivajući praznine u stepenastom oktavnom silasku (primjer 4a, d). U drugom tipu ponovno postoje dvije verzije: u prvoj manjka samo jedna tonska visina iz oktave (primjer 4d), a u drugom manjkaju dvije (primjer 4a).

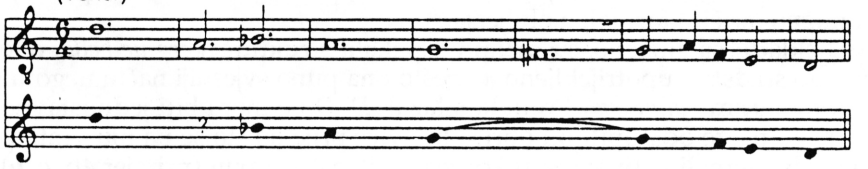
Primjer 4.



30 Silasci se mogu vidjeti u dionicama *tenora* na ovim mjestima: *L'alta belleza tua,* t. 13—18; *Invidia nimica,* t. 22—27; *Passato è il tempo,* t. 33—36 i 56—60. *La dolce vista* sadrži brojne silaske razasute po cijelom komadu, tako da je efekt ako ništa drugo umanjen. (Svi brojevi taktova odnose se na sabrano izdanje citirano u bilj. 15.) Ovo sugeriram kao prijedlog radije nego kao čvrsto potkrijepljenu tvrdnju. Svjestan sam da se ovaj kompozicijski postupak ne može primijeniti na sve komade, jer će mogućnost punog silaska ovisiti o namjeravanoj *tessituri* i notiranoj tonskoj visini. Valjalo bi istaknuti da *Passato è il tempo omai* nije Petrarcin sonet 313 iz *Canzoniera,* nego anonimna *ballata* koja koristi pet početnih riječi Petrarcina soneta.

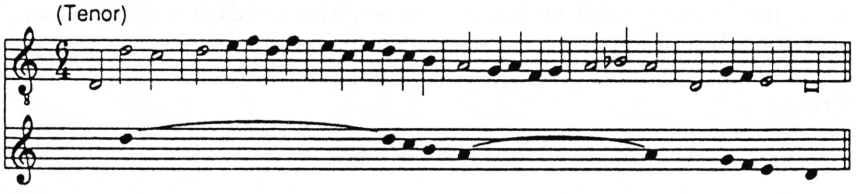
d. x[1]: 13E

(Tenor)



e. x: [13E]

(Tenor)



U shemi, koju donosimo niže, X označava potpunost, dok X1 i X2 označavaju povećane stupnjeve nepotpunosti; p je silazna kvarta, a q silazna kvinta, koje zajedno čine silaznu oktavu predstavljenu simbolom X. Status p i q ponešto je različit, s obzirom da im originalni rukopisni izvori pripisuju puni tekst, čineći tako od njih da se pojavljuju u ulogama i temelja i melodije. Y je oblik uzlazne i odmah potom silazne septime *D–C–D*. 1A, 2B, itd., sada se očigledno odnose na glazbene fraze koje sadrže tekstovne retke, a ne samo na kadencne točke.

| | | |

je, premda manje, još nepotpun, a potpun oblik silaska je s pravom rezerviran za [13E]. X uistinu nastupa u sažetom obliku ranije na 11E, služeći kao protuteža u simetriji

11E	12f	13E	[13E]
X		X1	X

Uzimajući u obzir cjelokupnu strukturu komada nije nerazložno u ovoj završnoj simetriji u tenorskoj melodiji vidjeti odraz i transformaciju tonalne simetrije koja regulira početak:

Kadence	*D*	*A*	*E*	*A*	*D*
Tekst	A	B	C	B	A

Još je jedan mali detalj vrijedan isticanja. Dufayevo uglazbljenje ne bi valjalo normalno shvatiti u svijetlu nešto kasnijih estetičkih normi izražajnih formula pripojenih posebno upečatljivim riječima — 'mors', 'dolor', 'miserere', itd. — koje su postojale sve češćima u sakralnoj glazbi kasnog 15. stoljeća. Jedan poseban slučaj u *Vergine bella* izgleda, međutim, da upućuje u smjeru tog običaja. Kod riječi 'miseria extrema' na početku 10C *cantus* tone na svoju najnižu tonsku visinu do tada i pjeva ove riječi 'izražajnim' obrascem uzlaznog i silaznog polustepena: *A–B–A*. Motiv čini se kao da nagovješćuje kasniji 'miserere mei Deus' Josquina des Preza u sličnoj formuli i može izgledati kao da ga je Dufay namjerno upotrijebio s namjerom da iznese upečatljivost trenutka. S druge pak strane, kontekst *Vergine bella* otežava prihvaćanje ove interpretacije zbog toga što se ranije, na početku 3C, pojavljuje identičan motiv, samo polustepen više: *H–C–H*, gdje je pridodan riječima 'piacesti sì'. Nema opravdanja za pripisivanje ovog motiva tim riječima, ako se podrazumijeva da on na neki način izražava žalost, ali Dufayev razlog postaje jasnim ako razmotrimo položaj dvaju motiva unutar kitice. U prvom slučaju on se pojavljuje na početku srednjeg retka *frontea*, a u drugome na početku retka koji zauzima relativno slični položaj u *sirmi* (oba, također, nose rimu C); to dvoje proizvode još jedan par referenci u uravnoteženoj strukturi kompozicije. Možemo također dopustiti mogućnost da su ispravne obje interpretacije, i izražajna i strukturalna, s obzirom da to nije jedini slučaj u kojem se Dufay pojavljuje kao umjetnik koji stapa precizno izraženu strukturalnu jasnoću s emotivnim akcentima, što će postati stilističkim obilježjima kasnog Quattrocenta.

Dante je možda uistinu mislio da je pjesnička složenost *canzone* sama sebi dovoljna i da nema potrebe za njezinom glazbenom obradbom. Pa čak i ako u *De vulgari eloquentia* raspravlja o trubadurskim *cansosima*, ne možemo pretpostavljati da je transplantacija provansalske tradicije na talijansko tlo uključivala praksu pjevanja; ustvari, i Aurelio Roncaglia i Giulio Cattin pisali su o mogućem »razvodu glazbe od pjesništva« za vrijeme Duecenta i ovaj problem

ostaje važnim u svakoj diskusiji o naknadnom razvitku glazbe Trecenta.[31] Odsutnost neke ustanovljene tradicije uglazbljivanja *canzone* bila je stoga prednost i izazov za mladog *oltremontanca* dvadesetih godina 15. stoljeća. Vrlo je malo vjerojatno da je Dufay bio upoznat s bogatim književnim fondom trecentističke *canzone*, no u veličanstvenom *tour-de-force* on je stopio tradiciju s originalnošću i proizveo složenu glazbenu strukturu prekrivenu senzualnom ljepotom, potpuno se uzdignuvši do izazova Petrarcine osobne molitve za milošću koja prosijava zamršenom strukturom kitice njegove *canzone*. Čini se da se latio svog zadatka kao da je imao na umu Danteovu misao: 'in artificiatis illud est nobilissimum quod totam comprehendit artem' ('u umjetničkim je djelima najplemenitije ono što u sebi sadrži sveukupnost umjetnosti').[32]

(*Preveo s engleskog:* Stanislav Tuksar)

[31] Vidi A. RONCAGLIA, Sul 'Divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano, u: *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Centro di studi sull 'Ars Nova Italiana del Trecento, Certaldo 1978, IV, 365—397; G. CATTIN, *Il Medioevo I*, Storia della musica a cura della Società italiana di musicologia 1/2, Edizioni di Torino, Torino 1979, 162—163, engl. prijevod: *Music of the Middle Ages I*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, 145—146.

[32] DANTE, *DVE* II, iii, 8. Dante aludira na argument iz skolastičke filozofije po kojemu ono što postoji u pojedinačnome umjetničkom djelu (*artificiatum*) implicitno već postoji u sveobuhvatnom pojmu *ars*, te da je prema tome umjetničko djelo to savršenije što se više približava idealnome pojmu *ars*.

IN MEMORIAM

DRAGOTIN CVETKO, * 19. 9. 1911, † 2. 9. 1993.

»Da, veli Duh, neka počinu od svojih napora,
jer ih prate njihova djela!«

(Otkrivenje Ivanovo, 14, 13)

Umro je Dragotin Cvetko. Čovjek, istaknuti znanstvenik čija je djelatnost obilježila čitavu jednu epohu u povijesti slovenske muzikologije. I više od toga. Dragotin Cvetko zaslužan je i za polet muzikologije na čitavom prostoru nekadašnje Jugoslavije kao organizator, pedagog i nadasve plodan znanstvenik koji je u mnogočemu ostao uzorom mladim generacijama.

Rođen u Vučjoj Vasi kraj Ljutomera, Cvetko je studirao na Konzervatoriju i Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Ljubljani (gdje je doktorirao 1938). Usavršavao se na Majstorskoj školi (kompozicija) i u Institutu za glazbeni odgoj Konzervatorija u Pragu. Čitav je život djelovao u Ljubljani: od 1938. do 1962. na Akademiji za glasbo gdje je organizirao znanstveni odjel i odjel za povijest glazbe, a od 1962. na Filozofskom fakultetu Sveučilišta kao predstojnik i dugogodišnji profesor muzikološkog odjela (Oddelek za muzikologijo). Postavivši studij muzikologije na sveučilištu u europske koordinate Cvetko je toj mladoj znanstvenoj disciplini dao organizacijske osnove i nastavne planove i programe koji su otvorili optimalne mogućnosti za izobrazbu mladih muzikoloških kadrova i razvoj muzikologije kao znanstvene discipline. Čitav niz muzikologa iz Slovenije i bivše Jugoslavije, navlastito iz Hrvatske, obranio je na tom odjelu doktorate pod mentorstvom profesora Cvetka, tako da je djelovanjem tih stručnjaka u njihovim sredinama bio omogućen daljnji razvoj muzikologije.

Na tom je odjelu 1965. osnovan i odgovarajući znanstveni časopis — *Muzikološki zbornik*, kojeg je Dragotin Cvetko bio prvi i dugogodišnji urednik (do 1980), a taj je odjel 1967. uspješno organizirao i deseti kongres Međunarodnog muzikološkog društva, gdje se okupilo oko 600 muzikologa iz čitavog svijeta.

Kao redoviti član Slovenske akademije znanosti in umetnosti od 1970, Cvetko je pokrenuo osnivanje Muzikološkog instituta pri toj ustanovi (1972) koji uspješno djeluje na znanstvenim projektima komplementarno s Odjelom za muzikologiju na Filozofskom fakultetu. Postavivši tako temelje za dugoročne istraživačke projekte, usmjerene prvenstveno na proučavanje slovenske glazbene baštine, Cvetko organizira niz međunarodnih simpozija oko tema i ličnosti iz slovenske glazbene prošlosti u kontekstu europskih glazbenih kretanja. A svjestan da je najdjelotvorniji plod istraživačkog muzikološkog rada u kritičkim notnim izdanjima koja jedino omogućavaju odgovarajuće ozvučavanje glazbene baštine i njezinu živu prisutnost u suvremenom životu, Cvetko pokreće i impozantnu seriju *Monumenta artis musicae Sloveniae* (dosad je objavljen 21 svezak).

Istovremeno s organizacijskim pretpostavkama za razvoj muzikologije u Sloveniji profesor Cvetko je (nakon mladenačkog bavljenja pitanjima glazbene pedagogike i teorije) posvetio zamjetnu pozornost ostvarenju odgovarajuće temeljne literature za odgoj mladih muzikoloških kadrova. U žarištu njegova zanimanja je povijest slovenske glazbe kojoj posvećuje prve opsežne sinteze u tri knjige svoje *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem* (I, II, III — 1958, 1959, 1960). Povijesti slovenske glazbe Cvetko se vraćao još nekoliko puta, ugrađujući u svoje prikaze rezultate novijih istraživanja, izoštravajući interpretacije i vizure): ona tvori samostalnu cjelinu u djelu *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (1962, zajedno s Josipom Andreisom koji je obradio hrvatsku glazbu i Stanom Djurić-Klajn koja je dala prikaz srpske glazbe), a posvećene su joj i knjige *Stoletja slovenske glasbe*, 1964, *Histoire de la Musique Slovène*, 1967. i *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 1991. Posebno je zanimljiva njegova *Musikgeschichte der Südslawen* (1975), gdje je Cvetko pokušao sintetički pristup slovenskoj, hrvatskoj, srpskoj i bugarskoj glazbi, obraćajući međutim u svakom trenutku pozornost na posebnosti razvojnih tijekova svake pojedine.

Niz monografija Dragotin Cvetko je posvetio istaknutim ličnostima slovenske glazbe (Risto Savin, Davorin Jenko, Gojmir Krek, Anton Lajovic, Slavko Osterc i drugi). Na tom se području njegova rada posebno izdvajaju djela o Jacobusu Gallusu. Tom istaknutom majstoru renesansne vokalne polifonije Cvetko se nekoliko puta vraća u monografijama koje donose sve relevantne izvore za životopis skladatelja te produbljenu stilsku analizu njegova opusa. To su: *Jacobus Gallus Carniolus* (1965), *Jacobus Gallus. Sein Leben und Werk* (1972) i *Iacobus Händl Gallus vocatus Carniolanus* (1991, na engl. jeziku). Gallusovom su stvaralaštvu posvećena i kritička notna izdanja koja je Cvetko sam priredio (kao npr. *Harmoniae morales*, 1965. i *Moralia*, 1968) ili su rađena pod njegovom uredničkom paskom. No u pozadini tih zamašnih projekata i tematskih težišta koja su trajno privlačila Dragotina Cvetka stoji široka lepeza njegovih muzikoloških i glazbenokulturoloških interesa, kao što to svjedoči već i letimičan pogled na naslove impozantnog broja njegovih rasprava, eseja i članaka objavljenih u periodici u domaćim i inozemnim znanstvenim časopisima i zbornicima.

Nemoguće je ovom prilikom nabrojiti i sva njegova opsežnija djela, a kamoli dati sustavni pregled tih manjih radova u kojima su često znalački poantirani problemi i izricani novi sudovi i teze.*

Dragotin Cvetko bio je karizmatska ličnost. Radovao se uspjehu drugih, poticao je mlade i poštivao drugačije mišljenje. Snagom svoje ličnosti koja je zračila optimizmom i vjerom u posao koji za njega nikad nije bio samo profesija, već način egzistencije, umio je oduševiti i pokrenuti suradnike. Jedan je od posljednjih pripadnika generacije koja je — poput Josipa Andreisa u Hrvatskoj — imala hrabrosti da se okuša u velikim sintezama. Njemu u prvome redu slovenska muzikologija zahvaljuje svoj međunarodni ugled i sadašnji nivo, njemu je i hrvatska muzikologija zahvalna za poticaje i brojne oblike plodonosne suradnje. Njegovo životno djelo raslo je s njegovom duhovnošću prkoseći napredovanju staračkih tegoba i fizičke krhkosti doslovce do posljednjega časa njegova fizičkog trajanja, kao da slijedi naslov čuvene Bachove kantate »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf«. Sada, kad je za brojne učenike i prijatelje zauvijek iščezao dragi čovjek iz Gregorčičeve 15, čija su vrata uvijek bila otvorena za posjete i druženje izvan službenih univerzitetskih i akademijinih prostora, ostaje to opsežno, zaokruženo djelo koje će — iz vremenske distance — trebati temeljito izučiti i vrednovati. Jer ono to svojim opsegom i slojevitošću nedvojbeno zaslužuje.

Koraljka Kos
Zagreb

* *Napomena:* Zainteresirane čitaoce upućujem na cjelokupnu bibliografiju znanstvenih i publicističkih radova Dragotina Cvetka koju je objavio Jože Sivec u *Muzikološkom zborniku* XXVII, Ljubljana 1991, str. 5—34. Cjelokupno gradivo razvrstano je u sljedeće skupine:

I. Knjige i samostalne publikacije
II. Izdanja i uredništva
III. Rasprave, eseji, članci
IV. Članci u leksičkoj literaturi
V. Koncertne i operne kritike, recenzije skladbi i muzikoloških djela, izvješća i razni članci u periodici, komentari za gramofonske ploče.

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

Mira Balaban, Kemal Ebcioglu, Otto Laske (ur.), Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition, Cambridge — Menlo Park — London: The AAAI Pres — The MIT Press, 1992.

»Umjetna inteligencija i glazba«, pojam što ga je prvi put upotrijebio C. Roads 1980. godine, »odnosi se na istraživanja koja se usredištuju na glazbu kao na spoznajni proces ili kao na određeni broj aktivnosti, modeliranih pomoću računalskih programa« (str. XXXI). Ova knjiga — koja sadrži različite priloge s raznih radionica o umjetnoj inteligenciji, koje su se održale u SAD i u Europi — pretendira, prema riječima njenih urednika, »inspirirati daljnja istraživanja na ovome polju« (str. XXXVII). Podijeljena je u sedam odlomaka: *Dva pogleda na kognitivnu muzikologiju, Opći problemi u modeliranju glazbenih aktivnosti, Skladanje glazbe, Analiza, Izvedba, Percepcija* i *Učenje i podučavanje.* Normalno je da umjetna inteligencija glazbi pristupa krajnje interdisciplinarno. U svom članku *Umjetna inteligencija i glazba: temelj kognitivne muzikologije* O. E. Laske navodi sljedeće izvore/discipline iz kojih se sedamdesetih godina ovoga stoljeća razvila kognitivna muzikologija: »kognitivna antropologija, umjetna inteligencija, kognitivna psihologija, lingvistika, muzikologija, neurologija, psihoakustika, istraživanje prepoznavanja govora i semiotika« (str. 5). Također predlaže proširenje tradicionalne podjele na sistematsku i povijesnu muzikologiju kognitivnom muzikologijom »kao integralnim i doista temeljnim dijelom muzikologije« (str. 3).

Urednici ističu u *Uvodu* (str. XXXIV) da se knjiga obraća četirima grupama stručnjaka: »1. profesionalnom glazbeniku (naročito glazbeniku koji radi s računalom), 2. profesionalnom glazbenom tehnologu i konstruktoru glazbenih sustava, 3. profesionalnom istraživaču umjetne inteligencije i 4. profesionalnom kognitivnom znanstveniku i kognitivnom psihologu.« Kao tradicionalno školovani muzikolog spomenutim bih grupama dodao i muzikologe, budući da, očigledno, postoji potreba da se muzikološki interesi pomaknu od poimanja

glazbe kao »statičkog objekta« k muzikologiji kao *»akcionoj znanosti«* (usp. str. XXXV i prethodno spomenuti članak O. E. Laskea).

Ono što mi se posebno sviđa u knjizi jest to što se u njoj nekritički ne glorificira »umjetna inteligencija i glazba«, kao što je to uglavnom slučaj sa svim novim tehnologijama/metodologijama. Sam njen početak prilično je antiznanstven: inspirirani razgovor između O. E. Laskea i M. Minskog o granicama i perspektivama. Netko kome ovo nije poznata materija trebao bi barem pročitati taj divni razgovor između dvojice stručnjaka vrlo suptilnih i širokih uvida u probleme. Urednički *Uvod* nastavlja s istom kritičkom sviješću o ograničenjima koja su toliko očita u ovoj fazi istraživanja (str. XXXIV): »Ni o jednom od pitanja predstavljenih u ovome predgovoru izravno se ne raspravlja u poglavljima što slijede. Ono što je zajedničko svim poglavljima jest odluka da se ukine totalitarni zahtjev što ga drži pojam 'glazba' u korist empirijskog istraživanja specifičnih glazbenih i općih glazbenih sposobnosti koje su podloga za rješenje tih zadataka. Za to smo se odlučili, nadajući se da će se iz dobivenih empirijskih zaključaka moći u budućnosti stvoriti nazor o glazbi koji će indirektno odgovoriti na mnoga pitanja o kojima se ovdje raspravlja.« Pokušaj da se redefinira poimanje glazbe općenito kao da je ovdje u koliziji s tradicionalnom filozofijom glazbe. Nisam uvjeren da će taj pristup sasvim sigurno stvoriti neke nove kompetentne odgovore na stara pitanja, no ipak je očito da je tradicionalna filozofija glazbe u stanju jedino postaviti ta pitanja. (Jedno od njih je sadržano u dilemi između »glazbe« i »glazbi« o kojoj se također kratko raspravlja u razgovoru između Laskea i Minskog — v. str. XIII.) Znatiželjnog čitatelja ove knjige trebale bi zanimati daljnje rasprave što bi ih ona mogla isprovocirati, naročito nakon što prouči neke od knjiga ili članaka na koje se upućuje u bibliografiji na kraju svakog članka.

Nikša GLIGO
Zagreb

Od svagdana do blagdana. Barok u Hrvatskoj / From Everyday to Holidays. Baroque in Croatia, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1993, 463 str. (katalog izložbe).

Velika izložba *Od svagdana do blagdana. Barok u Hrvatskoj (Kultura življenja u 17. i 18. stoljeću u Hrvatskoj),* koja je od 25. svibnja do 26. rujna bila održana u prostorijama Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu, jedan je od važnijih kulturnih događaja koji su obilježili našu sredinu u 1993. godini. Već je podosta rečeno i napisano o toj izuzetnoj izložbi, kojom su Zagreb i Hrvatska na doista doličan način bili predstavljeni u projektu čitavog niza izložaba, postavljenih u Poljskoj, Češkoj, Slovačkoj, Austriji, Mađarskoj, Italiji i Sloveniji, a zajednički naslovljenih srednjoeuropskom inicijativom »Barok u Srednjoj Europi«. Zagrebačku izložbu prati pozamašan, bogato ilustrirani i ambiciozno koncipirani katalog. Tom katalogu, koji će ostati kao trajno svjedočanstvo o *Baroku u Hrvatskoj,* posvećujemo nekoliko riječi.

Vladimir Maleković napisao je uvodnu riječ »Od svagdana do blagdana. Ka prepoznavanju duha baroka u Hrvatskoj«. Studija Olge Maruševski »Sadržaj i iskazi života hrvatskog društva u 17. i 18. stoljeću« vrijedan je izvorni rad, najopsežniji je autorski prilog, i to prilog koji možda više od svih crpi iz recentnih antropoloških metodologija. Josip Bratulić piše o baroku u hrvatskoj književnosti, Nikola Batušić o kazalištu, a Stanislav Tuksar o »Glazbenoj kulturi hrvatskih zemalja u razdoblju baroka«. Nela Tarbuk objavljuje studiju »Kiparstvo u sjevernoj Hrvatskoj u 17. i 18. stoljeću«, Ivo Lentić »Zlatarstvo baroka i rokokoa u Hrvatskoj«, Marina Bregovac Pisk »Barokni portreti u sjeverozapadnoj Hrvatskoj«, Đurđica Comisso »Staklo baroknog razdoblja u Hrvatskoj«, Stanko Stančić »Ratni prizori s hrvatskim sudionicima na porculanu meissenske proizvodnje« i »Oslikana pozlaćena koža baroknog razdoblja u Hrvatskoj«, Jelena Ivoš »Wolfgang Jakob Stoll i njegova vezilačka radionica«, Marija Šercar »Cehovi u Hrvatskoj u 17. i 18. stoljeću«, Karmen Gagro »Nakit i kićenje u Dubrovniku u 17. i 18. stoljeću«, Marija Šercar »Oružje 17. i 18. stoljeća«, Irislav Dolenc »Dubrovački novac u vrijeme baroka«, te Zdenko Balog »Josip Kazimir Drašković i Trakošćan njegova doba«. Kataloški opis izložaka podroban je i obiman (str. 233—449), rezultat je dugotrajna muzeološkog rada i predstavlja trajnu akviziciju ove publikacije. Bibliografija i Indeks olakšavaju snalaženje u raznovrsnim tekstovima Kataloga. Svi tekstovi objavljeni na hrvatskom prevedeni su i na engleski jezik. Tako je i inozemnoj publici omogućeno da se pobliže informira i baroku u Hrvatskoj. Nažalost, razina informacija koja se u ovom Katalogu nudi daleko je ispod onoga što bismo imali pravo očekivati.

Već sami naslovi studija pokazuju kako u Katalogu nisu zastupljeni svi aspekti baroka u Hrvatskoj, koje bismo u takvoj publikaciji očekivali. Tako je, primjerice, nejasno zašto studijama o likovnim umjetnostima u sjevernohrvatskim krajevima ne korespondiraju slični pregledi o hrvatskom priobalju. Naime, hrvatsko priobalje, Dalmacija i Istra, u Katalogu gotovo uopće nisu zastupljeni! Kao da se najveći broj kataloških tekstova ograničio tek na područje državnopravnoga *reliquiae reliquiarum*, kojemu je pridodan Dubrovnik, dok je područje priobalne Hrvatske zastupljeno s tek nekoliko izložaka. Takav nemali propust zaslužuje podrobniji kritički osvrt. Ostavljamo to za neku drugu priliku. Na ovome mjestu našu pozornost zaslužuje spomenuta Tuksarova studija.

Naslovom »Glazbena kultura hrvatskih zemalja u razdoblju baroka« S. Tuksar navješćuje znanstveničku optiku koja izlazi iz okvira hrvatskih državnopravnih baroknih *reliquiae*. U uvodnom odjeljku pružene su informacije o sačuvanosti raznih izvora, tj. o sakralnim i svjetovnim glazbenim knjigama i rukopisima te instrumentima. Slijede poglavlja o skladateljima, zatim glazbenim teoreticima, leksikografima i »drugim djelatnicima«, zasebno je prikazana glazba crkvenih redova, a zaključni je odsjek naslovljen »glazba i društvo«. Osobiti kvalitativni novum u ovoj studiji o »glazbenoj kulturi« jest ravnopravno uključivanje glazbenih teoretika i leksikografa u obzorje promatranja, dakle pisaca o glazbi, tj. onih »sekundarnih izvora« kojima se naša muzikologija (napose kada je riječ o starijim razdobljima) još uvijek nedostatno i sa slabim uspje-

hom koristi. Dugogodišnji studij starijih hrvatskih glazbenih teoretika i barokne glazbene terminologije (studij što ga je Tuksar na tom planu pionirski započeo prije petnaestak godina, a do danas je već ostvario značajne rezultate), znalački je ugrađen u ovu kratku no konciznu studiju i čini njen kvalitativno ponajbolji dio.

U eksplikaciji notnih izvora i »materijalija« potkralo se, međutim, i nešto pogrešaka. Možda najviše upada u oči tvrdnja kako je razdoblje od sredine 17. do sredine 18. stoljeća, što se skladateljske produkcije tiče, »jedinstvena lakuna od stotinjak neplodnih godina« (*op. cit.*, str. 110). To naprosto ne stoji. Prisjetimo li se imena nekolicine skladatelja, uglavnom hrvatskih franjevaca (npr. Leopold Šebelić), no i pripadnika drugih crkvenih redova (npr. dominikanac Vinko Komnen), te pribrojimo li im one inozemne skladatelje koji su kroz kraće ili dulje vrijeme djelovali u hrvatskim krajevima, tada doduše možda i možemo zapaziti »očiglednu dekadenciju« (to je termin što ga pri svršetku svoje velike studije o Cecchiniju ispisuje Plamenac još 1938), ali nipošto »lakunu«. Upravo tih »stotinjak godina« važna su karika u održavanju kontinuiteta kulturnoga i glazbenog života na hrvatskim prostorima. Tom bi razdoblju, očito, valjalo posvetiti više iscrpnijih i raznovrsnijih istraživanja.

Ipak, unatoč ovim kritičkim zamjedbama, valja reći kako studija Stanislava Tuksara predstavlja jedan od boljih tekstova u Katalogu i uopće jedan od vrijednijih dosadašnjih sintetskih prikaza glazbenoga baroka u Hrvatskoj. Da su kojim slučajem sve studije u Katalogu na razini ovoga muzikološkog priloga, naše bi zadovoljstvo bilo još i veće.

Ennio STIPČEVIĆ
Zagreb

Medieval Drama on the Continent of Europe (ur. Cliford Davidson i John J. Stroupe), Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, 1993, 158 str.

Posljednjih petnaestak godina Medieval Institute na Western Michigan University objavljuje publikacije koje su plod skupnih seminarskih studija i znanstvenih simpozija. Posljednji svezak donosi studije o srednjovjekovnoj drami u kontinentalnoj Europi, zbir studija srodne tematike i metodoloških vizura.

Stephen K. Wright u studiji »Iconografic Context of the Swedish *De uno peccatore qui promeruit gratiam*« razlaže srednjoeuropski ikonografski kontekst ove najranije pučke skandinavske drame. Hansjürgen Linke u »A Survey of Medieval Drama and Theatre in Germany« donosi pregledan i iscrpan uvid u stanje recentnih istraživanja izuzetno bogate njemačke srednjovjekovne dramatike. Sjevernoeuropskom prostoru posvećene su dvije studije: John Cartwright »The Politics of Rhetoric: The 1561 Antwerp *Landjuwel*« i Elsa Strietman »The Face of Janus: Debatable Issues in *Mariken van Nieumeghen*« (u ovoj potonjoj analizira se priča o Faustusu u danskoj tradiciji). Složenim odnosom ceremonija,

rituala i pučkih svečanosti posvećeni su radovi Thomasa P. Campbella »Cathedral Chapter and Town Council: Cooperative Ceremony and Drama in Medieval Rouen« i Konrada Eisenbichlera »Confraternities and Carnival: The Context of Lorenzo de Medici's *Rappresentazione di Giovanni e Paolo*« (s više izvornih zapažanja ističe se studija o rouenskoj stolnici). Robert Potter u »The Illegal Immigration of Medieval Drama to California« donosi zanimljivu ekspertizu meksičko-američkih kulturnih veza, temeljenih na drevnim, pučkim i/ili crkvenim (prije bi se reklo renesansnim nego srednjovjekovnim) dramskim tekstovima. Dvije studije posvećene su glazbenoj drami: Michael L. Norton »*Sermo in Cantilena:* Structure as Symbol in *Imago Sancti Nicolai*« i Clyde Brocket Jr.: »A Previously Unknown *Ordo Prophetarum* in Manuscript Fragment in Zagreb«. Brocketova studija od izvanredne je važnosti za našu domaću medijevalistiku.

Ordo Prophetarum, o kojemu Brocket piše, fragmentarno je sačuvana liturgijska drama s konca 12. ili početka 13. stoljeća, napisana na dvolistu pergamene, a pohranjena u Kaptolskom arhivu u Zagrebu. Clyde Brocket Jr., vrstan i ugledan medijevalist, uspoređuje ovaj *ordo* sa sličnim izvorima, te donosi minucioznu komparativnu analizu i transkripciju kompletnog notnog teksta. Važnost zagrebačkog rukopisa jest u njegovoj ipak relativno dobroj uščuvanosti i u mogućnosti potpunijega spoznavanja tradicije ove liturgijske drame. Treba istaknuti da Brocketova studija predstavlja solidan rad, i to podjednako čvrsto utemeljen na muzikološkim, kao i teatrološkim postavkama. Šteta, međutim, da Clyde Brocket, Jr., kojemu su bile poslane slike zagrebačkoga dvolista, nije bio upozoren kako je o tom fragmentu već prethodno bio pisao Miho Demović (Obredna drama u srednjovjekovnim liturgijsko-glazbenim kodeksima u Hrvatskoj, *Dani hvarskog kazališta. Srednjovjekovna folklorna drama i kazalište*, Književni krug, Split 1985, str. 270 i dalje). Poneki put nedostatak informiranosti u domaćim znanstvenim krugovima doista zbunjuje! Zbog svega iznesenog, vrijedilo bi Brocketovu studiju prevesti i na hrvatski jezik.

Ennio STIPČEVIĆ
Zagreb

Eva-Maria HOUBEN, Die Aufhebung der Zeit: Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1992, 291 str.

Djelo Eve-Marie Houben obuhvaća kroz predgovor, temeljno uvodno i četiri središnja poglavlja (Stillstand, Raumauflösung, Raumzerdehnung, Verflüchtigung) istraživanje jednog od aspekata problema vremena prisutnog u glazbi 20. stoljeća. Osnovu i polazište svog rada autorica nalazi u Gebserovoj filozofiji zahvaćajući zatim, putem pojmova kao što su npr. »Unzeit«, »Zeitfreiheit«, »ewige Gegenwart«, u muzičku srž, odnosno brojne analize muzičkih elemenata u okviru osobnog izbora partitura. Pretpostavka, dakle, za

ovo interdisciplinarno kretanje unutar zadanog materijala jest stalno prisutni osjećaj za vrijeme i njegov protok, te nastojanje da se ono obuhvati ili zaustavi u kompozicijama suvremenih kompozitora, to jest: »Gebsers Begriff der 'Gegenwart' zielt mitten hinein in die aktuelle Diskussion um das Zeitproblem: Diese Gegenwart 'einzufangen' — wie Gebser es formuliert hat (GEBSER, *Ursprung und Gegenwart*, S. 67) —, ist der Wunsch vieler zeitgenössischer Komponisten« (str. 18).

Uslijed nefiksiranosti samog pojma vremena proizlaze i njegova različita tumačenja. Zbog tih razlika nužno je bilo prekoračivanje granica pojedinih disciplina i paralelno iznošenje teorija. Stoga tako prvo, temeljno, poglavlje uključuje u sebi svu množinu napisa ipak s naglaskom na pojmu »integralnosti« kao zajedničkom nazivniku razmatranja novog doživljaja vremena i, u skladu s tim, komponiranja. Iako je proučavanje glazbe kroz sam pojam vremena inicirano u 19. stoljeću kroz pripadajući mu pojam »Zeitkunst«, ipak je u sebi sadržavalo dijalektičko shvaćanje prostora i vremena koje se u 20. stoljeću nastojalo nadići doživljajem integracije, novim dimenzijama, stvarajući tako novu svijest o vremenu. Kao jedan od glavnih predstavnika začetaka razvoja te svijesti navodi se A. Webern.

Četiri središnja poglavlja predstavljaju zanimljiv doprinos konkretizaciji teoretskih problema prethodnog poglavlja. Njihova namjera jest: »(...) beleuchten das Phänomen 'Unzeit' im Sinne einer spiralförmigen Progression« (str. 18). Dakle, ovdje se analizom pojedinih kompozitorskih postupaka nastoji postići veza s kontekstom predloženih termina kao znak ostvarivanja novih predodžbi o vremenu u glazbi.

Poglavlje *Stillstand* ukazuje na tretiranje zvuka kao nosioca realno odslušanog, odnosno doživljenog vremenskog protoka kroz sve veću dozu tišine kao nosioca unutarnje proživljenog vremena. To, dakako, dovodi do drukčijeg shvaćanja i efekta prezentirane glazbene cjeline. Primarno sredstvo za njihovo postizanje jest korištenje različitih karaktera korone: bilo zvuka, tišine ili iskomponiranog zvučnog zastoja, a zatim i korištenje tišine same iz koje zvuk izranja i ponovno se u nju vraća. Sve to, naravno, uz odgovarajući tempo, način, dinamiku i artikulaciju izvođenja.

U poglavlju *Raumauflösung* u prvom planu je praćenje procesa promjena koje stvaraju osjećaj neodređenosti. Shvaćanje tog procesa kao prirodnog proširenja simetrične ograničenosti prostora pokazuje ujedno analogija s kretanjem tijela i govora. Ova nedefiniranost očituje se, kako u karakteristici samog zvuka, njegovoj visini, trajanju, dinamici, tako i u cjelini kompozicije. Pomoću raznih pomaka u odnosu na dotada dosegnuto, odnosno pomoću nesimetričnosti u kretanju glazbenog materijala oblikuje se novi, željeni odnos i doživljaj prostora koji dolazi na mjesto dotadašnje trodimenzionalnosti.

Daljnji korak u oslobođenju vremena i ograničenosti prostora prikazan je u poglavlju *Raumzerdehnung*. Pojmovi kao »unendliche Klang«, »Unstimmigkeit«, »unendliche Form« međusobno povezani ukazuju na proširenje prostora realno doživljenog zvuka, a zatim i unutrašnje dimenzije dane kroz procese sjećanja, asocijacije, analogije sa čovjekovim promjenama unutar života i smrti koje samo

zajedno čine potrebnu cjelinu, predstavljenu simbolom kugle. Manifestiranje zvukovnog kontinuuma kroz krajnosti visine, odnosno dubine tona, dinamike, ljudskog glasa, specifične zahtjeve za izvođenje tipa flageoleta ili flautanda koji uvjetuju promjenu boje, a time i tzv. »misterioso« karakter zvuka, širi zvučni prostor, a zaustavlja vrijeme.

Zadnje poglavlje, *Verflüchtigung*, reflektirajući se na prvo poglavlje, donosi njegovu krajnju konzekvencu: postupak nestajanja zbiva se sve do apstrakcije od izvođenja, publike, dakle do apstrakcije od samog zvučanja. Konačno odredište jest unutarnji svijet pojedinca u kojem treba osvijestiti proces osluškivanja onog što realno nije moguće čuti. Cilj je, dakle, upućivanje na duhovnost, prema Gebseru: »(...) will die 'Konkretion des Geistigen' nicht als ein 'Greifbar-oder Dinglich-Machen des Ungreifbaren' verstanden wissen, sondern als 'Vollzug des Con-crescere, also des Zusammenwachsens des Geistigen mit unserem Bewußtsein« (GEBSER, *Ursprung und Gegenwart*, str. 688). Upravo ova orijentacija ka duhovnosti utemeljuje utopiju današnje glazbe gdje »in diesem Geistigen liegt ihr Gehalt an Wahrheit« (str. 273).

Kompozitori današnjice, dakle, svjesno barataju pojmom vremena, usklađujući izbor vanjskog izraza korištenjem određenih »formula« koje su ovom prilikom izdvojene, te pokušavajući pri tome sažeti unutarnji, »pravi« osjećaj vremena do krajnje apstrakcije.

Uz zanimljiv pristup i iscrpnost korištene literature ovo se djelo također odlikuje opsežnim popisom djela, te njihovim analizama s obzirom na pojedine navedene probleme koji pružaju mogućnost daljeg istraživanja ovog područja.

Tatjana GAĆEŠA
Zagreb

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

DJELATNOST HMD U RAZDOBLJU SRPANJ—PROSINAC 1993.

I. Izdavačka djelatnost

— dovršena je tiskom knjiga *Glazba, ideje i društvo — Svečani zbornik za Ivana Supičića / Music, Ideas, and Society — Essays in Honour of Ivan Supičić* (ur. S. Tuksar)

II. Znanstveni skupovi

— koncipiran je, pripremljen i organiziran međunarodni muzikološki skup »Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura / Zagreb and Croatian Lands as a Bridge between Central-European and Mediterranean Musical Cultures«, što će se od 28. rujna do 1. listopada 1994. održati u velikoj sjedničkoj dvorani HAZU u Zagrebu u suorganizaciji Hrvatskog muzikološkog društva i Odsjeka za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, a pod pokroviteljstvom Razreda za glazbenu umjetnost i muzikologiju HAZU. Skup se organizira u povodu 900-te obljetnice osnutka Zagrebačke biskupije i prvog spomena grada Zagreba i dio je službene proslave grada Zagreba. Osigurano je izlaganje 48 sudionika, među njima 20 znanstvenika iz Hrvatske, pet iz Italije, po četiri iz Slovenije, SAD, Njemačke i Austrije, dvoje iz Francuske, te po jedan iz Kanade, Engleske, Australije, Slovačke i Poljske.

III. Stručna i znanstvena predavanja i manifestacije

— održane su dvije javne manifestacije i dva predavanja (u nastavku na razdoblje siječanj—lipanj 1993):

7) 05. 07. 1993: predstavljanje i prigodno uručivanje radne verzije svečanog zbornika za Ivana Supičića *Glazba, ideje i društvo;*

8) 10. 11. 1993: Nikola Buble (Trogir), *Klapska pjesma: budućnost Festivala dalmatinskih klapa u Omišu;*

9) 12. 11. 1993: Alida Sokolović (Zagreb), *Lijepo pjeva za lugom djevojka* (predstavljanje knjige);

10) 21. 12. 1993: Ognjen Tvrtković (Sarajevo—Ljubljana), *Glazbeni život u Sarajevu tijekom rata* (predavanje i predstavljanje zbirke skladbi *Ratne kajde '92* Josipa Magdića), HMD — Hrvatsko kulturno društvo »Napredak«, podružnica Zagreb — HDS.

IV. Godišnja skupština za 1993. godinu

— kako Godišnja skupština zakazana za 5. 07. 1993. zbog nedovoljnog broja nazočnih redovitih članova nije mogla prema Statutu HMD donijeti pravovaljane odluke, nova je Godišnja skupština za 1993. održana 10. 12. 1993. u prostorijama KIC-a u Zagrebu, Preradovićeva 5. Dnevni red s točkama: 1) zapisnik s godišnje skupštine HMD u 1992; 2) izvještaj o djelatnostima i ostvarenim akcijama HMD u 1992. godini; 3) izvještaj o prihodima i rashodima HMD u 1992. godini; 4) plan rada HMD za 1993; 5) proračun HMD za 1993. godinu (redovna djelatnost Društva); 6) izvještaj Nadzornog odbora; 7) razno, usvojen je i Skupština je odobrila sve izvještaje i prijedloge.

— zbog konstatacije da bi neredovito dolaženje redovitih članova na godišnje skupštine moglo ubuduće bitno ometati djelatnost Društva, te tako dezavuirati trud i rad mnogih članova Društva, Upravni je odbor HMD predložio dopunu članka 25. Statuta HMD, koji sada glasi (dopuna je otisnuta masnim slovima):

Članak 25.

Skupština pravovaljano odlučuje ako je nazočna najmanje polovica redovitih članova Društva.

Ako 30 minuta nakon zakazanog početka rada Skupštine ne dođe potrebna polovica redovitih članova Društva, Skupština može početi s radom i donijeti pravovaljane odluke.

U radu Skupštine mogu sudjelovati i pridruženi članovi, članovi pripravnici, te počasni i zaslužni članovi, ali bez prava odlučivanja.

Ako Skupština ne odluči drukčije, njezin rad vodi predsjednik Društva.

Skupština donosi odluke natpolovičnom većinom nazočnih članova Društva.

Ova je dopuna izglasana pismenim putem prije Godišnje skupštine s ukupno 42 glasa za i 3 glasa protiv od ukupno 73 redovita člana HMD. Time je članak 25. u dopunjenoj verziji postao pravovaljan od 10. prosinca 1993.

V. Razno

— HMD je na dan 31. prosinca 1993. imalo ukupno 121 člana. Od toga su bili: 73 redovita člana, 25 pridruženih članova i 23 člana pripravnika. HMD-u su tijekom 1993. pristupila 33 nova člana.

(st)

BIBLIOGRAFIJE — BIBLIOGRAPHIES

BIBLIOGRAPHIA MUSICOLOGICA CROATICA 1990. ADDENDA

I. Znanstveni i stručni radovi

a) Knjige

CAVALLINI, Ivano: *Musica, cultura e spettaccolo in Istria tra '500 e '600*, Leo S. Olschki, Firenze 1989 (1990).

b) Studije i članci

BEZIĆ, Jerko: Some comments on the collection of Međimurian songs, its author, and the way the collection came into being, Bezić, J., Marošević, G. (urednici), —> *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, knj. 1, Zavod za istraživanje folklora, Zagreb, 342—349.

BEZIĆ, Jerko: Ungleiche Zählzeiten in rhythmisch gebundenen Liedern und sinnlich fassbare Teile der freirhythmischen Lieder in Kroatien, —> Elschek, O. (ed.): *Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen*, VEDA — Vydavatel'stvo Slovenskej akademie vied, Bratislava, 81—85.

BEZIĆ, Jerko: Urban folk songs in Croatia: 1880—1980, —> *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 6—7, 223—231+4.

GYUG, Richard F.: Tropes and Prosulas in Dalmatian Sources of the Twelfth and Thirteenth Centuries, —> *La tradizione dei tropi liturgici*, Atti dei convegni sui tropi liturgici Parigi (1985) — Perugia (1987), Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto.

KATALINIĆ, Vjera — TUKSAR, Stanislav: Presenza italiana negli archivi e nelle raccolte musicali a Dubrovnik, *Fonti musicali in Italia* 4, 7—30.

PETTAN, Svanibor: Between the tradition and the stage, Gypsy musical ensembles of Kosovo, —> *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 6—7, 242—252.

SPEHAR, Warren E.: Andrea Antico or Andrija Motovunjanin, *Journal of Croatian Studies* XXXI, 76—86.

II. Recenzije i prikazi

BEZIĆ, Jerko: Slovenske ljudske pesmi Koroške, 2. knjiga: Ziljska dolina, uredila in za tisak pripravila Zmaga Kumer, Inštitut za slovensko naradopisje Znanstvenoraziskovalnega centra pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti, Ljubljana 1986, *NU* 27, 319.

BIBLIOGRAPHIA MUSICOLOGICA CROATICA 1991.

I. Znanstveni i stručni radovi

a) Knjige

BEZIĆ, Jerko (ur.): *Rasprave i prilozi uz stogodišnjicu rođenja Vinka Žganca, Narodna umjetnost* — Posebno izdanje 3, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb.

IVANČAN, Ivan: *Narodni plesni običaji Podravine. knj. 2:* Opis plesova Općine Đurđevac, Bačić, D. (ur.), Hrvatski sabor kulture, Zagreb.

KATALINIĆ, Vjera: *Katalog muzikalija u franjevačkom samostanu u Omišu*, sv. 3, »Indices collectiorum musicarum tabulariorumque in Croatia«, HAZU, Zagreb.

MAJER-BOBETKO, Sanja: *Osnove glazbene kulture.* Udžbenik za studente kroatistike i južnoslavenskih filologija na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, Školska knjiga, Zagreb.

MOGUŠ, Milan, ŽUPANOVIĆ, Lovro: *Pavlinski zbornik 1644*, transkripcija i komentari: K. Kos, A. Šojat, V. Zagorac, HAZU — Globus, Zagreb.

Muzička enciklopedija sv. 1 (A—Goz), II. izd. (ur.: K. Kovačević), Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb.

LIPOVČAN, Srećko (ur.): *Muzički biennale Zagreb 1961—1991*, priredila: E. Krpan, Muzički informativni centar, Zagreb.

ŠKUNCA, Mirjana: *Glazbeni život Splita u doba narodnog preporoda i u prijelaznim desetljećima (1860—1918)*, Književni krug, Split.

b) Studije i članci

BEZIĆ, Jerko: Četiri razdoblja u etnomuzikološkom radu Vinka Žganca, *NU* — Posebno izdanje 3, 31—37.

BEZIĆ, Jerko: Folklorna glazba otoka Šolte *NU* 28, 9—48.

BEZIĆ, Jerko: New manners in relations between traditional music and tourism in Croatia, Yugoslavia, —> Suppan, W. (hrsg.): *Schladmiger Gespräche zum Thema Musik und Tourismus*, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 35—39.

BEZIĆ, Jerko: Svjetovni elementi u napjevima pučkih nabožnih pjesama iz sjeverne Hrvatske i Slavonije, —> *Istraživanje pučke pobožnosti*, Znanstveni skup, Zagreb, 20—21.

BEZIĆ, Jerko: Vokalna i vokalno-instrumentalna folklorna glazba otoka Hvara, —> *Zbornik radova 29. kongresa SUFJ*, Hvar 1982, 53—60.

BONIFAČIĆ, Ruža: A Contribution to the Research of Bimusicality based on the Examples of Singers from Punat on the Island of Krk, —> *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Referati sa naučnog skupa održanog 1991, Beograd, 47—63.

BONIFAČIĆ, Ruža: »Mi ćemo zak'antat glason od slavića«. Koncepcije izvođača o tradicijskom pjevanju u Puntu na otoku Krku, *NU* 28, 49—85.

BONIFAČIĆ, Ruža: Prilog istraživanju bimuzikalnosti na primjerima pjevačica iz Punta na otoku Krku, —> *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Referati sa naučnog skupa održanog 1991, Beograd 35—46.

BOŠKOVIĆ, Ivan: Papandopulova »Muka«: koje je godine B. Papandopulo skladao »Muku Gospodina našega Isukrsta«?, *Crkva u svijetu* 26/4, 325—328.

BOŠKOVIĆ, Ivan: Zašto Papandopulova »Hrvatska misa« nije izvedeba u Splitu?, *SC* LXI/4, 84—86.

BUBLE, Nikola: Etnomuzikolog na privremenom radu u turizmu, *Baščinski glasi* I/1, 25—28.

CERIBAŠIĆ, Naila: Svadbene obredne i običajne pjesme u Rakitovici (Slavonska Podravina), *NU* 28, 87—141.

DOLINER, Gorana: Traditional church music in Kraljevica (Croatia): The Work of Lujza Kozinović, *World of Music*, 33/2, 51—64.

FRANKOVIĆ, Dubravka: Glazbena tribina Šenoina 'Vienca' 1874—1881, *AM* 22/2, 129—152.

GALIN, Krešimir: Istraživanje folklornih glazbala i magnetofonske snimke instrumentalne glazbe Vinka Žganca, *NU* — Posebno izdanje 3, 85—100.

GRGIĆ, Miljenko: Blagdan sv. Dujma i glazba, *Kulturna baština* 16/21, 85—96.

GRGIĆ, Miljenko: Narodna glazba Dalmacije i Bosne u drugoj polovici XVIII. stoljeća, *Baščinski glasi* I/1, 35—44.

HRG, Franjo: O Žgančevim harmonizacijama međimurskih crkvenih napjeva, *SC* LXI/1, 6—9.

IVANČAN, Ivan: Etnokoreološka djelatnost dr. Vinka Žganca, *NU* — Posebno izdanje 3, 121—132.

IVANČAN, Ivan: Plesni običaji srednjodalmatinskog primorja i otoka, —> *Zbornik radova 29. kongresa SUFJ*, Hvar 1982, Zagreb, 49—52.

JEMBRIH, Alojz: Barokni elementi u Mekinićevim pjesmaricama (1609. i 1611), *Radovi zavoda za znanstveni rad Varaždin* 4—5 (1990—1991) 165—176.

JEMBRIH, Alojz: Novi aspekti o atribuciji djela »Dialogus de Lyra«, —> *Radovi Leksikografskog zavoda »Miroslav Krleža«. Razdio za leksikografiju, enciklopediku i informatiku* 1/1, 85—93.

JURIČIĆ, Vedrana: Jedinstveni stvarni naslov za glazbene publikacije, *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* 23/1—4 (1989, objavljeno u 1991), 1—30.

KATALINIĆ, Vjera: Zbirka muzikalija u franjevačkom samostanu u Omišu, *Mosorska vila* I/1, 150—155.

KINDERIĆ, Petar: Literarni i glazbeni sadržaj himne Trsatskog svetišta, *Dometi* 24/1—2—3, 41—60.

KNEŽEVIĆ, Tomo: Crkvena glazba u pokoncilskim dokumentima i u liturgijskim knjigama, *SC* LXI/4, 75—81.

KOS, Koraljka: Luka Sorkočević et sa place dans la musique croate et européenne du 18ème siècle, *Most/The Bridge* 3, 322—337.

KOS, Koraljka: Napjevi Pavlinskog zbornika, —> *Pavlinski zbornik 1644*, HAZU — Globus, Zagreb, 337—413.

KOS, Koraljka: Tumačenje teksta i autonomno glazbeno u svjetovnom opusu J. Gallusa — na primjeru kompozicije »Dulces exuviae« (*Moralia*, 43), —> *Jacobus Gallus Carniolus in evropska renesansa*, Ljubljana, 107—116.

MAROŠEVIĆ, Grozdana: Folklor (Dvora na Uni) u zapisima 19. i 20. stoljeća, —> *Dvor na Uni od prijeslavenskog doba do naših dana*, Zbornik naučnih i publicističkih radova, knj. I, Skupština općine, Dvor na Uni, 574—584.

MAROŠEVIĆ, Grozdana: Oblici zaštite folklorne glazbe, —> *Zbornik radova 29. kongresa SUFJ*, Hvar 1982, Zagreb, 347—349.

MAROŠEVIĆ, Grozdana: Žgančeva metoda zapisivanja i objavljivanja napjeva, *NU* — Posebno izdanje 3, 55—61.

MIKLAUŠIĆ-ĆERAN, Snježana: Skladbe Wolfganga Amadeusa Mozarta u glazbenom životu Zagreba u 19. stoljeću. Prilog istraživanju primalaštva, *AM* 22/2, 153—184.

MILIN, Vedrana: Prezentacija folklornog izričaja kroz klapu i klapsku pjesmu, *Bašćinski glasi* I/1, 31.

POVRZANOVIĆ, Maja: Klapsko pjevanje i festival na pragu devedesetih, *Bašćinski glasi* I/1, 32.

REBIĆ, Adalbert: Glazba u Bibliji, *SC* LXI/3, 54—57.

SEDAK, Eva: Suvremenost kao epizoda: prilog za poimanje napretka u međuratnoj glazbi s južnog ruba srednje Europe. Uz dokumentaciju Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva za suvremenu muziku, 1925—1930, *AM* 22/2, 185—200.

SOLDO, Josip Ante: Trojica iz početaka hrvatske muzikologije — Ivan Barbić (1857—1924), Antonin Zaninović (1879—1974) i Ante Matijević (1895—1956), *AM* 22/1, 41—60.

SREMAC, Stjepan: O plesu »Skoči gori« u dalmatinskom zaleđu i otocima Visu i Hvaru, —> *Zbornik radova 29. kongresa SUFJ*, Hvar 1982, Zagreb, 200—204.

STIPČEVIĆ, Ennio: Bibliografske bilješke uza skladateljski opus Lamberta Courtoysa, *AM* 22/2, 207—214.

STIPČEVIĆ, Ennio: »L'Euridice« a Dubrovnik (Ragusa): una rilettura accademica, —> *Il teatro musicale del Rinascimento e del Barocco tra Venezia, Regione Giulia e Dalmazia: idee accademiche a confronto*, Circolo della cultura e delle arti, Trieste, 15—20.

STIPČEVIĆ, Ennio: La musicologie croate contemporaine, *Most/TheBridge*, 3, 289—299.

SUPIČIĆ, Ivan: Glazba, duhovnost i ritual: jedan aspekt, *AM* 22/1, 83—93.

SUPIČIĆ, Ivan: Musique, spiritualité et rituels chrétiens. Un aspect. --> *Homo imago et amicus Dei*, Papinski hrvatski zavod svetog Jeronima, Roma, 549—560.

ŠABAN, Ladislav — BLAŽEKOVIĆ, Zdravko: Pregled povijesti starijih orgulja zagrebačke katedrale (oko 1420—1855), *AM* 22/1, 3—40.

ŠKUNCA, Mirjana: Jakov Gotovac i Split, *AM* 22/1, 61—81.

TUKSAR, Stanislav: La musicologie en Croatie de 1980 à 1989. Réalisations des années 80 et perspectives des années 90, *Acta Musicologica*, LXIII/2—3, 169—178.

TUKSAR, Stanislav: Musikwissenschaft, Kulturwissenschaft und Musikkulturarchäologie: der Sonderfall der kroatischen Länder vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, —> *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hans-Peter Reinecke*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 59—64.

TUKSAR, Stanislav: Music and Bourgeois Thought in Philosophical Dialogues of the Ragusan »Accademia dei Concordi«, —> *Il teatro musicale del Rinascimento e del Barocco tra Venezia, Regione Giulia e Dalmazia: idee accademiche a confronto*, Circolo della cultura e delle arti, Trieste, 9—14.

TUKSAR, Stanislav: Musique et politique à Dubrovnik à l'époque de la Renaissance, *The Bridge/Most* 3, 201—205.

TUKSAR, Stanislav: Muzikologija, znanost o kulturi i arheologija glazbene kulture. Poseban slučaj: hrvatske zemlje od 16. do 18. stoljeća, *AM* 22/2, 201—205.

TUKSAR, Stanislav: Prvi europski spomen naziva trompetta u Dubrovniku 1302. godine, *AM* 22/1, 95—95.

TUKSAR, Stanislav: reception of Italian Musical Culture in the Croatian Lands between 1500 and 1800, —> *Itinerari di idee, uomini e cose fra Est ed Ovest europeo.* Atti del Convegno Internazionale, Aviani Editore, Udine, 387—394.

TUKSAR, Stanislav: Sixteenth-Century Croatian Writers on Music: A Bridge Between East and West, —> *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca,* Pendragon Press, New York, 1—14.

VALAŠEK-HADŽIHUSEJNOVIĆ, Miroslava: Suvremene dječje glazbene igre, —> *Zbornik radova 29. kongresa SUFJ,* Hvar 1982, Zagreb, 477—481.

VALAŠEK-HADŽIHUSEJNOVIĆ, Orijentalni elementi u slavonskoj folklornoj glazbi, —> *Zbornik radova V. znanstvenog sabora Slavonije i Baranje,* Vinkovci 1987, Zavod za znanstveni rad u Osijeku, 273—314.

VALAŠEK-HADŽIHUSEJNOVIĆ, Miroslava: Slavonska folklorna glazba 18. i s početka 19. stoljeća prema zapisima suvremenika, —> *Đakovački vezovi, Jubilarna revija 1967—1991,* Đakovo, 32—33.

VEBER, Zdenka: Povijesno značenje »varaždinskog skladateljskog kruga«, —> *Radovi zavoda za znanstveni rad Varaždin* 4—5 (1990—1991) 223—233.

VUK, Miroslav: Franjo-Šaver Kuhač (nastavak), *SC* LXI/1, 10—11; LXI/3, 67—68.

ZEBEC, Tvrtko: Drmeš kao osnova kulturne identifikacije. *Kaj* 5—6, 75—79.

ZEBEC, Tvrtko: Drmesh — dance as the basis of cultural identity, —> *1. Congresso Internacional de Folclore,* INATEL '91, Lisabon (bez paginacije).

ZEBEC, Tvrtko: Plesni događaji u mesopusnim običajima Punta. *Etnološka tribina* 14, 169—184.

ZEBEC, Tvrtko: Plesni događaji u puntarskim mesopusnim običajima, —> *Istraživanje pučke pobožnosti,* Znanstveni skup, Zagreb, 29.

ZEBEC, Tvrtko: Prilog proučavanju drmeša zagrebačkog Prigorja, *NU* 28, 143—158.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: Božićna priča Rudolfa Matza, *Brošura HNK,* Zagreb, 5.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: Hrvatski glazbeni zbornik »Cithara octochorda« i njegovo značenje za domaću glazbenu kulturu, *Kaj* 24/4, 35—41.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: Jakob Petelin (Jacobus Handl-Gallus) / Julije Skjavetić (Giulio Schiavetto/Schiavetti) — pokušaj uspoređivanja života i stvaralaštva, —> *Jacobus Gallus Carniolus in evropska renesansa,* SAZU, Ljubljana, 127—147.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: Neke značajke dosadašnjeg odraza kajkavske književnosti u glazbi, *Kaj* 24/1, 25—31.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: Oris glazbeničkoga djelovanja Rudolfa Matza, *Brošura HNK*, Zagreb, 6.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: Reproduktivni počeci Milke T(e)rnine u Zagrebu u svjetlu glazbenih kritika Iva Vojnovića, *Marulić* 24/5, 615—621.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: Žgančevo višeglasno dopunjavanje duhovnog jednoglasja, *SC* LXI/3, 60—66.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: Žgančevo višeglasno dopunjavanje svjetovnog i duhovnog jednoglasja, *NU* — Posebno izdanje 3, 203—232.

II. Prikazi i recenzije

BEZIĆ, Jerko: Cvetko, I. Jest sem Vodovnik Juri, O slovenskom ljudskom pevcu 1791—1858, Partizanska knjiga, Ljubljana 1988, *NU* 28, 384—386.

BEZIĆ, Jerko: Strajnar, J. Citira, La musica strumentale in Val di Resia — Inštrumentalna glasba v Reziji, Pizzicato — Edizioni musicali, Udine (Videm), Založništvo tržaškega tiska, Trst (Trieste) 1988. *NU* 28, 383—384.

BONIFAČIĆ, Ruža: R. Brenner, H. Stimmt an das Lied..., Das grosse österreichische Arbeitsänger-Buch, Laykam-Verlag, Graz-Wien 1986, *NU* 28, 391—392.

BONIFAČIĆ, Ruža: Matetić Ronjgov, I. Zaspal Pave. Zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja, priredio D. Prašelj, Izdavački centar Rijeka i Kulturno-prosvjetno društvo »Ivan Matetić Ronjgov«, Rijeka 1990, *NU* 28, 381—382.

CERIBAŠIĆ, Naila: Golemović, D. O. Muzička tradicija Azbukovice, u: Dimitrije O. Golemović; Olivera Vasić, Muzička tradicija i narodne igre Azbukovice, SIZ kulture i fizičke kulture opštine Ljubovija, Ljubovija 1989. *NU* 28, 386—387.

CERIBAŠIĆ, Naila: Sarosi, B. Volksmusik, das ungarische Erbe, Budapest, Corvina 1990. *NU* 28, 389—390.

CVETKO, Igor: Vinko Žganec: Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, knjiga I, Zavod za istraživanje folklora, Zagreb 1990, *AM* 22/1, 119—121.

FRANKOVIĆ, Dubravka: Repertoar hrvatskih kazališta 1840/1860/1980, JAZU, Zagreb, 1990, 2 sv., *AM* 22/1, 114—115.

GALIN, Krešimir: Gojković, A. Narodni muzički instrumenti, »Vuk Karadžić«, Beograd 1989. (Biblioteka Čovek i reč). *NU* 28, 387—388.

GALIN, Krešimir: Njikoš, J. Gori lampa nasrid Vinkovaca, Narodni običaji, pjesme, kola i poskočice vinkovačkog kraja, Privlaka 1988. *Nu* 28, 382.

GALIN, Krešimir: Studia instrumentorum musicae popularis, IX. Report from the 9th International Meeting of the International Council for Traditional

Music's Study Group on Folk Musical Instruments in Orta San Giulio, Italy 1986, editor Erich Stockmann, Musikhistoriska museet, Stockholm 1989. *NU* 28, 392—393.

IVANČAN, Ivan: Dance Studies, Vol. 12 — Roderyk Lange, The Dance Folklore from Cuiavia, Centre for Dance Studies, Jersey C. I. 1989. *NU* 28, 398.

IVANČAN, Ivan: Vasić O. Narodne igre Azbukovice, u: Dimitrije O. Golemović; Olivera Vasić, Muzička tradicija i narodne igre Azbukovice, SIZ kulture i fizičke kulture opštine Ljubovija, Ljubovija 1989. *NU* 28, 396—397.

IVANČAN, Ivan: Vasić O. Narodne igre i zabave u titovoužičkom kraju, Srpska akademija znanosti i umetnosti, Beograd 1990. *NU* 28, 396—397.

KOS, Koraljka: Dragotin Cvetko, Jacobus Gallus vocatus Carniolus, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1991, *AM* 22/1, 111—112.

MAROŠEVIĆ, Grozdana: Dvoglasni makedonski narodni pesni, (izbor, redakcija i muzikološka obrabotka) Trpko Bicevski, Institut za folklor »Marko Cepenkov«, Skopje 1988. *NU* 28, 388—389.

PETTAN, Svanibor: Taarab, The Music of Zanzibar, Vol. 1, Seif Salim Saleh and Abdullah Musa Ahmed (1988); Vol. 2, Ikhwani Safaa Musical Club (1988); Vol. 3, Music Clubs (1990); Vol. 4, Culture Musical Club (1989), Four digitally recorded LP Stereo records/compact discs. *The World of Music* 33/1, 104—107.

SIVEC, Jože: Ennio Stipčević: Francesco Sponga Usper. Mletački glazbenik iz Poreča, Muzičko-informativni centar, Zagreb 1990, *AM* 22/2, 218—220.

STIPČEVIĆ, Ennio: Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle Venezie dal '500 al '700. Atti del III ciclo dei Corsi estivi di Musicologia del Conservatorio »A. Buzzolla«, Adria 1986—1988 (ur. I. Cavallini), Rovigo 1990, *AM* 22/1, 112—114.

STIPČEVIĆ, Ennio: Musica e storia tra Medio Evo e Eta moderna (a cura di F. Alberto Gallo), Il Mulino, Bologna 1986; Beethoven (a cura di Giorgio Pestelli), Il Mulino, Bologna 1988; Adriana Guarnieri Corazzor, Tristano, mio Tristano, Gli scrittori italiani e il caso Wagner, Il Mulino, Bologna 1988; Il madrigale tra Cinque e Seicento (a cura di Paolo Fabbri), Il Mulino, Bologna 1988; Paolo Fabbri, Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento. Il Mulino, Bologna 1990, *IRASM* 22/2, 216—219.

TUKSAR, Stanislav: Cataloghi di fondi musicali italiani. Sv. 10: E. Negri, Il fondo musicale Malaspina nell'Archivio di stato di Verona; sv. 11: F. Passadore, Il fondo musicale dell'archivio capitolare della cattedrale di Adria; sv. 12: F. Ferrarese — C. Gallo, Il fondo musicale della biblioteca capitolare del duomo di Treviso; sv. 13: S. de Sanctis — N. Nigris, Il fondo musicale dell' I.R.E.: Istituzioni di ricovero e di educazione di Venezia, *AM* 22/1, 116—119.

TUKSAR, Stanislav: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV (ur. A. Orbaek i O. Kingsted), Engstrom & Sodring, Kopenhagen 1989, *AM* 22/2, 220—224.

WAGNER, Aleksandra: Vinko Žganec, Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, Zavod za istraživanje folklora, Zagreb 1990, *NU* 28, 379—380.

ZEBEC, Tvrtko: Dance Research, Published or Publicly Presented by Members of the Study Group on Ethnochoreology, ed. by Elsie Ivancich Dunin, ICTM, Study Group on Ethnochoreology, Los Angeles 1989, *NU*, 28, 397—398.

ZEBEC, Tvrtko: Ivančan, I. Narodni plesni običaji Podravine, 1, Plesni običaji Općine Đurđevac, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb 1989, *NU* 28, 395.

III. Miscellanea (in memoriam, bibliografije, izvještaji)

BERGAMO, Marija: Brno — Bohuslav Martinu, njegovi učenici, prijatelji i suvremenici, *AM* 22/1, 101—104.

BERGAMO, Marija: Leuven — History of European Ideas: »European Nationalism: toward 1992«, *AM* 22/1, 97—100.

BLAJIĆ, Petar Zdravko: Iz mojih sjećanja na pokojnog fra Anđelka, *SC* LXI/2, 37—38.

GLIGO, Nikša: Graz — Die Musik Luigi Nonos, AM 22/1, 104—105.

KAPKO-FORETIĆ, Zdenka: Köln-Baruweiler — Međunarodni znanstveni skup povodom 100. obljetnice rođenja Franka Martina (1890—1974), *AM* 22/1, 106—108.

KLOBUČAR, Anđelko: Skladateljski rad Mo. Anđelka Milanovića, *SC* LXI/2, 28.

PLEŠA, Cecilija: Popis crkvenih skladbi, harmonizacija i transkripcija mo. Anđelka Milanovića, *SC* LXI/2, 36.

SOLDO, Josip: Bogodani solo pjevač (u spomen Mo. Anđelka Milanovića), *SC* LXI/2, 27.

STIPČEVIĆ, Ennio: Venezia — Istria e Dalmazia nel periodo Asburgico dal 1815 al 1848, AM 22/1, 109—110.

I. Š. (Izak Špralja): Mato Lešćan (in memoriam), *SC* LXI/2, 44.

ŠPRALJA, Izak: Životno djelo maestra Anđelka Milanovića, *SC* LXI/2, 32—35.

ŠPRALJA, Izak: Suradnja mo. Anđelka Milanovića u časopisu »Sv. Cecilija«, *SC* LXI/2, 35—36.

TABAK, Mirja: Uloga mo. Anđelka Milanovića u glazbenom odgoju redovnica, *SC* LXI/2, 30—32.

TOMAŠIĆ, Đuro: Maestro fra Anđelko Milanović kao profesor i predstojnik Instituta za crkvenu glazbu, *SC* LXI/2, 29.

TUKSAR, Stanislav: Clusone — Giovanni Legrenzi. Un musicista barocco, *AM* 22/1, 100—101.

TUKSAR, Stanislav: Udine — »Itinerari di idee, uomini e cose fra est ed ovest Europeo«, *AM* 22/1, 109.

TUKSAR, Stanislav: Uvodna riječ, *AM* 22/2, 127—128.

ŽUPANOVIĆ, Lovro: Borisu Papandopulu velikanu i Magu hrvatske glazbe u spomen, *SC* LXI/4, 87—88.

IV. Notna izdanja, zbirke

Dragan Plamenac: *Trois poèmes de Ch. Baudelaire* (ur. E. Stipčević), HAZU, Zagreb.

Ivo Maček: *Klavirske skladbe* (ur. i informativni tekst napisao L. Županović), JAZU, Zagreb.

Milo Cipra: *Sunčev put* (ur. i uvodni tekst napisao L. Županović), JAZU, Zagreb.

Francesco Usper: *Ricercari et arie francesi a quattro voci, Venice 1595,* Italian Instrumental Music of the 16th and Early 17th Centuries (ed. James Ladewig), 1990 (1991).

Napomena: *U ovaj popis uključena je i bibliografija koju za svoje potrebe izrađuje Institut za etnologiju i folkloristiku.*

Kratice

AM	—	*Arti Musices,* Zagreb
HAZU	—	Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb
IRASM	—	*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* Zagreb
JAZU	—	Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb
MZ	—	*Muzikološki zbornik,* Ljubljana
NU	—	*Narodna umjetnost,* Zagreb
SC	—	*Sveta Cecilija,* Zagreb

Vjera KATALINIĆ
Zagreb

HRVATSKA GLAZBENA TERMINOLOGIJA — CROATIAN MUSICAL TERMINOLOGY

GLAZBENA PROZA (engl.: musical prose, njem.: musikalische Prosa, fr.: prose musicale, tal.: prosa musicale)

Etimologija: Izvorno značenje pojma »proza« nalazimo u teoriji retorike. U 25, str. 789 nalazimo sljedeću definiciju:

»... Der Terminus prosa (oratio) bedeutet eigentlich >nach vorne gekehrte Rede< (provorsa). Er steht im Gegensatz zum versus, der die Wiederkehr des gleichen regelmäßigen Metrumablaufs bezeichnet... In der Prosa handelt es sich also um einen immer weiter nach vorne gekehrten Redefluß, dem die Wiederkehr fremd ist. Die reinste form der Prosa ist so die *numeruslose oratio perpetua*..., während der kyklische Charakter der Periode ... und ihre Numerus- Bindung ... eine kunstvolle, gemäßigte ... Annäherung an den Vers darstellen. Hierbei soll das >Nach-vorne-Gekehrtsein< der Prosa vor der kunstlosen >Flucht nach vorne< (*fugere, errare*) bewahrt werden.« (= »Termin prosa (oratio) zapravo znači govor usmjeren prema naprijed (provorsa). On stoji u opoziciji stihu, koji označava ponavljanje istog pravilnog metričkog protoka ... Dakle kod proze je riječ o toku koji teče uvijek prema naprijed a ponavljanje mu je strano. U tom smislu najčistija forma proze je *oratio perpetua bez broja* ... dok ciklični karakter periode ... i njene brojčane veze ... predstavlja umjetno, umjereno približavanje stihu. Pri tom >usmjerenost prema naprijed< proze mora biti sačuvano od >bijega prema naprijed< (*fugare, errare*)...« (25, str. 789)

Sinonimi: nema

Uputnice: ritam, mjera

Definicija:

1) François Couperin 1717 g. pojam »proza« upotrebljava da bi njime objasnio agogički slobodniji, od metričkih zakonitosti takta oslobođen glazbeni protok (usp. *5*, str. 33).

2) Pojmom »prosaische Musick« (= »prozna glazba«) **Mattheson u 29, str. 390 označava vokalnu glazbu koja kao literarni predložak ima prozni tekst. U 17. i 18 st. prozom se označava neukrašeni koralni pjev u smislu suprotnom**

ukrašenom pjevu koji je kao »glazbena poezija« bio poznat sve do J. N. Forkela (usp. *11*, str. 11).

3) Kao i Scheibe, koji u *35*, str. 743 formu recitativa karakterizira kao »eine singende Rede« (= »pjevajući govor«), uspoređujući ga s proznim govorom, Mattheson u *29*, str. 389 zahtijeva nevezani formalni protok bez ponavljanja, što odgovara jednoj od glavnih osobina proznog govora (oratio proversa: »nach vorne gewandte Rede«) (= »govor usmjeren prema naprijed«) (*25*, str. 789).

4) J. Ph. Kirnberger, glazbenom pjevu, kod kojeg se akcenti pojavljuju neperiodično i nepravilno u odnosu na pravilnu taktnu shemu akcenata, pridaje negativnu konotaciju, uspoređujući ga s »prostim prozaičnim govorom« (usp. *19*, str. 113).

5) 1777. godine u znamenitoj prepirci između zagovornika talijanske i francuske opere, u kojoj su kao predstavnici dviju strana suprotstavljeni skladatelji Gluck i Piccini, jedan od najžešćih Gluckovih protivnika, J. F. Marmontel, izrazom »prosateurs en musique« (= »prozaici u glazbi«) označava skladatelje, u koje ubraja i Glucka, koji ne poštuju temeljna pravila glazbene periodičnosti i skladaju tek razlomljene i nepovezane glazbene misli. Cilj Gluckove operne reforme — »dramatska istinitost« posebice pomoću pažljive obrade teksta i ograničavanja samovolje vokalnih virtuoza — Marmontel shvaća pogrešno, smatrajući da se time podriva sfera umjetnosti i da je u tom nastojanju da se što više približi stvarnosti i prirodi svedena na »sirovu neuobličenu prozu« (usp. *28*, str. 165).

6) U jednoj od reakcija na ovakve polemike G. M. Leblond upotrebljava izraz »prosateur« (= »prozaist«) u vrlo sličnom smislu, tj. s naglašenim pejorativnim prizvukom (usp. *26*, str. 220).

7) Po analogiji s pojmom »poetska proza«, koji je uvela ranoromantička estetika (usp. *32*, str. 249), W. T. Krug recitativ, budući da se po svom ustrojstvu nalazi između govora i pjeva, označava kao »musikalisch – poetische Prosa« (= »glazbeno – poetsku prozu«) (usp. *23*, Sp. 59).

8) J. J. de Momigny pod pojmom »la prose musicale« (= »gl. proza«) podrazumijeva gregorijanski koral (usp. *30*, str. 122). Isti autor u *30* razlikuje »melodijsku« i »harmonijsku« prozu kako bi definirao razliku između korala i recitativa. Melodijska proza gregorijanskog korala stoji nasuprot harmonijske proze (akordima popraćenog) recitativa (usp. *12*, str. 5). Riemann 1900. godine »gl. prozu« isto tako vezuje za recitativ, koji kao »glazbeni stil upućuje na usku povezanost glazbe s akcentom riječi« (*33*, str. 219).

9) Danuser u *12* str. 1 riječ »prosa« navodi u značenju identičnom onog pojma »sekvenca«: »Die seit dem Mittelalter gebräuchliche, in zahlreichen Ländern noch heute verbreitete Bedeutung von prosa als Sequenz (anfänglich bezogen auf die textierte Form eines erweiterten Allelujajubilus)«. (= »Značenje prose kao sekvence koje je još od srednjeg vijeka sve do danas rasprostranjeno u mnogobrojnim zemljama; prvobitno tekstovna forma proširenog aleluja jubilusa«). (*12*, str. 1) Pod natuknicom »prosa« u gotovo svim glazbenim, a i općim leksikonima i enciklopedijama

navedeno je upravo to značenje (usp. npr. *6*, str. 308). Samo po sebi se razumije da u hrvatskom jeziku pravimo distinkciju između »proze« i »prose« dok se ta dva oblika primjerice u engleskom i njemačkom jeziku ne razlikuju (nj. Prosa, engl. prose).

10) Izraz »musikalischer Prosaist« (= »glazbeni prozaist«) upotrebljava i F. Grillparzer kao polemičku oznaku za tip skladatelja kojem se odriče umjetnički karakter. »Glazba prozaista« kod ovog autora po značenju se podudara s »prozaičnim umjetničkim djelom« koje Schlegel (usp. *36*, II, str. 15) i Hegel (usp. *16*, str. 345) određuju kao mehanički sklopljeno umjesto »umom«, tj. »fantazijom« stvoreno. Grillparzer »gl. prozu« opisuje kao vokalni tonski slog koji se ne bazira na čistoj glazbenoj sintaksi, nego je određen tekstom a njegovi dijelovi mogu proizvoljno mijenjati mjesta (*14*, str. 312). Funkcionalni odnos koji postoji između teksta i glazbe, odlučuje o razlici između mehanički sklopljene (pod tom vrstom Grillparzer podrazumijeva Singspiel) i organski ustrojene (talijanska opera) glazbe. Na taj način njemački Singspiel je postao glavna glazbena vrsta u njegovoj predodžbi o »glazbenoj prozi« (usp. *14*).

11) L. Koehler u *20*, str. 27f pod pojmom »poezija« podrazumijeva ukrašen, kićen, a pod pojmom »proza« jednostavan neumjetnički jezik. Te kriterije on primjenjuje i na glazbu. »Gl. proza« po njemu je jednostavna, uglavnom iz osnovnih tonova sastavljena melodija koja od ukrasnih tonova odustaje potpuno ili tamo gdje je to moguće.

12) Prvi dokument u kojem se »gl. proza« eksplicitno upotrebljava jesu *Zapažanja o jeziku, Bemerkungen über Sprache* (v. 18) G. von Schlabrendorfa. On noviju glazbu, označenu kao »Poesie des Tons«, (= »poezija tona«), u kojoj je taktom regulirano stupnjevanje akcenata, razlikuje od glazbene prošlosti — »welche zwar rhythmisch, aber doch des Taktes ganz entbehrend sich frei in allen Tönen bewegt habe« (= »doduše ritmične, ali potpuno bez taktova, u kojoj su se tonovi kretali sasvim slobodno«) (= *18*, str. 377). Nju označava kao nevezanu glazbu ili glazbenu prozu.

Uporaba:

1) Schumannov članak (*41*), objavljen 1835. godine u *Neue Zeitschrift für Musik*, Danuser apostrofira kao nezaobilazni dokument u razmatranju o uporabi pojma »glazbena proza« (usp. *11*, str. 55).

U onom dijelu u kojem govori o principima gradnje fraza u Berliozovoj *Fantastičnoj simfoniji*, Schumann svoje estetske nazore temelji na teoriji Ernsta Wagnera koja polazi od glazbe kao »Taktfreiekunst« (= »umjetnosti bez taktova«) (usp. *41*, str. 39f). Schumann piše: »Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbstständig erheben.« (= »Čini se kao da glazba

stremi svojim prapočecima, tamo gdje je još ne pritiska zakon taktne dobe, te se samostalno izdiže ka višoj poetskoj interpunkciji (kao što je to slučaj u grčkim zborovima, u jeziku Biblije, u prozi Jean Paula). (*41*, str. 39)

To što Schumann u citiranom odnosu izbjegava eksplicitno upotrijebiti izraz »glazbena proza«, iako je iz datog konteksta sasvim jasno da se radi o sadržaju i karakteristikama upravo tog pojma, Danuser objašnjava skladateljevim poimanjem estetike poetike:

»'Musikalische Prosa' wäre im Schumannischen Sprachgebrauch ein pejorativer Begriff, müßte er doch zunächst als Negation von musikalischer Poesie, die als Grundbegriff seiner Musikästhetik der Kunstcharakter eines Musikwerks stiftet, verstanden werden. Wie aus Schumannschen Kritiken von Etüdenwerken hervorgeht, hatte ihm 'musikalische Prosa' ungefähr bedeutet, ... das Schematisch-Regelmäßige — heißt.« (= »U Schummanovoj jezičnoj uporabi glazbena proza bila bi pejorativni pojam, i trebalo bi je shvatiti u prvom redu kao negaciju glazbene poezije, koja kao temeljni pojam njegove glazbene estetike utemeljuje umjetnički karakter jednog glazbenog djela. Kao što proizlazi iz Schumannovih kritika etida 'gl. proza' za njega od prilike znači ... shematsko — pravilno.«) (*11*, str. 55)

Dahlhaus koncizno rekapitulira značenja pojma poezije u Schumannovim kritikama: »... und 'Poesie' ist der zentrale Begriff in den Kritiken Robert Schumanns, der aus der Poetik Jean Pauls eine Musikästhetik entwickelt. Poesis erscheint erstens als Gegenbegriff zu Mimesis, zur Kopie von Vorbildern und zur Nachahmung der Wirckhlichkeit. Zweitens betont Schumann den Kontrast zur 'Prosa', zum 'Trivialen', 'Flachen' und 'Gemeinen'. Gegenüber prosaischer Empirie erscheint 'Poesie' als das 'Übersinnliche', gegenüber den Einschränkungen des prosaischen Alltags als Reich der 'Freiheit'. Drittens ist das 'Poetische' der Widerpart zum 'Mechanischen' und 'Gemachten', sowohl zu bloßer Virtuosität als auch zur Bornirtheit eines musikalischen Handwerks, das sich selbst genügt.« (= ... i poezija je centralni pojam u kritikama Roberta Schumanna, koji iz poetike Jeana Paula razvija svoju glazbenu estetiku. Poesis se prvo pojavljuje kao pojam suprotan mimesisu, za kopiju uzora i oponašanje stvarnosti. Kao drugo njime Schumann naglašava kontrast prema 'prozi', prema 'trivijalnom', 'plitkom' i 'prostom'. Nasuprot prozaične empirije pojavljuje se 'poezija' kao 'nadosjetilno', nasuprot ograničavanjima prozaične svakodnevice kao carstvo 'slobode'. Treće, 'poetsko' je suprotnost 'mehaničkom' i 'izrađenom', pukom virtuozitetu kao i zaglupljenosti glazbenog zanata koji je sam sebi dostatan.«) (*10*, str. 123)

Kao posebno važan moment prilikom definiranja sadržajnog okvira pojma glazbena proza Danuser ističe dio Schumannove kritike o nemogućnosti da se pojam reducira na »Schema der musikalischen Poesie« (= »shemu glazbene poezije«): »Aber mit welch kecker Hand dies alles geschiet« (= »no s kakvom drskošću mu to sve uspijeva«). **Misli se na metričke slobode i na parcijalno ukidanje simetrije između pitanja i odgovora — a to se postiže tako da se baš ništa ne može ni dodati niti oduzeti:** »ohne dem Gedanken seine scharfe Eindringlichkeit, seine Kraft zu nehmen, davon kann man sich nur durch eigenes Sehen und Hören überzeugen« (= »da se misli ne oduzme njezina britka uvjerljivost, njena snaga, u to se čovjek može uvjeriti samo vlastitim očima i ušima«) (*41*, str. 39).

Osim ovih, još jedan bitan element karakterizira strukturu imanentnu glazbenoj prozi (u današnjem smislu riječi) — izbjegavanje ponavljanja. Naime, kao što je već spomenuto (usp. *37*, str. 13), **Jean Paul u svojoj analizi umjetničke proze kao jednu od premisa proznog stila apostrofira** »das ständige Neuformulierung« (= »uvijek nove formulacije«), **nasuprot** »der zur Wiederholung tendierenden Gedichtsstruktur« (= »strukturu pjesme koja teži k ponavljanju«) (32, str. 485).

Upravo na to — pojašnjava Danuser — referira Schumann:

»Seine (Berlioz') Gedanken sagt er meistens nur einmal und mehr wie im vorübergehen.« (= »Svoje (Berliozove) misli on izriče samo jednom i to više kao u prolazu.«) (*50*, str. 43)

2) U prikazivanju pojma »glazbena proza« kod Richarda Wagnera očigledna je aporija između njegovog teoretskog poimanja termina koji još uvijek ima estetski negativno značenje i pozitivne konotacije koju on (u današnjem smislu riječi) ima u skladateljevom glazbenom opusu, tj. samoj glazbenoj strukturi.

Nadređeni kontekst u kojem Wagner spominje glazbenu prozu je uglazbljivanje stihova, budući da eventualnu upotrebu proznih tekstova unaprijed odbacuje.

Wagner razlikuje dva slučaja u odnosu akcenata stiha i akcenta melodije:

U prvom slučaju prvenstvo ima »die im voraus fertige, ihrem Wesen nach aus dem Tanze gewonnene Melodie« (= »unaprijed gotova, po svojoj biti iz plesa stvorena melodija«) (*46*, str. 243) **i ona se ni u kojem slučaju ne želi prilagoditi** »dem Sprachakzent des Wortverses« (= »jezičnom akcentu stiha«). **Dakle, melodija je skladana neovisno od teksta stihova, štoviše, melodijski akcenti imaju primat nad akcentima stiha.**

U drugom slučaju u kojem se melodija »... *genau* an den Wortvers hielt ... begnügte sie sich, seinen Rhythmen und Reimen eben nur die Fülle des gesungenen Tones beizugeben, so bewirkte sie jedoch nicht nur die Darstellung der Lüge und Unschönheit der sinnlichen Fassung des Verses zugleich mit der Unverständlichung seines Inhaltes, sondern sie selbst beraubte sich aller Fähigkeit, sich in sinnlicher Schönheit darzustellen und den Inhalt des Wortverses zu einem ergreifenden Gefühlsmomente zu erheben.« (= »... *striktno* drži stiha ... zadovoljila se time da svojim ritmovima i rimama dade samo punoću pjevanog tona, i tako je djelovala ne samo na prikazivanje laži i nelijepog osjećajnog okvira stiha zajedno s nerazumijevanjem njenog sadržaja, nego je sama sebi uskratila svoje sposobnosti, da se prikaže u osjećajnoj ljepoti i da se riječi stiha uzdignu do dojmljivih osjećajnih momenata.«) (*46*, str. 242)

Po Wagneru je u oba slučaja uravnoteženost poetskog jedinstva jezika i glazbe narušena.

Jer, leži li prevaga »in der im Voraus fertigen Melodie« (= »u unaprijed dovršenoj melodiji«) **dakle, u glazbi koja** »tendenziell auch als Instrumentalmusik bestehen könnte« (= »mogla bi postojati i kao instrumentalna glazba«) (*11*, str. 67), **govor-**

ni akcenti stiha dolaze »bald auf betonte, bald auf unbetonte Zahlzeiten und entbehren beständigen musikalischen Berücksichtigung ihres inhaltlichen Gewichtes« (= »sad na naglašen sad na nenaglašeni dio dobe i tako nema stalnog glazbenog uvažavanja njihove sadržajne važnosti«) (*11*, str. 68).

Za drugi slučaj, u kojem se radi o »Primat des Sprachakzentes vor dem musikalischen, die Abhängigkeit der Betonungsverhältnisse der Komposition von den unregelmäßigen Akzenten der Versdichtung« (= »primatu akcenata govora pred akcentima glazbe, ovisnost naglaska skladbe od nepravilnih naglasaka pjesme u stihovima«) (*11*, str. 68), **Wagner upotrebljava izraz »glazbena proza«:**

»Hielt sich nun der Musiker, dem es nur um melodisch verstärkte, aber an sich treue Wiedergebung des natürlichen Sprachausdruckes zu tun war, an den *Akzent der Rede*, als an das einzige, was ein natürliches und Verständniss gebendes Band zwischen der Rede und der Melodie knüpfen könnte, so hatte er hiermit *den Vers volständig aufzuheben*, weil er aus ihm den Akzent als das einzig zu Betonende herausheben, und alle übrigen Betonungen, seien es nun die eines eingebildeten prosodischen Gewichtes, oder die des Endreimes, fallen lassen mußte.« (= »Ako se glazbenik, kojem je stalo samo do melodijskih pojačanog, ali po sebi ipak vjernog prikazivanja govornog izraza, drži *akcenta govora* kao za ono jedino što može biti prirodna i razumljiva spona između govora i melodije, on ovdje *potpuno dokida stih*, jer on mora dopustiti da akcent — kao ono jedino što nosi naglasak, kao i ostale naglaske bili to oni jednog fiktivnog prozodijske težine ili oni rime na kraju — otpadne.«) (*46*, str. 243).

Na taj način, tvrdi Wagner, stih se svodi na prirodno akcentuiranu prozu: »... hiermit *löste* der Musiker aber nicht nur den Vers, sondern auch seine Melodie *in Prosa auf*, denn nichts anderes als eine *musikalische Prosa* blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Akzent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte.« (= »... time glazbenik u *prozu ne razrješava* samo stih, već i svoju melodiju, jer od melodije ne preostaje ništa drugo do *glazbena proza* koja retorički akcent jednog u prozu razriješenog stiha samo pojačava pomoću izražaja tona.«) (*46*, str. 243)

»Musikalische Prosa«, **zaključuje Danuser,** »bedeutet demnach für Wagner nicht die Vertonung von Sprachprosa, sondern die Vertonung von prosaisch akzentuirten Versen, d. h. von Poesie, für deren Betonungsverhältnisse allein der Sprachakzent, nicht aber ein Regelmäßigkeit stiftendes Grundmetrum oder gar die Endreime maßgebend sind« (= »Glazbena proza, prema tome, za Wagnera ne znači uglazbljivanje govorne proze, već uglazbljivanje prozno akcentuiranih stihova, tj. poezije, za čije je odnose naglasaka mjerodavan samo govorni akcent, a ne temeljna mjera koja stvara pravilnost odnosno niti srok na kraju stiha.«) (*11*, str. 68)

Wagner neke od svojih temeljnih stavova definira u skladu sa zapažanjem Paula Richtera o karakterističnoj pojavi repetitivnih momenata u poeziji (usp. *32*, str. 94) **koje preslikava i na pojam glazbena poezija:**

»Eine Melodie prägt sich aber nur dadurch dem Gehöre faßlich ein, daß sie eine Wiederkehr bestimmter melodischer Momente in einem bestimmten Rhythmus enthält; kehren solche Momente entweder gar nicht wieder, oder machen sie sich dadurch unkenntlich, daß sie auf Taktteilen, die sich rhyth-

misch nicht entsprechen, wiederkehren, so fehlt der Melodie eben das bindende Band, welches sie erst zur Melodie macht, — wie der Wortvers ebenfalls erst durch ein ganz ähnliches Band zum wirklichen Verse wird.« (= »Melodija se doimlje sluhu shvatljivo samo time što u sebi sadrži ponovno javljanje određenih melodijskih momenata u određenom ritmu; ukoliko se ti momenti uopće više ponovno ne pojave ili se prikriju ponovnim javljanjem na dijelovima takta koji im ritmički ne odgovaraju, time melodiji nedostaje vezivna nit koja je zapravo i čini melodijom — kao što i riječ — stih isto tako tek putem slične veze postaje stvarnim stihom.«) (*46*, str. 244)

Oba gore navedena navoda Danuser sažima i zaključuje da je glazbena proza »eine Melodie, der das 'bindende Band' der Poesietechnik fehlt« (= »melodija kojoj nedostaje vezivna nit pjesničke tehnike«) (*11*, str. 69) **i da nju Wagner odbacuje jer se ona** »als Musik ohne repetitive Elemente dem 'Gehöre nicht faßlich' einprägt, weil sie damit seine Forderung nicht entspricht, das Kunstwerk müsse unmittelbar, ohne vorangehende oder begleitende Reflexion, dem 'Gefühl' sich mitteilen« (= »kao glazba bez repetitivnih elemenata sluhu shvatljivo ne urezuje, a umjetničko djelo se osjećaju mora saopćiti neposredno, bez prethodnih ili popratnih refleksija.«) (*11*, str. 69) **I na kraju zaključuje:** »Mit diesem Argument reiht sich Wagner ein in die Reihe der Kritiker, die von der Schwierigkeit, ja der Unmöglichkeit der Rezeption musikalischen Prosa sprechen.« (= »Tim argumentom Wagner se uvrštava u red kritičara koji govore o teškoći, štoviše, o nemogućnosti recepcije glazbene proze.«) (*11*, str. 69)

Prema Danuseru gl. prozu treba tražiti u »avancierten Partien« (= »naprednim odlomcima«) (*11*, str. 74). **Takvi »napredni odlomci« vrlo često su tijesno povezani sa stihovima koji obiluju aliteracijama. Njih Wagner, slijedeći svoje temeljne estetsko-filozofske postavke, toliko često upotrebljava da je to Dahlhausa navelo da tu pojavu okarakterizira kao** »Aliterationsmanie« (= »maniju za aliteracijom«). **Pa zaključuje:** »Durch den Stabreim werden die rhythmisch unregelmäßigen 'logischen' Akzente des in Prosa aufgelösten Verses dem Gefühle erschlossen; er vermittelt den Übergang zur Musik. Wagners Aliterationsmanie ist demnach ein Versuch, die musikalische Prosa, die Unregelmäßigkeit der Akzentabstände, zu rechtfertigen.« (= »Uz pomoć aliteracije se ritmičko-neregularni 'logički' akcenti u prozu razriješenog stiha pridružuju osjećaju; ona posreduje kod prijelaza ka muzici. Wagnerova manija aliteracije je po tome pokušaj opravdavanja glazbene proze, nepravilnost razmaka između akcenata.«) (*11*, str. 143)

3) O povijesti pojma koja je više od pukog nizanja zasebnih, po pojedinim autorima grupiranih i međusobno izoliranih značenja moguće je govoriti tek u 20. stoljeću.

Jedan od prvih autora u 20 st. koji poseže za pojmom »glazbena proza«, da bi njime okarakterizirao recitativni slobodni melos i odustajanje od zatvorenog vođenja melodije u skladbama Maxa Regera, jest H. Leichtentritt:

»Das Wesen des Regerschen Melos nicht nur in diesen kleinen Zwischensätzen, sondern überhaupt scheint mir darin zu liegen, daß es ausdrucksvolles Rezitativ ist. Als solches aufgefaßt, gewinnen auf den ersten Blick ganz kraus aussehende Sätze, wie etwa die abgerissenen Phrasen des Trios im *Streichquartet* (op. 74), der C-dur *Violinsonate* (op. 72) und ähnliche, Leben und Bedeutung. Ich möchte diese Ausdrucksweise vergleichen mit einer sehr kunstvol-

len, fein stilisierten, freien Prosa, während Schubertsche und Brahmssche Melodik an Vers und Reim erinnert.« (= »Bit Regerovog melosa, čini mi se, leži ne samo u malim rečenicama već je on u biti izražajni recitativ. Ako ga tako shvatimo, već na prvi pogled sasvim zakučaste rečenice, kao primjerice iskidane fraze tria iz *gudačkog kvarteta* (op. 74), violinske sonate u C-duru (op. 72) i slične, dobivaju život i značenje. Želio bih taj način izražavanja usporediti s jednom vrlo umjetničkom, fino stiliziranom, slobodnom prozom, dok Schubertova i Brahmsova melodika podsjeća na stih i rimu.«) (27, str. 867).

4) W. Niemann u sličnom smislu upotrebljava pojam »glazbena proza« da bi okarakterizirao Regerovu melodiku: iz napuštanja simetrične glazbene sintakse, po Niemannu, Reger dolazi do — »ein neuartiger, sprechender Ausdrucksgehalt der Melodik« (= »nove vrste govorećeg sadržajnog izraza melodike«) (31, str. 427) **i približava se »poetskoj prozi« koja se temelji na redukciji melodijskih fraza i odustajanju od vođenja melodije u širokim lukovima:**

»Seine Erfindung gilt vielen als gering. Sie ist aber etwas ganz anderes, als wir sie bei unseren Klassikern und Romantikern gewohnt sind. Seine Melodienführung verzichtet auf weite Bogenführung und gibt dafür eine der poetischen Prosa angenäherte, wirklich »sprechende«, reich verzierte und chromatisch kühn geführte Tonsprache voll persönlichsten Ausdrucks ... Das ist ganz sein eigen, und die Art so eigentümlich *stilisierter musikalischer freier Prosa* etwas völlig Neues.« (= »Njegovo otkriće mnogima je nedovoljno. Ali ono je nešto sasvim različito od onog na što smo naviknuli kod naših klasičara i romantičara. Njegovo vođenje melodije napušta vođenja melodije u širokim lukovima i nadomještava to tonskim jezikom koji se potpuno približio poetskoj prozi, doista govorećim bogato ukrašenim, smjelo kromatski vođenim tonskim jezikom punim najosobnijeg izraza ... To je njegova posebnost i način tako osobno *stilizirane slobodne glazbene proze* nešto je potpuno novo.«) (31, str. 428)

5) Termin »glazbena proza« na Regerove skladbe primjenjuje i M. Hehemann, no on značenje pojma u odnosu na Leichtentritta i Niemanna djelomično modificira. Kao najbitniju značajku Regerove glazbene proze Hehemann prepoznaje »in 'kühnen, grossen Linien' geführte freie Rezitativmelodie« (= »u 'smjelim širokim linijama 'vođenu' slobodnu recitativnu melodiju'«) (17, str. 34): »Das ist der ganz eigene Regersche, auch seinen Instrumentalwerken aufgeprägte Stil der *freien Rezitativmelodie*, die sich zur abgegrenzten, architektonisch bestimmten Melodie verhalt wie die rhythmische Prosa zur festen Versform des Liedes. Man hat darum nicht mit Unrecht das Wort von der *musikalischen Prosa* geprägt. (= »To je jedan samo Regeru svojstven i njegovim instrumentalnim djelima imanentan stil *slobodne* recitativne melodije koji se prema omeđenoj, arhitektonski određenoj melodiji odnosi kao ritmička proza prema definiranoj strofnoj formi popijevke. Zbog toga riječ *glazbena proza* nije nepravom iskovana.«) (17, str. 34)

Hehemannova formulacija »Zeitalter der musikalischen Prosa« (= »doba glazbene proze«), **pod kojom podrazumijeva epohu Moderne ili Fin de siècle, u sebi posjeduje stanoviti pejorativni prizvuk koji rezultira usporedbom s epohom Bečke klasike, još uvijek »etiketiranom« kao** »Zeitalter der musikalischen Poesie« (= »doba glazbene poezije«) (17, str. 10). **U tom kontekstu u glazbi Hehemann zamjećuje suptilnu umjetnost finih nijansi i najmanjih »prijelaza«** (»Übergange«) (17, str. 10).

6) Pozivajući se na Hehemanna, Koraljka Kos ciklus vokalne lirike op. 53 na Nietzscheove tekstove Dore Pejačević opisuje slijedećim riječima: »Ovdje se ostvaruje ona umjetnost finih nijansi koja je potakla Maxa Hehemanna da g. 1911. Modernu nazove muzičkom prozom« (22, str. 68).

7) Fritz Stein prvi je od glazbenih teoretičara koji pojam »proza«, pozivajući se na njegovu etimologiju, izdiže do nivoa sveobuhvatne povijesne kategorije. To postiže na taj način da bečki klasični stil označava kao sistem »poetske« glazbene sintakse i proglašava ga povijesnom prekretnicom koja razdvaja prozu 17. stoljeća od proze glazbenog romantizma:

»Seine (sc. Regers) Tonsprache ist ... 'Prosa', nicht versus, nämlich proversa, d. h. vorwärtschreitend, nicht immer wieder umkehrend... In diesem Sinne ist sie verwandt mit der Bruckners und hat dieselben Darstellungsschwierigkeiten: ihr Zusammenhang kann leicht zerfallen. Das Bestreben, sich in 'Prosa' musikalisch freier auszusprechen, stellt sich verschieden dar, nach dem und bevor sich die Formen der Wiener Klassiker ausgebildet haben. Früher ist die Freiheit innerhalb der Formen größer, schon die einfachen Tanzformen sind manigfaltiger, man denke z. B. an die musikalische Sprache des 17. Jahrhunderts, an Heinrich Schützens wunderbar freien Konzertstil.« (= »Njegov (tj. Regerov) tonski govor je, ... 'proza, ne stih, naime proversa tj. ono što stremi prema naprijed a ne ono što se ponovno vraća... U tom smislu je srodan s Brucknerovim i ima istih poteškoća u prikazivanju: njegova cjelovitost se može lako raspasti. Stremljenje k slobodnom izražavanju, u prozi ozbiljuje se na razne načine, prije i nakon što su se izgradile forme Bečke klasike. Prije je sloboda unutar forme bila veća, već su jednostavne plesne forme bile raznovrsnije; pri tom se misli na glazbeni jezik 17. stoljeća, na divni slobodni koncertni stil Heinricha Schütza.«) (43, str. 93)

8) Tek u napisima Arnolda Schönberga i skladatelja Druge bečke škole kao i glazbenih teoretičara bliskih tim krugovima pojavljuje se glazbena proza kao terminus technicus potpuno emancipiran od negativnih konotacija i pejorativnog prizvuka kojim je bio obojen od 18. stoljeća. Schönberg u svojoj estetici odbacuje pozitivno značenje pojma poezija. Štoviše, ona sad preuzima negativnu konotaciju. Samim time Schönberg postaje i tvorac novog sadržaja značenja glazbene proze.

On djelomično preuzima značenje pojma iz napisa o Regerovoj glazbi. Da bi objasnio svoje specifično poimanje glazbe kao jezika koji omogućava shvatljivo prikazivanje glazbenih misli, Schönberg polazi od tvrdnje da između metrike jezika i glazbene pravilne periodičnosti postoji jasna analogija (usp. *38*, str. 53f).

Pojam »gl. proza« upotrebljava se da bi se njime objasnila specifična, jeziku slična glazbena organizacija. Uz tu deskriptivnu, nedvojbena je i svojevrsna apologijska funkcija pojma.

Naime, njime Alban Berg »brani« ritmičko-metričku kompleksnost Schönbergove i Regerove polifonije, obrazlažući njihovu tešku »receptivnost« koju su glazbeni kritičari »napali« izrazima kao što su »aritmična«, »amelodična« i time je naposljetku okarakterizirali kao »nemuzikalnu«:

»Die Kunst des asymmetrischen Melodienbaues hat sich im weiteren Verlauf des folgenden Jahrhunderts (sc. des 19. Jh.) immer weiter entwickelt ... Es geht hier eine gerade Linie von Mozart über Schubert und Brahms zu Reger als Schönberg. Und da ist es nicht uninteressant, daß sowohl Reger als Schönberg, wenn sie auf den unsymmetrischen Bau ihrer melodischen Linienführung zu sprechen kamen, daraufhinweisen, daß diese etwa der Prosa der gesprochenen Wortes gleichzusätzen wäre, während die streng geradtaktige Melodik mehr der gebundenen Rede (der Versform) entspräche. Aber ebensowenig wie die Prosa, ist die unsymmetrische Melodik weniger logisch gegliedert, als die symmetrische. Sie besitzt ebenso wie diese ihre Halb- und Ganzschlüsse, Ruhe- und Höhepunkte, Zäsuren und Übergange, einleitende und abschließende Momente, die man infolge ihrer zielstrebigen Tendenz ohne weiteres mit Modulationen und Kadenzen vergleichen kann.« (= »Umjetnost asimetrične gradnje melodija se tokom sljedećeg (tj. 19. st.) dalje razvijala ... Možemo pratiti ravnu liniju od Mozarta preko Schuberta i Brahmsa do Regera kao i Schönberga. Pri tom nije neinteresantno da su i Reger kao i Schönberg svoje melodijski vođene linije nesimetričnog ustrojstva izjednačili s prozom govornih riječi, dok melodika sa striktno parnim brojem taktova više odgovara vezanom govoru (formi stiha). No kao i proza, nesimetrična melodika je manje logično raščlanjena od simetrične. Ona isto tako posjeduje svoje polukadence i cijele kadence, svoje klimakse i točke smirenja, cezure i prijelaze, uvodne i zaključne momente, koji se zbog svoje tendencije da streme prema cilju bez daljnjeg mogu usporediti s modulacijama i kadencama.«) (4, str. 7f)

Musiksprachliche Organisation' (= »glazbeno-govorna organizacija«) **u Schönbergovoj poetici zauzima veoma bitno mjesto. Tako kategorije kao što su logika i forma služe da bi glazbene misli bile što »shvatljivije«. U međuovisnosti koja nastaje u spoju organizacije glazbenog jezika i »sposobnosti recepcije«** (»Rezeptionsvermögen«), **glazbena proza po Erwinu Steinu postaje forma glazbenog govora koja odgovara naprednom suvremenom stanju organizacije glazbenog materijala i razvijenog sluha:**

»Rhythmisch-symmetrische Gliederung und Periodisierung erfüllt kompositionstechnisch den Zweck, einem musikalischen Gedanken faßliche, einprägsame Form zu geben. Geschlossenheit erleichtert die Wahrnehmung, Wiederholung das Merken. Es wird eine dem Vers in der Sprache analoge Wirkung erzielt. Nun kennen wir heute noch andere Mittel zur klaren Darstellung der Gedanken. Vor der gebundenen wird die freie Rede bevorzugt. Die musikalische Sprache ist zur Prosa reif geworden. Uns genügt die innere Logik und Ausdruckskraft des klanglichen Geschehens, ohne daß uns jene Breite der thematischen und motivischen Exposition, welche die Alten liebten, zur Verständlichkeit nötig erscheine.« (= »Ritmički-simetrična raščlamba i periodiziranje kompoziciono tehnički ispunjava svrhu — glazbenoj misli dati shvatljivu, pamtljivu formu. Zatvorenost olakšava percepciju, ponavljanje olakšava pamćenje. Postiže se učinak analogan stihu u govoru. No, danas poznajemo i druga sredstva za jasno prikazivanje misli. Pred vezanim nevezani govor ima prednost. Glazbeni jezik je postao zreo za prozu. Dovoljna nam je unutrašnja logika i snaga izražaja zvukovnog zbivanja, a da nam ona nije nužna za razumijevanje širine tematske i motivičke ekspozicije, koju su voljeli stari.«) (42, str. 69)

Schönberg jezgrovito objašnjava razliku između glazbene proze i glazbene versifikacije: »'Bizzare rhythms' are more frequently used in primitive music than in art music. In art music it might rather be a higher and more compound phrasing, which makes intelligibility more difficult. I would explain this as an approach towards what I used to call 'musical prose', which seems to me a higher form than versification: it can renounce the primitive makeshift to the memory of the unified rhythm and the rhyme.« (= »'Bizarni ritmovi' se mnogo češće koriste u primitivnoj nego u umjetničkoj glazbi. U umjetničkoj glazbi bi to prije moglo biti složenije fraziranje koje otežava razumljivost. To bih objasnio pristupom onome što ja nazivam 'glazbenom prozom' koja mi se čini višom formom od versifikacije: ona može odbaciti primitivni nadomjestak sjećanja na sjedinjeni ritam i rimu.«) (*39*, str. 218)

Glazbenu prozu, po Schönbergu, omogućuje specifična organizacija glazbe, koja podrazumijeva sintaksu, formu pa čak i logiku.

»Form in music serves to bring about comprehensibility through memorability. Eveness, regularity, symmetry, subdivision, repetition, unity, relationship in rhythm and harmony and even logic — none of these elements produces or even contributes to beauty. But all of them contribute to an organization which makes the presentation of the musical idea intelligible. The language in which musical ideas expressed in tones parallels the language which express feelings or thoughts in words, in that its vocabulary must be proportionate to the intellect which it addresses, and in that the aforementioned elements of its organization function like the rhyme, the rhythm, the meter, and the subdivision into strophes, sentences, paragraphs, chapters, etc. in poetry or prose.« (= »Forma u glazbi služi da bi se postigla razumljivost uz pomoć pamtljivosti. Jednakost, regularnost, simetrija, podjela, repeticija, jedinstvo, odnosi u ritmu i harmoniji, pa čak i logika — niti jedan od tih elemenata ne proizvodi ljepotu niti joj doprinosi. Ali svi oni doprinose organizaciji koja prezentaciju glazbene ideje čini razumljivom. Jezik u kojem su izražene glazbene ideje u tonovima je sukladan jeziku koji osjećaje i misli izražava kroz riječi, u kojem njegov rječnik mora biti srazmjeran intelektu kojem se obraća i u kojem prethodno spomenuti elementi njegove organizacije funkcioniraju kao rima, ritam, metar i kao podpodjela u strofe, rečenice, odlomke, poglavlja, itd. u poeziji ili prozi.«) (*38*, str. 53f)

Analizirajući Schönbergov op. 16 Anton Webern pojmom »glazbena proza« interpretira novi, nevezani formalni protok koji se ne temelji na tektoničkom korespondiranju između pojedinih dijelova niti se razvija kroz motivičko-tematske kompozicijsko-tehničke postupke:

»In den *Orchesterstücken* ist nicht die Spur irgendeiner überlieferten Form. Diese ist ganz ungebunden. Man könnte hier vielleicht von einer Prosa der Musik reden.« (= »U *Komadima za orkestar* nigdje nema traga nekoj tradicionalnoj formi. Ova je potpuno nevezana. Ovdje bi se možda moglo govoriti o prozi glazbe.«) (*47*, str. 43; cit. iz *12*, str. 16)

9) Iako ga kao termin nigdje jasno ne definira, Theodor W. Adorno pojam »glazbena proza« u svojim teoretskim glazbenim napisima upotrebljava veoma često. Po njegovom mišljenju se slobodni glazbeni stih, proza, neposredno ne konstituira, nego, kompozicijski povijesno (»kompositionsgeschichtlich«) **gledano, može rezultirati iz** »strenger Negation des Strengsten«

(= »stroge negacije najstrožeg«), **iz ukidanja regularne glazbene periodičnosti:** »Den freien Vers haben Künstler wie George als Mißform, als Zwitter von gebundener Rede und Prosa verworfen. Sie werden darin von Goethe und von Hölderlins späten Hymnen widerlegt. Ihr technischer Blick nimmt den freien Vers hin, wie er sich gibt. Sie machen sich taub gegen die Geschichte, die seinen Ausdruck prägt. Nur im Zeitalter ihres Verfalls sind die freien Rhythmen nichts als untereinander gesetzte Prosaperioden von gehobenem Ton. Wo der freie Vers als Form eigenen Wesens sich erweist, ist er aus der gebundenen Strophe hervorgegangen, über Subjektivität hinausdrängt. Er wendet das Pathos des Metrons gegen dessen eigenen Anspruch, strenge Negation des Strengsten, so wie die musikalische Prosa, von der Symmetrie der Achttaktigkeit emanzipiert, sich den unerbittlichen Konstruktionsprinzipien verdankt, die in der Artikulation des tonal Regelmäßigen heranreiften. In den freien Rhythmen werden die Trümmer der kunstvoll-reimlosen antiken Strophen beredt ... Die asketische Abdichtung der Prosa gegen den Vers gilt der Beschwörung des Gesangs.« (= »Slobodni stih su umjetnici poput Georgea odbacili kao neuspjelu formu, kao hermafrodita između vezanog stiha i proze. Oni su u tome pobijani Goetheom i Hörderlinovim kasnim himnama. Njihov tehnički pogled prihvaća slobodni stih kao što se on nudi. Oni se oglušuju o povijest koja iskiva svoj vlastiti pojam. Samo u razdobljima svoje propasti slobodni ritmovi nisu ništa drugo do međusobno postavljeni prozni rečenički sklopovi povišenog tona. Tamo gdje se slobodni stih pokazuje kao forma vlastitog bića, tamo je taj slobodni stih proistekao iz vezanog stiha, istisnut preko subjektivnosti. On obraća patos mjere protiv njenog vlastitog zahtjeva, stroge negacije najstrožeg, kao što i glazbena proza, emancipirana od simetrije osmerotaktnosti treba biti zahvalna neumoljivim principima konstrukcije, koji su dozrijevali kroz artikulaciju tonalno pravilnog. U slobodnim ritmovima ruševine umjetničkih-antičkih strofa bez rime postaju rječitim ... Asketsko hermetičko zatvaranje proze prema stihu važi kao prizivanje pjeva.«) (*1*, str. 296f)

Originalniji prilog povijesti pojma glazbene proze u opusu Th. W. Adorna jest njegova interpretacija glazbene proze kao kategorije glazbene forme. Za razliku od A. Weberna, koji je to isto učinio godine 1912. (na primjeru Schönbergovog op. 16; v.t. 8), Adorno kao glazbeno ishodište svojih tvrdnji uzima simfonijski opus Gustava Mahlera. Povlačeći paralele s književnom formom romana, i primjenjujući jezične, formalne i povijesno-filozofske aspekte ove književne vrste na glazbeni idiom, Adorno postulira »den musikalischen Roman« (= »glazbeni roman«) **kao** »Kategorie eines umfassenden Begriffs von musikalischer Prosa« (= »kategoriju sveobuhvatnog pojma glazbene proze«) (*3*, str. 28)

10) O. Stössl upotrebljava izraz »glazbena proza« u vezi s atonalitetom. Naime, ovaj autor, polazeći od, po njemu, nepobitne analogije između jezika i glazbe, poima povijest umjetnosti kao proces sekularizacije i prosvjećivanja koji teče od mitske poezije k racionalnoj prozi. Po njemu se prijelaz od poezije na prozu u književnosti zbio već odavno a u glazbi tek u novije vrijeme. Budući da glazbeni korelat poetskoj metrici leži u vezivnoj i objedinjavajućoj (»einheitsstiftenden«) **funkciji tonaliteta, kao prekretnica u kojoj glazba prelazi iz poezije u prozu određuje se momenat prijelaza od tonaliteta u atonalitet** (usp. *44*, str. 20).

11) H. H. Stuckenschmidt glazbenoj prozi pristupa na sasvim novi način. Naime, po njemu Hans Eisler atribut »prozaično«, pod utjecajem radničkog pokreta i njemu primjerene ideologije, a u okvirima Weimarske republike, pridružuje glazbi svakodnevnice i političke opredjeljenosti, odbacujući građansku ideologiju u kojoj umjetničko djelo čini odvojeni svijet za sebe, pa time i ideju autonomije umjetnosti:

»Mit Passion verbindet sich der Komponist dem täglichen Leben, Eindrücke aus flüchtig Gelesenem, Gesprächsfetzen, einige Notizen zu Tongestalten umformend. Die Begriffswelt der romantischen Lyrik ist für ihn erschöpft; da entdeckt er die Melodie des Alltags, den Rhythmus einer Annonce, eines modernen Bankelsanges, eines Volksschulaufsatzes. Mit unerbittlicher musikalischer Logik, sangbar und präzis, werden die Wortbrocken zusammengedrängt, eine Form bildet sich, mit ihr eine neue Art musikalischer Prosa: die *Zeitungsausschnitte* sind komponiert.« (= »Skladatelj se sa strašću prožima sa svakodnevnim životom, dojmovima iz na brzinu pročitanog, iz dijelova razgovora, preoblikovanjem nekih zabilješki u tonske oblike. Pojmovni svijet romantične lirike je za njega iscrpljen; tu on otkriva melodiju svakodnevnice, ritam nekog oglasa, neke moderne ulične pjesme, nekog pučkoškolskog sastava. Neumitnom glazbenom logikom, pjevno i precizno, sabijaju se smrvljene riječi, stvara se forma, i s njom jedna nova vrsta glazbene proze: *Izresci iz novina* su skladani.«) *(45,* str. 166)

12) Carl Dahlhaus prvi pojmu pridaje značenje terminusa technicusa, pokušavajući sagledati njegov razvoj u povijesnoj perspektivi i ustanoviti njegove glavne odrednice. U prvom odlomku, u svega dvije rečenice, Dahlhaus lucidno sažima sve najbitnije momente glazbene proze, i time stvara jezgru za terminološku obradu i povijesni razvojni prikaz pojma: »Der Ausdruck 'musikalische Prosa', den Arnold Schönberg in der Abhandlung *Brahms, the Progressive* gebraucht, um eine ungebundene, vom Zwang der 'Quadratur der Tonsatz-Konstruktion' (Wagner) befreite musikalische Sprache zu bezeichnen, scheint unmißverständlich zu sein und ein Phänomen zu benennen, das in der Rhythmik und Melodik eine ähnliche Funktion erfüllt wie die Emanzipation der Dissonanz in der Harmonik. Melodische Gedanken sollen ohne die Stütze von Symmetrien und Korrespodenzen in sich begründet und sinnvoll sein wie Dissonanzen ohne die Auflösung in Konsonanzen«. (= »Izraz 'glazbena proza' kojeg upotrebljava Arnold Schönberg u raspravi *Brahms, the Progressive* da bi označio nevezan, od prisile 'kvadrature konstrukcije tonskog sloga' (Wagner) oslobođen glazbeni govor, čini se da je nemoguće pogrešno shvatiti. Njime se označava fenomen koji u ritmici i melodici ima funkciju sličnu emancipaciji disonance u harmoniji. Melodijske misli trebale bi biti utemeljene u sebi samima bez oslonca na simetrije i korespondencije te kao takve imati svoj smisao kao i disonance bez rješavanja u konsonance.«) (*9,* str. 134)

Značajno je i njegovo uočavanje tendencije »prozaiziranje glazbene poezije« (»Prosaisierung der musikalischen Poesie«) **koju preuzima i Danuser:** »Der Gedanke, daß die ungebundene Rede fähig sei, die gebundene in sich aufzunehmen, ist eines der Grundmotive romantischer Dichtungstheorie.« (= »Misao da je nevezani govor sposoban u sebi primiti vezani, jest jedan od temeljnih motiva romantičke teorije pjesništva.«) (*9,* str. 136)

Zato Danuser (u *11*, str. 144) **osim izvođenja glazbene proze iz** »Veränderungen der syntaktischen Konstruktionsprinzipien von 'musikalischer Poesie in kompositionstechnischem Sinn'« (= »mijena sintaktičkih konstrukcionih principa 'glazbene poezije' u kompozicijsko-tehničkom smislu'«), **određuje i drugi element koji od početka bitno utječe na razvoj glazbene proze. To je** »die Rezitativtradition der 'ungebundenen Rede'« (= »tradicija recitativa 'nevezanog govora'«). »Die beiden konträren Prozesse, die 'Prosaisierung' der musikalischen Poesie, der regelhaften Periodizität, einerseits und die 'Poetisierung' der ursprünglichen musikalischen Prosa, des Rezitativs, andererseits haben teils getrennt, oft aber in dialektischer Verknüpfung ihrer entgegengesetzten Prinzipien die Entwicklung der musikalischen Prosa von der Wiener Klassik bis zur Neuen Wiener Schule begründet.« (= »Oba suprotna procesa 'prozaiziranje' glazbene poezije, pravilne periodičnosti s jedne, i poetiziranje prvobitne glazbene proze, recitativa, s druge strane, utemeljili su djelomično odvojeno, no ipak često u dijalektičkom prožimanju suprotstavljenih principa, razvoj glazbene proze od Bečke klasike do Nove bečke škole.«) (*11*, str. 144)

Komentar:

»'Musikalische Prosa' ist zu verstehen aus ihrem antithetischen Verhältnis zur 'musikalische Poesie'. Ihr begrifflicher Inhalt wäre zumindest in der ersten Stadien ihrer Entwicklung, abstrakt formuliert, durch die partielle oder totale Negation von ästhetischen oder kompositions-technischen Momenten des musikalischen Poesiebegriffs zu ermitteln.« (= »'Glazbenu prozu' treba shvatiti iz njenog antitetičkog odnosa spram 'gl. poezije'. Njen pojmovni sadržaj trebalo bi, barem u prvim stadijima njenog razvoja, apstraktno formulirano, iščitati kroz parcijalnu ili totalnu negaciju estetičkih odnosno kompoziciono tehničkih momenata pojma poezije.«) (*11*, str. 11)

Uzimajući u obzir ovu Danuserovu tvrdnju i Dahlhausovu konstataciju da je »'pojmu glazbena proza' u 18. i ranom 19. stoljeću pridodano mnoštvo nerazmrsivog bogatstva značenja« (»Dem Begriff der musikalischen Poesie ist in 18. und frühen 19. Jahrhundert ein kaum entwirbarrer Reichtum an Bedeutungen zugewachsen«) (*10*, str. 121) **jasno je da je svakome od tih značenja nemoguće utvrditi zajednički nazivnik koji bi omogućio uspostavljanje terminološkog kontinuiteta, tj. prikaz povijesnog razvoja pojma »glazbena proza«. Tek Schumannova 1835. godine objavljena kritika Berliozove *Symphonie Fantastique* predstavlja jezgru iz koje će se razviti današnji koherentan i jasno profiliran terminus technicus »glazbena proza«.**

(b) *opaske:*

Kako je prethodno navedeno u Uporabi (t. 7), jedini primjer korištenja pojma »glazbena proza« na hrvatskom jeziku pronađen je u 22.

BIBLIOGRAFIJA

1. ADORNO, T. W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Ffm: Suhrkamp, 1969.
2. ADORNO, T. W., *Dem folgt deutscher Gesang*, u: *1*, str. 296—297.
3. ADORNO, T. W., *Mahler. Eine musikalische Physionomik*, Ffm: Suhrkamp, 1960.
4. BERG, A., Was ist atonal?, *23 (Dreiundzwanzig)*, br. 26—27, 8. lipnja 1936, str. 1—11.
5. COUPERIN, F., *L'art de toucher le Clavecin*, Paris, 1717.
6. CROCKER, R., *Prosa. Grove6*, str. 308.
7. DAHLHAUS, C., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik*, Mainz: Schott, 1976.
8. DAHLHAUS, C., Das obligate Rezitativ, u: *7*, str. 184—188.
9. DAHLHAUS, C., Musikalische Prosa, u: *7*, str. 134—145.
10. DAHLHAUS, C., Musica poetica und musikalische Poesie, *AfMw*, XXIII, 1966, 1, str. 110—124.
11. DANUSER, H., *Musikalische Prosa*, Regensburg: Bosse, 1975.
12. DANUSER, H., *Musikalische Prosa*, u: *13*.
13. EGGEBRECHT, H. H., *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden: Steiner, 1972. i dalje.
14. GRILLPARZER, F., *Grillparzer Werke*, im Auftrag der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, hrsg. v. A. Sauer, Wien/Leipzig: Gerlach & Wiedling, 1909.
15. GRILLPARZER, F., *Tagebuchnotizen 1820—1823*, u: *14*, str. 315—379.
16. HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, hg. von F. Bassenge, 2 Bände, 2. Auflage, Ffm.: Aufbau Verlag, b. g.
17. HEHEMANN, M., *Max Reger*, München: Piper & co., 1917.
18. JOCHMANN, C. G., *Über die Sprache*, Faksimiledruck nach der Originalausgabe von 1828, mit Schlabrendorfs *Bemerkungen über Sprache* und der Jochmann-Biographie von Julius Eckardt hrsg. v. Chr. J. Wagenknecht, (= Texte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. W. Killy), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.
19. KIRNBERGER, J. Ph., *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik I*, Bln u. Königsberg, 1776.
20. KOEHLER, L., *Die Melodie der Sprache*, Leipzig, 1853.
21. KOEHLER, L., *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig 1883.
22. KOS, K., *Dora Pejačević*, Zagreb: MIC, 1982.
23. KRUG, W. T., *Einige Bemerkungen über Sprache und Gesang*, *AmZ*, III, 1800, br. 4, str. 59—72.
24. LAUSBERG, H., *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München: Hueber, 1960.
25. LAUSBERG, H., *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Registerband, München: Hueber, 1960.
26. LEBLONDE, G. M., *Memoires pour servir à l'histoire de la révolution operée dans la musique par M. Chevalier Gluck*, Napulj, 1781.
27. LEICHTENTRITT, H., *Max Reger als Kammermusikkomponist*, *NZfM*, LXXII, 1905, str. 867—883.
28. MARMONTEL, J. F., *Essai sur les révolutions de la Musique en France;* u *26*.
29. MATTHESON, J., *Critica Musica II*, Hbg. 1725.
30. MOMIGNY, DE J. J., *Exposé succint du seul système musical*, Paris, 1809.
31. NIEMANN, W., Max Reger, *Westermanns Monatshefte*, 1907, 42, str. 428—429.
32. RICHTER, J. P., Vorschule der Ästhetik, *Werke*, hrsg. v. N. Miller, Bd. 5, München: Hanser, 1960.
33. RIEMANN, H., *Elemente der musikalischen Ästhetik*, Bln. u. Stuttgart, 1900.
34. SCHEIBE, J. A., *Der critische Musicus*, Leipzig, 1745.
35. SCHEIBE, J. A., *Abhandlung vom Recitativ*, u: *34*.

36. SCHLEGEL, A. W., *Kritische Schriften und Briefe in 5 Bänden*, hrsg. v. E. Lohner, Stuttgart: Kohlhammer, 1963—1966.
37. SCHÖNBERG, A., *Style and Idea*, New York: Philosophical Library, 1950.
38. SCHÖNBERG, A., *Brahms, the Progressive*, u: 37.
39. SCHÖNBERG, A., *Letters*, selected and ed. by E. Stein, London: Thames & Hudson, 1964.
40. SCHUMANN, R., *Schriften über Musik und Musiker* (hrsg. v. J. Häusler), Stuttgart: Reclam, 1982.
41. SCHUMANN, R., Sinfonie von H. Berlioz, u: *40*, str. 34—53.
42. STEIN, E., Mahler, Reger, Strauss und Schönberg. Kompositionstechnische Betrachtungen. *25 Jahre neue Musik* (= Jahrbuch der Universal-Edition) Wien, 1926, str. 63—64.
43. STEIN, F., *Max Reger*, Potsdam: Athenaion, 1939.
44. STÖSSL, O., Prosa und Atonalität, u: *23 (Dreiundzwanzig)*, br. 20/21, 25. ožujak 1935, str. 16—25.
45. STUCKENSCHMIDT, H. H., Sinn und Form, Beiträge zur Literatur, *Sonderheft Hans Eisler*, Berlin, 1965, str. 103—150.
46. WAGNER, R., *Oper und Drama*, Ffm: Insel, 1983.
47. WEBERN, A., Schönbergs Musik, u: *Beiträge von A. Berg u. a.*, München, 1912.

Davor MERKAŠ

Zagreb, studeni 1993.