

**MUSIC IN SOCIETY
THE COLLECTION OF PAPERS**

**MUZIKA U DRUŠTVU
ZBORNİK RADOVA**

**MUSIC – NATION – IDENTITY
MUZIKA – NACIJA – IDENTITET**

Uredile / Edited by:

Amra Bosnić, Nerma Hodžić-Mulabegović, Naida Hukić



ISSN: 2303-5722 (Print) ISSN: 2744-1261 (Online)

No. / Br. 11 (2020)

11th International Symposium *Music in Society*
Sarajevo, October 25–27, 2018

11. Međunarodni simpozij *Muzika u društvu*
Sarajevo, 25–27. oktobar 2018.

11. Međunarodni simpozij *Muzika u društvu*
11th International Symposium *Music in Society*

Muzika u društvu. Zbornik radova
Muzika – Nacija – Identitet
Music in Society. The Collection of Papers
Music – Nation – Identity

Urednice / Editors

Amra Bosnić, Naida Hukić, Nerma Hodžić-Mulabegović

Izdavači / Publishers

Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu
Academy of Music, University of Sarajevo
Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine
Musicological Society of the Federation of
Bosnia and Herzegovina

Za izdavača / For the Publisher

Ališer Sijarić, Amila Ramović

Urednički savjet / Editorial Board

Valida Akšamija-Tvrtković, Amra Bosnić, Ivan Čavlović,
Fatima Hadžić, Nerma Hodžić-Mulabegović, Naida Hukić,
Rijad Kaniža, Amila Ramović, Lana Šehović Pačuka

Sekretar uredništva / Editorial Secretary

Rijad Kaniža

Prijevod / Translations

Aida Adžović, Lamija Hasković, Senka Hodžić, Harun Zulić

Lektura / Proofreading

Asya Hekimoğlu, Anita Konjicija-Kovač
Elma Tahmišćić-Dizdarić

Dizajn / Design

Adnan Suljkanović

Štampa / Printed by

Dobra knjiga

Adresa uredništva / Editorial Address

Josipa Stadlera 1/II, 71000 Sarajevo, BiH T. +387 33 444 892
E. zbornik@mas.unsa.ba W. zbornik.mas.unsa.ba

ISSN: 2303-5722 (Print)
ISSN: 2744-1261 (Online)

MUSIC IN SOCIETY
THE COLLECTION OF PAPERS

MUZIKA U DRUŠTVU
ZBORNİK RADOVA

No. / Br. 11 (2020)

MUSIC – NATION – IDENTITY
MUZIKA – NACIJA – IDENTITET

Academy of Music, University of Sarajevo
Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu

Musicological Society of
the Federation of Bosnia and Herzegovina
Muzikološko društvo
Federacije Bosne i Hercegovine

Sarajevo, 2020

11. Međunarodni simpozij *Muzika u društvu*
11th International Symposium *Music in Society*

Sarajevo, 25–27. oktobar 2018. / Sarajevo, October 25–27, 2018

Organizacija / Organisation

Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine /
Musicological Society of the Federation of Bosnia and
Herzegovina / Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu /
Academy of Music, University of Sarajevo

Predsjednica Muzikološkog društva FBiH
Chairwoman of the Musicological Society FBiH

Amila Ramović

Dekan Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu
Dean of the Academy of Music in Sarajevo

Ališer Sijarić

Potpredsjednik Muzikološkog društva FBiH
Vice President of the Musicological Society FBiH

Ivan Čavlović

Upravni odbor Muzikološkog društva FBiH
Managing Board of the Musicological Society FBiH

Maja Baralić-Materne, Merima Čaušević, Ivan Čavlović,
Lamija Hasković, sekretarka / secretary, Nerma Hodžić-Mu-
labegović, Senad Kazić, Amila Ramović, Lana Šehović Pačuka

Nadzorni odbor Muzikološkog društva FBiH
Supervisory Board of the Musicological Society FBiH

Amra Bosnić, Alma Ferović-Fazlić, Jasmina Talam, Predsje-
davajuća / Chairwoman

Vijeće časti Muzikološkog društva FBiH
Council of Honour of the Musicological Society FBiH

Refik Hodžić, Predsjedavajući / Chairman, Tamara Karača
Beljak, Živko Ključ

Programski odbor / Program Committee

Valida Akšamija-Tvrtković, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, BiH / Academy of Music, University of Sarajevo, BiH
Amra Bosnić, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, BiH / Academy of Music, University of Sarajevo, BiH
Fatima Hadžić, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, BiH / Academy of Music, University of Sarajevo, BiH
Tamara Karača Beljak, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, BiH / Academy of Music, University of Sarajevo, BiH
Leon Stefanija, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Slovenija / Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia
Razia Sultanova, Faculty of Music, University of Cambridge, UK
Lana Šehović Pačuka, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, BiH / Academy of Music, University of Sarajevo, BiH
Jasmina Talam, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, BiH / Academy of Music, University of Sarajevo, BiH
Harry White, School of Music, University College Dublin, Ireland

Predsjednica Organizacionog odbora Chairwoman of the Organisational Committee

Fatima Hadžić

Organizacioni odbor / Organisational Committee

Valida Akšamija-Tvrtković, Amra Bosnić, Fatima Hadžić,
Lamija Hasković, Nerma Hodžić-Mulabegović, Mirza Kovač,
Nermin Ploskić, Amila Ramović, Jasmina Talam

Radna grupa / Task Group

Organizacioni odbor i studenti Odsjeka za muzikologiju i etnomuzikologiju i Odsjeka za muzičku teoriju i pedagogiju
Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu
Organisational Committee and students of Musicology, Ethnomusicology, Theory of Music and Music Pedagogy of the Academy of Music of University of Sarajevo

Mjesta održavanja / Venues

Univerzitet u Sarajevu / University of Sarajevo:
Muzička akademija / Academy of Music, Josipa Stadlera I/
II, 71000 Sarajevo
Akademija scenskih umjetnosti / Academy of Performing Arts, Obala Kulina Bana 7/II, 71000 Sarajevo

SADRŽAJ / CONTENT

UVOD / 15

INTRODUCTION / 27

UVODNA PREDAVANJA / INAUGURAL LECTURES / 39

LES FRUITS DE LOISIR: NEKE EVROPSKE PREDODŽBE I
ZABLUDE O IRSKOJ MUZICI / 41

LES FRUITS DE LOISIR: SOME EUROPEAN CONCEPTIONS
AND MISCONCEPTIONS OF IRISH MUSIC / 63

Harry White

NERUSKO LICE RUSIJE: MUZIKA, OMLADINA I
MIGRACIJE U POSTSOVJETSKOJ DRŽAVI / 85

THE NON-RUSSIAN FACE OF RUSSIA: MUSIC, YOUTH
AND MIGRATION IN POST-SOVIET STATE / 103

Razia Sultanova

MUZIKOLOGIJA / MUSICOLOGY / 121

RECEPCIJA SAVREMENIH DELA U ČASOPISU *ZVUK* –
SARAJEVSKI PERIOD (1967–1986) / 123

RECEPTION OF THE CONTEMPORARY WORKS IN THE
JOURNAL *ZVUK* – SARAJEVO PERIOD (1967–1986) / 145

Ivana Nožica

AUTOPOETIČKI ISKAZI JOSIPA SLAVENSKOG
SAČUVANI U NJEGOVOJ PREPISCI / 167

Melita Milin

HRVATSKA GLAZBENA HISTORIOGRAFIJA OD
POČETKA 20. STOLJEĆA DO 1945. GODINE: KRATAK
PREGLED / 185

CROATIAN MUSIC HISTORIOGRAPHIES FROM THE
BEGINNING OF THE 20th CENTURY TO 1945: A SHORT
SURVEY / 205

Sanja Majer-Bobetko

PRIOLOG POZNAVANJU ŽIVOTA I DJELA ABRAHAMA S. SUZINA / 225

A CONTRIBUTION TO THE KNOWLEDGE OF THE LIFE AND WORK OF ABRAHAM S. SUZIN / 247

Fatima Hadžić / Lana Šehović Pačuka

FRANJO KSAVER KUHAČ U MREŽI SVOJIH KONTAKATA NA PROJEKTU *DIE ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE MONARCHIE IN WORT UND BILD (1886–1902)* / 269

FRANJO KSAVER KUHAČ AND THE NETWORK OF HIS CONTACTS IN THE PROJECT *DIE ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE MONARCHIE IN WORT UND BILD (1886–1902)* / 289

Stanislav Tuksar

FRANJO KSAVER KUHAČ U OGLEDALU SVOJE KORESPONDENCIJE / 311

Sara Ries

GLAZBENI KLASICIZAM U DALMACIJI: JULIJE (GIULIO) BAJAMONTI I JOSIP (GIUSEPPE) RAFFAELLI U OGLEDALU KORESPONDENCIJE I UZAJAMNIH ODNOSA / 329

MUSICAL CLASSICISM IN DALMATIA: THE MIRROR OF CORRESPONDENCE AND MUTUAL RELATIONSHIP OF GIULIO BAJAMONTI AND GIUSEPPE RAFFAELLI / 369

Ivana Tomić Ferić / Maja Milošević Carić

TEŽNJE I PREPREKE U INSTITUCIONALIZACIJI NACIONALNE OPERE U ZAGREBU 1860-IH GODINA / 391
ASPIRATIONS AND OBSTACLES IN THE INSTITUTIONALIZATION OF THE NATIONAL OPERA IN ZAGREB IN THE 1860s / 409

Vjera Katalinić

NOBILE TEATRO – SJEĆANJA NA “ZLATNO DOBA”
ZADARSKE GLAZBENE PROŠLOSTI / 429

NOBILE TEATRO – REMEMBERING “THE GOLDEN
AGE” OF ZADAR’S MUSICAL PAST / 451

Katica Burić Čenan

(NE)VAŽNOST GLAZBE U DJELU *DELLA RAGION
DI STATO* TALIJANSKOG MISLIOCA GIOVANNIJA
BOTERA / 473

THE (IR)RELEVANCE OF MUSIC IN THE WORK
DELLA RAGION DI STATO OF AN ITALIAN THINKER
GIOVANNI BOTERO / 491

Monika Jurić Janjik

PRISUTNOST SLAVONSKE TRADICIJSKE GLAZBE U
OPERI *ERO S ONOGA SVIJETA* SKLADATELJA JAKOVA
GOTOVCA / 509

THE PRESENCE OF TRADITIONAL SLAVONIAN
MUSIC IN THE OPERA *ERO S ONOGA SVIJETA*
BY THE COMPOSER JAKOV GOTOVAC / 521

Zdravko Drenjančević

PEDAGOŠKA DELATNOST MAESTRA MLADENA
JAGUŠTA NA AKADEMIJI UMETNOSTI
UNIVERZITETA U NOVOM SADU / 535

Ira Prodanov

JUGOSLOVENSKA ELEKTROAKUSTIČKA MUZIKA
PRE SEDAMDESETIH: PRODUKCIJA I PROMOCIJA
NA MUZIČKOM BIENNALU ZAGREB I NA
JUGOSLAVENSKOJ MUZIČKOJ TRIBINI / 547
YUGOSLAV ELECTROACOUSTIC MUSIC BEFORE THE
1970s: PRODUCTION AND PROMOTION AT MUSIC
BIENNALE ZAGREB AND THE YUGOSLAV MUSIC
TRIBUNE / 571

Miloš Marinković

ETNOMUZIKOLOGIJA / ETHNOMUSICOLOGY / 595

MUZIKA “DRUGIH” U PRAKTIČNOJ NASTAVI
ETNOMUZIKOLOGIJE NA AKADEMIJI UMETNOSTI
U NOVOM SADU / 597

MUSIC OF “THE OTHERS” IN THE PRACTICAL
TEACHING OF ETHNOMUSICOLOGY AT THE
ACADEMY OF ARTS IN NOVI SAD / 609

Vesna Ivkov

DERVISH SOUND DRESS – ODJEVNI PREDMET SA
SENZORIMA KOJI EMITIRAJU ZVUK I HAPTIČKIM
ODZIVOM / 621

THE DERVISH SOUND DRESS – A GARMENT USING
SENSORS THAT EMIT SOUND AND HAPTIC
FEEDBACK / 637

Hedy Hurban

PROBLEM REPERTOARA AMATERSKIH HOROVA U
SRBIJI U POSLEDNJE TRI DECENIJE – ODNOS IZMEĐU
DUHOVNOG I SVETOVNOG ŽANRA / 655

Bogdan Đaković

NARATIVI O MUZICI U SAVREMENOJ GRADSKOJ
KULTURI STANOVNIŠTVA SARAJEVA I MOSTARA / 669
NARRATIVES ABOUT MUSIC IN THE
CONTEMPORARY URBAN CULTURE OF SARAJEVO
AND MOSTAR’S POPULATION / 683

Bogdan Dražeta

TEORIJA MUZIKE / THEORY OF MUSIC / 697

MUZIKA I PRIMARNI PROCESI: FRAGMENTACIJA / 699
MUSIC AS RULED BY PRIMARY PROCESSES:
FRAGMENTATION / 713

Miloš Zatkalik

HARMONIJA IZMEĐU TEORIJE I PRAKSE / 729
HARMONY BETWEEN THEORY AND PRACTICE / 741

Refik Hodžić

ARHITEKSTUALNOST KAO ČINILAC GRADNJE
ŽANRA MUZIČKE BAJKE U KOMPOZICIJI NEOBIČNE
SCENE SA HOMEROVOG GROBA U SMIRNI – NOVI
PRILOZI ZA HANSA KRISTIJANA ANDERSENA IVANE
STEFANOVIĆ / 755

ARCHITEXTUALITY AS A FACTOR IN THE
CONSTRUCTION OF THE *MUSICAL FAIRY TALE*
GENRE IN THE COMPOSITION *EXTRAORDINARY*
SCENES FROM HOMER'S GRAVE IN SMYRNA – NEW
ADDITIONS FOR HANS CHRISTIAN ANDERSEN BY
IVANA STEFANOVIĆ / 783

Srđan Teparić

MUZIČKA PEDAGOGIJA / MUSIC PEDAGOGY / 811

MUZIČKI PEDAGOZI IZ SSSR-A I ISTOČNOEVROPSKIH
ZEMALJA NA CRNOGORSKOJ MUZIČKOJ AKADEMIJI
OD NJENOG OSNIVANJA DO DANAS / 813

MUSIC PEDAGOGUES FROM THE SOVIET UNION
AND EAST EUROPEAN COUNTRIES AT THE
MONTENEGRIN MUSIC ACADEMY FROM ITS
FOUNDATION TO TODAY / 831

Tatjana Krkeljić

DIDAKTIČKI ASPEKTI INTERKULTURALNOG
PRISTUPA U NASTAVI GLAZBE / 849

DIDACTIC ASPECTS OF AN INTERCULTURAL
APPROACH TO TEACHING MUSIC / 869

Amir Begić / Jasna Šulentić Begić

AUTORI / 889

CONTRIBUTORS / 905

RECENZENTI / REVIEWERS / 919

UVOD

Unatoč izazovima s kojima se ljudska civilizacija suočava u 2020. godini, predstavljamo prvenstveno naučnoj i stručnoj, a dakako i široj čitalačkoj javnosti Zbornik radova 11. Međunarodnog simpozija *Muzika u društvu*, podnaslova *Muzika – Nacija – Identitet*, iza čijeg izdanja stoje Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu i Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine. Simpozij je pohodio značajan broj naučnika, stručnjaka i umjetnika iz svih oblasti nauke o muzici i muzičke umjetnosti, koji djeluju u regionalnom, evropskom i svjetskom prostoru iz svojih matičnih sredina: Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Srbije, Crne Gore, Slovenije, Sjeverne Makedonije, Austrije, Irske, Rusije, Portugala i Ujedinjenog Kraljevstva. Taj broj, kao i broj posjeta simpozijским sjednicama i koncertima ukazuju ne samo na relevantnost, nego i nužnost nepokolebljivog autoriteta naučnog promišljanja zvučnog svijeta oko Čovjeka i u njemu; o navedenom svjedoči čak 15 sjednica na kojima je u tri simpozijška dana, od 25. do 27. oktobra 2018. godine, izložen ukupno 41 rad iz oblasti muzikologije, etnomuzikologije, teorije muzike i muzičke pedagogije, uveden impresivnim inauguralnim predavanjima muzikologa Harryja Whitea, s University College Dublin i etnomuzikologinje Razije Sultanova s University of Cambridge, koja su trasirala raznovrstan splet putanja naučnih spoznaja postavivši visoke kriterije. Koncerti na kraju simpozijških radnih dana još su nas jednom podsjetili na nepresušne izazove ove struke: u uzročno-posljedičnoj sprezi sa samim izvorom – umjetničkom i tradicionalnom muzikom – naučne ideje još su jednom propitane umjetničkim iskazima predstavljenim na koncertima *Flutrification* transdisciplinarne istraživačice u oblasti muzičke kompozicije, instrumentalne interpretacije, studija transhumanizma i razvoja vještačke muzičke inteligencije Hanan Hadžajlić i *Inter Nos*, koji je osvijetlio stvaralaštvo bh. kompozitora 21. stoljeća, te koncertom bh. tradicionalne muzike u izvođenju ansambla *Etnoakademik*.

Kao i prethodnih godina, Simpozij je želio ponuditi zajedničku platformu posvećenu savremenim diskursima o pitanjima

muzike, kako bi se u njoj mogao prepoznati što veći broj naučnika. Imajući na umu geslo “muzika u društvu” iz davne 1998. godine kad je ideja o bh. muzikološkom simpoziju i zaživjela, teme o kojima se raspravljalo bavile su se novim historijskim istraživanjima, etnomuzikološkim arhivima kao izazovima novog doba, odnosom etno/muzikologije i medija, aplikativnom etno/muzikologijom, problemima i perspektivama muzičke teorije i pedagogije, kao i interdisciplinarnim pristupom u sistemu muzičkog odgoja i obrazovanja.

Prvo inauguralno predavanje koje je održano 25. oktobra 2018. godine **Les Fruits de Loisir: Neke evropske predodžbe i zablude o irskoj muzici** irskog muzikologa Harryja Whitea kritički se postavlja spram recepcije irske tradicionalne muzike u Evropi, gdje ona od početka 19. stoljeća predstavlja primjer “etnomuzikološke supstance” (Dahlhaus) kao definirajućeg faktora muzičkog diskursa. Tako je irska muzika, kao uostalom i irska poezija, stekla status romantičkog “drugog” kojemu je osnovna zadaća da animira evropsku muzičku realnost apsolutne muzike. Analizirajući Beethovenove aranžmane irske folklorne pjesme i uspoređujući ih s poezijom Thomasa Moorea, te svjestan popularnosti irske tradicionalne muzike u Evropi, zbog čega se potpuno ignorišu ili odbacuju drugi iskazi irske muzike, White tvrdi da je percepcija irske muzike u Evropi u najboljem slučaju nepotpuna, a u najgorem – potpuno pogrešna.

Ostajući na istom tragu, no i s “pogledom iznutra”, Razia Sultanova u drugom inauguralnom predavanju **Nerusko lice Rusije: muzika, omladina i migracije u postsovjetskoj državi**, održanom 26. oktobra 2018. godine, bavi se razmatranjem nezavidne uloge neruskih naroda nakon raspada SSSR-a. Ukazujući na činjenicu da, prema zadnjim oficijalnim brojkama, u Moskvi živi oko 2 miliona radnika-migranata iz Centralne Azije, postajući tako “evropski najveći muslimanski grad” (Hanrahan), Sultanova istražuje društveni život muzičara-migranata, a posebno njihov osjećaj nacionalnog identiteta kao društvene kategorije, koji oblikuju trenutni zvučni pejzaž Moskve i ukazuju na socijalne, religijske i kulturološke promjene u vizuri grada.

Nova historijska istraživanja s područja regije, koja uključuje bliže i dalje susjedne države, svoje posebno mjesto u

Zborniku zaslužili su ne samo zbog iznimnog značaja njihovog doprinosa razvoju nauke o muzici u cijeloj regiji, nego i iz razloga što su svoju pažnju usmjerili na kompozitore i istraživače čije je djelovanje imalo snažnog odjeka i u Bosni i Hercegovini. Stoga na početku ovog kratkog prohoda kroz radove Zbornika pred nama predstavljamo istraživanje autorice Ivane Nožice **Recepcija savremenih dela u časopisu *Zvuk* – sarajevski period (1967–1986)**, koji se bavi sistematizacijom napisa objavljenih u jednom od najznačajnijih časopisa na području Jugoslavije u 20. stoljeću. Tokom trećeg, najdužeg perioda izlaženja, kad je sjedište časopisa bilo u Sarajevu, *Zvuk* je doživio transformacije u dizajnu, formatu, sadržaju i kvalitetu tekstova. Pritom su radovi posvećeni savremenoj muzici zauzimali veoma značajno mjesto, podržani uređivačkom politikom Zije Kučukalića. Slučajnim spletom okolnosti, autorica nas podsjeća na izvanredan doprinos nedavno preminulog Kučukalića, koji je ostvario kao urednik jedne od najznačajnijih publikacija regije u proteklih više od pola stoljeća.

Članak **Autopoetički iskazi Josipa Slavenskog sačuvani u njegovoj prepisci** autorice Melite Milin analizira pisma Josipa Slavenskog (1896–1955) iz njegove bogate prepiske koja se čuva u Legatu Josipa Slavenskog u Beogradu. Autoričino istraživanje temelji se na izvorima koji podrazumijevaju kompozitorovu prepisku s nekoliko korespondenata (u najvećoj mjeri s braćom Ludwigom i Willyjem Streckerom, direktorima prestižne muzičke izdavačke kuće *Schott* iz Mainza), kao i na osnovu istraživanja drugih muzikologa. Sagledavajući one dijelove prepiske koji sadrže reakcije Slavenskog na primjedbe i upite njegovih sagovornika, u fokusu istraživanja autorice su autopoetički stavovi kompozitora u kojima se daju iščitati i vrijednosni stavovi o njegovom opusu u širem međunarodnom kontekstu.

U sličnom kontekstu posmatramo i članak muzikologinje Sanje Majer-Bobetko **Hrvatska glazbena historiografija od početka 20. stoljeća do 1945. godine: kratak pregled**, nastao kao rezultat provedenih istraživanja u okviru rada na naučnom projektu *Hrvatska glazbena historiografija do 1945. godine (1996–2013)*. Kao posebno važan doprinos autorice, ovim istraživanjem nameću se važne vrijednosne konstatacije

o pojedinim izvorima, sistematizirajući ih prema uzusima na koje su oslonjeni: evolutivnu teoriju s jedne strane, te Kuhačeva uvjerenja da glazba i glazbena historiografija moraju služiti promociji nacionalnog identiteta s druge strane.

Bosanskohercegovačku muzičku prošlost muzikologinje Fatima Hadžić i Lana Šehović Pačuka istražuju te svoja zapažanja prezentiraju u radu **Prilog poznavanju života i djela Abrahama S. Suzina**. Suzin, Jevrej porijeklom iz Bugarske, u Sarajevo je došao u austrougarskom periodu. Autorice u radu ukazuju na višestruku Suzinovu djelatnost. Bazirajući istraživanje na relevantnim arhivskim dokumentima i štampi iz tog perioda, Suzinovu djelatnost imamo priliku spoznati iz više uglova. Djelovao je kao horovođa, muzički pedagog i kompozitor. Vodio je trgovinu muzikalijama i instrumentima, privatnu muzičku školu, djelovao je pri sarajevskim jevrejskim društvima, organizirao koncerte, komponovao i dirigirao. Slojevita muzička djelatnost i posvećenost radu Suzina svrstava među ličnosti značajne za muzički život Sarajeva i Bosne i Hercegovine u austrougarskom i međuratnom periodu.

Hrvatskom glazbenom historiografijom se bavi i članak muzikologa Stanislava Tuksara **Franjo Ksaver Kuhač u mreži svojih kontakata na projektu *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild (1886–1902)***. Autorovo istraživanje osvjetljava korespondencijske kontakte i interaktivne odnose prvog hrvatskog muzikologa i etnomuzikologa (među njima najvažniji su kontakti s Eduardom Hanslickom i Josephom von Weilenom), prilikom Kuhačeva angažmana na velikom austrijskom državnom projektu enciklopedijskog formata vezanom za pisanje tekstova o hrvatskoj narodnoj i umjetničkoj glazbi. Važan autorov doprinos ovom istraživanju je što kroz sagledavanje sačuvane korespondencije i ostale dokumentacije vezane za ovu problematiku otkriva brojne nesporazume između Kuhača i naručitelja tekstova, ali i razotkriva artikuliranje konceptualizacije na području glazbe u složenim društvenim odnosima na jugu Austro-Ugarske Monarhije u posljednjem razdoblju njezina postojanja.

Sara Ries u članku **Franjo Ksaver Kuhač u ogledalu svoje korespondencije** također se bavi istraživanjem vrlo bogate korespondencije Franje Ksavera Kuhača u periodu od 1864. do 1874. godine (više od 350 pisama) i donosi podatke o mjestu njezine pohrane. Istraživanje je dio projekta *Umrežavanje glazbom: promjene paradigmi u “dugom 19. stoljeću” – od Luke Sorkočevića do Franje Ks. Kuhača*. Temeljitim sagledavanjem ovog dijela Kuhačeve pisane ostavštine, autorica daje novi pogled na otkrivanje saznanja o uglednom hrvatskom istraživaču, na njegove stavove o vlastitom radu i pogledu na glazbena i nacionalno-kulturna zbivanja, a značajan je autoričin pristup korespondenciji i analizi kompleksnosti Kuhačevih odnosa sa svojim suvremenicima.

Ivana Tomić Ferić i Maja Milošević Carić u članku **Glazbeni klasicizam u Dalmaciji: Julije (Giulio) Bajamonti i Josip (Giuseppe) Raffaelli u ogledalu korespondencije i uzajamnih odnosa** rasvjetljavaju nepoznate podatke o vezama dvojice skladatelja s hrvatskoga primorja u kasnom *settecentu* – Julija Bajamontija (1744–1800) i Josipa Raffaellija (1767–1843). O njihovu odnosu raspravljat će se na temelju Bajamontijeve korespondencije koja se čuva u Arhivu Arheološkoga muzeja u Splitu, a koja ukazuje na njihovu značajnu ulogu u proboju prosvjetiteljskih ideja sa zapadne obale Jadrana u hrvatske krajeve.

Članak muzikologinje Vjere Katalinić **Težnje i prepreke u institucionalizaciji nacionalne opere u Zagrebu 1860-ih godina** nadovezuje se na prethodno navedena istraživanja hrvatske glazbe u 19. stoljeću i također je dio projekta *Umrežavanje glazbom: promjene paradigmi u “dugom 19. stoljeću” – od Luke Sorkočevića do Franje Ks. Kuhača*. Kroz precizan uvid u brojne novinske izvještaje (*Agramer Zeitung*, *Narodne novine* i druge) autorica predstavlja detaljnu sliku rada zagrebačke opere tog vremena. U pregledu značajki, problema i poticaja oko formiranja opernog odjela nacionalnog kazališta autorica piše i o općem stanju i preprekama u razvoju građanskog društva, o snažnoj prisutnosti njemačke i talijanske komponente u izgradnji zagrebačke kulturne sredine, ali i težnjama prema obilježavanju nacionalnog identiteta kroz institucionalne mogućnosti.

U članku **Nobile teatro – sjećanja na “zlatno doba” zadarske glazbene prošlosti** autorica Katica Burić Čenan ukazuje na bogatu kulturno-umjetničku baštinu grada Zadra predstavljajući djelovanje prvog opernog kazališta u Zadru, Nobile teatro [Plemićko kazalište], osnovano 1783. godine. Nastojeći evocirati “zlatno doba” zadarske muzičke prošlosti, Burić Čenan konsultira arhivske izvore koji se čuvaju u Državnom arhivu u Zadru kao i obimnu monografiju, “monumentalno i jedinstveno djelo” *Cronistoria aneddotica del Nobile teatro di Zara*, zadarskog hroničara Giuseppea Sabalicha (1856–1920). Međutim, i pored navedenih ali i drugih arhivskih izvora autorica smatra da nepostojanje fizičkih dokaza o muzičkoj prošlosti grada Zadra utječe na nedovoljnu informiranost i zanimanje za njenu vrijednost. Stoga u članku nastoji sugerisati, te i sama provoditi aktivnosti koje za cilj imaju oživjeti, planski i multidisciplinarno promovirati ostavštinu “zlatnoga doba” zadarske muzičke prošlosti.

Već samim naslovom **(Ne)važnost glazbe u djelu *Della ragion di stato* talijanskog mislioca Giovannija Botera**, autorica Monika Jurić Janjik anticipira moguću dvojbu o “(ne)važnosti” muzike u jednom od najistaknutijih djela s područja političke filozofije kasne renesane *Della ragion di stato* [O državnome razlogu, 1589] talijanskog mislioca, diplomate i humaniste Giovannija Botera (1544?–1617). Zanimljivom komparacijom s djelom *Dello stato delle repubbliche* [O ustroju država, 1591] njegovog suvremenika, dubrovačkog filozofa i političara Nikole Vitova Gučetića (Nicolò Vito di Gozze, 1549–1610) Jurić Janjik ukazuje na dvojaku percepciju važnosti muzike. Iako su se prvenstveno bavili problematikom državnog uređenja, oba autora se u navedenim djelima bave i muzičkom tematikom, te je komparirajući ih interesantno pratiti i uvidati razlike u stavovima i tumačenjima. Dok Bottero muziku smatra irelevantnom u okvirima političke problematike, Gučetić, pak, muzici posvećuje dosta pažnje i pridaje joj visoku vrijednost.

Prisutnost slavonske tradicijske glazbe u operi *Ero s onoga svijeta* skladatelja Jakova Gotovca naziv je članka autora Zdravka Drenjančevića. Rad je segment opsežnog autorovog naučnog istraživanja koje se bavi prisutnošću slavonskog melosa u umjetničkoj muzici 20. stoljeća. Za ovu priliku autor u

fokus proučavanja stavlja primjenu *bećarca*, karakterističnog vokalno-instrumentalnog napjeva iz Slavonije, u jednom od najznačajnijih ostvarenja hrvatskog kompozitora Jakova Gotovca (1895–1982), operi *Ero s onoga svijeta*. Prepoznatljivost *bećarca* autor definira po njegovom “vedrom, šaljivom, ponekad i dvosmislenom, provokativnom sadržaju”. Rad je potkrijepljen brojnim notnim primjerima, isječcima opere čijom analizom autor nastoji predočiti prisutnost, primjenu i kompozitorski tretman *bećarca*, te ukazati na značaj i prepoznatljivu ulogu slavonske tradicijske muzike u oblikovanju Gotovčeva *Ere*.

Članak **Pedagoška delatnost maestra Mladena Jagušta na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu** Ire Prodanov posvećen je umjetničko-pedagoškom radu eminentnog dirigenta sa prostora bivše Jugoslavije. Tekst je rezultat naučne produkcije vezane za projekat *Kulturološki identiteti u umetničkoj produkciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu – arhiviranje i analitičko predstavljanje građe i tradicije (2016–2019)*. Autoričino istraživanje temelji se na dokumentaciji i citatima najvećim dijelom preuzetih iz intervjua s maestrom Jaguštom iz 2008. i 2017. godine. Sistemizirajući podatke autorica teži sveobuhvatnom predstavljanju Jaguštova lika i djela stručnoj javnosti i što sažetijem pregledu maestrovog angažmana na navedenoj ustanovi, uz naučno promišljanje o aspektima pedagoško-umjetničkog rada u kontekstu suvremenog akademskog obrazovanja.

Miloš Marinković u članku **Jugoslovenska elektroakustička muzika pre sedamdesetih: produkcija i promocija na Muzičkom biennalu Zagreb i na Jugoslavenskoj muzičkoj tribini** bavi se istraživanjem rane historije jugoslovenske elektroakustičke muzike i produkcije, čijoj ekspanziji je značajno doprinijelo osnivanje festivala Muzičkog biennala Zagreb (MBZ) 1961. i Jugoslavenske muzičke tribine (JMT) 1964. godine. Članak je dio projekta *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi*. Važan autorov doprinos ovom istraživanju je što pored praćenja razvoja elektroakustičke muzike kroz rad kompozitora na zanimljiv način prati i razvoj kritičkog mišljenja, koje se od izrazito negativnog na početku, do kraja prvog razdoblja MBZ-a postepeno transformiše u priznavanje određenih umjetničkih vrijednosti ovoj vrsti stvaralaštva.

O značaju uvođenja studijskog programa Etnomuzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i načinu organiziranja i realiziranja nastavnog procesa piše Vesna Ivkov u članku **Muzika “drugih” u praktičnoj nastavi etnomuzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu**. Rad predstavlja dio projekta *Muzička i igrачka tradicija multietničke i multi-kulturalne Srbije* Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu i dio projekta pod nazivom *Kulturološki identiteti umetničke produkcije Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu – arhiviranje i analitičko predstavljanje građe i tradicije* u okviru Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Autorica u fokus stavlja period od 2006. do 2015. godine te ukazuje na dokumentarni, edukativni i interkulturalni potencijal etnomuzikologije.

Svojevrsan kuriozitet Zbornika predstavlja rad Hedy Hurban ***Dervish Sound Dress – odjevni predmet sa senzorima koji emitiraju zvuk i haptičkim odzivom***, koji predstavlja transdisciplinarno istraživanje u čijem je fokusu inovativna zvučna odora čiju je kreaciju inspirisalo metafizičko iskustvo *seme* – meditacijskog rituala derviša reda Mevlevi Sufi u Turskoj. Ovaj jedinstveni koncept u razvoju zamišljen je kao nosivi odjevni predmet dizajniran tako da svaki tjelesni pokret derviškog “plesa” inicira proizvodnju zvuka pomoću posebnih senzora ugrađenih u njega. Ono po čemu ovaj proces nalikuje sviranju na muzičkom instrumentu, je u tome da “izvođač” može kontrolisati kvalitet ovakve zvučne interakcije onoga ko haljinu nosi s okolinom, propitujući na taj način moduse izražavanja sopstvenih osjećanja i generisanja duhovnog i emotivne reakcije putem izvedbe, zvuka i zvučnih kreacija.

Bogdan Đaković u članku **Problem repertoara amaterskih horova u Srbiji u poslednje tri decenije – odnos između duhovnog i svetovnog žanra** aktuelizira razvoj horskog amaterizma u Srbiji. Analizom repertoara postojećih amaterskih horskih sastava autor ukazuje na rad obnovljenih ili novoformiranih crkvenih horova, na nastavak djelatnosti nekadašnjih sastava pri kulturno-umjetničkim društvima, kao i na djelatnost različitih tipova manjih kamernih sastava “novih profila”. Autor skreće pozornost na nepostojanje štampanih izdanja srpske muzike koja bi ponudila adekvatniji izbor repertoara

za novoformirane sastave te na neophodnost obnove i modernizacije postojećih festivala i programsko-izvođačke prakse.

U članku **Narativi o muzici u savremenoj gradskoj kulturi stanovništva Sarajeva i Mostara** Bogdan Dražeta prezentira rezultate terenskog istraživanja kojeg je realizirao u Mostaru i Sarajevu 2017/2018. godine. Promišljanje i istraživanje o narativima o muzici u savremenoj gradskoj kulturi usmjerava definiranjem termina: narativ, savremeno, gradska kultura, muzika. Autor konstatuje da značenje navedenih termina nije isključivo, te da se često djelimično redefiniše u zavisnosti od konteksta. Uočava da narativi o muzici predstavljaju bitan segment svakodnevnog života i da za stanovništvo navedenih gradova ima određeno kulturološko značenje. U težnji za obuhvatnijim proučavanjem problematike, a koje će doprinijeti svrsishodnijem i temeljitijem razumijevanju utjecaja narativa o muzici na društvo, autor istraživanju pristupa i iz ugla etnologije i antropologije.

Članak **Muzika i primarni procesi: fragmentacija** kompozitora i teoretičara muzike Miloša Zatkalika, bavi se fragmentacijom u muzici iz psihoanalitičke perspektive. Smatrajući da muzika nadmašuje ostale umjetnosti u svom korištenju nesvjesnih primarnih procesa, ovo istraživanje nadovezuje se na autorova prethodna iz ove oblasti (*Muzika i primarni procesi: kondenzacija*, 2018). Naslanjajući se na istraživanja psihoanalitičara Heinza Kohuta koji suprostavlja *krivog čovjeka* (dosljedna i integrirana ličnost) profilu *tragičnog čovjeka* (proganjan osjećajem dezintegrirajuće anksioznosti) i Gilberta Rosea, koji piše o rascjepu unutar ega, autor i u muzici pronalazi dvije oprečne tendencije. Jedna je da se muzički tok predstavi kao izrazito fragmentiran, dok druga, posebno ističući muzičku analizu, prkosi fragmentaciji i teži povezanosti i koherentnosti.

Harmonija između teorije i prakse teoretičara i pedagoga muzike Refika Hodžića propituje povezanost teorijskog učenja harmonije sa praktičnim segmentom ovog predmeta. Kroz pregled udžbeničke literature nastale u drugoj polovini 20. stoljeća u izdanju Umetničke akademije i Univerziteta umetnosti u Beogradu (Vlastimira Peričića, Dejana Despića i

Dragutina Čolića) autor sagledava historijsko-teorijski aspekt harmonije. Kroz pregled svog priručnika *Harmonija u praksi* (2016), rukovodeći se dugogodišnjim pedagoškim iskustvom autor ukazuje i metodički pronalazi poveznicu između teorije i prakse, predlažući metodičke principe, stručna uputstva i prijedloge za rješavanje pojedinih problema u nastavi harmonije.

Arhitekstualnost kao činilac gradnje žanra muzičke bajke u kompoziciji *Neobične scene sa Homerovog groba u Smirni* – Novi prilozi za Hansa Kristijana Andersena Ivane Stefanović

Srdana Teparića razmatra kvalitete ovog svojevrsnog koncerta za flautu, koji bi u smislu intertekstualnih odnosa mogli da se svedu na nivo arhitekstualnosti. Članak ispituje nivo opštosti obrazaca koji bi se dali uporediti s onim opštim situacijama same bajke. Pritom se autor ograđuje od eventualne usporedbe arhitekstualnih odnosa književnog i muzičkog djela, nego se radije kreće u smjeru svođenja muzičkih znakova na fundamentalne muzičke obrasce (Propp), koje ukazuju na to da je u žanrovskom smislu moguće određenje navedene kompozicije kao svojevrsne *muzičke bajke*.

Članak **Muzički pedagozi iz SSSR-a i istočnoevropskih zemalja na crnogorskoj Muzičkoj akademiji od njenog osnivanja do danas** autorice Tatjane Krkeljić prikazuje angažman i značaj sovjetskih i istočnoevropskih muzičara u radu crnogorske Muzičke akademije. Pored iscrpnog navođenja svih predavača, autorica objašnjava vezu njihovog porijekla (tu se prije svega misli na znanja stečena na prestižnim konzervatorijima i akademijama) s načinom rada na crnogorskoj Muzičkoj akademiji. Pored navedenog, u radu je predstavljen hronološki pregled muzičkog školstva u Crnoj Gori prije i nakon osnivanja Akademije, u kojoj su prvi zaposleni bili stranci, upravo dolazeći iz pomenutih zemalja. Svojim ulaganjem u razvitak muzičke scene u Crnoj Gori, ovi pedagozi su utrli put dolazećim generacijama mladih muzičara, od kojih su neki postali matični kadar ove ustanove.

Autori Amir Begić i Jasna Šulentić Begić u članku **Didaktički aspekti interkulturalnog pristupa u nastavi glazbe** nastoje ukazati na različita istraživanja u kojima se brojni stručnjaci i naučnici bave didaktičkim aspektima, tj. mogućnostima, strategijama, modelima i metodama interkulturalnog pristupa

odgoju i obrazovanju u nastavi muzike u općeobrazovnim školama, kao i na mišljenja nastavnika glazbe o ulozi i provedbi interkulturalne nastave. Prohodom kroz nastavne planove i programe za općeobrazovne škole i gimnazije, kao i kroz kurikularnu reformu koja se u Hrvatskoj provodi od 2015. godine, autori skreću pozornost i na prisutnost i implementiranje interkulturalnog odgoja u nastavi muzike u Republici Hrvatskoj. Autori također upućuju na moguće prepreke pred kojima se mogu naći nastavnici pri provedbi interkulturalne nastave, te daju prijedloge kako ih prevazići.

Zvanični jezici simpozija bili su engleski i bosanski/hrvatski/srpski jezik. Organizatori su i ovaj put odlučili ostati vjerni praksi objavljivanja Zbornika u varijantama na engleskom i b/h/s jezicima, uz online verziju istih. Stoga se zahvaljujemo autorima na strpljenju tokom procesa objavljivanja, te na njihovoj pomoći u realizaciji zajedničke nam vizije – kako približiti njihove ideje što većem krugu naučnika. Veliku zahvalnost upućujemo recenzentima na njihovim konstruktivnim komentarima, lektoricama Aniti Konjiciji-Kovač i Elmi Tahmišćić-Dizdarić, prevodiocima Aidi Adžović, Lamiji Hasković, Senki Hodžić i Harunu Zuliću, kao i drugim pojedincima koji su svojim sugestijama nesebično potpomogli proces objavljivanja. Posebnu zahvalnost upućujemo Predsjednici Muzikološkog društva Federacije Bosne i Hercegovine Amili Ramović i dekanu Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu Ališeru Sijariću.

Ovo izdanje Zbornika dočekujemo tužni zbog odlaska Zije Kučkalića (1929–2020), koji je, prema riječima uglednog bosansko-hercegovačkog muzikologa Ivana Čavlovića, “u oblasti muzikologije nezamjenjiv i najvažniji od kada se može govoriti o početku muzikologije, odnosno muzičke nauke u Bosni i Hercegovini” (Ivan Čavlović, 2020, In memoriam). Dodali bismo, i jedan od onih koji je uspio ostvariti značajnu muzikološku karijeru u širem regionalnom i evropskom kontekstu. Stoga, obavezujući se da ćemo čuvati nasljedstvo koje nam je ostavio, 11. Zbornik radova *Muzika u društvu* posvećujemo profesoru Kučkaliću, uz izraze zahvalnosti i poštovanja prema njegovoj predanosti i utjecaju na razvoj nauke o muzici u Bosni i Hercegovini.

Urednice

INTRODUCTION

Despite the challenges faced by humanity in 2020, we present to the academic and professional community, and to the general public, a Collection of Papers of the 11th International Symposium *Music in Society*, titled *Music – Nation – Identity*. This collection has been published by the Academy of Music, University of Sarajevo and the Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina. The symposium was attended by a significant number of scholars, experts and artists from all fields of music science, who operate globally from homes in: Bosnia and Herzegovina, Croatia, Serbia, Montenegro, Slovenia, North Macedonia, Austria, Ireland, Russia, Portugal, and the United Kingdom. The high global attendance, indicate not only the relevance, but also the necessity of undisputable authority of the scientific thinking about music. There were as many as 15 sessions during the three day symposium (October 25–27, 2018), in which a total of 41 papers in the fields of musicology, ethnomusicology, theory of music and music pedagogy were presented. The impressive inaugural lectures by musicologist Harry White, from the University College Dublin, and ethnomusicologist Razia Sultanova from the University of Cambridge set out diverse academic trajectories, setting high academic standards. The symposium's evening concerts once again reminded us of the immense challenges of this profession regarding "cause and effect" relations with the source of artistic and traditional music itself. Academic ideas were once again questioned by artistic statements presented at three concerts: the first one, named *Flutrification*, presented a work by Hanan Hadžajlić, transdisciplinary researcher in the fields of music composition, instrumental interpretation, studies of transhumanism and the development of artificial musical intelligence; a concert *Inter Nos* shed light on the work of 21st century BiH composers; the final one was dedicated to presenting Bosnian and Herzegovinian traditional music, performed by the *Etnoakademik* ensemble.

As in previous years, the symposium aimed to offer a common platform dedicated to contemporary discourses on issues of

music, so that as many scholars as possible could be recognized. Bearing in mind the motto “music in society”, dating back to 1998 when the idea of a BiH musicological symposium came to life, the topics discussed dealt with new historiographical research, ethnomusicological archives as challenges of the new age, relationships between ethno/musicology and the media, applied ethno/musicology, problems and perspectives regarding the theory of music and music pedagogy, as well as an interdisciplinary approach to music education.

The first inaugural lecture, held on October 25, 2018, featured ***Les Fruits de Loisir: Some European Conceptions and Misconceptions of Irish Music*** by Harry White. White has been critical of the reception of Irish traditional music in Europe, which represents an exemplary instance of “ethnomusicological substance” (Dahlhaus) as a defining factor of musical discourse. Thus, Irish music, as well as Irish poetry, has acquired the status of a romantic “other”, whose primary task is to animate the absolute music reality in Europe. The lecture analyzed Beethoven’s arrangements and variations of Irish folk songs and compared them to the poetry of Thomas Moore. At the same time, it drew attention to the popularity of traditional Irish music in Europe, which completely ignores or rejects other expressions of Irish music. White argued that the perception of Irish music in Europe is incomplete at its best, and at worst, entirely wrong.

Remaining on the same track but with an “inside look”, Razia Sultanova held her inaugural lecture on October 26, 2018, named ***The Non-Russian Face of Russia: Music, Youth and Migration in Post-Soviet State***. Sultanova’s lecture considers the unenviable role of non-Russian people in Russia after the collapse of the USSR. Pointing to the fact that, according to recent official figures, about 2 million Central Asian migrant workers live in Moscow, thus becoming “Europe’s largest Muslim city” (Hanrahan), Sultanova investigates the social life of migrant musicians, specifically their sense of national identity as social categories, and how they shape Moscow’s current sound landscape and indicate social, religious, and cultural changes in the city’s self-identity.

New historiographical studies from the region, which include neighbouring countries, have earned a special place in the collection. Not only due to their outstanding contribution to the development of music science throughout the region, Europe, and the world, but because they have focused their attention on composers and researchers whose work has had a strong resonance in Bosnia and Herzegovina. Therefore, we are pleased to present the research of Ivana Nožica in her work: **Reception of the Contemporary Works in the Journal *Zvuk* – Sarajevo Period (1967–1986)** which deals with the systematization of articles published in one of the most important 20th century journals in Yugoslavia. When the magazine was based in Sarajevo, *Zvuk* experienced transformations in its design, format, content and quality. The works dedicated to contemporary music occupied a very important place, supported by the editorial policy of Zija Kučukalić. Coincidentally, the author reminds us of the extraordinary contribution of the recently departed Kučukalić and his enormous role as editor of the region's most significant publications in the 20th century.

In a similar context, we look at the article by Sanja Majer-Bobetko: **Croatian Music Historiographies from the Beginning of the 20th Century to 1945: A Short Survey**. This article resulted from research carried out in the framework of the scientific project *Croatian Music Historiography Before 1945*. An important contribution of the author to this research is the systematization of a great number of relevant sources, and the establishment of important value statements about particular sources. Majer-Bobetko systematizes them according to the criteria they follow: evolutionary theory, on which much of this research was based, and Kuhač's belief that music and musical historiography must serve to promote national identity.

The musicologists Fatima Hadžić and Lana Šehović Pačuka conducted research on the musical past of Bosnia and Herzegovina and have presented their observations in the paper **A Contribution to the Knowledge of the Life and Work of Abraham S. Suzin**. Suzin, a Jew from Bulgaria, came to Sarajevo during the Austro-Hungarian period, and the authors highlight his activities here. Based on research on relevant archival documents and press from that period, we have the

opportunity to get to know Suzin's activity from several angles. He acted as a choirmaster, music pedagogue, and composer. He also sold instruments, ran a private music school, worked for Sarajevo Jewish societies, organized concerts and musicals, which he then composed and conducted. Layered musical activity and dedication to his work ranks Suzin among the personalities most important to the musical life of Sarajevo and Bosnia and Herzegovina in the Austro-Hungarian and interwar period.

An article by musicologist Stanislav Tuksar titled **Franjo Ksaver Kuhač and the Network of his Contacts in the Project *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild (1886–1902)*** also deals with Croatian music historiography. The author's research illuminates correspondence contacts and interactive relations of the first Croatian musicologist and ethnomusicologist (the most important of them all are contacts with Eduard Hanslick and Joseph von Weilen), during Kuhač's engagement in writing texts about Croatian folk and classical music in the encyclopedic format of a large Austrian state project. An important contribution by the author to this research is that, by reviewing the preserved correspondence and other documents related to this issue, he reveals numerous misunderstandings between Kuhač and the client, as well as the articulation of the conceptualization dealing with the field of music in the complex social circumstance in the last decades of the southern Austro-Hungarian Empire.

Ivana Tomić Ferić and Maja Milošević Carić have shared their article **Musical Classicism in Dalmatia: The Mirror of Correspondence and Mutual Relationship of Giulio Bajamonti and Giuseppe Raffaelli**. This work sheds light on previously unknown data about the connection between two composers from the Croatian coast in the late *Settecento* – Giulio Bajamonti and Giuseppe Raffaelli. Their relationship will be discussed on the basis of Bajamonti's correspondence stored in the Archives of the Archaeological Museum in Split, which indicates their significant role in the breakthrough of the Enlightenment from the west Adriatic coast to the Croatian regions.

An article by musicologist Vjera Katalinić, **Aspirations and Obstacles in the Institutionalization of the National Opera in Zagreb in the 1860s**, builds on the aforementioned research on Croatian music in the 19th century. It is also part of the project *Networking through Music: Changes of Paradigms in the “Long 19th Century” – from Luka Sorkočević to Franjo Ksaver Kuhač*. Through a clear and detailed insight into numerous newspapers reports (*Agramer Zeitung*, *Narodne Novine*, and others) the author presents the work of the Opera in Zagreb of that time. In this overview of features, problems, and incentives for the formation of the opera department of the National Theatre in Zagreb, the author also writes about the situation and obstacles to the development of civil society, and about the strong German and Italian presence in the construction of Zagreb’s cultural environment which tended to mark its national identity through institutional opportunities.

In the article **Nobile Teatro – Remembering “The Golden Age” of Zadar’s Musical Past**, author Katica Burić Čenan points to the rich cultural and artistic heritage of the city of Zadar, by presenting the activities of the first opera theater in Zadar, Nobile Teatro [Noble Theater], founded in 1783. In an effort to evoke “the golden age” of Zadar’s musical past, Burić Čenan consults archival sources kept in the State Archives in Zadar, as well as an extensive monograph, the “monumental and unique work” *Cronistoria Aneddotica del Nobile Teatro di Zara*, by Zadar chronicler Giuseppe Sabalich (1856–1920). However, beyond those and other archival sources, the author believes that the lack of physical evidence of the city’s musical past affects the lack of information and interest in its value. Therefore, the article seeks to suggest multidisciplinary activities that aim to revive, and promote the legacy of “the golden age” of Zadar’s musical past.

The very title **The (Ir)relevance of Music in the Work *Della Ragion di Stato* of an Italian Thinker Giovanni Botero**, suggests the content of the article by Monika Jurić Janjik. Janjik discusses the possible doubt about the “(ir)relevance” of music in one of the most prominent works in late Renaissance political philosophy *Della Ragion di Stato* [*The Reason of State*, 1589] by the Italian thinker, diplomat and humanist Giovanni

Botero (1544?–1617). Through an interesting comparison with *Dello Stato delle Republiche* [*On the State of the Republics*, 1591] by his contemporary, the philosopher and politician from Dubrovnik, Duke Nikola Vitov Gučetić (Nicolò Vito di Gozze, 1549–1610), Jurić Janjik points to a dual perception of the importance of music. Although they primarily dealt with the issue of state organization, both authors also discussed music in their works, and, comparing them, it is interesting to follow and see the differences in attitudes and interpretations. While Botero considers music irrelevant within the framework of political issues, Gučetić pays a lot of attention to music and attaches a high value to it.

The Presence of Traditional Slavonian Music in the Opera *Ero s Onoga Svijeta* by the Composer Jakov Gotovac is the title of an article by Zdravko Drenjančević. The work is a segment of the author’s extensive academic research dealing with the presence of Slavonian melodies in 20th century classical music. On this occasion, the author focuses on the application of *bećarac*, a characteristic vocal-instrumental tune from Slavonia, in one of the most significant works of the Croatian composer Jakov Gotovac (1895–1982), the opera *Ero s Onoga Svijeta* [*Ero the Joker*]. The author defines the recognizability of *bećarac* according to his “cheerful, funny, sometimes ambiguous, provocative content”. The work is supported by numerous musical examples and excerpts from the opera. Through his analysis, the author seeks to present the presence, application, and compositional treatment of *bećarac*, and point out the importance and recognizable role of traditional Slavonian music in shaping Gotovac’s *Ero*.

In his article **Yugoslav Electroacoustic Music Before the 1970s: Production and Promotion at Music Biennale Zagreb and the Yugoslav Music Tribune**, Miloš Marinković researches the early history of electroacoustic music production in Yugoslavia by focusing on Music Biennale Zagreb (MBZ), founded in 1961, and the Yugoslav Music Tribune (YMT), founded in 1964 – festivals that directly caused its progress and expansion. This article is a part of the project *Serbian Musical Identities Within Local and Global Frameworks: Traditions, Changes, Challenges*. An

important contribution of the author to this research is that the development of electroacoustic music was monitored through the work of composers and the development of critical thinking, which gradually transformed from a very negative beginning, to the recognition of certain artistic values of this type of creativity by the end of the earliest period of MBZ.

Vesna Ivkov writes about the importance of introducing an ethnomusicology program at the Academy of Arts in Novi Sad, and how to organize and the teaching process, in the article **Music of “The Others” in the Practical Teaching of Ethnomusicology at the Academy of Arts in Novi Sad**. The paper is part of the project *Music and Dance Tradition of a Multi-Ethnic and Multicultural Serbia*, in the Faculty of Music at the University of Arts in Belgrade, as well as the project *Cultural Identities of Artistic Production of the Academy of Arts of the University of Novi Sad – Archiving and Analytical Presentation of Materials and Traditions*. The author focuses on the period from 2006–2015, and points to the documenting, educational, and intercultural potential of ethnomusicology.

An interesting addition to this collection is the contribution by Hedy Hurban **The Dervish Sound Dress – A Garment Using Sensors That Emit Sound and Haptic Feedback**. This is an transdisciplinary study focusing on innovative sound dresses, whose creation was inspired by the metaphysical experience of the *sema* – the meditation ritual of the Mevlevi Sufi dervishes in Turkey. This unique concept, still in development, is conceived as a wearable garment. It has been designed so that every bodily movement of a dervish “dance” initiates a sound production with the help of special built-in sensors. What makes this process similar to playing a musical instrument is that the “performer” can control the quality of this sonic interaction between the dress wearer and the environment. Thus, it tests various modes of expressing one’s own feelings, and generating a spiritual and emotional response through performance, sound, and sound creations.

In the article **Narratives About Music in the Contemporary Urban Culture of Sarajevo and Mostar’s Population**, Bogdan Dražeta presents the results of the field research he

conducted in Mostar and Sarajevo in 2017 and 2018. He directs his reflection and research on narratives about music in contemporary urban culture by defining the terms: narrative, contemporary, urban culture, and music. The author states that the meanings of these terms are not exclusive, and that they are often partially redefined depending on the context. He notes that narratives about music represent an important segment of everyday life and that they have a certain cultural significance for the population of these cities. In the pursuit of a more comprehensive study, which will contribute to a more meaningful and thorough understanding of the impact of music narratives on society, the author approaches the issue from an anthropological and ethnological point of view.

The article **Music as Ruled by Primary Processes: Fragmentation** by composer and music theorist Miloš Zatkalik, deals with fragmentations in music from a psychoanalytical perspective. This research builds on the author's previous work in this field (*Music as Ruled by Primary Processes: Condensation*, 2018), because the author believes that music surpasses other arts in its share of unconscious primary processes. Relying on the research of psychoanalysts Heinz Kohut, who oposes the *Guilty Man* (coherent and integrated personality) in order to profile the *Tragic Man* (haunted by disintegration anxiety), and Gilbert Rose who wrote about split within the ego, the author also finds two opposing tendencies in music. One is to present musical flow as distinctly fragmented, while the other emphasizes music analysis, defies fragmentation, and strives toward connection and coherence.

Harmony between Theory and Practice by Refik Hodžić, the music theorist and pedagogue, questions the connection between theoretical study and practical work regarding this subject. In a review of the textbooks published by the Academy of Arts and the University of Arts in Belgrade in the second half of the 20th century (Vlastimir Peričić, Dejan Despić and Dragutin Čolić), the author discusses the historical and theoretical aspect of harmony. The author reviews his manual *Harmonija u Praksi* [Harmony in Practice] (2016), and, guided by long-time pedagogical experiences, indicates and methodically finds the connection between theory and practice, proposing methodical

principals, professional instructions, and suggestions to solve certain problems in teaching harmony.

Architextuality as a Factor in the Construction of the *Musical Fairy Tale* Genre in the Composition *Extraordinary Scenes from Homer's Grave in Smyrna – New Additions for Hans Christian Andersen* by Ivana Stefanović relates the author Srđan Teparić's discussion on the qualities of a kind-of-flute concert, which could, in terms of intertextual relations, be reduced to the level of architextualism. The article examines the level of pattern generality that could be compared with those of general fairy tale situations. In doing so, the author shies away from a possible comparison of the architectural relationship between literary and musical works, but rather moves in the direction of reducing musical cues to archetypal patterns (Propp), which indicates that, in genre terms, it is possible to define the composition as a kind of *musical fairy tale*.

The article **Music Pedagogues from the Soviet Union and East European Countries at the Montenegrin Music Academy from its Foundation to Today** from author Tatjana Krkeljić shows the engagement and significance of Soviet and Eastern European musicians in the work of the Montenegrin Music Academy. The author, in addition to exhaustively listing the lecturers, explains the connection between their origins (this primarily refers to the knowledge acquired at prestigious conservatories and academies) with their methods at the Montenegrin Music Academy. The paper provides a chronological overview of music education in Montenegro before and after the establishment of the music academy, in which the first employees were foreigners from the mentioned countries. By investing in the development of the music scene in Montenegro, these pedagogues paved the way for upcoming generations of young musicians, some of whom have become the main staff of this institution.

Authors Amir Begić and Jasna Šulentić Begić have co-written the article **Didactic Aspects of an Intercultural Approach to Teaching Music**. In it, they point out previous research in which numerous experts and academics deal with didactic possibilities, strategies, models and methods of an

intercultural approach to teaching music in general education schools, as well as the opinions of music teachers on the role and implementation of intercultural teaching practices. By going through the curricula for general education schools, including the curricular reform that was implemented in Croatia in 2015, the authors draw attention to the presence and implementation of intercultural music education in the Republic of Croatia. The authors also discuss the obstacles that teachers may face when teaching intercultural music lessons, and give suggestions on how to overcome them.

The official languages of the symposium were English and Bosnian/Croatian/Serbian. The organizers decided to remain committed to the practice of publishing the collection in English and Bosnian/Croatian/Serbian version, thus achieving the organizer's aspiration of making the collection available to wider scientific and professional circles. Therefore, we thank the authors for their cooperation and patience during the publishing process. Many thanks to the reviewers for their constructive comments, the proofreader Asya Hekimoğlu, as well as other individuals who selflessly supported the publishing process with their suggestions. Special thanks goes to the President of the Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina, Amila Ramović, as well as to the Dean of the Academy of Music of the University of Sarajevo, Ališer Sijarić.

This edition of the collection, however, is greeted with a sad occasion – the departure of Zija Kučukalić (1929–2020), “the most important and irreplaceable scholar in the history of the study of musicology in Bosnia and Herzegovina” (Ivan Čavlović, 2020, In memoriam). He managed to achieve a globally significant musicological career. Therefore, we dedicate the 11th Collection of Papers *Music in Society* to this great scholar, with our deepest gratitude for his dedication to the study of music, the tremendous impact he has made in the development of music in Bosnia and Herzegovina, and the legacy he has left us.

Editors

**Uvodna
predavanja /
Inaugural
Lectures**

LES FRUITS DE LOISIR: NEKE EVROPSKE PREDODŽBE I ZABLUDE O IRSKOJ MUZICI

Harry White

Abstrakt: Historija recepcije irske tradicionalne muzike u Evropi porijeklo vuče iz njenog statusa utočišta od tvrdnji o ozbiljnom karakteru umjetničke muzike. Proučavajući Beethovenove aranžmane irskih narodnih pjesama u poređenju sa onima Thomasa Moorea, te suprotstavljajući sadašnju popularnost irske tradicionalne muzike u Evropi (prije svega u Njemačkoj) skromnoj ili nikakvoj recepciji drugih modaliteta irske muzike, možemo ustvrditi da je percepcija irske muzike u Evropi u najboljem slučaju nepotpuna, a u najgorem pogrešna.

Ključne riječi: tradicionalna muzika; Thomas Moore; Ludwig van Beethoven; *Les Fruits de Loisir* (Hoffmann); *The Last Rose of Summer* (Moore); Axel Klein.

Evropska recepcija irske muzike od početka devetnaestog stoljeća predstavlja primjer “etnomuzikološke supstance” (Dahlhaus, 1989, 40) kao definirajućeg činioca muzičkog diskursa. U Francuskoj, Njemačkoj i Poljskoj, “irsku muziku” možemo percipirati kao idealizovani konstrukt koji je, indirektno kroz medij irske poezije, animirao evropsku muzičku imaginaciju kao koncept romantičkog “drugog” nasuprot apsolutnom statusu umjetničke muzike. Međutim, direktna komunikacija između irske muzike i evropskih kompozitora u ranom devetnaestom stoljeću većinom je bila ograničena na obrade i varijacije tradicionalnih irskih napjeva – obrada koje su uveliko koristile “neprijelazni” karakter irske muzike, nasuprot “prijelaznom” razvoju apsolutne muzike. Do kraja devetnaestog stoljeća popularnost takvih obrada (i napjeva

koje su one predstavljale) je bila tolika da je bilo kakva druga zamisao o irskoj muzici (u kontekstu apsolutne muzike) postala gotovo u potpunosti strana konceptu irske muzike kao evropskog konstrukta. Također, u Irskoj je formativna uloga tradicionalne muzike kao izraza kulturalnog nacionalizma urušila skoro svaku vrijednost koja se eventualno mogla pripisati irskoj simfoniji, irskom klavirskom koncertu ili pak bilo kojem drugom evropskom žanru koji nije privilegovao korištenje tradicionalnih melodija.

Ovakav status “muzičkog pitanja” učvrstio se krajem dvadesetog stoljeća, kada je zvuk Irske (kao međunarodni fenomen) postao sinonimom za zvuk irske tradicionalne muzike. Čak štoviše, popularnost irske tradicionalne muzike u Evropi (a možda posebno u Njemačkoj), prerasla je u globalni fenomen koji za sobom ostavlja skrivenu muzičku historiju – historiju irskog doprinosa evropskim muzičkim žanrovima koji se i u zemlji i na međunarodnom nivou malo uzima u obzir. Implikacije ovog kulturalnog pomračenja za Irsku i za Evropu čine temelj ovog rada. U vrijeme kada se evropski identitet testira do tačke pucanja, možda je prikladnije nego ikad istražiti prirodu irskog muzičkog identiteta u širem muzikološkom kontekstu.

1. Neke evropske predodžbe o irskoj muzičkoj kulturi

U članku pod naslovom *Germany wants more Irish culture. Why can't we deliver?* [Njemačka želi više irske kulture. Zašto to ne možemo omogućiti?] objavljenom u *The Irish Times* 23. oktobra 2010. godine, Derek Scally započinje:

“Kad bi bista Felixa Mendelssohna imala stopala, pomjerala bi se uz muziku koja je odjekivala kroz svodove dvorane ispod irske ambasade u Berlinu. U starom domu Banke Mendelssohn, novi tradicionalni irski muzički sastav Cirrus daje sve od sebe, a uskoro čak i zamjenik njemačkog ministra u drugom redu klati nogom u ritmu muzike.

Ova večer je dobrodošlo skretanje pažnje sa ‘propasti i mraka’ o Irskoj u njemačkim medijima, ali sve to baš i nije onako kako se čini (...) Vladine agencije rade ogroman posao pro-

movirajući Irsku u inostranstvu, ali, gledajući izvana, čini se da postoji zabrinjavajući jaz između stvarnosti i usluga koje država plaća za promociju onoga što Irsku čini jedinstveno irskom.”¹ (Scally, 2010)

Scally u nastavku istražuje kontrast između tradicionalne irske muzike u Njemačkoj, “gdje je glad za irskom kulturom gotovo nezasitna”, i “apatije” irske vlade u smislu inicijative za poduhvatom promocije i, doslovno, prodaje tradicionalne muzike za zainteresirano inostrano tržište. On iznosi uvjerljive argumente kad kaže da je tradicionalna muzika roba čiji je tržišni potencijal nerazvijen u Evropi (a prije svega u Njemačkoj), bez obzira na općenitiju naklonjenost tradicionalnoj muzici kao vodećem segmentu irske kulture, tako da sama muzika, kao živi izraz irske kulture i historije ostaje nedovoljno kapacitirana kao sredstvo za privlačenje evropskih turista u Irsku. Na kraju ovog članka Scally citira izvođačicu tradicionalne muzike (i bivšu članicu sastava *Clannad*), Moyu Brennan, u žarkom argumentu u korist ovog teksta: “U Irskoj imamo banku koja se naziva kulturom, toliko bogatu da bi druge države vrlo rado mogle crpiti iz nje. To je kovčeg s blagom koji još nije otvoren.”² (Scally, 2010)

Ova projekcija irske muzike kao turističke robe, kao komercijalnog resursa sličnog prirodnoj izvorskoj vodi ili irskom maslacu (oba proizvoda imaju značajan udio u izvoznoj ekonomiji između Irske i Njemačke), teško da će osramotiti one čiji posao je iskorištavati Irsku kao turističku destinaciju kontinentalnih Evropljana. Ipak, jednačina koju Scally i Brennan postavljaju između irske muzike i ekonomskog obogaćivanja vrijedna je daljnjeg razmatranja. Ona počiva na autoritetu i

1

[“If the bust of Felix Mendelssohn had feet they would have been tapping along with the music echoing through the vaulted hall below the Irish Embassy in Berlin. In the old home of the Mendelssohn Bank, the new traditional Irish music group Cirrus give it their all and soon even the German junior minister in row two is jiggling his foot in time with the music. The evening is a welcome distraction from the doom and gloom about Ireland in the German media, but it's not quite what it seems (...) Government agencies do tremendous work promoting Ireland abroad but, looking in from outside, there appears to be a worrying gap between the reality and the lip service the State pays to promoting what makes Ireland uniquely Irish.”]

2

[“We have a bank in Ireland called culture, so rich that other countries would dearly love to be able to draw on it. It's a treasure chest that hasn't been opened yet.”]

ugledu tradicionalne muzike kao neizmjereno popularnog izvora zabave u Njemačkoj, koji je zauzvrat potkrijepljen konceptom kulturalne autentičnosti koji muzici samoj daje status nedostižan za bilo koju drugu vrstu irske muzičke prakse. Za mnoge Evropljane (ne gledajući pritom šire) zvuk Irske *jeste* njena tradicionalna muzika. Irski jezik je dugo čekao da bude prepoznat kao lako razumljivi potpis irskog identiteta; irska muzika, nasuprot tome, uživa međunarodni ugled kojem može parirati tek nekolicina činilaca irske kulture, s izuzetkom irske književnosti na engleskom jeziku. W. B. Yeats (1865–1939) je u svom obraćanju povodom osnivanja National Theatre Society, objavljenom 1905. godine, nehajno izdvojio “seljanina koji ima svoje narodne pjesme i svoju muziku” iz općenitog naboja umjetničkog života “u službi svrhe” (Yeats, 2005, 23). Nije teško uočiti da se ono što se nekada možda i moglo činiti neobičnim odbacivanjem irske muzičke kulture i njenog političkog odjeka – sada mora iščitavati drugačije. Možemo opravdano tvrditi da je Yeats – ma koliko nenamjerno – bio besramno u pravu, i to u mjeri koju nije mogao ni predvidjeti. To je zato što je neviđena ekspanzija popularne zabave u poslijeratnoj Evropi bila izrazito prijemčiva narastanju irske muzičke tradicije (ili određenih aspekata te tradicije) predvođene muzikom kao rekreativnom alternativom, te je odvrćala pažnju od visoke ozbiljnosti drugih umjetničkih formi. U tom smislu, irska tradicionalna muzika je također “dobrodošlo skretanje pažnje sa ‘propasti i mraka’”, da se pozovemo na Scallyevu formulaciju (2010). U ovom vrlo uskom, ali i iznimno moćnom smislu, irska muzika je “drugo”, umirujuće utočište od ozbiljnih preokupacija evropske historije samom sobom. Pravo je malo čudo što ona općinjava maštu evropskih naroda u mjeri u kojoj to čini čak nepogrešivo. I u tom smislu tradicionalna muzika preuzima ulogu neoromantičke verzije Irske (stavljajući sve sumorne irske probleme na jednu stranu), što turistička industrija ne može a da ne prihvati. To ostaje slučaj čak i kad – kako Scally tvrdi – ostaje mnogo toga za dostići na polju komercijalnog iskorištavanja ovog resursa.

Moja je namjera u ovom radu istražiti historiju evropskih muzičkih ideja koje su u pozadini ove problematike, ako ni zbog čega drugog, onda zato što recepcija irske muzike u Evropi

možda nije toliko komplikovana koliko se čini da sadašnje stanje sugerije. S tim u vezi, postoje tri činioca čiji uticaj na prijenos irske muzike u Evropi u devetnaestom stoljeću pomaže objasniti konsolidaciju i konvencionalno razumijevanje sadašnjeg trenutka, prema kojem je u Evropi (a posebno u Njemačkoj) irska muzika jednaka tradicionalnoj muzici, a tradicionalna muzika je autentična muzika. Ti činioci su: (1) cirkulacija i uticaj spisa Thomasa Moorea (1779–1852) u Evropi, (2) odnos između Beethovenovih (1770–1827) obrada irskih narodnih pjesama i njemačkog muzičkog idealizma, i (3) “neprijelazno” stanje irske muzike (uključujući i određene Mooreove pjesme) nakon evropskog muzičkog romantizma. Sva tri činioca doprinose jednačini postavljenoj između značenja termina “irskog”, tradicije i kulturalne autentičnosti predloženih u ovom eseju. Međutim, ove jednačine su za uzvrat istisnule druge vidove irske muzičke prakse, a ponajviše tvrdnju Irske o učešću (čak kao nacionalne države) u diskursu evropske umjetničke muzike. U pokušaju da se napravi razlika između ove tvrdnje, koja za mnoge ljude ostaje neopravdana i neistražena, i konvencionalnog prijema irske muzike u Evropi (kao prirodnog resursa velike ljepote, koji olakšava muke kontinentu), ukratko navodim jedan relativno nov kontraargument o prirodi irskog muzičkog diskursa i njegovom djelimičnom iščeznuću. Iz navedenog proizlazi da ovo alternativno čitanje svoje porijeklo ima u Njemačkoj. U tom pogledu, postojeća percepcija “posuđene” muzičke kulture (u vezi sa težnjama i dostignućima Irske drugačijim od domene popularnih i tradicionalnih modusa) izuzetno je relevantna za probleme ovdje opisane historije recepcije.

2. Irska muzika i evropska kultura: Mooreov paradoks

Dereku Scallyju se i može oprostiti to što je zamišljao da bi Felix Mendelssohn (1809–1847) tapkao uz muziku tokom irskog *Tradfesta* u Berlinu 2010. godine, no istina je mogla biti i drugačija: u pismu sestri Fanny Hensel (1805–1847) od 25. augusta 1829. godine kompozitor je komentarisao muzičke impresije koje je stekao tokom turneje po Škotskoj i Velsu:

“Završio sam sa nacionalnom muzikom! Deset hiljada đavola je odnijelo svu narodnost! ... u holu svakog glasovitog prenočišta sjedi harfist i neumorno svira takozvane narodne melodije; to je nečuveno, vulgarno, neuštmano [*falsch*] smeće, uz koje istovremeno ide vergl! Bilo ko, kao i ja sam, ko ne može izdržati Beethovenove nacionalne pjesme, bi trebao doći ovdje, slušati kako ih viču grubi, nazalni glasovi praćeni čudnim, zgužvanim prstima, a pritom ne gundati.”³ (prema Gelbart, 2007, 248)

Bilo bi teško iz ovakvog ispada ne zaključiti da su, bar za Mendelssohna, ovakva osjećanja označila kraj njemačke očaranosti velikim “drugim” utjelovljenim u narodnoj muzici – “drugim” kojeg sam Mendelssohn aksiomatski označava kao “nacionalnu muziku” i u razuzdanoj suprotnosti spram autoritativne pozicije *Kunstmusik* [umjetničke muzike], zaneamarujući pritom sopstvenu apoteozu modalitetnosti u djelima kao što su *Fingalova spilja* i *Škotska simfonija*. Razočarenje i prijezir koji karakteriziraju Mendelssohnovo shvatanje ruralne muzičke kulture, što je uočljivo u ovom pasusu, značajno oslabljuju romantičnost i ushit ranijeg njemačkog interesovanja za ideal barda u književnosti i muzici. Kao što tvrdi Matthew Gelbart, Mendelssohnovo omalovažavanje izraz je uvjerenja ne samo u superiornost njemačke umjetničke muzike, već i u njeno univerzalno stanje.⁴ Uistinu, model “centar-periferija” muzičkog mišljenja, koji Gelbart locira kod navedene generacije njemačkih kompozitora romantizma (posebno kod Mendelssohna i Schumanna), za sobom povlači drastično nazadovanje narodne muzike od njenog idealizovanog statusa kao iskonskog i univerzalnog supstrata evropske umjetnosti, ka shvatanju iste kao izraza nacionalne kulture,

3

[“No national music for me! Ten thousand devils take all folkishness! ... a harper sits in the hall of every reputed inn playing incessantly so-called folk melodies; that is infamous, vulgar, out-of-tune [*falsch*] trash, with a hurdy-gurdy going at the same time! Anyone, who, like myself, cannot endure Beethoven’s national songs, should come here and listen to them bellowed out by rough, nasal voices, and accompanied with awkward, bungling fingers, and not grumble.”]

4

Gelbart primjećuje da je u takvim odjeljcima Mendelssohn “koristio izraz ‘nacionalna muzika’ (pa čak i ‘narodna’ u ovom kontekstu) kao prevashodno nešto lokalno i grubo, koje je u direktnoj suprotnosti sa historijom apsolutne umjetničke muzike do koje je njemu toliko bilo stalo” (Gelbart, 2007, 248).

u kojoj se, marginalno ili lokalno, ona neizbježno povinuje univerzalnoj snazi njemačke muzičke imaginacije. Moglo bi se, na primjer, pomisliti na Schumannovu (1810–1856) recepciju Chopina (1810–1849), u kojoj je njemački kompozitor priznao postojanje poljske “fiziognomije” u Chopinovim ranijim radovima, koja će (barem za Schumanna) sretno iščeznuti u tački stapanja sa velikom tradicijom njemačke umjetničke muzike (Schumann, 1888, 188).

Mendelssohnovo odbacivanje “nacionalne muzike” u njegovom pismu iz 1829. godine, čini se, krije dugotrajnu njemačku preokupaciju “narodnošću” koja porijeklo vuče od entuzijastične recepcije koju su uživale osijanske krivotvorine Jamesa MacPhersona (1736–1796) u njemačkim književnim krugovima tokom 1770-ih i 1780-ih godina. Čak i ako su u MacPhersonovim “prijevodima” sa galskog jezika škotska imena i mitovi zamijenjeni njihovim originalnim irskim prototipima (do te mjere da su “Irska” i “Škotska” bili efektivno međusobno zamjenjivi pojmovi u Njemačkoj kasnog osamnaestog stoljeća, kao što je to ranije često bio slučaj), to u njemačkim napisima nije oslabilo uticaj galske kulture kao protoromantičkog stimulusa. Zanos za Ossianom (i težnja da se sam Ossian asimilira kao “njemački” bard) oblikovala je njemački književni idealizam preko pola stoljeća. Od Herdera (1744–1803) do Goethea (1749–1832) osijanski karakter je predstavljao određeni stupanj poetske emancipacije i imaginativne regeneracije koja je bila od neosporne važnosti u domenu specifično njemačke književnosti. Bilo je neizbježno da će takva promjena klime u njemačkom načinu pisanja uskoro dobiti odgovarajući odjek u njemačkoj muzici. Na kraju devetnaestog stoljeća, *ossianische Gesang* bila je redovna pojava u njemačkoj muzičkoj mašti. Njemačke varijante MacPhersonove poezije i stihovi napisani tako da oponašaju njegov bardovski sadržaj postali su opća mjesta. Beethoven, Schubert (1797–1828) i Schumann – veliki arhitekti njemačkog muzičkog romantizma – kultivisali su radikalno stiliziranu muzičku dikciju koja je odgovarala onome što su doživljavali kao čistoću, originalnost i prirodnost osijanske poezije. Sam koncept “narodne pjesme”, prilagođen iz Herderovog suštinski lingvističkog shvatanja ovog fenomena, nastao je kao odomaćena njemačka umjetnička forma. U tom procesu, njemačka muzika je *zamišljala* galsku

narodnu pjesmu. Kad su Schubert i Schumann komponovali na osijanske stihove, njihova melodijska i harmonijska invecija, kao i ovisnost o njihovoj strofičnoj strukturi, ipak su nastale samostalno. Nisu obrađivali škotske narodne pjesme. Nisu aranžirali škotske ili irske melodije, kao što su to učinili Haydn (1732–1809) i Beethoven (i samo tada za strano tržište). Naprotiv, njemačka muzika, angažirajući samu ideju “narodne pjesme”, zaustavila se na granicama vlastitog lirskog genija, kao da se time željelo razlikovati izvorni ideal od njegovog kasnijeg maštovitog života. Galska muzika (irska muzika, škotska muzika) odlučno je ostala udaljena od ovoga.

Objavlivanjem i distribucijom djela *Irish Melodies* [Irske melodije] Thomasa Moorea između 1808. i 1834. godine, ova njemačka asimilacija idealiziranih galskih prototipa prisvajana je na obje suparničke strane. Mooreove *Melodije* nisu samo bile popularne na kontinentu: njihov uspjeh (koliko god da je to bilo kontroverzno na britanskim otocima) nadišao je egzotično stanje evropskog romantizma predstavljajući irsku muziku ne kao idealnu, već naprosto kao zvučnu formu. Moore je jednim potezom preokrenuo normativno stanje evropske pjesme angažujući irsku muziku kao preduslov vlastitog tekstovnog predloška, procesa koji je proturječio konvenciji kontinentalne vokalne muzike *prima le parole* [prvo riječi]. Moore je izjavio da je njegova otvorena namjera objavljivanja *Melodija* bila “stihovno protumačiti dirljivi jezik muzike moje zemlje”, praksa koja je irsku muziku neizbježno politizirala kao izraz otuđenja i gubitka (Balfé, 1865, v). Prijelaz iz (irske) muzike u (englesku) poeziju koji je proizašao iz ovog procesa iznio je sudbonosne (i često plodonosne) posljedice za recepciju muzike u Irskoj, no u Evropi, Mooreovi stihovi i muzika koja ih je inspirisala često su vodili odvojen život.⁵ S tim u vezi, dužni smo priznati šta je doprinijelo paradoksu Mooreovog uticaja u Evropi. Dok je irska muzika inspirisala poeziju *Irskih melodija*, ipak je Mooreova poezija, a ne same melodije, inspirisala Hectora Berliozu (1803–1869), Roberta Schumanna, Frédéricica Chopina i mnoštvo manje značajnih kompozitora

5

Za čitanje Mooreovog literarnog i muzičkog uticaja u Evropi vidi: White, 2008, 35–78. O Mooreovim pjesmama i njihovim muzičkim i književnim izvorima vidi: Hunt, 2017, *passim*.

široj Evropi u njihovoj obnovi vokalno-instrumentalne muzike. Julian Rushton je u vezi s tim primijetio da “Mooreov književni i muzički uticaj u ovom periodu moramo postaviti na nivo uticaja Goethea i Shakespearea” (Rushton, 1995, 240).⁶ Osim *Melodija*, Mooreova orijentalna pjesma *Lalla Rookh* (1817) nije bila ništa manje uticajna kao katalizator u razvoju vokalno-scenske evropske muzike. Schumannovo uvjerenje da je Mooreova epska pjesma “od početka namijenjena za muziku”, nesumnjivo je nadahnulo njegov vlastiti proboj kao dramskog kompozitora, ponajviše njegovu postavku djela (u njemačkom prijevodu) *Paradise and the Peri* (*Das Paradies und die Peri*, op. 50, 1843), drugog dijela *Lalla Rookh* (White, 2008, 57-67). U svim tim poduhvatima njemačka recepcija Moorea bila je književnog karaktera, međutim to je u velikoj mjeri uticalo i na muziku koju su pisali sami njemački kompozitori. Kasniji muzički život irskih melodija na koje je Moore napisao stihove problem je sam po sebi.

3. Djela bez broja opusa: Beethovenove irske intervencije

Ludwig van Beethoven je obradio ukupno 71 irski napjev (od kojih je njih osam duplo obrađen) koje mu je dostavio škotski izdavač George Thomson između 1809. i 1815. godine, od kojih su sve osim njih sedam dovršene do 1813. godine. Uprkos kritičkom stavu Barryja Coopera prema ovim pjesmama sredinom 1990-ih godina i njihove (veoma) recentne rehabilitacije kroz seriju CD-a produciranih prije četiri godine u Dublinu, potrebno je istaći da je ove obrade od samog početka zasjenio uspjeh Mooreovih *Irskih melodija* što bi moglo objasniti nedostatak historije njihove recepcije od tada (Cooper, 1995, 65-81)⁷. One su bez sumnje važna epizoda u narativu njemač-

6

Važno je dodati da je pojam *mélodie* korišten u Francuskoj da bi se označile solo pjesme nakon što je Berlioz 1829. komponovao ciklus kratkih pjesama (*Irlande*) sastavljen od devet muzičkih uobličavanja Mooreovih stihova (iz *Irskih melodija*) u prevodu Thomasa Gouneta.

7

Za podatke o Beethovenovim snimcima koje je izdao DIT 2014. godine, vidi: Beethoven's Irish Songs, 2020. Beethovenove obrade je izvorno objavio Thomson 1814. i 1816. godine.

kih reakcija na irsku muziku (čemu ću se još vratiti), no one također ilustruju ne samo uspjeh koji su uživale Mooreove obrade (dok njegove vlastite pjesme nisu opale u popularnosti) nego još specifičnije – što bih ovdje želio snažno potcrtati – organski idealizam koji je pokretao Beethovenovu maštu kroz djelovanje generičkih modela koji su privilegovali (i radikalno preoblikovali) instrumentalnu muziku. Beethovenovi kasniji savremenici ili gotovo savremenici (kao što je bio slučaj sa Mendelssohnom) aksiomatski su razlikovali *Kunstmusik* (ili “višu muziku”) njegovih simfonija, gudačkih kvarteta, klavirskih sonata i kamerne muzike (pažljivo sakupljane i katalogizirane kao niz visoko značajnih i veoma uticajnih dijelova opusa) od njegovih aranžmana narodnih pjesama pisanih po rutinskim narudžbama, koji niti za Beethovena niti za njegove urednike nisu zaslužili niti privilegiju broja opusa (Gelbart, 2007, 224, 234-235). Ovu bismo razliku u načinu na koji je Beethoven gledao na svoje originalne kompozicije nasuprot aranžmanima narodnih pjesama mogli dalje produbiti konstatacijom da su njegove irske obrade pisane za strano (zapravo britansko) tržište, bez intencije da formiraju organski razvoj njegovog genija. To ne znači da je Beethoven bio ravnodušan prema tim obradama, već ide u prilog tvrdnji da je njegova zamisao o narodnoj muzici, nanovo osmišljena u *Odi radosti* koja kruniše *Devetu simfoniju*, bila zapravo romantički izum koji je prednjačio pred njegovim susretima sa melodijama koje mu je obezbijedio Thomson. Kada je Beethoven dramatično ujedinio riječi i muziku u ovom djelu, čime je zapravo njegov doprinos simfonijskom žanru doveden do njegovog utopijskog kraja, okrenuo se Schilleru i njegovim sredstvima mašte. Još jednom je njemački kompozitor radije idealizovao muziku “naroda” nego da se usmjerio na pravu stvar. U tom je procesu marginalni status Beethovenovih irskih narodnih pjesama doveden do krajnosti. Bez obzira na magnitudu kompozitorovog uticaja na njemačke muzičke tokove tokom devetnaestog stoljeća (i kasnije), njegov odnos prema irskoj muzici je imao malo uticaja na njenu recepciju u Evropi. A kada ovaj odnos iznova osmotrimo, naići ćemo na određeni stupanj nekompatibilnosti između Beethovenovog muzičkog diskursa i samih napjeva, koja je bila tu od samog početka. U tom smislu, Barry Cooper, koji se bavi proučavanjem Beethovenove muzike, navodi prepisku između kompozitora i nje-

govog izdavača nastalu u trenutku kada je Thomson zatražio od njega da revidira originalne obrade koje mu je Beethoven poslao. Jedna rana obrada pjesme *Tis but in Vain* (1810), na primjer, iznjedrila je sljedeću prepisku između izdavača i kompozitora (prvo Thomson): “Ovdje su ritornella za klavir, iako pristojna, previše briljantna. Rulade bi trebalo zamijeniti, jer je pjesma nježnog i žalobnog karaktera. Dozvolite mi onda da Vas zamolim za ritornella u jednostavnom, lebdećem i kantabilnom stilu.”⁸ (Cooper, 1995, 69) Na to je Beethoven odgovorio (na francuskom):

“Nisam navikao da ispravljam svoje kompozicije; to nikada nisam radio, duboko uvjeren da bi bilo kakva djelimična promjena promijenila karakter kompozicije. Žao mi je što ste Vi sada na gubitku, ali ne možete kriviti mene, jer je na Vama bilo da me bolje upoznate sa ukusom u Vašoj zemlji i slabim sposobnostima Vaših izvodača. Sada, naoružan Vašom informacijom, komponovao sam ih u potpunosti nanovo i nadam se, u maniru koji odgovara Vašim očekivanjima.”⁹ (Cooper, 1995, 69-70)

Kakve god da je ustupke, isprovocirane od strane Thomsona, Beethoven napravio u “karakteru” melodija, teško je ne uočiti nepovezanost između kompozitorove tehnike i originalnih melodija, što se i suviše revnosno manifestuje kad slušamo ove pjesme danas, dva stoljeća nakon što su komponovane. Jedan muzički konstituent nepromjenjivo sprječava drugi, što je problem koji se dodatno pogoršava čistotom i/ili jednostavnošću dikcije koju su u međuvremenu ove melodije uživale (u Njemačkoj ponajviše, no i drugdje). Beethovenove obrade su, da tako kažemo, irska muzika nehotice ispjevana njemačkim akcentom.

8

[“Here the ritornellos for the piano, though fine, are much too brilliant. The roulade should be replaced, for the song is of a tender and plaintive character. Allow me then, to ask you for ritornellos in a simple, flowing and cantabile style.”]

9

[“I am not accustomed to retouching my compositions; I have never done so, thoroughly convinced that any partial change alters the character of the composition. I am sorry that you are the loser, but you cannot blame me, since it was up to you to make me better acquainted with the taste of your country and the meagre facility of your performers. Now, armed with your information, I have composed them entirely anew and I hope, in a manner that answers your expectations.”]

4. U “neprijelaznom” raspoloženju: varijacije na irsku melodiju

Ako je Beethoven irsku muziku iscrtao prema kalupu vlastite umjetnosti, evropski kompozitori u vrijeme njegovog uspona postupali su drugačije. Zapravo, njemački i italijanski kompozitori koji su se naselili u Irskoj od ranog osamnaestog stoljeća su dugo bili naviknuti na aranžiranje irskih melodija za različite kombinacije instrumentalnih sastava (najranija postojeća zbirka “najslavnijih irskih melodija” za violinu, obou i kontinuo objavljena je u Dublinu 1724. godine). Bez obzira na to, romantika i utočište irskog napjeva u dugom devetnaestom stoljeću (i kao direktna posljedica njemačkog suvereniteta u domenu instrumentalne muzike) sačinjava posebnu kategoriju evropske kompozicije u vezi sa irskom muzikom, što je pažnju naučnika koju zaslužuje dobilo tek nedavno. S obzirom na dokaze koje ovo istraživanje predočava, ne čini se pretjeranim dodati da su evropski kompozitori općenito (a posebno njemački kompozitori) formirali naviku “slušanja” irske muzike kroz jednostavan postupak korisnog pisanja idiomatskih varijacija (pogotovo za klavir) na tradicionalne irske melodije predstavljene kao teme od kojih je ostatak takvih kompozicija ovisio. Jedan rani primjer ovog tematsko-varijacijskog pristupa irskoj muzici kompozitora Frederica Hoffmanna (?) je objavljen u Dublinu oko 1810. godine. Hoffmannova kompozicija naslovljena je *Les Fruits de Loisir or The Groves of Blarney* [Plodovi dokolice ili šume Blarneya] i za tri godine prethodi obradi iste melodije kao *The Last Rose of Summer* [Posljednja ruža ljeta] Thomasa Moorea u petom svesku *Irskih melodija* (1813).¹⁰ Ono što je uočljivo uhu kao i oku tokom Hoffmannovih varijacija jeste “neprijelazan” status irske melodije nasuprot (tada) savremenom idiomu pisanja za klavir. Uprkos uzavreloj i raznovrsnoj klavirskoj figuraciji, melodija ostaje netaknuta. Ukrašena je ali nije razvijena. Ta je melodija u potpunosti formirana, konačna verzija (kao što je bila), koja je ostala nepromijenjena

10

Jedna kopija Hoffmannovih varijacija sačuvana je u Nacionalnoj biblioteci Irske (broj Add Mus 6171); NLI katalog bilježi da ih je objavio Paul Alday u Dublinu 1810. godine. Ova kopija je dostupna online na službenoj stranici Nacionalne arhive irskih kompozitora (Hoffmann, 1810).

u stotinama obrada koje je dobila od evropskih kompozitora u stoljeću koje je uslijedilo.

Odnosi između melodije i varijacija koje je ista inspirisala mogu pomoći da se osvijetli pojam “neprijelaznog”, koji opisuje stalnost tradicionalnog repertoara. *The Last Rose of Summer* je naslov Mooreovih stihova; u jednom ranom izdanju sakupljača, izdavača i kompozitora Smolletta Holdena (?–1813) melodija se pojavila pod imenom *The Groves of Blarney* oko 1803. godine; zbirka *Ancient Music of Ireland* Edwarda Buntinga (1773–1843), u kojoj se pojavljuje ova melodija tada naslovljena kao *The Young Man’s Dream*, smatra se njenim prvim printanim izvorom, te se ona sama pojavljuje u (oskudnom) aranžmanu za klavir (1796–1797). Upravo je Bunting transkribirao melodiju od harfista Denisa Hempsona (1695–1807) tokom festivala *Belfast Harp* 1792. godine, iako se ova transkripcija – onako kako je to prikazano u Buntingovoj verziji iz 1796–1797 – doduše u detaljima, ne i u suštini – značajno razlikuje od verzije koju su popularizovali Holden i Moore.¹¹ Ovaj mali hronološki pregled izvora ilustruje generalno načelo irske tradicionalne muzike koje se teško može previdjeti ako želimo razumjeti historiju njene recepcije nakon 1800. godine; naime, kada melodija jednom počne cirkulisati kroz domen muzičke notacije, njen prenos nakon toga biva učvršćen i tačan. Ovaj princip je u značajnoj mjeri spriječio usmenu predaju repertoara, barem sudeći prema utvrđenim formama nagoviještenih u doba Buntingovih publikacija. Kao uvjerljiv dokaz navedenog može poslužiti sama *The Last Rose of Summer*, čija je muzička morfologija ostala neizmijenjena od 1810. godine do danas. (Kao kontrast ovome, skoro svaka melodija iz Buntingovih zbirki koje je adaptirao Moore, uključujući i ovu, prošla je značajne promjene od izvora do pjesme, što je proces koji zapravo reflektuje usmenu tradiciju.)

Međutim, postoje još dva aspekta pojma “neprijelazan” koja se mogu primijeniti na ovo predstavljanje irske muzike u Evropi devetnaestog stoljeća. Prvi od njih se tiče čitanja odnosa “centar-periferija” u muzičkom iskustvu, podstaknutog or-

11

Za više detalja o vezi izvora između Buntinga, Holdena i Moorea, vidjeti: Ní Chinnéide, 1959, 109-134.

ganskim idealizmom i suverenosti njemačke instrumentalne muzike širom kontinenta između 1800. i 1918. godine. Prestiž povezan sa “umjetničkom muzikom” (ili “višom muzikom”) u Njemačkoj tokom devetnaestog stoljeća zahtijevao je (ili povlačio za sobom) odgovarajuće olakšanje od ozbiljnog posla originalnog komponovanja kada se radilo o aranžmanima ili varijacijama irskih napjeva. (Kao javna ličnost, politički i društveni značaj umjetnika kao heroja utjelovljen u Beethovenu, u konačnici će se bez zaostatka proširiti na Richarda Wagnera, 1813–1883.) Umjetnička muzika je bila u domenu javne svijesti, psihološkog uvida i historijske interpretacije. “Narodna muzika” je bila utočište nevinosti. U ovom binarnom uparivanju, sadašnje vrijeme evropskog muzičkog diskursa bi moglo predstavljati i djelovati kroz “narodnu muziku” kao zvučna ikona romantičke “drugosti”. Narodna muzika, a posebno irska muzika, postala je muzički objekt uključen u dijalektičku vezu sa olujom i nagonom njemačke muzičke imaginacije. Malo čudo je možda to što su njeni privlačni potpisi modalne čistote tako pažljivo sačuvani. A kada je evropski kompozitor susreo irski napjev (da tako kažemo), to je uradio kroz medij muzičkog kompromisa, odnosno kao salonski eksponat ili ekspresivnu reminiscenciju. U takvim prilikama, ozbiljan posao originalnog komponovanja nije bio u igri.

Drugi neprijelazni aspekt irske tradicionalne muzike bila je (i dalje jeste) njena *organska* neprijelaznost, u čijoj potvrdi je pripomoglo i njeno kolanje Evropom. Tradicionalna irska muzika nosi i promovise ponavljanje (do te mjere da ono potvrđuje njeno porijeklo iz ranog osamnaestog stoljeća, posebno iz ugla njene povezanosti sa fiksiranim plesnim formama), ali nije prilagođena razvoju. Njeni potpisi su suviše formirani i dovršeni da bi s lakoćom omogućili takav kompozitorski impuls. Ali čak i kada bismo osporili njenu dovršenost (ili ograničenost, u zavisnosti od tačke gledišta), teško bismo pogriješili ili potcijenili taj dokaz o evropskoj muzičkoj historiji koji – kao što je slučaj sa *The Last Rose of Summer* – glasno potvrđuje *a priori* stanje irske muzike u kontekstu njenog evropskog kasnijeg života. Ovo stanje, na koje je nedavno u svom istraživanju, te katalogu evropskih obrada *The Last Rose of Summer* ukazao Axel Klein, ohrabrilu je podžanr kompozicija (često promovisanih pod naslovima kao što su *Souvenir d'Irlande* ili *Erinnerungen*

an Irland) u kojima je “domaća” tehnika pojedinih kompozitora igrala ulogu domaćina njihovom “prisjećanju” na Irsku kroz variranje irskog napjeva (Klein, 2017, 132-145).¹² U slučaju *The Last Rose of Summer*, Klein katalogizira 205 djela raznih kompozitora između 1810. i 1913. godine (većina, iako ne sve, bazirane su na samom napjevu) i pripisuje njenu nevjerojatnu popularnost u drugoj polovini devetnaestog stoljeća pojavljivanju pjesme u (njemačkoj) operi *Martha* (1847) Friedricha von Flotowa (1812–1883). Sudeći prema broju instrumentalnih varijacija na dati napjev objavljenih u Njemačkoj i Francuskoj nakon velikog uspjeha opere, čini se da je *Martha* djelovala kao jedinstven poticaj, no prije i nakon *Marthe*, sama melodija skreće pažnju na neprijelaznu prirodu “irskog napjeva”, čak i u onim obradama u kojima kompozitorova tehnika u potpunosti odstupa od morfologije melodije. Tako se u Mendelssohnovoj klavirskoj fantaziji na *The Last Rose of Summer* (1827) napjev periodično vraća svom originalnom ruhu i tempu kao ponovnoj potvrdi protiv ornamentalnih (i često atematskih) “varijacija” koje mu se pridružuju.

5. Nečujna umjetnost: irski muzički identitet u Evropi

Suverenitet irske muzike kao egzotičnog “drugog” u Evropi, potpisan i kao utočište od visoke ozbiljnosti apsolutne muzike, bio je drugačije konstruisan u samoj Irskoj – prvenstveno kao označilac kulturalnog nacionalizma, a svakako i kulturalne autonomije. Međutim, irska tradicionalna muzika je također

12

O podžanru muzičkih “prisjećanja” ili “suvenirna” Irske Klein piše kako slijedi: “Ako bi, međutim, strani kompozitor koristio irsku tradicionalnu melodiju u devetnaestom stoljeću, to je moglo imati dva moguća značenja: ili je kompozitor želio dodati ‘egzotični’ element svojoj muzici ili je on/a također bio/la putujući izvođač koji je namjeravao pozdraviti svoju irsku publiku ljubaznom gestom uvažavanja – dok je svojoj publici kod kuće donosio/la ‘suvenir kompoziciju’ sa svojih putovanja. Neki kompozitori kao što su Ferdinand Ries, François-Joseph Dizi, Louis Spohr i Frédéric Kalkbrenner pisali su djela inspirisana irskom tradicionalnom muzikom nakon posjeta ili kratkotrajnih boravaka u Engleskoj, te nisu miješali englesku sa irskom muzikom (...). Postoje suvenir kompozicije koje uopće nisu suvenirni, kao što su *Reminiscences of Ireland* (Reminiscencije na Irsku) Carla Czernyja opus 675 za klavir komponovane 1842, koje je kompozitor napisao bez da je ikada kročio na irsko tlo.” (Klein, 2017, 129)

bila konstruisana kao samozadovoljno (iako moćno) poricanje umjetničke muzike. U očito beskrajnoj hronici žalbi koje je ovo poricanje potaknulo, možda možemo kao primjere navesti dva široka razmatranja (jedno iz 1936. i drugo iz 2005. godine) koja mogu biti reprezentativna. Prvo pripada Aloysu Fleischmannu (1910–1992), kompozitoru i muzikologu njemačkog porijekla koji je svoju cjelokupnu karijeru proveo u Corku, na jugu Irske (gdje su njegovi roditelji emigrirali iz Münchena tokom 1880-ih):

“Čini se da se irska narodna pjesma i bardska muzika sedamnaestog i osamnaestog stoljeća učvrstila u narodnoj imaginaciji, davši ovoj zemlji reputaciju muzičke kulture koju ona još uvijek ne posjeduje. Lijepo uobličene fraze kao što su ‘naš narod koji voli muziku’ i ‘naše muzičko naslijeđe’ su ovu legendu učinile uobičajenom frazom. Niko ne voli čuti da je *ovo* zemlja bez muzike, zemlja koja bukvalno gladuje za muzikom.”¹³ (Fleischmann, 1936, 41)

Drugo razmatranje je ono Axela Kleina, njemačkog muzikologa koji živi i radi u Frankfurtu, a čije bavljenje irskom umjetničkom muzikom (kao historičara i kritičara) neizbježno uključuje akutnu svjesnost kulturalno opresivnog stanja tradicionalne muzike: “Ono što preostaje je tužna činjenica da je Irska jedna od malobrojnih zemalja u kojima su ljudi uskraćeni za vlastito klasično muzičko naslijeđe. Jednostavnim jezikom rečeno, dok skoro svaka zapadna zemlja može slušati svoju muzičku prošlost, Irska – s izuzetkom njene narodne tradicije – ne može.” (Klein, 2005, 27)

Formiranje identiteta koji je irska muzika postigla u Evropi tokom dugog devetnaestog stoljeća ne bi mnogo doprinijelo njenom kulturnom autoritetu da je isti ovisio samo o Mooreovim pjesmama i drugim napjevima rasparčanim po analima njemačke i francuske salonske muzike kako je stoljeće proticalo.

13

[“Irish folk-song and the bardic music of the seventeenth and eighteenth centuries seems to have fixed itself on the popular imagination, lending to this country a reputation for musical culture that it does not yet possess. Nicely-turned phrases, such as ‘our music-loving people’ and ‘our heritage of music’ have made this legend a household word. Nobody likes to hear that *this* is the land without music, a land that is literally music-starved.”]

Ali ovaj autoritet se produbio u drugoj polovini dvadesetog stoljeća. Romantička “drugost” i utočište irske muzike u Evropi postalo je princip recepcije isključivo lociran unutar same tradicije kao nanovo osmišljena i reanimirana alternativa rivalskim privajanjima popularne kulture i kolapsu njemačkog muzičkog suvereniteta (umjesto da ostane trajni i živi izraz muzejske kulture). Iako se danas popularnost irske tradicionalne muzike u Njemačkoj pojavljuje kao *donnée* (kao u odlomcima iz članka Dereka Scallyja u *Irish Timesu*, citiranim pri početku ovog članka), kulturni značaj takve popularnosti ostaje do značajne mjere neistražen. Neoromantičko stanje irske tradicionalne muzike (kao rekreacijske distrakcije od stresa urbane kulture) je očito privlačno ukoliko je suditi po njenom ogromnom (iako nedovoljno iskorištenom) uspjehu kao izvozne robe, no komercijalni potencijal irske muzike još je daleko od poželjnog ukoliko tražimo objašnjenje njenog uspjeha u drugim uvjetima.

Takvo objašnjenje bi bez daljnjeg uključivalo kulturu oživljavanja narodne muzike širom Evrope i SAD-a od 1960-ih do danas, a njime bi se jednako trebala objasniti praktična reinvencija irske tradicionalne muzike kao umjetnosti ansambla kroz djelovanje (i čisto muzičku umješnost) bendova kao što su *The Chieftains*, *Planxty* i *Clannad* (kao i muzičara pojedinaca kao što su Donal Lunny, Christy Moore, Bill Whelan i Moya Brennan, između ostalih) tokom istog perioda.¹⁴ Ali ovaj narativ bi također zahtijevao odjek odgovora sa kontinenta, mimo egzistencijalne (i manifestne) privlačnosti irske tradicionalne muzike kao zvučne slike same Irske. Ako je irska muzika u Evropi tradicionalna muzika (ili neotradicionalna muzika, s obzirom na njenu novootkrivenu apsorpciju drugih muzičkih žanrova, prvenstveno rock muzike, kao i njene odlučno i stilski proširene instrumentalne palete, u nekim primjerima oslonjene na onu samog kontinenta), teško možemo ostati pri Fleischmannovom strastvenom insistiranju iz 1936. godine da je Irska bila (ili jeste) “Das Land ohne Musik” [zemlja bez muzike]. No umjesto toga, mogli bismo biti izazvani da predložimo da je Irska – barem u smislu evropske historije recepcije – “Das Land ohne Kunstmusik” [zemlja bez *umjetničke* muzike].

14

Vidjeti: White i Boydell, 2013. za podatke o ovdje navedenim ansamblima i muzičarima.

Kleinov rad tokom proteklih dvadeset godina još jednom značajno osvjetljava frazu “irska muzika”, jer ispituje, inicijalno sa zahvalne pozicije njemačkog i njemački obrazovanog muzikologa, skrivenu historiju irskog muzičkog diskursa *drugačijeg od onog koji je u saglasnosti sa romantičkim suverenitetom same tradicije*. Iako Klein sasvim sigurno nije usamljen u ovom poduhvatu, njegove monografije i katalozi o irskoj umjetničkoj muzici u dvadesetom stoljeću i o irskim snimcima klasične muzike, njegove biografske studije o irskim kompozitorima u Evropi, zajedno sa neprekidnim prilivom članaka, eseja, leksičkih unosa i recenzija, čine značajnu (i strpljivo postignutu) disoluciju aksiomske jedinačine koja još postoji između irske muzike i irske tradicionalne muzike.¹⁵ “Kako stvari stoje”, piše Klein u nedavno objavljenom eseju naslovljenom *No State for Music* [Nema zemlje za muziku] “moramo pronaći objašnjenje zašto većina Iraca misle da nemaju historiju klasične muzike” (Klein, 2016, 48).

Ne bih želio omekšati ovaj imperativ, niti umanjiti njegov značaj na kraju eseja zaokupljenog recepcijom irske muzike u Evropi, ali tvrdim da je preovlađujuća domaća indiferentnost prema irskoj umjetničkoj muzici (to jeste, irskoj historijskoj i savremenoj zabavljenosti klasičnim evropskim žanrovima) komplikovana i čak ratifikovana evropskom historijom recepcije koju sam ovdje prikazao. U Njemačkoj, “gdje je glad za irskom kulturom skoro nezasićna” (Scally, 2010), i širom Evrope, irski muzički krajolik ostaje tradicionalni zvučni krajolik, barem u onoj mjeri koliko bilo kakvo nacionalno predstavljanje vrijedno tog imena nastavlja biti relevantno. Ova trajna evropska očaranost irskim muzičkim “drugim” teško da će biti zamijenjena, koliko god da osuđujemo njen naizgled ograničavajući uticaj na domaćem tlu.

6. Predodžbe i zablude

Godine 2016. u Dublinu je objavljena knjiga pod naslovom *The Invisible Art: A Century of Irish Music, 1916-2016* [Nevidljiva umjetnost: stoljeće irske muzike] (Dervan, 2016). Ista godina je također označila stogodišnjicu Uskršnjeg ustanka

15

Vidi: Axel Klein, 2020. za cjelokupan popis Kleinovih publikacija.

u Dublinu koji se pokazao ključnim u irskom osamostaljenju od britanske vladavine i njenom putu ka osamostaljenju šest godina kasnije. Kao što je slučaj sa svim stogodišnjicama (a takav slučaj je i u centralnoj Evropi), bilo je mnogo osvrtnja unazad, mnogo manje ili više osuđivačkih procjena stanja u kojem se trenutno nalazimo u odnosu na ono kakvo je nekada bilo. U ovom kolektivnom poduhvatu, *The Invisible Art* je bila još značajnija zbog stavova koji su govorili o postojanju skrivene muzičke historije, cijelog jednog stoljeća irskog bavljenja artifičijelnim i generičkim preokupacijama evropske umjetničke muzike koja je u međuvremenu nekako nestala. Samu knjigu je pratio trosedmični niz koncerata u National Concert Hallu u Dublinu, koji su predstavljali muziku kojom se sama knjiga bavila. Pokazalo se da većina ove muzike nikada nije izvedena u Irskoj ili je obavijena velom tišine odmah po premijernom izvođenju. I na početku i na kraju ovog stoljeća muzičke historije, mogu se pronaći imena koja bi evropska konstitucija muzičkog interesa mogla prepoznati: Charles Villiers Stanford (1852–1924) na jednom kraju stoljeća, na primjer, te Gerald Barry (1952) na drugom. Važno je potcrtati da su to dva kompozitora čija su djela kolala i bila izvođena prvenstveno *izvan* Irske, uprkos stoljeću koje ih dijeli. Zapravo, kako god da su irski kompozitori doprinijeli Evropi (i općenito zapadnoj muzičkoj kulturi), zavisilo je to od samog statusa irskog egzilanta. Na domaćem tlu se stupanj političke, kulturne i (možda iznad svega) obrazovne ravnodušnosti prema irskoj umjetničkoj muzici tokom proteklog stoljeća produbio do stupnja koji je u ostatku Zapadne Evrope bez premca. To znači da, kakve god zablude o irskoj muzici i dalje postoje, ne mogu se pripisati historiji ideja izloženih u ovom radu. Nevjerovatna je činjenica da se od 1905. godine nije pojavila nijedna historija irske muzike, a ne ohrabruje ništa više ni zapažanje da ne postoji nijedna profesura iz irske muzike na bilo kojem irskom univerzitetu ili koledžu, niti na jugu niti na sjeveru. (Da postoji, takva bi pozicija do sada skoro aksiomatski iz svog vidokruga isključila irsku umjetničku muziku tokom protekla četiri stoljeća). Još jedan način uobličavanja ovih diskutabilnih ili obeshrabrujućih činjenica jeste tvrdnja da, dok irska tradicionalna muzika uživa povećano prisustvo u irskom kulturnom životu (a samim tim i u Evropi i Sjevernoj Americi), irska umjetnička muzika općenito ostaje nečujna.

Kad govorimo o irskom muzičkom identitetu u svijetu globalno, ona je također periferna zvučnoj reprezentaciji (kao što je i bila) irskog kulturnog senzibiliteta. Zvuk irske umjetničke muzike je zvuk neotkrivene zemlje. U ovom (irskom) stanju (muzičkih) odnosa, nije iznenađujuće da bi fasciniranost i utočište koje pruža tradicionalna muzika, rekonfigurisana na nov i maštovit način i kod kuće kao i vani, trebali uživati blistavu prednost. Sve drugo što irska muzička imaginacija može dokučiti ili proizvesti, posve je sporedno. Ona uživa “čast nepostojanja”, da citiramo razočaranu formulaciju savremenog kompozitora Raymonda Deana (1953), između ostalih (Deane, 1995, 1999). U srži ove čudne tišine nalazi se nemogućnost razlikovanja između irske muzike i muzike u Irskoj. Ovo se zanemarivanje, k tome, proteže izvan granica kulturne propagande ili rehabilitacije. Irska muzička baština je dio njene kulturne i posebno političke historije, i pogrešno tumačenje njene energične i često prelijepo obrade irskih napjeva kao cijelu priču ne bi trebalo tolerisati. Irska muzika je mnogo više od *les fruits de loisir* [plodova dokolice].

Reference

- Axel Klein, 2020. *Academic Papers*. [online] Dostupno na: <https://www.axelklein.de/> [Posjećeno: 9. maj 2020].
- Balfe, M., 1865. *Moore's Irish Melodies*. 2nd ed. London: Novello, Ewer and Co.
- Beethoven's Irish Songs, 2020. *Beethoven's Irish Songs Revisited*. [online] Dostupno na: <http://beethovensirishsongs.ie/> [Posjećeno: 9. maj 2020].
- Cooper, B., 1995. Beethoven's folksong settings as sources of Irish folk music. U: P. F. Devine i H. White, ur. *The Maynooth International Musicological Conference 1995, Selected Proceedings: Part Two*. Dublin: Four Courts Press. 65-81.
- Dahlhaus, C., 1989. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of Los Angeles Press.
- Deane, R., 1995. The Honour of Non-existence. U: G. Gillen i H. White, ur. *Music in Irish Cultural History*. Dublin: Four Courts Press. 199-211.
- Dervan, M., 2016. *The Invisible Art. A Century of Music In Ireland, 1916-2016*. Dublin: New Island Press.

- Fleischmann, A., 1936. *Ars nova*. *Ireland Today*, I, 2, 41-48.
- Gelbart, M., 2007. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music"*. *Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoffmann, F., 1810. *Les Fruits de Loisir: Or the Groves of Blarney, an Irish melody with variations for the pianoforte*. [partitura] Dostupno na: <https://arrow.dit.ie/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.ie/&httpsredir=1&article=1021&context=naiccomp> [Posjećeno: 3. maj 2019].
- Hunt, U., 2017. *Source and Style in Moore's Irish Melodies*. New York: Routledge.
- Klein, A., 2005. Stage-Irish, or the National in Irish opera, 1780–1925. *The Opera Quarterly*, 21/1 (2005), 27-67.
- Klein, A., 2016. No State for Music. U: M. Dervan, ur. *The Invisible Art: a Century of Music in Ireland, 1916–2016*. Dublin: New Island Press. 47-68.
- Klein, A., 2017. "All her lovely companions are faded and gone". How "The Last Rose of Summer" became Europe's Favourite Irish Melody. U: B. Carraher i S. McCleave, ur. *Thomas Moore and Romantic Inspiration*. New York: Routledge. 132-145.
- Ní Chinnéide, V., 1959. The Sources of Moore's Melodies. *Journal of the Royal Society of Antiquaries in Ireland*, 89/2, 109-134.
- Rushton, J., 1995. Berlioz and "Irlande": from Romance to Mélodie. U: P. F. Devine i H. White, ur. *The Maynooth International Musicological Conference 1995, Selected Proceedings: Part Two*. Dublin: Four Courts Press. 224-240.
- Scally, D., 2010. Germany wants more Irish culture. *The Irish Times*, [online] 23. oktobar. Dostupno na: <https://www.irishtimes.com/news/germany-wants-more-irish-culture> [Posjećeno: 9. maj 2020].
- Schumann, R., 1888. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. H. Simon, ur. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- White, H., 2008. *Music and the Irish Literary Imagination*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- White, H. i Boydell, B., 2013. *The Encyclopaedia of Music in Ireland*. Dublin: UCD Press.
- Yeats, W. B., 2005. Samhain: 1903. U: M. Fitzgerald i R. J. Finneran, ur. *W. B. Yeats. The Irish Dramatic Movement*. New York: Scribner. 20-26.

LES FRUITS DE LOISIR: SOME EUROPEAN CONCEPTIONS AND MISCONCEPTIONS OF IRISH MUSIC

Harry White

Abstract: The reception history of Irish traditional music in Europe originates in its status as a mode of refuge from the claims of high seriousness embodied in art music. By examining Beethoven’s arrangements of Irish folksong by comparison with those of Thomas Moore, and by contrasting the present-day popularity of Irish traditional music in Europe (above all, in Germany) with the silent or non-reception of other modes of Irish music, we can argue that the perception of Irish music in Europe is incomplete at best, and at worst misconceived.

Keywords: traditional music; Thomas Moore; Ludwig van Beethoven; *Les Fruits de Loisir* (Hoffmann); *The Last Rose of Summer* (Moore); Axel Klein.

The European reception of Irish music since the beginning of the nineteenth century represents an exemplary instance of “ethnomusical substance” (Dahlhaus, 1989, 40) as a defining agent of musical discourse. In France, Germany and Poland, we can perceive “Irish music” as an idealized construct which, through the indirect medium of Irish poetry, animated the European musical imagination as a romantic “other” in contrast to the absolute condition of art music. But direct encounters between Irish music and European composers in the early nineteenth century were generally confined to arrangements and variations of traditional Irish airs, arrangements which pressed home the intransitive condition of Irish music, in

contrast to the transitive development of absolute music. By the end of the nineteenth century, the popularity of such arrangements (and the airs which these represented) was such that any other musical conception of Ireland (in terms of absolute music) became almost completely extraneous to the meaning of Irish music as a European construct. In Ireland, too, the formative role of traditional music as an expression of cultural nationalism eclipsed whatever value might attach to an Irish symphony or an Irish piano concerto or any other European genre which did not privilege the domestic claim of the traditional air.

This state of musical affairs became consolidated in the late twentieth century, by which time the sound of Ireland (as an international phenomenon) had become synonymous with the sound of Irish traditional music. The popularity of Irish traditional music in Europe, moreover (and perhaps especially in Germany) has expanded into a global phenomenon which leaves a hidden musical history in its wake. This is the history of Irish contributions to European musical genres which both domestically and internationally remain of little account. The implications of this cultural eclipse for Ireland and for Europe form the basis of this paper. At a time when European identity is being tested to breaking point, it is perhaps more opportune than ever to examine the nature of Irish musical identity in a broader musicological context.

1. Some European Conceptions of Irish Musical Culture

In an article headed *Germany Wants More Irish Culture. Why Can't We Deliver?* published in *The Irish Times* on 23 October 2010, Derek Scally begins:

“If the bust of Felix Mendelssohn had feet they would have been tapping along with the music echoing through the vaulted hall below the Irish Embassy in Berlin. In the old home of the Mendelssohn Bank, the new traditional Irish music group Círrus give it their all and soon even the German junior minister in row two is jiggling his foot in time with the music.

The evening is a welcome distraction from the doom and gloom about Ireland in the German media, but it's not quite what it seems (...) Government agencies do tremendous work promoting Ireland abroad but, looking in from outside, there appears to be a worrying gap between the reality and the lip service the State pays to promoting what makes Ireland uniquely Irish.” (Sally, 2010)

Sally goes on to explore the contrast between traditional Irish music in Germany, “where the hunger for Irish culture is almost insatiable”, and the “apathy” of Irish government initiatives at home in the enterprise of promoting and indeed selling traditional music for a ready market abroad. He makes a persuasive case for traditional music as a commodity whose commercial potential has been underdeveloped in Europe (and above all in Germany), notwithstanding a more general assent to traditional music as a flagship of Irish culture, so that the music itself, as a living expression of Irish culture and history remains under-resourced as a means of attracting European tourists to Ireland. At the end of his piece, Sally quotes the traditional musician (and former member of *Clannad*), Moya Brennan, in ardent support of this reading: “We have a bank in Ireland called culture, so rich that other countries would dearly love to be able to draw on it. It's a treasure chest that hasn't been opened yet.” (Sally, 2010)

This projection of Irish music as a tourist commodity, as a commercial resource akin to natural spring water or Irish butter (both of which loom large in the export economy between Ireland and Germany) could hardly be said to dismay those whose business it is to exploit Ireland as a tourist destination for continental Europeans. Nevertheless, the equation which Sally and Brennan draw between Irish music and economic enrichment, is worth a moment's further scruple. It rests on the authority and prestige of traditional music as an immensely popular source of entertainment in Germany that is, in turn, underwritten by a concept of cultural authenticity that lends the music itself a status unavailable to (or unattained by) any other kind of Irish musical practice. For many Europeans (to look no further afield), the sound of Ireland *is* its traditional music. The Irish language has long been in abeyance as an

easily communicated signature of Irish identity: Irish music, by contrast, enjoys an international currency rivalled by few other agents of Irish culture, with the sovereign exception of Irish writing in English. W. B. Yeats (1865–1939), in an address on the formation of the National Theatre Society published in 1905 blithely exempted “the peasant, who has his folk-songs and his music” from the more general charge of artistic life “indentured to a cause” (Yeats, 2005, 23). It is not difficult to see that what might once have appeared a peremptory dismissal of Irish musical culture and its political resonances must now be read otherwise. We can justifiably argue that Yeats – however inadvertently – was uncannily right, and on a scale he could never have envisaged. That is because the unprecedented expansion of popular entertainment in post-war Europe has been strikingly receptive to the growth of an Irish musical tradition (or certain aspects of that tradition) predicated upon music as a recreational alternative to and distraction from the high seriousness of other art forms. In such terms, Irish traditional music is also “a welcome distraction from doom and gloom”, to invoke Scally’s own formulation (2010). In this very narrow but very powerful sense, it is an “other”, a soothing refuge from the grave preoccupations of European history itself. Small wonder, perhaps, that it captivates the European popular imagination to the extent that it unmistakably does. In this sense too, traditional music partakes of a neo-romantic version of Ireland (leaving all Irish matters of sombre concern decorously to one side), which the tourist industry cannot but acclaim. This remains the case even when – as Scally argues – much remains to be achieved in the enterprise of exploiting this balm commercially.

My intention in this paper is to explore the history of European musical ideas that underlies this state of affairs, if only because the reception of Irish music in Europe is not perhaps as uncomplicated as its present condition appears to suggest. To this end, there are three agents whose influence on the transmission of Irish music in Europe in the nineteenth century help to explain the consolidation and conventional understanding of the present moment, which is to say that in Europe (and especially in Germany) Irish music is traditional music, and that traditional music is authentic music. These

agents are respectively: (1) the circulation and influence of Thomas Moore's (1779–1852) writings in Europe, (2) the relationship between Beethoven's (1770–1827) Irish folksong settings and German musical idealism, and (3) the intransitive condition of Irish music (including certain of Moore's own songs) in the aftermath of European musical romanticism. All three agents contribute to the equations between Irishness, tradition and cultural authenticity proposed in this essay. But these equations in turn have eclipsed other modes of Irish musical practice, and most especially Ireland's claim to participate (not least as a nation state) in the discourse of European art music. In attempting to distinguish between this claim, which for many people remains unwarranted and unexamined, and the conventional reception of Irish music in Europe (that is, as a natural resource of great beauty, which gives relief to the careworn travails of the continent itself), I briefly enlist a comparatively recent counter-argument about the nature of Irish musical discourse and its partial eclipse. This alternative reading, as it transpires, also originates in Germany. In this respect, the abiding perception of a "borrowed" musical culture (in relation to Ireland's aspirations and achievements other than in the domain of popular and traditional modes) is acutely relevant to the problems of reception history discussed here.

2. Irish Music and European Culture: the Moore Paradox

Derek Scally may be forgiven for imagining that Felix Mendelssohn's (1809–1847) feet would have tapped along to the music heard during the Irish *Tradfest* which took place in Berlin in 2010, but the truth might well have been otherwise: in a letter of 25 August 1829 to his sister Fanny Hensel (1805–1847), the composer commented on the musical impressions he received during his tour of Scotland and Wales:

“No national music for me! Ten thousand devils take all folkishness! ... a harper sits in the hall of every reputed inn playing incessantly so-called folk melodies; that is infamous, vulgar, out-of-tune [*falsch*] trash, with a hurdy-gurdy going at the same

time! Anyone, who, like myself, cannot endure Beethoven's national songs, should come here and listen to them bellowed out by rough, nasal voices, and accompanied with awkward, bungling fingers, and not grumble." (cited in Gelbart, 2007, 248)

It would be hard not to conclude from such an outburst that for Mendelssohn at least, these sentiments marked the end of German enchantment with the great "other" of folk music, an "other" that Mendelssohn himself axiomatically designates as "national music" in unruly contrast to the supreme condition of *Kunstmusik* [art music] notwithstanding his own apotheosis of modality in such works as *Fingal's Cave* and the *Scottish Symphony*. The disillusion and contempt that characterise Mendelssohn's apprehension of peasant musical culture in this passage throw into sharp relief the romance and rapture of Germany's earlier engagement with the Bardic ideal in literature and music. As Matthew Gelbart has argued, Mendelssohn's disdain is expressive of a belief not only in the superiority of German art music, but also in its universal condition.¹ Indeed, the centre-periphery model of musical thought that Gelbart locates in the romantic generation of German composers (Mendelssohn and Schumann in particular) entails a drastic relegation of folk music from its idealised status as an originary and universal substratum of European art, to an expression of national culture, in which the marginal or local claim inevitably defers to the universal strength of the German musical imagination. One thinks, for example, of Schumann's (1810–1856) reception of Chopin (1810–1849), in which the German composer conceded the presence of a Polish "physiognomy" in Chopin's earlier works, which would (for Schumann at least) happily disappear into the melting pot of the great tradition of German art music (Schumann, 1888, 188).

Mendelssohn's disavowal of "national music" in his 1829 letter would seem to belie a long-standing German preoccupation with "folkishness" that originates in the enthusiastic reception

1

Gelbart remarks that in such passages Mendelssohn "had come to use 'national music' (and even 'folk' in this particular context) as inherently local and coarse, directly opposed to the absolute art music history he cared so much about" (Gelbart, 2007, 248).

afforded to the Ossianic forgeries of James MacPherson (1736–1796) in German literary circles during the 1770s and 1780s. Even if MacPherson’s “translations” from the Gaelic substituted Scottish names and myths for their original Irish prototypes (to the extent that “Ireland” and “Scotland” were effectively interchangeable designations in late eighteenth-century Germany, as they had often been previously), this did not attenuate the impact of Gaelic culture in German letters as a proto-romantic stimulus. The rage for Ossian (and the impulse to assimilate Ossian himself as a “German” bard) shaped German literary idealism for over half a century. From Herder (1744–1803) to Goethe (1749–1832), the Ossianic lay represented a degree of poetic emancipation and imaginative regeneration of unrivalled importance in the enterprise of creating a specifically German literature. It was inevitable that such a sea-change in German letters would soon elicit a corresponding echo in German music. By the turn of the nineteenth century, the *ossianische Gesang* was a stable presence in the German musical imagination. German settings of MacPherson’s poetry and of verse written in emulation of its Bardic content became commonplace. Beethoven, Schubert (1797–1828) and Schumann – the great architects of German musical romanticism – cultivated a radically stylised musical diction answerable to what they perceived as the purity, originality and naturalness of Ossianic poetry. The very concept of “folksong”, adapted from Herder’s own essentially linguistic understanding of this phenomenon, came into being as a domesticated German art form. In this process, German music *imagined* Gaelic folksong. When Schubert and Schumann set Ossianic verse, their melodic and harmonic contrivances, as well as their strophic dependencies, were nevertheless self-made. They were not setting Scottish folksongs. They were not arranging Scottish or Irish melodies, as Haydn (1732–1809) and Beethoven had done (and only then for a foreign market). On the contrary: German music, in its engagement with the very idea of “folksong”, halted at the borders of its own lyric genius, as if to distinguish between an originary ideal and its imaginative afterlife. Gaelic music (Irish music, Scottish music) remained decisively at one remove.

The publication and dissemination of Thomas Moore’s *Irish Melodies* between 1808 and 1834 entered a rival claim

to this German assimilation of idealised Gaelic prototypes. It is not only that Moore's *Melodies* were wildly popular on the continent: their success (controversial as this was in the British Isles) transcended the exotic condition of European romanticism by representing Irish music not as an ideal but as a sounding form. At one stroke Moore reversed the normative condition of European song by engaging Irish music as the express precondition for his own verse, a process that confounded the "words first" (*prima le parole*) convention of vocal music on the continent. Moore declared that his avowed intention in publishing the *Melodies* was to "interpret in verse the touching language of my country's music", an avocation that inevitably politicised Irish music as an expression of dispossession and loss (Balfe, 1865, v). The passage from (Irish) music into (English) poetry that resulted from this process would entail fateful (and often fruitful) consequences for the reception of music in Ireland, but in Europe, Moore's verse and the music that inspired it often thereafter led separate lives.² In this connection, we are bound to acknowledge what amounts to the paradox of Moore's influence in Europe. Whereas it was Irish music that inspired the poetry of the *Irish Melodies*, it was Moore's verse, and not the airs themselves that inspired Hector Berlioz (1803–1869), Robert Schumann, Frédéric Chopin and a host of lesser composers throughout Europe in their regeneration of vocal-instrumental music. Julian Rushton has observed in this regard that "we must count Moore at this time a literary and musical influence on the level of Goethe and Shakespeare" (Rushton, 1995, 240)³. Beyond the *Melodies*, Moore's oriental poem *Lalla Rookh* (1817) was no less influential as a catalyst in the development of vocal-dramatic European music. Schumann believed that Moore's epic poem "was intended for music from the start", a conviction that undoubtedly inspired his own breakthrough as a dramatic

2

For a reading of Moore's literary and musical influence in Europe, see: White, 2008, 35-78. On Moore's songs and their musical and literary sources, see: Hunt, 2017, *passim*.

3

It is relevant to add that the term *mélodie* has been used in France to designate art songs following the composition in 1829 of Berlioz's short song cycle (*Irlande*), which comprises nine settings of Moore's verse (from the *Irish Melodies*) translated by Thomas Gounet.

composer, namely his setting (in close German translation) of *Paradise and the Peri* (*Das Paradies und die Peri*, op. 50, 1843), the second part of *Lalla Rookh* (White, 2008, 57-67). In all such enterprises, the German reception of Moore was a literary one, however greatly this impacted upon the music written by German composers themselves. The musical afterlife of the Irish airs versed by Moore was to remain a separate matter.

3. Works without an Opus Number: Beethoven's Irish Interventions

Ludwig van Beethoven made 71 settings of Irish airs (eight of which are duplicate settings) supplied to him by the Scottish publisher George Thomson between 1809 and 1815, all but seven of which were completed by 1813. Notwithstanding Barry Cooper's critical comprehension of these songs in the mid-1990s and their (very) recent rehabilitation in a series of CDs produced four years ago in Dublin, it is fair to remark that these settings were eclipsed from the outset by the success of Moore's *Irish Melodies*, to say little of their muted reception history ever since (Cooper, 1995, 65-81)⁴. They are undoubtedly an important episode in the narrative of German responses to Irish music (to which I shall return), but they illustrate by contrast not only the success enjoyed by Moore's settings (until his own songs went into decline) but more especially – as I would wish to argue here – the organic idealism that animated Beethoven's imagination through the agency of generic models which privileged (and radically re-shaped) instrumental music. Beethoven's later contemporaries or near-contemporaries (as in the case of Mendelssohn) axiomatically distinguished between the *Kunstmusik* (or “higher music”) of his symphonies, string quartets, piano sonatas and chamber music (carefully retrieved and catalogued as a sequence of highly significant and hugely influential opus numbers), and the routine commissions represented by his folksong arrangements which, for Beethoven and his editors, did

4

For information on the Beethoven recordings issued by the DIT Conservatory of Music and Drama (Dublin) in 2014, see: Beethoven's Irish Songs, 2020. Beethoven's settings were originally published by Thomson in 1814 and 1816.

not even warrant the privilege of an opus number (Gelbart, 2007, 224, 234-235). We might press this distinction between Beethoven's own regard for his original compositions and his folksong arrangements further by noting that his Irish settings were written for foreign (that is, British) consumption, and not intended to form part of the organic unfolding of his genius. This is not to suggest that Beethoven was indifferent to these settings, but it is to argue that in the end, his own conception of folk music, vitally reimagined in the *Ode to Joy* that crowns *The Ninth Symphony*, was a romantic invention, which took precedence over his encounter with the airs supplied to him by Thomson. When Beethoven dramatically reunited words and music in this work, which effectively brought his contribution to the symphonic genre to a utopian end, he turned to Schiller and his own imaginative reliances. Once again, a German composer had idealised the music of the "folk" rather than have recourse to the real thing. In this process, the marginal condition of Beethoven's Irish folksongs became more extreme than ever. Despite the magnitude of the composer's influence in German musical affairs throughout the nineteenth century (and ever since), his own engagement with Irish music had very little impact on its reception in Europe. And when we consider this engagement afresh, we stumble upon a degree of incompatibility between Beethoven's musical discourse and the airs themselves which was there from the start. In this regard, the Beethoven scholar Barry Cooper has cited correspondence between the composer and his publisher, which arose when Thomson requested him to revise the original settings Beethoven had sent him. An early setting of *Tis but in Vain* (1810), for example, elicited the following exchange between publisher and composer (Thomson first): "Here the ritornellos for the piano, though fine, are much too brilliant. The roulade should be replaced, for the song is of a tender and plaintive character. Allow me then, to ask you for ritornellos in a simple, flowing and cantabile style." (Cooper, 1995, 69) To which, Beethoven responded (in French):

"I am not accustomed to retouching my compositions; I have never done so, thoroughly convinced that any partial change alters the character of the composition. I am sorry that you are the loser, but you cannot blame me, since it was up to you

to make me better acquainted with the taste of your country and the meagre facility of your performers. Now, armed with your information, I have composed them entirely anew and I hope, in a manner that answers your expectations.” (Cooper, 1995, 69-70)

Whatever concessions Beethoven may have made to the “character” of the airs communicated to him by Thomson, it is hard to supervene the disconnect between the composer’s technique and the original melodies, which all too readily manifests itself when we listen to these songs now, two centuries after they first appeared. One musical constituent invariably impedes the other, a problem exacerbated by the purity and/or simplicity of diction which these airs have enjoyed (in Germany as well as elsewhere) in the interim. Beethoven’s settings, to coin a phrase, are Irish music conveyed through the inadvertence of a pronounced German accent.

4. In an Intransitive Mood: Variations on an Irish Air

If Beethoven drew Irish music too closely to the template of his own art, European composers in his wake did otherwise. In fact, German and Italian composers who had settled in Ireland since the early eighteenth century had been long accustomed to arranging Irish airs for various combinations of instrumental ensemble (the earliest extant collection of “the most celebrated Irish airs” for violin, oboe and continuo was published in Dublin in 1724). Nevertheless, the romance and refuge of the Irish air in the long nineteenth century (and in the immediate aftermath of German sovereignty in the domain of instrumental music) comprises a special category of European composition in relation to Irish music, which has only recently received the (scholarly) attention it deserves. Given the evidence that this research suggests, it is not too much to add that European composers in general (and German composers in particular) formed the habit of “listening” to Irish music through the simple expedient of writing idiomatic variations (especially for piano) on traditional Irish airs, which were first presented as the theme on which the remainder of such compositions explicitly depended. An early example

of this theme-and-variations approach to Irish music by the composer Frederic Hoffmann (?) was published in Dublin ca. 1810. Hoffmann's composition is entitled *Les Fruits de Loisir* or *The Groves of Blarney* and it predates by three years Thomas Moore's setting of the same melody as *The Last Rose of Summer* in the fifth volume of the *Irish Melodies* (1813).⁵ What strikes the ear as well as the eye throughout Hoffmann's variations is the intransitive condition of the Irish tune in apposition with the (then) contemporary idiom of the piano writing. For all the ebullience and versatility of the keyboard figuration, the tune remains intact throughout. It is adorned but not developed. Rather it is fully formed, a definitive version (as it were), which remained constant in the hundreds of settings it would subsequently attract from European composers for a century afterwards.

The relations between this air and the variations it inspired can help to gloss the term "intransitive" as one that describes a stable feature of the traditional repertory. *The Last Rose of Summer* is the title of Moore's lyric verse; *The Groves of Blarney* is the title under which the tune appeared in an early print from the collector, publisher and composer Smollett Holden (?–1813) ca. 1803; *The Young Man's Dream* is the title of the earliest printed source for the tune, namely Edward Bunting's (1773–1843) *Ancient Music of Ireland*, in which the tune first appears in a (rudimentary) arrangement for piano (1796–1797). It was Bunting who transcribed the air from the harper Denis Hempson (1695–1807) during the *Belfast Harp* Festival of 1792, even if this transcription – insofar as it is reflected in Bunting's 1796–1797 version – differs in significant detail but not in essence from the version popularised by Holden and Moore.⁶ This miniature source-study illustrates a general principle of Irish traditional music that can scarcely be overlooked if we are to understand

5

A copy of Hoffmann's variations is held in the National Library of Ireland (call number Add Mus 6171); the NLI catalogue records that these were published by Paul Alday in Dublin in 1810. This copy is available online from the National Archive of Irish Composers (Hoffmann, 1810).

6

For further details of the source relationship between Bunting, Holden and Moore, see: Ní Chinnéide, 1959, 109-134.

its reception history after 1800, namely, that once a tune entered general circulation through the agency of music notation, its transmission thereafter was consolidated and exact. This principle occluded the oral transmission of the repertory to a decisive degree, at least to judge by the fixed forms it assumed in the wake of Bunting's publications. As a compelling witness to this stability, one can summon *The Last Rose of Summer* itself, unchanged in its musical morphology between 1810 (at the latest) and the present day. (By instructive contrast, almost any tune from Bunting's collections adapted by Moore, including this one, underwent significant alterations from source to song, a process that more narrowly reflects the oral tradition.)

But there are two other aspects to the term "intransitive" that apply to this representation of Irish music in nineteenth-century Europe. The first of these concerns a centre-periphery reading of musical experience fomented by the organic idealism and sovereignty of German instrumental music across the continent between 1800 and 1918. The prestige attached to "art music" (or "higher music") in Germany during the nineteenth century required (or entailed) a corresponding relief from the serious business of original composition when it came to arranging or varying Irish airs. (As a public figure, the political and social significance of the artist-as-hero embodied by Beethoven would ultimately and unerringly extend to Richard Wagner, 1813–1883) Art music was the domain of public consciousness, psychological insight and historical interpretation. "Folk music" was the refuge of innocence. In this binary pairing, the present tense of European musical discourse could represent and act upon "folk music" as a sounding icon of romantic "otherness". Folk music, and in particular Irish music, became a musical object, engaged in a dialectical relationship with the storm and stress of the German musical imagination. Small wonder, perhaps, that its beguiling signatures of modal purity were so carefully preserved. And when the European composer encountered the Irish air (so to speak), he did so through the medium of a musical compromise, namely the salon show-piece or expressive reminiscence. On such occasions, the serious business of original composition was not in play.

The other intransitive aspect of Irish traditional music, which its European circulation helped to confirm, was (and is) its *organic* intransigence. Traditional Irish music bears and promotes repetition (to a degree that attests its early eighteenth-century origins, especially in relation to fixed dance forms), but it does not accommodate development. Its signatures are too well-formed and complete to facilitate such a compositional impulse. But even if one were to dispute this completeness (or this limitation, depending on one's point of view), one could scarcely mistake or underestimate the evidence of European musical history that – as in the case of *The Last Rose of Summer* – loudly confirms the *a priori* condition of Irish music in the context of its European afterlife. This condition, as Axel Klein has recently demonstrated in a magisterial survey and catalogue of European settings of *The Last Rose of Summer*, encouraged a sub-genre of composition (frequently marketed under such titles as *Souvenir d'Irlande* or *Erinnerungen an Irland*) in which the “domestic” technique of the composer played host to his “recollection” of Ireland through the agency of variations on an Irish air (Klein, 2017, 132-145).⁷ In the case of *The Last Rose of Summer*, Klein catalogues 205 works by various composers from 1810 until 1913 (most, although not all, of which are based on the air itself) and attributes its remarkable popularity in the second half of the nineteenth century to the song's appearance in a (German) opera by Friedrich von Flotow (1812–1883), *Martha* (1847). *Martha* appears to have acted as a unique stimulus, to judge by the number of instrumental variations on the air published in Germany and France in the aftermath of the opera's great success, but before and after *Martha* it is the

7

On the sub-genre of musical “recollections” or “souvenirs” of Ireland, Klein writes as follows: “If, however, a foreign composer used an Irish traditional melody in the nineteenth century, this could have two possible meanings: either the composer wanted to add an ‘exotic’ element to his music or he/she was also a travelling performer and intended to greet his audience in Ireland with a kind gesture of acknowledgement – while later providing his audience back home with a ‘souvenir piece’ of his travels. Some composers like Ferdinand Ries, François-Joseph Dizi, Louis Spohr, and Frédéric Kalkbrenner wrote pieces inspired by Irish traditional music after visits to or short-term residences in England, and they did not confuse English with Irish music (...). There are souvenir pieces that aren't souvenirs at all, such as Carl Czerny's Reminiscences of Ireland Opus 675 for piano in 1842, written by the composer without his ever having set foot on Irish soil.” (Klein, 2017, 129)

melody itself that calls attention to the intransitive nature of “the Irish air”, even in those settings in which the composer’s technique completely departs the morphology of the tune. Thus, in Mendelssohn’s piano fantasia on *The Last Rose of Summer* (1827), the air periodically recurs in its original guise and tempo as a reassurance against the florid (and often athematic) “variations” that adjoin it.

5. An Inaudible Art: Irish Musical Identity in Europe

The sovereignty of Irish music as an exotic “other” in Europe and as a signature of refuge from the high seriousness of absolute music was differently construed in Ireland itself, most especially as a marker of cultural nationalism and indeed of cultural autonomy. But Irish traditional music has also been construed as a complacent (if powerful) disavowal of art music. In the apparently endless chronicle of complaint which this disavowal has stimulated, we can perhaps instance two widely-spaced observations (one from 1936 and the other from 2005) which are representative. The first is from Aloys Fleischmann (1910–1992), the German-born composer and musicologist who spent his entire working career in Cork, in the south of Ireland (where his parents had emigrated from Munich in the 1880s):

“Irish folk-song and the bardic music of the seventeenth and eighteenth centuries seems to have fixed itself on the popular imagination, lending to this country a reputation for musical culture that it does not yet possess. Nicely-turned phrases, such as ‘our music-loving people’ and ‘our heritage of music’ have made this legend a household word. Nobody likes to hear that *this* is the land without music, a land that is literally music-starved.” (Fleischmann, 1936, 41)

The second is from Axel Klein, a German musicologist living and working in Frankfurt, whose engagement with Irish art music (as an historian and critic) inevitably entails an acute awareness of the culturally oppressive condition of traditional music: “What remains is the sad fact that Ireland is possibly one of the very few countries in which the people are deprived

of their own classical musical heritage. To put it more plainly, whereas virtually every other Western country can listen to its own musical past, Ireland – apart from its ethnic traditions – cannot.” (Klein, 2005, 27)

The identity formation that Irish music achieved in Europe during the long nineteenth century would not count for much if its cultural authority solely depended on a handful of Moore songs and other airs scattered through the annals of German and French salon music as the century wore on. But this authority deepened in the second half of the twentieth century. The romantic otherness and refuge of Irish music in Europe became a principle of reception exclusively located within the tradition itself as a reimagined and reanimated alternative to the rival claims of popular culture and the collapse of German musical sovereignty (other than as an abiding and vigorous expression of museum culture). Although the popularity of Irish traditional music in Germany today appears as a *donnée* (as in the excerpts from Derek Scally’s *Irish Times* piece cited near the outset of this paper), the cultural significance of this popularity remains unresearched to a significant degree. The neo-romantic condition of Irish traditional music (as a recreational distraction from the [dis]stress of urban culture) exerts an appeal which is virtually self-evident, to judge by its enormous (if under-exploited) success as an export commodity, but the commercial potential of Irish music leaves something to be desired if we seek an explanation for this success in other terms.

Such an explanation would invariably engage the culture of folk music revival across Europe and the US from the early 1960s onwards, and it would likewise seek to comprehend the practical reinvention of Irish traditional music as an ensemble art through the agency (and sheer musical prowess) of bands such as *The Chieftains*, *Planxty* and *Clannad* (as well as individual musicians including Donal Lunny, Christy Moore, Bill Whelan, and Moya Brennan, among very many others) during

the same period.⁸ But this narrative would also require an answering echo from the continent, beyond the existential (and manifest) appeal of Irish traditional music as an auditory image of Ireland itself. If Irish music in Europe is traditional music (or neo-traditional music, given its newfound absorption of other musical genres, notably rock music, as well as its decisively and stylishly expanded instrumental palette, drawn in some instances from the continent itself), we can hardly maintain Fleischmann's impassioned insistence back in 1936 that Ireland was (or is) the "land without music" [Das Land ohne Musik]. But we might be prompted to propose instead that Ireland – at least in terms of European reception-history – remains "the land without *art* music" [Das Land ohne Kunstmusik].

Klein's work over the past twenty years affords another vital gloss on the phrase "Irish Music", because it probes, initially from the vantage point of a German and German-trained musicologist, the hidden history of Irish musical discourse *other than as an assent to the romantic sovereignty of the tradition itself*. Although Klein is assuredly no longer alone in this enterprise, his monographs and catalogues on Irish art music in the twentieth century and on Irish classical recordings, his biographical studies of Irish composers in Europe, together with a steady stream of articles, essays, lexical entries and reviews, comprise a formidable (and patiently achieved) dissolution of the axiomatic equation, which yet obtains between Irish music and Irish traditional music.⁹ "As things stand", Klein writes in a recently published essay entitled *No State for Music*, "we must find an explanation as to why the majority of Irish people seem to think they have no history of classical music" (Klein, 2016, 48).

I would not wish to soften this imperative or diminish its importance at the close of an essay preoccupied by the reception of Irish music in Europe, but I would argue that

8

See: White and Boydell, 2013 for entries on the ensembles and musicians named here.

9

For a complete list of Klein's publications, see: Axel Klein, 2020.

the pervasive domestic indifference to Irish art music (that is, Ireland's historic and contemporary engagement with classical European genres) is complicated and even ratified by the European reception history I have outlined here. In Germany, "where the hunger for Irish culture is almost insatiable" (Sally, 2010), and throughout Europe, the Irish musical soundscape remains a traditional soundscape, at least insofar as any national representation worth the name continues to be relevant. This abiding European enchantment with the Irish musical "other" is unlikely to be displaced, however much we might deplore its apparently restrictive influence at home.

6. Conceptions and Misconceptions

In 2016, a book entitled *The Invisible Art: A Century of Irish Music, 1916-2016*, was published in Dublin (Dervan, 2016). 2016 marked the centenary of the Easter Rising in Dublin which proved decisive in Ireland's emancipation from British Rule and its progression to independence six years later. As in all such centenaries (not least here in central Europe) there was a lot of looking back, a lot of more or less judicious assessment of how we stand now in the light of how things once were. In this collective enterprise, *The Invisible Art* was all the more remarkable on account of its declarations in favour of a hidden musical history, a whole century of Irish engagement with the artifice and generic preoccupations of European art music which had somehow gone missing in the interim. The book itself was accompanied by a three-week series of concerts representing the music it surveyed which took place in the National Concert Hall in Dublin. Most of this music, it transpired, had never been given before in Ireland or had lapsed into silence immediately after its premiere. At either end of this century of music, we find names which a European constituency of musical interest might recognize: Charles Villiers Stanford (1852–1924) at one end, for example, and Gerald Barry (1952) at the other. Two composers, it must be said, whose works have been predominantly circulated and performed *outside* Ireland, despite the century between them. In fact, whatever contributions Irish composers have made

to Europe (and to western musical culture generally) have generally depended on the condition of exile from Ireland itself. At home, the degree of political, cultural and (perhaps above all) educational indifference to Irish art music deepened over the past century to a degree unrivalled elsewhere in Western Europe. This means that whatever misconceptions still obtain about Irish music cannot be attributed to the history of ideas I have sketched in this essay. It is a remarkable truth that no history of Irish music has appeared since 1905, and it is perhaps no less dispiriting to add that there is not a single professorship of Irish music in any Irish university or college, north or south. (If there were, such a Chair would by now almost axiomatically exclude Irish art music over the past four centuries from its purview). Another way of framing these disagreeable or disheartening truths is to say that whereas Irish traditional music has enjoyed an incremental presence in Irish cultural life (and thereby in Europe and North America), Irish art music remains generally inaudible. It also remains peripheral to the soundtrack (as it were) of Irish cultural sensibility, to say little of Ireland's musical identity in the world at large. The sound of Irish art music is the sound of an undiscovered country. In this (Irish) state of (musical) affairs, it is hardly surprising that the enchantment and refuge of traditional music, newly and imaginatively reconfigured as it is both at home and abroad, should enjoy such lustrous precedence. Whatever else the Irish musical imagination may comprehend or produce lies offshore. It enjoys "the honour of non-existence", to cite the disillusioned formula of one contemporary composer, Raymond Deane (1953) among many (Deane, 1995, 199). At the heart of this strange silence lies a failure to distinguish between Irish music and music in Ireland. This is a dereliction which extends beyond the boundaries of cultural propaganda or rehabilitation. Ireland's musical estate is part of her cultural and indeed political history, and to mistake its vigorous and often beautiful cultivation of Irish airs for the whole story should not be endured. There is much more to Irish music than "the fruits of leisure".

References

- Axel Klein, 2020. *Academic Papers*. [online] Available at: <https://www.axelklein.de/> [Accessed: 9 May 2020].
- Balfe, M., 1865. *Moore's Irish Melodies*. 2nd ed. London: Novello, Ewer and Co.
- Beethoven's Irish Songs, 2020. *Beethoven's Irish Songs Revisited*. [online] Available at: <http://beethovensirishsongs.ie/> [Accessed: 9 May 2020].
- Cooper, B., 1995. Beethoven's folksong settings as sources of Irish folk music. In: P. F. Devine and H. White, eds. *The Maynooth International Musicological Conference 1995, Selected Proceedings: Part Two*. Dublin: Four Courts Press. 65-81.
- Dahlhaus, C., 1989. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of Los Angeles Press.
- Deane, R., 1995. The Honour of Non-existence. In: G. Gillen and H. White, eds. *Music in Irish Cultural History*. Dublin: Four Courts Press. 199-211.
- Dervan, M., 2016. *The Invisible Art. A Century of Music In Ireland, 1916-2016*. Dublin: New Island Press.
- Fleischmann, A., 1936. Ars nova. *Ireland Today*, I, 2, 41-48.
- Gelbart, M., 2007. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoffmann, F., 1810. *Les Fruits de Loisir: Or the Groves of Blarney, an Irish melody with variations for the pianoforte*. [score] Available at: <https://arrow.dit.ie/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.ie/&httpsredir=1&article=1021&context=naicomp> [Accessed: 3 May 2019].
- Hunt, U., 2017. *Source and Style in Moore's Irish Melodies*. New York: Routledge.
- Klein, A., 2005. Stage-Irish, or the National in Irish opera, 1780-1925. *The Opera Quarterly*, 21/1 (2005), 27-67.
- Klein, A., 2016. No State for Music. In: M. Dervan, ed. *The Invisible Art: a Century of Music in Ireland, 1916-2016*. Dublin: New Island Press. 47-68.

- Klein, A., 2017. “All her lovely companions are faded and gone”. How “The Last Rose of Summer” became Europe’s Favourite Irish Melody. In: B. Carraher and S. McCleave, eds. *Thomas Moore and Romantic Inspiration*. New York: Routledge. 132-145.
- Ní Chinnéide, V., 1959. The Sources of Moore’s Melodies. *Journal of the Royal Society of Antiquaries in Ireland*, 89/2, 109-134.
- Rushton, J., 1995. Berlioz and “Irlande”: from Romance to Mélodie. In: P. F. Devine and H. White, eds. *The Maynooth International Musicological Conference 1995, Selected Proceedings: Part Two*. Dublin: Four Courts Press. 224-240.
- Scally, D., 2010. Germany wants more Irish culture. *The Irish Times*, [online] 23 October. Available at: <https://www.irishtimes.com/news/germany-wants-more-irish-culture> [Accessed: 9 May 2020].
- Schumann, R., 1888. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. H. Simon, ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- White, H., 2008. *Music and the Irish Literary Imagination*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- White, H. and Boydell, B., 2013. *The Encyclopaedia of Music in Ireland*. Dublin: UCD Press.
- Yeats, W. B., 2005. Samhain: 1903. In: M. Fitzgerald and R. J. Finneran, eds. *W. B. Yeats. The Irish Dramatic Movement*. New York: Scribner. 20-26.

NERUSKO LICE RUSIJE: MUZIKA, OMLADINA I MIGRACIJE U POSTSOVJETSKOJ DRŽAVI

Razia Sultanova

Abstrakt: Prema najnovijim zvaničnim podacima, oko 2 miliona radnika-migranata iz Centralne Azije živi u Moskvi, koja postaje “najveći evropski muslimanski grad” (Hanrahan, 2015). Cilj ovog članka je proširenje kulturalne definicije današnje Moskve, s posebnim fokusom na trenutni zvučni pejzaž kao odraz društvenih, religijskih i kulturoloških promjena.

Ključne riječi: zvučni pejzaž Moskve; migracije; identitet; islam.

1. Identiteti i zvučni pejzaž Moskve

Ruski identitet je kompleksno pitanje, i to ne samo zbog brojnih promjena i značajnih tranzicija koje je Rusija doživjela u posljednjih nekoliko stoljeća. Ruska muzika je u tom kontekstu fenomen koji je još teže definisati. “Brojne rasprave o ruskom identitetu potaknute su uvjerenjem, ili barem pretpostavkom, da je ruskost ‘pojava’ koju treba locirati, opisati i objasniti.” (Franklin i Widdis, 2004, 12) Ostali pristupi polaze od slične pretpostavke da “ukoliko se izrazi povezani s nacionalnim identitetom mijenjaju (npr. s vremenskim kategorijama ‘imperijskog’, ‘sovjetskog’, ‘postsovjetskog’, ‘Putin-ere’, itd.), isto tako se mijenja i učenje, i u Rusiji i na Zapadu” (Bartlett i Bullock, 2007, 3).

Zvučni pejzaž ruske prijestolnice 21. stoljeća osporava ideju o sekularnom karakteru savremene Moskve i dovodi u pitanje pretpostavljenu dominaciju kršćanstva u razumijevanju pojma ruske religioznosti. Obrazloženje koje slijedi sugerise

da bismo se trebali oduprijeti konvencionalnim teološkim narativima moderne ruske historije, pokazujući kako u nekim ruskim društvima i skupinama “prisustvo religije ostaje snažno” (Bohlman, 2013, 27).

Imala sam sreću studirati i raditi u Moskvi između 1984. i 1992. godine, u periodu postepenog raspada Sovjetskog Saveza. Tokom rada u Udruženju sovjetskih kompozitora i kasnije u Ruskom institutu za umjetničke studije u Moskvi, svjedočila sam konceptu “sovjetske muzike”, koji uključuje i “etnički” segment kao sredstvo promocije ideoloških narativa etno-nacionalnog jedinstva. U suštini, potpuna medijska kontrola nad svim vrstama muzičkog izraza bila je kombinovana s centralno utvrđenim kvotama predstavljanja nacionalne muzike sovjetskog etničkog zaleđa. Jednom mjesečno, sovjetski radio emitovao je koncert muzičke prakse neke od nacionalnih skupina SSSR-a, dok je jednom godišnje mjesečni broj Biltena Saveza sovjetskih kompozitora bio posvećen jednoj od 15 sovjetskih nacionalnih muzičkih tradicija SSSR-a. Nedavno sam se vratila u Moskvu nakon što sam dobila stipendiju Britanske akademije za istraživanje današnjeg zvučnog pejzaža glavnog grada Rusije¹ koji se drastično promijenio u odnosu na stanje koje sam kao muzikolog zatekla ranije.

Smatram da je neophodno objasniti razlog mog odabira Moskve kao relevantnog primjera urbane sredine s karakteristikama metropole. Glavni grad Rusije je, kao ciljno odredište onih koji tragaju za poslom, mjesto gdje je najjasnije izražen utjecaj migrantske populacije na generalnu zvučnu sliku. Osim toga, ruska prijestolnica je od sovjetskog vremena simbol “nadzornog centra”, pa je zadržala odnos dinamike moći kakva je bila svojstvena geografskom kontekstu Sovjetskog Saveza. Iako ovaj grad i dalje djelimično nosi status dominantnog središta, utjecaj migrantskog stanovništva na zvučni okoliš odražava promjenu stava vladajuće klase prema etničkoj, vjerskoj i kulturnoj pluralnosti grada.

1

Željela bih se zahvaliti Britanskoj akademiji na stipendiranju mog trenutnog istraživačkog projekta.

Cilj rada je proširenje kulturalne definicije savremene Moskve s fokusom na njen trenutni zvučni pejzaž, posmatran kao odraz socijalnih, religijskih i kulturnih promjena. Zapažanja koja slijede bi trebala ilustrovati društvenu stvarnost glavnog grada Rusije propitujući “šta je muzika i kako je povezana s cjelokupnim prirodnim i kulturnim okruženjem u kojem čovjek djeluje” (Merriam, 1967, 3).

2. Migracije

Migracije su trenutno istaknuti globalni problem koji je sve više prisutan unutar političkih diskursa širom svijeta.

Centralna Azija je viševjekovna raskrsnica trgovačkih puteva Istoka i Zapada. Ovo područje je i danas, u 21. stoljeću, mjesto stalnih kretanja, uzrokovanih političkim i ekonomskim procesima, s do 15-16 miliona radnika-migranata samo unutar granica nekadašnjeg Sovjetskog Saveza. Gdje je danas dom ovih ljudi? Na koji način uspijevaju da se kulturalno prilagode nakon preseljenja u drugu državu? Kako im umjetnost i muzika pomažu u adaptaciji novom okruženju i načinu života?

Najbolje uslove za razvoj “migracijskog fenomena” u kontekstu današnjice pruža metropola, veliki grad ili urbana sredina, kao značajno ekonomsko, političko i kulturno središte zemlje ili regije. Kao relevantan primjer u ovom slučaju može poslužiti Moskva, najveći i najmnogoljudniji evropski grad. Prema podacima Ureda za nacionalnu statistiku, danas u ruskoj prijestolnici živi skoro 12, 5 miliona stanovnika, a govori se 150 jezika, što potvrđuje popis iz 2010. godine (Borovikova, 2017). Posljednja statistička istraživanja pokazuju da je ovo grad s trenutno najvećim brojem radnika u manufakturi u Evropi (Wikipedia, 2020).

Sagledavanje današnje demografske slike Moskve važno je kako bi se razumio migracijski fenomen: broj stanovnika, koji je u godinama raspada SSSR-a iznosio 8 967 332, značajno je povećan, o čemu svjedoče podaci iz 2019. godine, ukazujući

da u ovom gradu danas živi blizu 13 miliona ljudi.² Uzimajući u obzir nizak natalitet, može se zaključiti da su migrantske zajednice doprinijele održanju pozitivnog prirodnog priraštaja.

Kao vrlo raširena skupina, migranti u Moskvi privlače pažnju javnosti, naročito tokom vjerskih praznika. Danas u ruskoj prijestolnici živi i radi dva miliona zvanično registrovanih muslimana u potrazi za poslom i sigurnošću. Iako je činjenica od sekundarne važnosti, potrebno je pomenuti da zajednice porijeklom iz Centralne Azije, uključujući Uzbekistancu³, Kirgistanu i Tadžikistanu, njeguju sunitski islam. Politički odnos prema religiji bio je promjenljiv za vrijeme sovjetske ere, pri čemu je vjerska pripadnost bila u inferiornom položaju u odnosu na dominaciju i istaknutu važnost sovjetskog, kao zajedničkog identiteta. Iako se vjeroispovijest smatra važnim pitanjem u današnjoj Moskvi, identitet je tijesno povezan s idejama o zajedničkoj historiji i iskustvu utemeljenom na religioznosti, etnicitetu i rasi unutar dominantne i sveobuhvatne ideologije koja niti jednoj od pomenutih odrednica nije davala značaj, nedvojbeno ističući rusku kulturu i jezik kao ključni faktor sovjetskog ideala.

U doba SSSR-a, pod izgovorom za stvaranje uslova i povećanje učinkovitosti rada kretanjem ljudi, komunističke vlasti pokreću privrednu kampanju nazvanu “osvajanje djevičanskih polja” u sklopu koje su u nekoliko navrata pokušavale masovno premiještanje uzbekistanskih farmera u tzv. “non-black soil areas” Rusije, s ciljem poboljšanja teškog položaja poljoprivredne proizvodnje. Tamo su dovedeni “radnici-vojnici”, Uzbekistanci koji su ostajali najviše sedmicu dana, prije nego što su jedan po jedan nalazili izgovore za povratak u svoju domovinu (Ishanhodjaeva, 1997).

2

S obzirom na to da zvanični podaci Rusije nisu u potpunosti precizni zbog zanemarivanja visoke stope ilegalnih migracija, potrebno je pomenuti da se trenutni broj migrantske populacije kreće od 13 do 17 miliona. Vidi: Worldpopulationreview, 2020.

3

Uzbekistan je po veličini druga zemlja na prostoru bivšeg SSSR-a, druga na svjetskom nivou po broju migrantske populacije u Rusiji, a treća na postsovjetskoj teritoriji i vjerovatno u prvih pet u svijetu po broju zajednica koje govore ruski.

Ipak, današnja situacija je nešto drugačija. Nakon raspada SSSR-a, krize i uspostavljanja novog državnog sistema, Moskva i Sankt Peterburg danas su “najveći muslimanski gradovi Evrope” (Mirovalev, 2015; Express Tribune, 2015).

Radnici-migranti s područja nekadašnjeg Sovjetskog Saveza u pomenute gradove su se selili u skupinama, iz Uzbekistana, Kirgistana, Tadžikistana i udaljenih ispostava Ruske Federacije, poput Stavropolja ili Pjatigorska, pri čemu donose svoje kulturne vrijednosti i islamski način života, što je utjecalo na društvene prilike ovih sredina. Identitet nove migrant-ske populacije, koja obuhvata skoro 2 miliona ljudi u Moskvi (Chudinovskih, Denisenko i Mkrтчjan, 2013) ogleda se u velikom broju uzbekistanskih, kirgijskih i kavkaskih kafeterija i restorana, muzičkih performansa na ulicama, na bazarima, ili u privatnim teatrima i koncertnim salama.

Ovo je posebno zamjetno kad se migranti i njihova kultura često komentiraju s prezirom lokalne zajednice – fenomen je to izražen kolokvijalnim izrazom “ponaehali!” Ovaj termin najbliže bi se preveo kao “došljaci” u kontekstu “oni koji su došli ovdje i preuzeli naše poslove.” Ovo se indirektno odnosi na migrante, dodajući pritom dozu nepristojnosti u takvom nedirektnom imenovanju subjekta rečenice. U ruskom jeziku, međutim, postoje i konotacije koje se odnose na one koji su nepozvani pristigli u velikom broju, bez prethodnog razumijevanja lokalnog stanovništva i konteksta u koji dolaze. Frazom “Moskva nije od gume” izražava se jasan stav prema doseljenicima, a odnosi se na činjenicu da grad može samo do određene mjere biti fleksibilan u prilagođavanju svojim stanovnicima.

Uprkos svemu, zajedničke molitve muslimana prilikom blagdana kao što je Kurban-bajram ili svakodnevnog oglašavanja *ezana*, doprinijeli su stvaranju potpuno nove slike i zvučnog pejzaža, inkorporirajući sadašnjicu muslimanskih migranata u nove forme. Učestalost i istaknut značaj *džuma namaza* koji se obavlja petkom, ili audiovizualni ambijent svetog mjeseca Ramazana, ukazuju na činjenicu da su demografske promjene utjecale na kulturnu ranolikost Moskve, pa je u pomenutom kontekstu ovaj grad sve sličniji Istanbulu. *Pop* kultura je odraz progresa i promjene odnosa prema migrantskim zajednicama,

od početnog odbacivanja, ksenofobičnih i nasilnih ispada neposredno nakon raspada SSSR-a, do sve veće tolerancije prema islamu, što dokazuje pojava novih *pop* grupa s imenima poput *Fainting Imam*, ili pobjeda srednjoazijskih i kavkaskih izvođača na ruskoj verziji TV talent showa *The Voice*. Nedavna javna proslava *Navruza* (obilježavanje Nove godine koje vuče porijeklo iz predislamskog doba) u Ruskom muzeju orijentalne umjetnosti u Moskvi dodatno pokazuje trenutnu spremnost na prihvatanje promjenjivosti socijalne, kulturne i demografske slike, jednom narušene nacionalističkim, rasističkim i nasilnim tendencijama koje su uslijedile neposredno nakon raspada SSSR-a 1991. godine. Tadašnji mediji odražavali su situaciju u vezi s migracijama u Moskvu i druge velike gradove, pri čemu su doseljenici bili suočeni s odbacivanjem. Nacionalistički nastrojene mase i “skinheads” formirali su kriminalne bande čiji su pripadnici progonili, ponižavali, zlostavljali, pa čak i ubijali migrantske radnike. Danas, nakon dvadeset pet godina od sticanja samostalnosti država Centralne Azije, stanje se potpuno promijenilo.

Ulice ovih gradova prekrivene molitvenim ćilimima za vrijeme islamskih blagdana, s policijskim nadzorom koji osigurava kulturnu toleranciju, slika je bliska stavu nove vlasti prema islamu. Čak štoviše, ruski predsjednik Vladimir Putin je prilikom otvorenja Centralne džamije u Moskvi istakao da je “tradicionalni islam danas sastavni dio duhovnog života naše zemlje” (Baczynska, 2015). Četiri zvanično priznate i najmanje četrdeset neslužbenih džamija u privatnim prostorima (MacFarquhar, 2015) ukazuju na rast muslimanske populacije samo u Moskvi. Ipak, u pozadini službenog tolerantnog stava leži strah od radikalizacije i ekstremizma ruskih muslimana koji su treći po brojnosti na listi stranih boraca ISIS-a (Kirk, 2016).

Veliko prisustvo migranata, koji s područja Centralne Azije dolaze u Moskvu, primjetno je već pri neposrednom dolasku u grad, pa se mogu sresti na aerodromu, vidjeti iz unutrašnjosti automobila, s prozora hotela, u taksijima kao vozači, u trgovinama kao pomoćnici, na građevinskim konstrukcijama kao radnici, u bankama, drugim uredima i ulicama kao čistači ili domari. Njihovo djelovanje u javnosti potvrđuje afirmativan stav zajednice na različitim razinama koji je uspostavila sadašnja vlada kroz rasprave i dogovore o prihvatanju određenih

politika i pravila. O udjelu broja muslimanskog stanovništva u odnosu na rusku populaciju Moskve svjedoče podaci: među 95 nacionalnosti koje žive u ovom gradu, 47 etničkih skupina su muslimani. Iako se ova statistika iz 2010. godine odnosi na službeno registrovane migrante, ukazuje na opći trend porasta islamske etnoreligijske povezanosti (Gavrilov i Schevchenko, 2015; vidi: StatData, 2019).

3. Religija

Premda je religija uvijek bila prisutna u Rusiji u konvencionalnim ili duhovnim oblicima, uključujući praksu mističnih vjerskih iscjelitelja (BBC News, 2015), u Moskvi je danas posebno izražena tolerancija prema različitim uvjerenjima. Kao mjesto s raznolikošću u religijskom smislu, tu se danas islam proučava i prakticira zajedno s ruskim pravoslavljem. “Kršćanstvo i islam, kao dvije najmnogoljudnije svjetske religije, bile su dominantne na svim razinama etničke hijerarhije koje su postale vodeći subjekti ruske historije.” (Gavrilov i Schevchenko, 2015, 460) Ovo zapažanje evidentno je i u kontekstu savremene ruske prijestolnice.

Nedavni performans *Pussy Riot* i priča koja je “odjeknula” Moskvom, potvrđuje vrlo ozbiljan odnos Rusije prema religijskim pitanjima. Grupa mladih žena, članica ruskog *punk* sastava *Pussy Riot* (PR), je 21. februara 2012. godine, s šarenim fantomkama preko glave, upriličila spontani nastup pred oltarom moskovskog Hrama Krista Spasitelja. Ovaj performans narušio je uobičajene standarde ponašanja u sakralnom prostoru zbog čega su članice benda poslije nastupa uhapšene. Nakon skoro pola godine suđenja, 17. augusta, tri privedene žene: Mariju Alyokhina (1988), Yekaterinu Samutsevich (1982) i Nadezhdu Tolokonnikova (1987) je Vrhovni sud Rusije osudio na dvije godine zatvora zbog “huliganstva motivisanog vjerskom mržnjom” (Zychowicz, 2012). Prema ovome se može vidjeti da je za ruske pravoslavne kršćane Bog svetinja. Muzika kao umjetnička forma bazirana na organiziranom zvuku ne pomaže u ovakvim opasnim performansima u prostorima koji se smatraju svetima. Šta je sa islamom? Kakav je stav prema vjeri muslimana u Moskvi?

Zvučno ozračje islama, bilo kroz *ezan* (svakodnevni poziv na molitvu) ili centralnoazijsku muziku prisutnu u kafeterijama, u Moskvi je primjetno svuda. Svakog petka prilikom *džuma namaza* ili molitve u sklopu blagdanskih službi, koje predvodi mujezin, glasno pojačan *ezan* izlazi iz okvira džamije i dopire do moskovskih ulica (ulica Bol'haya Tatarskaya u blizini moskovske stare džamije, metro stanica Paveletskaya). Zvučno najmoćniji poziv na molitvu čuje se iz Moskovske saborne džamije, najveće i najviše džamije u Rusiji i Evropi. Dva glavna minareta visoka su 78 metara, što ovaj objekat čini imponozantno visokim. Njihov oblik simbolizira viševjekovno prijateljstvo ruskog naroda i Tatara, što se ogleda u sličnosti minareta ove džamije s kulama moskovskog Kremlja i tornjem *Syuyumbike* kazanskog Kremlja u Tatarstanu. Moskovska saborna džamija (koja je smještena u distriktu Meshansky na liniji Vypolzov blizu Olimpijskog sportskog kompleksa i metro stanice Prospekt Mira) često je opisana kao izrazito lijepa i impresivna, zbog čega uspijeva privući vjernike iz Rusije, Centralne Azije i Kavkaza. Imala sam privilegiju da iskusim bogatstvo akustike ove džamije prilikom posjete prvog dana Ramazana. Zvučni ambijent koji gradi istovremeno oglašavanje 10 000 glasova pri izgovoru "Allāhu akbar!" [Bog je najveći!], bio je veoma moćan.

Ezan i molitve u okviru Moskovskog islamskog instituta (MII) obavljaju se u zatvorenom prostoru. Ova institucija osnovana je 1999. godine odobrenjem Federalne službe za obrazovanje i nauku Ruske Federacije. Stroga pravila nalažu da se islamske molitve, kojima prisustvuju studenti i članovi osoblja, moraju obavljati stojeći u određenom hodniku na drugom spratu. U početku je Univerzitet posjedovao snažna pojačala koja su omogućavala da se *ezan* čuje u dvorištu i na okolnim ulicama. Zvuk koji je dopirao do susjednih kuća izazivao je nezadovoljstvo i negodovanje stanara kada bi *hutba* (okupljanje i govor povodom molitve petkom) odjekivala cijelom zgradom. Danas su zbog toga pojačala isključena. Tokom učenja se ne koristi tehnologija ozvučenja i studenti se u savladavanju načina obavljanja molitve i učenja Kur'ana oslanjaju na vlastite glasovne sposobnosti.

4. Muzika

Moskva je i dalje jedan od centara umjetničke muzike sa značajnim dešavanjima koja uključuju jedinstven program u izvedbi svjetski priznatih muzičara. Istovremeno se u ovom gradu njeguje i muzička praksa etničkih migranata kroz redovnu organizaciju koncerata, gdje nastupaju izvođači iz Središnje Azije za svoje sunarodnike koji rade u ruskoj prijestolnici. Postoji vrlo ažurna web stranica s najavama predstojećih koncerata uzbekistanske muzike, sve popularnijih u Moskvi (Kassir.ru Moskva, 2019–2020). Uz porast broja uzbekistanskih zajednica, shvatljivo je da legendarni pjevač *pop* muzike Yulduz Usmanova (1963), Sevara Nazarkhan (1976), stand-up komičar Obid Asomov (1963–2018), Ilhom Farmonov (1986), Dildora Niyozova (1983), Ozodbek Nazarbekov (1974), Jasur Umirov (1986) i ostali uzbekistanski izvođači redovno nastupaju u glavnom gradu Rusije. Pjevači poput Ravshana Sobirova (1983) često gostuju u koncertnoj sali u Baumanskaya distriktu (pred oko 2 000 ljudi), Domu kulture *Salyut* i na sličnim mjestima. (Usman Baratov Vatandosh, 2017).

Očigledna je činjenica da su migranti islamske vjeroispovijesti dolaskom u Moskvu radi boljeg života i posla sa sobom donijeli svoje tradicionalne kulturne vrijednosti i način života koji je utjecao na ekonomiju, vizualni i zvučni identitet ruske prijestolnice. Uspijevaju li migranti svoju kulturu sačuvati promjenom mjesta življenja? Na koji način im umjetnost i muzika olakšavaju prilagodbu novim mjestima i načinu života? Kako se novi politički, ekonomski i religijski trendovi odražavaju na muzičku kulturu radnika-migranata? Pokušajmo pristupiti osjećaju nacionalnog identiteta kao društvenoj kategoriji za one ljude koji su se našli unutar i izvan centralnoazijskih zajednica. Na taj način se obezbjeđuje unutrašnji i vanjski pristup pomenutom problemu, kroz ispitivanje “njihove kulturalne i muzičke preteče”.

Posmatrajući nacionalni identitet u muzici kao “odnos između muzičke prakse i simbolizacije konstrukcije identiteta” (Rice, 2010, 324) ili “izravnog osjećaja i iskustva koja nisu posredovana jezikom” (Turino, 1999, 250), pokušajmo razmotriti nekoliko različitih stilova stvaranja muzike koju izvode doseljenici i koja se izvodi za migrantske zajednice u Moskvi.

Danas, kada migrantska srednjoazijska populacija masovno dolazi u Moskvu, uprkos intenzivnom osjećaju nostalgije, iskazuju svoje poštovanje i zahvalnost Vladimiru Putinu, koji je među prvima iz strukture vlasti pokazao tolerantan stav prema intenzivnom dolasku nove migrantske zajednice. Zahvaljujući pomenutom ruskom predsjedniku, mediji su stali u odbranu radnika kojima je ponuđena zaštita i podrška Federalne službe za migracije (MBulak, 2016; Ria Novosti, 2017). O tome svjedoči nastup istaknutog tadžikistanskog pjevača Tolibjona Kurbanhanova (1984) koji je 2012. hvalio i iskazao svoje divljenje Putinu pjevajući: “Sretan šezdeseti rođendan predsjedniče Putine! Čestitamo Vaš jubilej, gospodine predsjedniče! Poštovanje prema predsjedniku znači poštovanje prema Majci Rusiji!” (Sergei Raevskii, 2012)

Još jedna poznata grupa iz Moskve, koja se često pojavljuje na TV ekranima i korporacijskih show-ova, je rusko-uzbekistanski *etno-folk* sastav paradoksalnog imena *Obmorok i Mama* s dvosmislenim značenjem koje se istovremeno prevodi kao “nesvijest imama” ili “nesvijest i majka” (Vladi mir, 2010). Članovi grupe su Ihtiyar Kadyrov (1968) koji pjeva i svira daire, Jurabek Abdullaev (1973) svira *tar*, uzbekistansku varijantu lutnje i harmonikaš Aleksei Barakov (1982), što je posebno poznato u regiji Khorezm u zapadnom Uzbekistanu. Sastav je osnovan 2004. godine i za nekoliko sedmica su, nastupajući u Moskvi, Sankt Peterburgu i drugim obližnjim gradovima, stekli veliku popularnost, zahvaljujući svom tadašnjem hitu:

“Ne mogu se sjetiti kad sam se doselio u ovu zemlju,

Možda sam bio pijan.

Kada me policajac zaustavi s riječima:

‘Nemate radnu dozvolu!’

Ja odgovaram, ‘Čekaj! Moja sadašnja adresa je (...)’⁴ (Kolochkov, 2011).

Radi se o parodiji omiljene sovjetske *rock* himne *Moy adres Sovjetskiy Soyuz* [Moja adresa je Sovjetski Savez], koja je svojevremeno veličala prijateljstvo svih naroda Sovjetskog Saveza se-

4

[“I cannot remember when I moved to this land, / I might have been drunk. / When a cop stops me, saying: / ‘You don’t have a work permit!’ / I answer with, ‘Hang on! My address today is (...)’”]

damdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća (Svirel70, 2009). Pjesma za koju je David Tukmanov (1940) napisao muziku, a Vladimir Haritonov (1941) tekst, svoju satiričnu verziju dobila je 2002. godine kada ju je prepjevao i ponovo snimio Sergei Shnurov (1973), vođa grupe *Leningrad* (Stagis-Al'tergot, 2008). Novu popularnost pjesma doživljava 2004. u izvedbi *Obmorok i Mama*, čime grupa ukazuje na poniženi položaj dijaspore. Osim pjesama komičnog karaktera koje ismijavaju značajna etnonacionalna postignuća Sovjetskog Saveza, sastav je poznat po obradama *Katjushe* i drugih ruskih *pop* i *rock* hitova. Zahvaljujući afirmativnom odnosu publike prema šaljivim obradama ruskih narodnih pjesama u uzbekistanskom stilu, trio je ostvario široku popularnost, pa danas nastupa svuda i u različitim prilikama, uključujući godišnjice i svadbene proslave. Prepoznatljivim stilom, koji čine nošenje uzbekistanske narodne nošnje, svirka na tradicionalnim instrumentima, pjevanje na ruskom jeziku s izraženim akcentom i upotreba mikrotonova s bogatim melizmatičnim ukrasima, izvođači su postali priznati u širim krugovima.

Navedeni primjeri ukazuju na činjenicu da migranti iz Centralne Azije nesvjesno nastoje očuvati svoju kulturnu jedinstvenost, izbjegavajući pritom kontrolu nacionalnih država.

Predstava koja trenutno ima veliku gledanost u Moskvi je pozorišni performans narativnog karaktera nazvan *Akyn-Opera*, koju kreiraju i izvode migranti, porijeklom pamijski Tadžikistanci: vokal Pokiza Kurbunasenova (1975), Ajam Chakoboev svira *tar* (1973), a Abdulmamad Bekmamadov (1967) pjeva i svira *daire* (Teatr.doc, n.d.). Tokom sedmice glumci ovog projekta obavljaju druge poslove i rade kao čistači u različitim uredima, kao moleri ili bankarski službenici, a vikendom se posvećuju umjetnosti i muzici. Kroz muziku i pjesmu članovi tima *Akyn-opere* progovaraju o njihovom životu u Moskvi. Predstava se realizuje na pozornici Teatr.doca, na gradilištima, u autopraonicama i hostelima za radnike-migrante.

Domari iz Centralne Azije osvojili prestižnu nagradu Ruskog teatra! naslov je koji je, uz nekoliko sličnih medijskih istupa, “odjeknuo” kada su glumci *Akyn-Opere* odlikovani nagradom najprestižnijeg ruskog teatarskog festivala *Zlatna maska* odr-

žanom u moskovskom Theatr.docu (Syrova, 2014). Radi se o novoosnovanoj ustanovi nevladinih, neprofitnih, samostalnih, kolektivnih projekata moskovskog pozorišta, gdje volonteri pripremaju djela nekoliko dramskih pisaca, pri čemu je tim Theatr.doc okarakterisan kao “ruska najodvažnija pozorišna skupina” (Ash, 2015). Većina predstava je dokumentarnog karaktera i bazirano na autentičnim tekstovima, intervjuima i pričama stvarnih ljudi, najčešće radnika-migranata. Radi se o specifičnom žanru utemeljenom na ukrštanju umjetničkog pristupa i analize aktualne društvene situacije.

5. Zaključak

Šta određuje zvučni pejzaž u ovom slučaju? Takva slika prvenstveno predstavlja jasan odraz kulturalnih i društvenih relacija, odražavajući temeljnu dinamiku koju je teže posmatrati drugačijim čulnim opažanjem. Kao što evoluiraju načini razumijevanja kulture, mijenjaju se i dominantni ukus i općeprihvaćeni stavovi prema muzici, zvuku i jeziku. Onome što je možda osjetljivo političko i društveno pitanje, moguće je pristupiti na lakši način, kroz istraživanje zvučnog okruženja čiji se okviri šire još od sovjetskog vremena uslijed promjene forme često korištenih medija.

Ako je u prošlosti sovjetska kultura ograničavala zvučni okoliš, gradeći narativni ton kao odraz moći, stabilnosti i dugovječnosti ideologije koja je dominirala nad etnonacionalnim kulturološkim razlikama, stvarajući deriviranu zvučnu sliku utemeljenu na aspektima prethodnog klasičnog doba, tradicionalne muzike konstitutivnih republika i muzičkih interpretacija komunističkog trijumfa, uslijedio je ne tako istražen period tokom kojeg se Sovjetski Savez raspao. Rusija se, u kulturološkom smislu, kao samostalna zemlja našla u središtu napetosti između bivših republika SSSR-a, od čega se današnji zvučni pejzaž Moskve znatno udaljio.

Migracije su pokrenute zbog neuravnotežene raspodjele bogatstva između republika u periodu raspada SSSR-a i različitih putanja njihovog ekonomskog progressa i integracije u globalni sistem. Dok je Rusija ostvarila značajan pomak kao

najrazvijenija od svih i “nasljednik” dominacije bivšeg SSSR-a, zemlje Centralne Azije počivale su na razbijenoj, nedovršenoj i zastarjeloj infrastrukturi. Rusija je postala glavna destinacija ekonomskih migranata zbog njihovog zajedničkog sovjetskog iskustva i prošlosti; ruski jezik bio je *lingua franca* SSSR-a, dok su ekonomske i političke veze unutar Zajednice nezavisnih država smanjile ograničenje kretanja. U ovom slučaju činjenica da su migranti bili muslimani je od sekundarnog značaja. Sovjetska etnonacionalna politika radila je na stvaranju afirmativnog stava prema religijskim tradicionalnim razlikama, smatrajući da one ne moraju nužno kočiti put kulturnoj asimilaciji i društvenom miru. Ipak, nepovjerenje prema sovjetskoj prošlosti, posebno gorko iskustvo raspada Sovjetskog Saveza, uzrokuju neprijateljski odnos prema stranim radnicima.

Kako bi se razumjela povezanost islama i kulture Centralne Azije neophodno je naglasiti da sve karakteristike srednjoazijske muzike i kulture nisu u direktnoj vezi s islamom. Prema tome, postoje razlike između islamskog i ruskog zvučnog pejzaža s utjecajima muzičkog jezika Centralne Azije koji se može smatrati postsovjetskim religijskim okruženjem.

Današnje stanje posljedica je nesklada u bogatstvu i nesrazmjeru u ekonomskim postignućima bivših sovjetskih republika. Dok se zemlje Srednje Azije i dalje oporavljaju od raspada SSSR-a, u situaciji otežanoj daljim urušavanjem postsovjetske infrastrukture, migrantska populacija odlazi u Rusiju. Osim što im je bliska po zajedničkom sovjetskom iskustvu, ovu zemlju prepoznaju kao sredinu koja im može ponuditi povoljnije ekonomske mogućnosti. Prema tome, danas, kada je odnos tolerantniji zahvaljujući zvaničnim političkim narativima s afirmativnim stavom prema kulturalnom i religijskom pluralitetu u gradu, zvučna slika Rusije se mijenja i odražava promjenu društvenog odnosa koji postaje značajno fleksibilniji.

Reference

- Ash, L., 2015. Russia's most daring theatre company. *The BBC News*, [online] 16. april. Dostupno na: <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-32320896> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Baczynska, G., 2015. Putin opens Moscow's largest mosque, warns against extremists. *Reuters*, [online] 23. septembar. Dostupno na: <https://www.reuters.com/article/us-russia-mosque/putin-opens-moscows-largest-mosque-warns-against-extremists-idUSKCN0R-N1UD20150923> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- BBC News, 2015. *Russia's Modern Mystics (Our World)* – *BBC News*. [video online]. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=8lSmw3Vuufw> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Bartlett, R. i Bullock, P. R., 2007. Issues in Russian Musical Identity. *Slavonica*, Vol. 13, No. 1, 3-5.
- Bohlman, P. V., 2013. *Revival and Reconciliation: Sacred Music in the Making of European Modernity*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Borovikova, E., 2017. Govorit Moskva. 150 plemen — kto, kak i na kakih jazykah razgovarivaet v megapolise. [cyr.] *Tass*, [online] 30. august. Dostupno na: <https://tass.ru/sci/6821110> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Chudinovskih, O., Denisenko, M. i Mkrтчjan, N., 2013. Vremennyye trudovyye migranty v Rossii. [cyr.] *Demoskop Weekly*, [online] 16–31. decembar. Dostupno na: <http://demoscope.ru/weekly/2013/0579/tema04.php> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Express Tribune, 2015. Moscow becoming Europe's largest Muslim city. *The Express Tribune*, [online] 22. juli. Dostupno na: <http://tribune.com.pk/story/924270/moscow-becoming-europes-largest-muslim-city/> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Franklin, S. i Widdis, E. ur., 2004. *National Identity in Russian culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gavrilov, U. i Schevchenko, A., 2015. Rossiyskie narody: etnhoreligioznaya dinamika. U: V. Pluzhnikov, ur. *Arhiv Nasledia*. 14. Moskva: Rossyiskiy institut kulturnogo i prirodnogo nasledia imeni DC Lihacheva. 463-466.

- Hanrahan, M., 2015. Moscow Is Largest Muslim City In Europe, But Faithful Face Discrimination From Public, Authorities. *International Business Times*, [online] 23. juli. Dostupno na: <https://www.ibtimes.com/moscow-largest-muslim-city-europe-faithful-face-discrimination-public-authorities-2020858> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Ishanhodzhaeva, Z., 1997. *Uchastie Uzbekistana v osvoenii Nechernozemnoj zony Rossijskoj Federacii (1975–1985)*. [cyr.] Doktorska disertacija. Tashkent: Akademija nauk Respubliki Uzbekistan, Institut istorik.
- Kassir, ru Moskva, 2019–2020. *Million*. [online in cyr.] Dostupno na: <https://msk.kassir.ru/koncert/million> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Kirk, A., 2016. Iraq and Syria: How many foreign fighters are fighting for Isil? *The Telegraph*, [online] 24. mart. Dostupno na: <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/03/29/iraq-and-syria-how-many-foreign-fighters-are-fighting-for-isil/> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Kolochkov, 2011. *Obmorok i mama*. [video online] Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZhaP75IUUAU> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- MacFarquahar, N., 2015. Putin Opens New Mosque in Moscow Amid Lingering Intolerance. *New York Times*, [online] 23. septembar. Dostupno na: <http://www.nytimes.com/2015/09/24/world/europe/putin-opens-moscow-most-elaborate-mosque.html> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- MBulak, 2016. “*Federacija migrantov Rossii*” *stoit na zashchite prav inostrannyh grazhdan*. [online in cyr.] Dostupno na: <http://www.molbulak.ru/news/novosti-migratsii/federatsiya-migrantov-rossii-stoit-na-zashchite-prav-inostrannykh-grazhdan/> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Merriam, A. P., 1967. *Ethnomusicology of the flathead Indians*. New York: Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Inc.
- Mirovalev, M., 2015. *Despite animosity, Moscow’s Muslims change the city*. [online]. Dostupno na: <http://www.aljazeera.com/indepth/features/2015/07/animosity-moscow-muslims-change-city-150720093306298.html> [Posjećeno: 11. maj 2020].

- Ria Novosti, 2017. Migranty iz Srednej Azii mogu sovershi' hadzh po kvote RF. *RIA Novosti*, [online] 21. februar. Dostupno na: https://ria.ru/religion_news/20170221/1488495890.html. [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Rice, T., 2010. Disciplining Ethnomusicology: A call for a New Approach. *Ethnomusicology*, 54(2), 318-325.
- Sergei Raevskii, 2012. *Tolibdzhon Kurbanhanov - S Jubileem, Gospodin Prezident!* [video online] Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=o3LrKT_Sprc [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Stagis-Al'tergot, I., 2008. *Leningrad - WWW. Umenie za-zhigat'*. [online in cyr.] Dostupno na: <https://proza.ru/2008/06/29/229> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- StatData, 2019. *Nacional'nyj sostav Moskvyy*. [online in cyr.] Dostupno na: <http://www.statdata.ru/nacionalnyj-sostav/moskvyy> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Svirel'70, 2009. *Samocvety - Moj adres Sovetskij Sojuz*. [video online] Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=3CeBtpC4eds> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Syrova, A., 2016. *Central Asian janitors scoop major Russian theater award*. [online]. Dostupno na: https://www.rbth.com/arts/2014/04/30/central_asian_janitors_scoop_major_russian_theater_award_36207.html [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Teatr.doc, n.d. *Akyn-opera*. [online in cyr.] Dostupno na: <https://www.teatrdoc.ru/events.php?id=46> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Turino, T., 1999. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221-255.
- Usman Baratov Vatandosh, 2017. *Ravshan Sobirov 9 ijulja sol'nyj koncert v Moskve! 2017*. [video online] Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=PUtEsdqiiWQ> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Vladi mir, 2010. *Obmorok i Mama - www.leningrad.spb.ru*. [video online] Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=_H9OW1pWAVY [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Wikipedia, 2020. *Moscow*. [online] Dostupno na: <https://en.wikipedia.org/wiki/Moscow> [Posjećeno: 11. maj 2020].

- Worldpopulationreview, 2020. *Moscow Population*. [online]
Dostupno na: <http://worldpopulationreview.com/world-cities/moscow-population/> [Posjećeno: 11. maj 2020].
- Zychowicz, J., 2012. *The Global Controversy over Pussy Riot: An Anti-Putin Women's Protest Group in Moscow*. [online] Dostupno na: <https://quod.lib.umich.edu/i/ij/11645653.0002.104/--global-controversy-over-pussy-riot-an-anti-putin-womens?rgn=main;view=fulltext> [Posjećeno: 11. maj 2020].

THE NON-RUSSIAN FACE OF RUSSIA: MUSIC, YOUTH AND MIGRATION IN POST-SOVIET STATE

Razia Sultanova

Abstract: According to the most recent official figures, about 2 million Central Asian migrant workers live in Moscow which is becoming “Europe’s largest Muslim city” (Hanrahan, 2015). The aim of this article is to broaden the cultural definition of present-day Moscow, focusing on its current soundscape as an indicator of social, religious, and cultural change.

Keywords: Moscow’s soundscape; migration; identity; Islam.

Identities and Soundscape in Moscow

Russian identity is a complex issue, not least because of the vast number of changes and significant transitions that Russia has experienced over the last few centuries. Russian music is even more difficult to identify. “Much discussion of Russian identity is driven by the belief, or at least by the assumption, that the question has an answer, that Russianness is a ‘thing’ to be located, described, and explained” (Franklin and Widdis, 2004, 12). Other approaches show a similar attitude; suggesting that “if the terms associated with national identity have been changing (for example with temporal categories of ‘imperial’, ‘Soviet’, ‘post-Soviet’, ‘Putin-era’, etc.), so too has music scholarship, both in Russia and in the West” (Bartlett and Bullock, 2007, 3).

The 21st century Moscow soundscape challenges the idea that Moscow’s modernity is secular and, in turn, challenges the

assumed dominance of Christianity in understanding the notion of Russian religiosity. Below are reasons to suggest that we ought to resist the conventional teleological narratives of modern Russian history, showing how in some Russian societies and among some social groups, “religion’s presence remains tenacious” (Bohlman, 2013, 27).

I was lucky to study and work in Moscow between 1984 and 1992, through the steady break-up of the Soviet Union. While working for the Union of Soviet Composers and later at the All-Union Art Research Institute, I witnessed the use of “Soviet Music”, including its constituent “ethnic” part, as a vehicle for promoting ideological narratives of ethnonational unity. In brief, total media control over music was combined with centrally established quotas to represent the national music of the ethnic Soviet hinterland. Once a month, the All-Union State Radio used to broadcast a concert of a certain USSR nation’s music, and once a year the monthly issue of the Union of the Soviet Composer was devoted to one of the 15 Soviet Union’s nationalities, within the USSR’s national music traditions. I recently returned to Moscow having received a British Academy grant to research the current soundscape of Russia’s capital.¹ The contrast with what I used to see and hear as a musicologist was stark, to say the least.

I also consider it necessary to emphasize why I chose Moscow as an apt example of a relevant metropolis. Moscow happens to be a place in which the migrant population has most visibly influenced the soundscape, and it is the destination of choice for those who wish to find work. It also symbolized the centre of control during the Soviet era and was, therefore, closely related to the power dynamic inherent in the geographical context of the Soviet Union. As the capital city of Russia, it has partially retained its position as the centre of power. Yet, the influence of the migrant population upon the soundscape of the city reflects a greater change in terms of the ruling class’ attitude towards ethnic, religious, and cultural plurality in the city.

1

I would like to thank the British Academy for sponsoring my current research project.

The aim of this paper is to broaden the cultural definition of present-day Moscow, focusing on its current soundscape as an indicator of social, religious, and cultural change. My following observations are meant to illustrate Moscow's current social and cultural reality, which is reflected in "what music is, what it does, and how it is connected with the total environment, both natural and cultural, in which man moves" (Merriam, 1967, 3).

2. Migration

Migration is currently a prominent global issue with recent political trends bringing it to the fore of numerous domestic political agendas worldwide.

For centuries, Central Asia was crisscrossed from East to West by caravans and merchants. Today, in the twenty-first century, Central Asia itself is on the move due to political and economic processes, with up to 15-16 million migrant workers within the borders of the ex-Soviet Union alone. Where is home for these people? How do they manage to succeed culturally after moving to a different country? How do the arts and music help them adapt to their new surroundings and mode of life?

These days one of the most significant places for the development of the "migration phenomenon" is the metropolis, meaning a large city or urban area, which exists as the significant economic, political and cultural centre of a country or a region. A typical example is the most populous and largest city in Europe – Moscow. According to the Office for National Statistics, today Moscow has a population of nearly 12.5 million. The 2010 census showed that 150 languages are spoken in Moscow (Borovikova, 2017). According to the latest statistics, Moscow has the highest proportion of manual workers in any European city today (Wikipedia, 2020).

The population of Moscow is also important for understanding the migration phenomenon: from 8,967,332 people during the collapse of the USSR, to the recent figure of under 13 million people in 2019, it is clear that there has been substantial

growth.² Taking into account the low birth rate in Moscow, one can see that migrant communities have contributed a substantial share of the city's inhabitants.

Migrants in Moscow today have spread throughout the city, attracting widespread attention during religious holidays. More than two million officially registered Muslims now live and work in Moscow in search of vocation and safety. Although this can be seen as a secondary factor, it is worth noting that Central Asian communities, including ethnic Uzbeks³, Kyrgyz and Tajiks, tend to be Sunni Muslim. Policies regarding religion varied throughout the existence of the Soviet Union, yet religion and religious identity were seen as inferior to the shared Soviet identity that was considered of utmost importance. Therefore, religion is seen to be a key marker of identity in Moscow today; however, it is inherently tied to ideas of a shared history and experience that combined and trivialized religiosity, ethnicity and race in an overarching ideology. Nevertheless, religion arguably defined Russian culture and language as central to the heart of the Soviet ideal.

Between 1975 and 1985, communist authorities tried several times to move Uzbek farmers en-mass to the so-called “non-black soil areas” of Russia; their job was to revitalize the local agriculture, which was in a dire state. This was done under the pretext of creating a means through which the products of labour could be efficiently increased by the movement of people, namely “a Soviet peoples’ Conquest of virgin land”. Brought as “labour troops”, these Uzbeks stayed for a week at most, before one by one finding excuses to escape back to their motherland (Ishanhodjaeva, 1997).

2

As Russia's official figures are not believed to be completely accurate, and taking into consideration the high rates of illegal immigration, the true figure today may be anywhere from 13 to 17 million. See: *Worldpopulationreview*, 2020.

3

Uzbekistan is the second largest country in the former Soviet territory; the second largest in the world in terms of the number of migrants in Russia; the third in the post-Soviet space; and likely somewhere in the top five in the world in terms of the number of Russian-speaking communities.

Yet that failed venture is not at all reflective of the current situation. After the collapse of the USSR and crisis of uncertainty and transformation, Moscow and St. Petersburg have become “the biggest Muslim cities in Europe” today (Mirovalev, 2015; Express Tribune, 2015).

Migrant workers from the former USSR have moved there in droves from Uzbekistan, Kyrgyzstan, Tajikistan and distant outposts of the Russian Federation, such as Stavropol or Pyatigorsk. They have brought with them their cultural values and Islamic way of life, which have, in turn, impacted these cities. The new migrant population – consisting of up to 2 million people in Moscow (Chudinovskih, Denisenko and Mkrtchjan, 2013) – has resulted in an abundance of Uzbek, Kyrgyz and Caucasian cafeterias and restaurants, with live music performances on the streets, in bazaars, and in private theatres and concert halls.

This is particularly noticeable when the subject of migration is commented on with disdain – a phenomenon which is expressed in colloquial Russian by the word “ponaehali!” The closest equivalent in English is “[they’ve] come over here” in the context of “*they* have come over here, and taken our jobs.” Just as in English, the Russian word indirectly references the migrants, adding a dimension of rudeness by not directly addressing the subject of the sentence. In Russian, however, there are also connotations of the migrants having arrived in large numbers, without invitation, and without any consideration for the local population or context. In a facetious sense, the phrase “Moscow is not made of rubber” is also used to address immigrants, referring to the fact that the city can only stretch to a certain level to accommodate the new inhabitants.

Despite this, Islamic communal prayers on holy days such as *Kurban Haiyt*, or the *azan* (daily call for prayer) have contributed to a completely new image and soundscape, incorporating Muslim migrant temporality. The recurring importance of Friday *salāt* prayers, or the visual and auditory presence of the holy month of Ramadan, make it clear that the changing demographic has influenced the cultural variety of Moscow

to something more akin to Istanbul. *Pop* culture has reflected the progression from an initial rejection and xenophobic violence toward migrant communities immediately after the collapse of the USSR, to the growing public acceptance of Islam, visible in the appearance of new *pop* groups with names such as *Fainting Imam*, or with Central Asian and Caucasian performers winning the Russian TV talent show *The Voice*. The recent public celebration of *Navruz* (a pre-Islamic New Year) in the Russian Oriental Museum (Moscow) further demonstrates a recent willingness to accept the changing social, cultural and demographic landscape, once marred by a history of nationalist, racist violence that immediately followed the collapse of the USSR in 1991. The cases reflected in the media once showed the rejection migrants faced in Moscow and other large cities. Nationalistically attuned masses and “skinheads” formed criminal bands, persecuting migrant workers, chasing, humiliating, abusing and killing them. Now, after twenty-five years of the independence of Central Asian states, the conditions have completely changed.

Prayer rugs cover the streets of these cities during Muslim festivities, with a police presence ensuring cultural tolerance – a vision congruent with the new administrative stance towards Islam. As the Russian President Vladimir Putin mentioned at the opening of the reconstructed Moscow Cathedral Mosque, “traditional Islam today is an inherent part of our country’s spiritual life” (Baczynska, 2015). Four official mosques, and at least forty underground mosques based in private apartments (MacFarquhar, 2015), represent the growing size of the Muslim population in Moscow. Yet the tolerance exhibited by the official administrative feels underpinned by a fear of radicalization and extremism, reinforced by Russian Muslims comprising the third-largest segment of foreign fighters within ISIS (Kirk, 2016).

Indeed, the presence of Central Asian migrants in Moscow is enormous. They can be seen from the first minutes of arrival at the airport, from the inside of cars, from hotel windows, as taxi drivers, sales assistants, builders, in banks and other official organizations as cleaners, and on the streets as janitors. Such a visible public presence shows that the phenomenon

has been allowed on different levels and established by the present government through discussions and agreements to accept certain policies and rules. The following statistic helps to explain the proportion of Muslim versus Russian Muscovites: of the 95 nationalities living in Moscow, 47 ethnic groups are Muslim. Although these figures are from the year 2010, and only officially registered migrants were included, it shows a general increasing trend of Muslim ethnic and religious correlation (Gavrilov and Schevchenko, 2015; see also: StatData, 2019).

3. Religion

Although religion has always been present in Moscow and Russia in conventional or spiritual forms, including the practice of mystical faith psychic healers (BBC News, 2015), These days Moscow has been showing a particular tolerance towards various beliefs. It is a varied place in terms of religion, where Islam is studied and practiced alongside Russian orthodoxy: “It was the two largest world religions, Christianity and Islam, that were dominant at all levels of the ethnic hierarchy for super ethnic communities that became the leading subjects of Russian history” (Gavrilov and Schevchenko, 2015, 460). This observation can certainly be aptly applied to Moscow today.

The recent *Pussy Riot* performance and subsequent story in Moscow confirms that Russia takes religious issues very seriously. On February 21st, 2012, a group of young women in the Russian punk band *Pussy Riot* (PR), staged an impromptu performance at the altar of Moscow’s Christ the Saviour Cathedral with colourful stockings pulled over their heads. Their show was far from orthodox and the band was arrested after the performance. After nearly half a year on trial, the three women who were taken into custody – Maria Alyokhina (1988), Yekaterina Samutsevich (1982) and Nadezhda Tolokonnikova (1987) – were sentenced by Russia’s Superior Court on August 17th to two years in prison for “hooliganism motivated by religious hatred” (Zychowicz, 2012). It can thus be determined that God is sacred to those who follow the Russian Orthodox Christian faith. Music as an art-form based on organised sound doesn’t help in such dangerous performances in places deemed

to be holy. What about Islam? What is the attitude towards the Muslim faith in Moscow?

The sounds of Islam, whether it is the *azan* (call for prayer) or Central Asian music recordings in cafeterias, are heard throughout Moscow. The *azan* is performed not only within mosques but also outside on the streets. Every Friday prayer (*Juma Namaz*) and prayers for festive services are guided by Muedzin's live performance of the *azan*, which is loudly amplified over the streets (as on Bolshaya Tatarskaya street, near the Historical Mosque, Paveletskaya metro station). The most powerful *azan* sounds inside of the Moscow Cathedral Mosque, which is the largest and tallest mosque in Russia and in Europe. The two main minarets have a height of 78 meters, giving the mosque immense height. Their form symbolizes the centuries-old friendship between the Russian peoples and the Tatars: the minarets are similar both to the towers of the Moscow Kremlin and to the tower of Syuyumbike of the Kazan Kremlin in Tatarstan. The Moscow's Cathedral Mosque (which is located in the Meshchansky district on Vypolzov lane near the Olympic sports complex and the metro station, Prospect Mira) is often described as splendidly beautiful and deeply impressive. It attracts visitors from Russia, Central Asia and the Caucasus, who come to see and to pray in it. I myself once had the privilege of experiencing the Moscow Cathedral Mosque's resounding acoustics when I visited the mosque on the first day of Ramadan. The sound of 10,000 voices simultaneously announcing "Allāhu akbar!" [God is the greatest!], was truly a powerful sound with a distinctly moving quality.

Azan and prayers at the Moscow Islamic Institute (MII) are only performed indoors. The Moscow Islamic Institute was established in 1999 with the approval of the of the Federal Service for Supervision in Education and Science of the Russian Federation. Islamic prayers in the Institute follow strict rules according to which students and members of staff have to pray standing up in a corridor on the 2nd floor. At the beginning, the university possessed powerful amplifiers, with the sounds of the *azan* audible in the yard and in the streets. Neighbours were displeased by the sound and complained, particularly during the *Khutbah* (congregation prayer on Friday) which

sounded throughout the whole building. Now the amplifiers are turned off. In their lessons, students are taught how to pray and to recite the Quran orally, without the use of amplification technology.

4. Music

Moscow is still one of the centres of classical music events with unique programs performed by world-famous musicians. At the same time, Moscow currently accepts ethnic migrant music in the form of regular concerts by Central Asian performers for their fellow countrymen-migrants working in the capital. There is, for example, a website with regular announcements about all forthcoming Uzbek concerts in Moscow (Kassir.ru Moskva, 2019–2020). Such events have grown in popularity. With the increasing number of Uzbek communities in Moscow, it is no wonder that Uzbek legendary *pop* singer Yulduz Usmanova (1963), Sevvara Nazarkhan (1976), stand-up comedian Obid Asomov (1963–2018), Illhom Farmonov (1986), Dildora Niyozova (1983), Ozodbek Nazarbekov (1974), Jasur Umirov (1986), and others perform in Moscow on a regular basis. Other artists, like Ravshan Sobirov (1983), are regularly featured at the Baumanskyi district Concert Hall (for an audience of up to 2,200), at the House of Culture *Salyut*, and other places (Usman Baratov Vatandosh, 2017).

It is obvious that migrant Muslim communities coming to live and work in Moscow have brought their traditional cultural values and way of life with them, which has impacted the Russian capital economically, visually, and aurally. Do the migrants manage to succeed culturally when moving abroad? How do the arts and music help them adapt to new places and a new way of life? How do new political, economic and religious trends influence the musical culture of migrant workers? Let us try to explore the sense of national identity as a social category for those migrants finding themselves both within and outside Central Asian communities, thus offering both an internal and external approach to the above subject examining “their mother culture and music”.

By first understanding national identity in music as “the relationship between musical practice and the symbolization of construction of identity” (Rice, 2010, 324), or “direct feeling and experience unmediated by language” (Turino, 1999, 250), let us look at several different music-making styles performed by, and for, migrant communities in Moscow.

Today when mass migrant populations come to Moscow, they feel strongly nostalgic yet also feel respect and gratitude to Vladimir Putin who was the first figure of authority to tolerate the large-scale arrival of new migrant communities. It was thanks to Putin that the media defended labourers who were being offered some protection and support by the Federal Migration Service (MBulak, 2016; Ria Novosti, 2017). For example, a prominent Tajik singer, Tolibjon Kurbanhanov (1984), praised Putin in 2012, singing “Happy sixtieth birthday President Putin! Congratulations, Mister President, with your Jubilee! Respect for the President is respect for Mother Russia!” (Sergei Raevskii, 2012).

Another popular group in Moscow that regularly appears on TV and corporate shows is a Russian-Uzbek ethno-folk band with the paradoxical name *Obmorok i Mama* – a name that ambiguously sounds like either “fainting of the Imam”, or “faint and mother” (Vladi mir, 2010). The group consists of leader-singer Ihtiyar Kadyrov (1968), who also plays the *doira* frame drum, Jurabek Abdullaev (1973), who plays the Uzbek plucked lute *tar*, and Aleksei Barakov (1982), who plays accordion, which is particularly popular in the Khoresm area of Western Uzbekistan. They formed the band in 2004 and became stars within a few weeks, performing in Moscow, St. Petersburg, and other nearby cities with their instant hit:

“I cannot remember when I moved to this land,
I might have been drunk.
When a cop stops me, saying:
‘You don’t have a work permit!’
I answer with, ‘Hang on! My address today is (...)’”
(Kolochkov, 2011).

This song mocks the Soviet-wide hit *Moy adres Sovetskiy Soyuz* [My address is the Soviet Union], which is used to be a *rock* anthem symbolizing the friendship of all Soviet peoples in the 1970–80s (Svirel70, 2009). The song was composed by David Tukmanov (1940), the lyrics done by Vladimir Haritonov (1941), and was satirically re-recorded in 2002 by Sergei Shnurov (1973), the leader of the *Leningrad* group (Stagis-Al'tergot, 2008). In 2004, the song was performed by *Obmorok i Mama*, making it an instant hit again by representing a humiliated diaspora. In addition to comical songs that tease the memorable ethno-nationalizing efforts of the Soviet Union, the group is famous for their remakes of *Katyusha* and other Russian *pop* songs and *rock* hits. The reaction of listeners to the comical remakes of Russian folk songs performed in an Uzbek style is so widely perceived as delighted, that the group now performs everywhere, including at anniversaries and wedding celebrations. With a distinctive style that includes wearing Uzbek national costumes, playing traditional Uzbek instruments, singing in Russian with a strong Uzbek accent, and using traditional Uzbek microtones with rich melismatic voice embellishments, the performers have gained wide recognition amongst listeners.

As we can see from the above example, Central Asian migrants unconsciously seek to retain their cultural distinctiveness, avoiding the control of nation-states.

A show that is currently popular in Moscow is a chanted theatrical narrative called the *Akyn-Opera*, composed by Pamir Tajik migrants Pokiza Kurbunasenova (1975), Ajam Chakoboev (1973) and Abdulmamad Bekmamadov (1967), who perform using voice, a long-necked lute *tar*, and frame drum *doira*, respectively (Teatr.doc, n.d.). During the week, the actors are busy working – one is a cleaner in the tax administration office, another an assistant painter, and the last a bank teller, but on the weekends, they are engaged with music and the arts. Through the medium of music and song, *Akyn-opera* tells of their lives in Moscow. The show takes place on the stage of the new Teatr.doc, as well as on building sites, at car washes, and in hostels for migrant workers.

“*Central Asian Janitors Scoop Major Russian Theatre Award!*” screamed the headlines when the *Akyn-Opera* actors received a special award at Russia’s most prestigious theatre festival, the *Golden Mask*, held at Moscow’s Teatr.doc (Syrova, 2014). Teatr.doc is a new establishment involving non-governmental, non-profit, independent, collective projects in the Moscow theatre, where volunteers produce works created by several playwrights as “Russia’s most daring theatre company” (Ash, 2015). Most of the performances in Teatr.doc are staged in the genre of documentary theatre based on authentic texts, interviews, and the fates of real people, very often – migrant workers. This is a special genre that exists at the intersection of art and topical social analysis.

5. Conclusion

What is a soundscape in this instance? It is an accurate indicator of cultural and social relations, which reflects an underlying dynamic that is more difficult to observe through other sensory explorations. Just as cultural understandings change, so do prevailing tastes and popular attitudes towards music, sound, and language. What may be a sensitive political or social issue to explore through other means can be more accessible and readily explored through soundscapes, which, since the end of the Soviet Union, have been less restricted owing to changes in the forms of commonly used media.

If, in the past, Soviet culture had regulated the soundscape, crafting a narrative sound that was inherently tied into power, and maintaining stability and longevity with regards to an ideology that dominated over ethno-national cultural differences producing a derived soundscape, which took parts and aspects of the pre-existing classical era, the traditional music of the constituent republics, and musical interpretations of communist triumph, then there is a little-addressed period during which the Soviet Union collapsed. Culturally Russia became a bounded country, with tensions between the former Soviet Union states. Therefore, the present Moscow soundscape has shifted to reflect this.

The migration addressed in this paper occurred owing to the imbalanced wealth amongst former Soviet Union countries following its collapse, and the different trajectories of economic progress and integration into the global economic system. Whereas Russia shifted dramatically but found its place as the key remnant and successor to the Soviet Union, the Central Asian states had mixed success with a broken, incomplete and outdated infrastructure. Russia was thus a destination of choice for economic migrants, owing to a shared Soviet experience and history; Russian language having been the *lingua franca* of the Soviet Union. and the economic and political ties of the Commonwealth of Independent States meaning less-restricted migratory travel. In this case, it is a circumstantial and secondary point that the migrants were Muslim. The Soviet Union's policy of ethno-nationalization had created an attitude that traditional religious differences need not stand in the way of cultural assimilation and a peaceful society. Yet distrust in the Soviet past, particularly with the bitterness of the Soviet Union's collapse, has offered an attitude of enmity towards the foreign workers.

To associate the relationship between Islam and Central Asian culture, one must point out that not all attributes of Central Asian music and culture relate directly to Islam. Therefore, there are differences between the Islamic soundscape, and a Russian soundscape with influences of Central Asia, which could be considered as a post-Soviet religious landscape.

The current period is reflective of a disparity in wealth and economic success between the former Soviet Union countries. As Central Asian states struggle to recover from the collapse of the Soviet Union; an issue exacerbated by the breaking of a previously shared infrastructure, migrant populations have travelled to Russia – a place that feels familiar owing to their shared Soviet experience, but where economic opportunities are in higher supply. Consequently, today, some appreciation and acceptance can be seen, with political and official narratives accepting the plurality of culture and religion in the city, and Moscow's soundscape has once again changed to reflect this new reality.

References

- Ash, L., 2015. Russia's most daring theatre company. *The BBC News*, [online] 16 April. Available at: <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-32320896> [Accessed: 11 May 2020].
- Baczynska, G., 2015. Putin opens Moscow's largest mosque, warns against extremists. *Reuters*, [online] 23 September. Available at: <https://www.reuters.com/article/us-russia-mosque/putin-opens-moscows-largest-mosque-warns-against-extremists-idUSKCN0RN1UD20150923> [Accessed: 11 May 2020].
- BBC News, 2015. *Russia's Modern Mystics (Our World)* – *BBC News*. [video online] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=8lSmw3Vuufw> [Accessed: 11 May 2020].
- Bartlett, R. and Bullock, P. R., 2007. Issues in Russian Musical Identity. *Slavonica*, Vol. 13, No. 1, 3-5.
- Bohlman, P. V., 2013. *Revival and Reconciliation: Sacred Music in the Making of European Modernity*. Plymouth: Scarecrow Press.
- Borovikova, E., 2017. Govorit Moskva. 150 plemen — kto, kak i na kakih jazykah razgovarivaet v megapolise. [cyr.] *Tass*, [online] 30 August. Available at: <https://tass.ru/sci/6821110> [Accessed: 11 May 2020].
- Chudinovskih, O., Denisenko, M. and Mkrтчjan, N., 2013. Vremennye trudovye migranty v Rossii. [cyr.] *Demoskop Weekly*, [online] 16–31 December. Available at: <http://demoscope.ru/weekly/2013/0579/temao4.php> [Accessed: 11 May 2020].
- Express Tribune, 2015. Moscow becoming Europe's largest Muslim city. *The Express Tribune*, [online] 22 July. Available at: <http://tribune.com.pk/story/924270/moscow-becoming-europes-largest-muslim-city/> [Accessed: 11 May 2020].
- Franklin, S. and Widdis, E. eds., 2004. *National Identity in Russian culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gavrilov, U. and Schevchenko, A., 2015. Rossijskie narody: ethnoreligioznaya dinamika. In: V. Pluzhnikov, ed. *Arhiv Nasledia*. 14. Moskva: Rossyiskiy institut kulturnogo i prirodnogo nasledia imeni DC Lihacheva. 463-466.

- Hanrahan, M., 2015. Moscow Is Largest Muslim City In Europe, But Faithful Face Discrimination From Public, Authorities. *International Business Times*, [online] 23 July. Available at: <https://www.ibtimes.com/moscow-largest-muslim-city-europe-faithful-face-discrimination-public-authorities-2020858> [Accessed: 11 May 2020].
- Ishanhodzhaeva, Z., 1997. *Uchastie Uzbekistana v osvoenii Nechernozemnoj zony Rossijskoj Federacii (1975–1985)*. [cyr.] Ph. D. Tashkent: Akademija nauk Respubliki Uzbekistan, Institut istorik.
- Kassir.ru Moskva, 2019–2020. *Million*. [online in cyr.] Available at: <https://msk.kassir.ru/koncert/million> [Accessed: 11 May 2020].
- Kirk, A., 2016. Iraq and Syria: How many foreign fighters are fighting for Isil? *The Telegraph*, [online] 24 March. Available at: <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/03/29/iraq-and-syria-how-many-foreign-fighters-are-fighting-for-isil/> [Accessed: 11 May 2020].
- Kolochkov, 2011. *Obmorok i mama*. [video online] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZhaP75IUAU> [Accessed: 11 May 2020].
- MacFarquahar, N., 2015. Putin Opens New Mosque in Moscow Amid Lingering Intolerance. *New York Times*, [online] 23 September. Available at: <http://www.nytimes.com/2015/09/24/world/europe/putin-opens-moscow-most-elaborate-mosque.html> [Accessed: 11 May 2020].
- MBulak, 2016. “*Federacija migrantov Rossii*” stoit na zashchite prav inostrannyh grazhdan. [online in cyr.] Available at: <http://www.molbulak.ru/news/novosti-migratsii/federatsiya-migrantov-rossii-stoit-na-zashchite-prav-inostrannykh-grazhdan/> [Accessed: 11 May 2020].
- Merriam, A. P., 1967. *Ethnomusicology of the flathead Indians*. New York: Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Inc.
- Mirovalev, M., 2015. *Despite animosity, Moscow’s Muslims change the city*. [online] Available at: <http://www.aljazeera.com/indepth/features/2015/07/animosity-moscow-muslims-change-city-150720093306298.html> [Accessed: 11 May 2020].

- Ria Novosti, 2017. Migranty iz Srednej Azii mogut sovershi' hadzh po kvote RF. *RIA Novosti*, [online] 21 February. Available at: https://ria.ru/religion_news/20170221/1488495890.html [Accessed: 11 May 2020].
- Rice, T., 2010. Disciplining Ethnomusicology: A call for a New Approach. *Ethnomusicology*, 54(2), 318-325.
- Sergei Raevskii, 2012. *Tolibdzhon Kurbanhanov - S Jubileem, Gospodin Prezident!* [video online] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=o3LrKT_Sprc [Accessed: 11 May 2020].
- Stagis-Al'tergot, I., 2008. *Leningrad - WWW. Umenie zazhigat'*. [online in cyr.] Available at: <https://proza.ru/2008/06/29/229> [Accessed: 11 May 2020].
- StatData, 2019. *Nacional'nyj sostav Moskvyy*. [online in cyr.] Available at: <http://www.statdata.ru/nacionalnyj-sostav/moskvy> [Accessed: 11 May 2020].
- Svirel'70, 2009. *Samocvety - Moj adres Sovetskij Sojuz*. [video online] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3CeBtpC4eds> [Accessed: 11 May 2020].
- Syrova, A., 2016. *Central Asian janitors scoop major Russian theater award*. [online] Available at: https://www.rbth.com/arts/2014/04/30/central_asian_janitors_scoop_major_russian_theater_award_36207.html [Accessed: 11 May 2020].
- Teatr.doc, n.d. *Akyn-opera*. [online in cyr.] Available at: <https://www.teatrdoc.ru/events.php?id=46> [Accessed: 11 May 2020].
- Turino, T., 1999. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221-255.
- Usman Baratov Vatandosh, 2017. *Ravshan Sobirov 9 ijulja sol'nyj koncert v Moskve! 2017*. [video online] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=PUtEsdqiiWQ> [Accessed: 11 May 2020].
- Vladi mir, 2010. *Obmorok i Mama - www.leningrad.spb.ru*. [video online] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=_H9OW1pWAVY [Accessed: 11 May 2020].
- Wikipedia, 2020. *Moscow*. [online] Available at: <https://en.wikipedia.org/wiki/Moscow> [Accessed: 11 May 2020].

- Worldpopulationreview, 2020. *Moscow Population*. [online]
Available at: <http://worldpopulationreview.com/world-cities/moscow-population/> [Accessed: 11 May 2020].
- Zychowicz, J., 2012. *The Global Controversy over Pussy Riot: An Anti-Putin Women's Protest Group in Moscow*. [online] Available at: <https://quod.lib.umich.edu/i/ii-j/11645653.0002.104/--global-controversy-over-pussy-riot-an-anti-putin-womens?rgn=main;view=fulltext> [Accessed: 11 May 2020].

Muzikologija / Musicology

RECEPCIJA SAVREMENIH DELA U ČASOPISU ZVUK – SARAJEVSKI PERIOD (1967–1986)¹

Ivana Nožica

Abstrakt: *Zvuk* je bio jedan je od najznačajnijih časopisa na području Jugoslavije u 20. veku. Tokom trećeg, najdužeg perioda izlaženja, sedište časopisa bilo je u Sarajevu. *Zvuk* tada doživljava najviše transformacija – u dizajnu, formatu, sadržaju i kvalitetu tekstova. Radovi posvećeni savremenoj muzici i novim delima u *Zvuku* su imali veoma značajno mesto.

Ključne reči: časopis *Zvuk*; Sarajevo; periodika; savremena muzika.

Periodična izdanja predstavljaju značajno i veoma plodno polje istraživanja u svim humanističkim naukama, pa i u muzikologiji. Kao činoci i nosioci umetnosti i kulture, pritom i sa veoma velikom ulogom u formiranju jezika i stila pisanja, periodična izdanja su bogata i podacima o životu jednog vremena. Kada je reč o muzičkim časopisima, njihovo detaljnije istraživanje započelo je u drugoj polovini 20. veka. Ovom temom, u jugoslovenskoj muzikologiji, prvenstveno se bavila Stana Đurić-Klajn (1905–1986), rodonačelnik srpske muzičke istoriografije (Đurić-Klajn, 1966, 1981), a zatim Roksanda Pejović (1929–2018) u nekoliko studija (Pejović, 1994, 1999, 2001, 2005), delimično Danica Petrović (1945) u dve publikacije

1

Ovaj tekst je deo muzikološkog master rada koji je pod naslovom *Recepcija savremenih dela u časopisu Zvuk*, napisan i odbranjen 2018. godine na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Mentor rada bila je doc. dr. Valentina Radoman.

(Petrović, 1988, 1989) i drugi autori, koji su, proučavajući ih, dolazili ne samo do saznanja o muzičkom životu, koncertnoj praksi i repertoarskoj politici u Jugoslaviji, već i aktuelnoj društvenoj politici, koja se često ogledala u tekstovima i člancima. Sve promene na društvenom i umetničkom planu bilo je moguće veoma uspešno sagledati i pratiti proučavanjem i analiziranjem jednog muzičkog časopisa kakav je bio *Zvuk*, s obzirom na to da je izlazio gotovo tokom čitavog 20. veka, a u svom novom ruhu, pod nazivom *Novi zvuk*, izlazi i danas.

Časopis *Zvuk* bio je među najznačajnijim periodičnim izdanjima o muzici na području Jugoslavije tokom 20. veka. Izlazio je, sa nekoliko prekida, od 1932. do 1990. godine, a tokom tog dugog perioda, nekoliko puta je dolazilo do promene mesta izdavanja, smene urednika i članova uredništva. Prema mišljenju Roksande Pejović, iznetom u tekstu objavljenom u prvom broju *Novog Zvuka* (Pejović, 1993), razlikuju se četiri perioda izlaženja *Zvuka*: prvi, od 1932. do 1936. godine, sa središtem u Beogradu, i urednicom Stanom Ribnikar² na čelu, drugi, od 1955. do 1966,³ treći, od 1967. do 1986. sa središtem u Sarajevu i Zijom Kučukalićem (1929–2020) na mestu glavnog urednika, i četvrti od 1989. do 1990. godine sa središtem u Zagrebu i glavnom urednicom Erikom Krpan (1942). Samo tri godine nakon gašenja *Zvuka*, 1993. godine u Beogradu je pokrenut časopis *Novi Zvuk*. Nova glavna urednica časopisa, dr. Mirjana Veselinović-Hofman (1948), svesna zlokobne političke situacije i delikatnog trenutka u kojem je časopis, pod pokroviteljstvom Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije započeo, odnosno, nastavio sa radom, napisala je, između ostalog, da poziva na saradnju kolege iz zemlje i inostranstva “sa uverenjem da nijedan centar otvoren za rasprave o muzici i za razmenu mišljenja na profesionalnom planu nije suvišan, i da nijedan pokušaj u tome smeru ne može biti uzaludan” (Veselinović-Hofman, 1993). Istorija će pokazati u kojoj meri je taj cilj postignut.

2
Kasnije Đurić-Klajn.

3
Isto sedište i ista glavna urednica.

Imajući u vidu dugi vremenski period izlaženja i veliki značaj časopisa *Zvuk* za društvo i muzičku scenu Jugoslavije tokom čitavog 20. veka, može se reći da mu nije posvećeno dovoljno pažnje u jugoslovenskoj, pa ni u srpskoj muzikologiji. Napisa-
no je svega nekoliko prigodnih tekstova, koji su mahom izlazili u jubilarnim ili značajnim brojevima samog *Zvuka* (Cvetko, 1969; Kučukalić, 1980), kao i nekoliko tekstova preglednog tipa (Pejović, 1993; Marinković, 2007; Veselinović-Hofman, 2010). Detaljnije, problemske studije do sada su rađene isključivo za prvi, međuratni period izlaženja časopisa (Vasić, 2012, 2013a, 2013b), za koji jedino postoji i kompletna bibliografija – Aleksandar Vasić (1965) u svojoj doktorskoj disertaciji, u kojoj se, pored *Zvuka* bavio i drugim periodičnim izdanjima u međuratnom periodu, popisao je oko pet stotina članaka sadržanih u četiri godine međuratnih publikacija *Zvuka*, dok ostali periodi izlaženja do sada nisu detaljnije obrađeni (Vasić, 2012).

Zvuk je od početka bio časopis savremene fizionomije. Kako je u predgovoru prvog broja *Zvuka* iz 1932. godine naglasila i urednica Stana Ribnikar, u časopisu je velika pažnja posvećivana delima tada savremenih, na prvom mestu jugoslovenskih kompozitora. Neke od rubrika specijalizovanih za ovu problematiku bile su Studije i članci (Studije i eseji), Muzika u zemlji, Muzika na strani (Muzika u svetu), Muzička literatura, a nešto kasnije i Savremeni muzički problemi, Nova izdanja, Nova dela jugoslovenskih kompozitora, Prikazi i kritike, Kompozitori o svojim delima, Analize, Kroz štampu i događaje i druge.⁴

Treći, ujedno i najduži, period *Zvuka*, započeo je prelaskom sedišta časopisa iz Beograda u Sarajevo, 1967. godine. Neposredno pre toga, 1966. godine, Stana Đurić-Klajn podnela je ostavku na mesto glavnog urednika, zbog nezadovoljstva Saveza kompozitora Jugoslavije njenim radom. Naime, članovi Saveza su smatrali da je ovaj časopis, pod njenim rukovodstvom, bio nedovoljno popularan i nesavremen. Tome je verovatno doprinela, kako Roksanda Pejović ističe, sklonost urednika i autora ka pisanju sumarnih, enciklopedijskih tekstova, manjak znanja, kreativnosti i smisla za pripovedanje

4

Pojedine rubrike su vremenom menjale imena.

(Pejović, 1993, 40). Pred kraj beogradskog perioda primetan je i smanjen broj, gotovo izostanak savremenih dela domaćih autora: od broja 56 iz 1963. godine, do broja 66 iz 1966, kada Stana Đurić-Klajn napušta funkciju, objavljene su samo dve analize pojedinačnih dela u rubrici Muzika u zemlji – kompozicije *Ljubav, to je glavna stvar* Dušana Radića (1929–2010; Skovran, 1963, 42–46) i kantate *Ševa* Natka Devčića (1914–1997; Cipra, 1963, 198–208). Poređenja radi, od momenta kada Vlastimir Peričić (1966, od broja 67) preuzima mesto glavnog urednika, u četiri broja *Zvuka* iz 1966. godine, pisano je čak o šesnaest savremenih dela i autora.

Nakon dvanaest godina izdavanja i ukupno sedamdeset brojeva beogradskog *Zvuka* brojne nesuglasice i sukobi doveli su do toga da izdavanje časopisa preuzme Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine, a sedište iz Beograda pređe u Sarajevo. Na mesto glavnog urednika imenovan je Zija Kučukalić. Članovi uredništva, pored Kučukalića, bili su Dragoslav Ortakov (1928–2007), etnomuzikolog Radmila Petrović (1923–2003), muzikolog Andrej Rijavec (1937) i muzički estetičar Ivan Supičić (1928), a nešto kasnije su se pridružili i kompozitor Akil Koci (1936), muzikolog Dušan Mihalek (1949) i istoričar Miloš Milošević (1920–2012). Time su, po prvi put od osnivanja časopisa, sve jugoslovenske republike i autonomne pokrajine imale svoje predstavnike u uredništvu (Pejović, 1993). Ono se tokom godina menjalo, a među članovima bili su i Ana Kotevska (1947), Eva Sedak (1938–2017), Rudi Rafet (1949), Danilo Pokorn (1924–2003), Hranislav Đurić (1926–1997) i Mirjana Veselinović (1948). Izdato je ukupno sto deset brojeva sarajevskog *Zvuka*.⁵

Časopis se tokom ovog perioda veoma transformisao i modernizovao u dizajnu i formatu. Pored promena u broju godišnjih izdanja i načinu numeracije brojeva, primećuje se i značajan napredak u kvalitetu tekstova, na prvom mestu zbog izmena

5

Časopis je do 1972. godine izlazio jedanput mesečno i brojevi su numerisani u kontinuitetu sa beogradskim, sve do broja 125. Nakon toga, časopis, iz finansijskih razloga, počinje da izlazi četiri puta godišnje, i numerisan je 1–4 po jednom godišnjem ciklusu. Izdato je pedeset četiri broja po prvom i pedeset šest brojeva po drugom sistemu numeracije.

u njihovoj koncepciji i sadržaju. Najviše rubrika i podrubrika dodato je časopisu upravo tokom sarajevskog perioda izlaženja. Dok su neke stalne rubrike zadržane iz prethodnih godina – Studije i članci (kasnije Studije i eseji), Muzika u zemlji, Muzika u svetu (kasnije prerasta u Muziku u zemlji i svetu) i Hronika, dodato je preko dvadeset novih, nestalnih rubrika. Njihov broj i sadržaj svedoči o svestranosti, odnosno širenju oblasti interesovanja na druga, ne isključivo muzička područja, kao što su ostale umetnosti, režija, filozofija, estetika, sociologija i pedagogija, ali i džez i popularna muzika (Tabela 1).

Studije i članci (Studije i eseji) ¹	Kroz štampu i događaje	Savremena jugoslovenska muzika
Muzika u zemlji	Okrugli sto	Zanimljivosti
Muzika u svetu (Muzika u zemlji i svetu)	Društvene vesti	Humoreska
Tragom muzičke prošlosti	Zabavna muzika	Džez
Hronika	Refleksija	Ples
Bibliografija muzičkih članaka	Muzička kritika	Sociologija muzike
Bibliografija jugoslovenskih izdanja	Nova dela (jugoslovenskih kompozitora)	Muzički teatar
Pregled muzičkih časopisa	Zaštita autorskih prava	Muzički instrumenti
Muzička omladina	Radio, televizija, film	Likovna umetnost i muzika
Sećanje	Kompozitori o svojim delima	Muzička pedagogija
Godišnjice	In Memoriam	Izvođačka umetnost
Tribina mladih	Muzika u JNA	Režija u operi i baletu
Savez kompozitora jugoslavije	Tito i muzika	Muzička terapija
Susreti	Mišljenja (Polemike)	Portreti
	Prikazi	Elektronka muzika
	Reagovanja	

Tabela 1:

Rubrike u trećem periodu izlaženja *Zvuka* (Kučukalić, 1967–1986)

Kada je reč o savremenoj muzici u sarajevskom *Zvuku*, javlja se, u različitim rubrikama, nekoliko tipova tekstova. To su:

1. studije koje sadrže analizu jednog muzičkog dela;
2. tekstovi u kojima je reč o stvaralaštvu jednog kompozitora;
3. tekstovi koji govore generalno o savremenom stvaralaštvu i stremljenjima nove muzike, savremenom stvaralaštvu jedne države ili područja, kao i jednoj aktuelnoj struji, odnosno žanru;
4. prikazi festivala savremene muzike.

Kada je reč o tekstovima posvećenim jednom delu i njegovoj detaljnoj analizi, u prvom, međuratnom periodu *Zvuka* istakao se samo jedan članak – studija Branka Dragutinovića (1903–1971) posvećena *Religiofoniji* Josipa Slavenskog (1896–1955), nakon premijere ovog velikog vokalno-instrumentalnog dela (Dragutinović, 1934, 323-330). Detaljno analiziraju-

ći svaki stav pojedinačno, autor je tekst upotpunio i notnim primerima preuzetim iz originalnog rukopisa kompozitora, što ovu studiju čini jednom od prvih tog tipa objavljenih u *Zvuku*. Broj ovakvih članaka znatno se povećao u drugom periodu izlaska časopisa, kada su objavljena tridesetčetiri teksta tog tipa. U izbor tadašnje urednice Stane Đurić-Klajn ušla su dela Svetomira Nastasijevića (1902–1980), Mihovića Logara (1902–1998), Milana Ristića (1908–1982), Stanojla Rajičića (1910–2000), Vasilija Mokranjca (1923–1984), Aleksandra Obradovića (1927–2001), Dušana Radića i drugih, dok su, od značajnih evropskih umetnika, analizirani *Canticum Sacrum* Igora Stravinskog (1882–1971), *Harmonija sveta* Paula Hindemitha (1895–1963) i *Ratni rekvijem* Benjamina Brittena (1913–1976) (Prilog 1).

Tekstovi posvećeni analizi jednog dela bili su najbrojniji u sarajevskom periodu.⁶ Javljali su se u različitim rubrikama – Studije i eseji, Muzika u svetu, Muzika u zemlji (rubrike su vremenom prerasle u jednu rubriku Muzika u zemlji i svetu), Kompozitori o svojim delima, Savremena jugoslovenska muzika, Hronika, Nova dela jugoslovenskih kompozitora, Prikazi i kritike i Muzička izdanja. Sa po nekoliko tekstova posvećenih savremenim delima i njihovoj analizi, istakli su se Zija Kučukalić, Milan Stibilj (1929–2014), Petar Bingulac (1897–1990), Milko Kelemen (1924–2018), Nenad Turkalj (1923–2007), Davorin Kempf (1947), Srđan Hofman (1944) i Mirjana Veselinović, a od inostranih autora Everett Helm (1913–1999), Eugene Glickman (1934), Dietrich Lehmann (1929–2014), Yves Knockaert (1954) i Rudolf Lück (1927).

Najviše prostora u sarajevskom *Zvuku*, kao što je to bio slučaj i sa prethodnim periodima izlaženja časopisa, posvećeno je operskom žanru. Tako su, od četrdeset pet analiziranih savremenih dela u sarajevskom periodu, čak dvadeset tri bila vokalno-instrumentalna, među kojima su najbrojnije opere. Po brojnosti slede instrumentalna dela bilo da su pisana za orkestar ili neki specifičan ansambl, a zatim i nekoliko

6

Svi tekstovi posvećeni savremenoj muzici koji su izašli u sarajevskom periodu objavljivanja *Zvuka* navedeni su u Prilogu 2.

klavirskih i *a cappella* horskih kompozicija. Pored tradicionalnih operских dela, poput *Samoroga* (Mrak, 1984, 35-38) i *Kortezovog povratka* Pavela Šivica (1908-1995; Ukmar, 1975, 63-65), *Razdelbe* Trajka Prokopieva (1909-1979; Ortakov, 1973, 26-28), a od inostranih autora, *The Knot Garden* Michaela Tippeta (1905-1998; Hudovsky, 1971, 66-70), za ovu priliku značajniji i interesantniji su tekstovi posvećeni delima koja izlaze van okvira ovog vokalno-instrumentalnog scenskog žanra i u kojima je akcenat stavljen na pitanje “krize opera”. Među njima ističe se *Prometej* Carla Orffa (1895-1982) – individualna muzička interpretacija Eshilove tragedije, kako ističe autor teksta Everett Helm (1968, 316-318). Na domaćoj muzičkoj sceni najviše doprinosa problematizaciji operškog žanra imali su Stanojlo Rajičić (1910-2000) sa svoje četiri opere, od kojih je u ovom periodu *Zvuka* razmatrana televizijska opera *Bele noći* (Radović, 1986, 17-19), i Milko Kelemen, sa nekoliko vokalno-instrumentalnih scenskih dela – *Apocalypticica*, *Novi stanar* i *Opsadno stanje* (Kelemen, 1971, 437-438; Kelemen, 1979, 35-38; Turkalj, 1980, 51-55). Autor ni jedno od ovih dela nije nazvao operom, jer umesto “uživanja u lepim arijama”, koje je smatrao odlikom “opera prošlih vremena”, ova dela, a naročito *Novi stanar*, donose i razmatraju, kako kompozitor ističe, “problem otuđenja”. Za realizaciju ovih dela bilo je potrebno da budu ispunjeni i specifični uslovi. Tako je, na primer, u Orffovoj kompoziciji, orkestar upotpunjen sa oko sedamdeset različitih udaračkih instrumenata, među kojima ima i kompozitorovih vlastitih pronalazaka, a scenska postavka Kelemenove opere *Apocalypticica* podrazumevala je veoma ekstremne komponente i multimedijalne objekte. S obzirom na specifične scenske, ali i izvođačke zahteve, retko su izvođena i u vreme kada su nastala, a tako je ostalo i do današnjeg dana. Muzikolozi ih uglavnom posmatraju kao paradigmu “krize opera”.

U časopisu *Zvuk* nije se problematizovala samo opera – postavljalo se pitanje i o mogućnostima daljnijeg razvijanja koncertantne i simfonijske muzike. Petar Bingulac, analizirajući delo Vitomira Trifunovića (1916-2007) *Koncert* za violinu i orkestar, želeo je da odgovori na pitanje da li se, i kako, može pisati solistički koncert jezikom avangardne muzike koja, “okrenuta sasvim drugim ciljevima i estetskim idealima, izbegava jasne

teme, uređene ritmove i određene forme” (Bingulac, 1978, 40-43). Istovremeno, Frane Parać (1948) piše kako Vuk Kulenović (1946–2017) u kompoziciji *Ikar*, “izvanredno nadahnuto istražuje mogućnosti za proširenje novog zvuka klasičnog orkestra”, uz pomoć niza “mikro i makro elemenata koji udruživanjem stvaraju delove kompozicije” (Parać, 1979, 39-40). Takođe, ističe se i tekst Milana Stibilja veoma zanimljivog naslova – *Orkestar podseća na kornjaču*, posvećen kompoziciji Vinka Globokara (1934) *Orkester* – zamišljenoj tako da se izvodi bez dirigenta i problematizuje ovu tradicionalnu instituciju vekovima duge, čvrsto uspostavljene hijerarhije, i zahteva od orkestra, odnosno svakog orkestarskog izvođača da manje ili više učestvuje u njegovom oblikovanju (Stibilj, 1975, 71-73).

Kada je reč o tekstovima posvećenim stvaralaštvu jednog kompozitora, kao što je bio slučaj i u ranijim periodima *Zvuka*, najbrojniji su bili oni posvećeni obeležavanju značajnih jubileja u životu muzičara,⁷ kao i oni napisani povodom njihove smrti.⁸ Tekstovi ovog tipa u *Zvuku* su pisani još od samog osnivanja, bili su kratki i šablonski koncipirani. U sarajevskom periodu i dalje su bili malog obima, sadržali su kratku biografiju i pregled stvaralaštva, sa osvrtom na najznačajnije kompozicije, ali bez njihove detaljnije analize – dakle, i dalje su uglavnom bili šematski.

Ipak, za ovaj rad od mnogo većeg značaja su tekstovi drugačijeg tipa – sa kakvima se sada po prvi put susrećemo u *Zvuku*. U pitanju su studije u kojima autori ne prave samo kratak pregled stvaralaštva jednog kompozitora, već ga problematizuju – bilo da je u pitanju pregled jednog žanra, jedan aspekt ili stvaralački period, intervju, odnosno razgovor sa umetnikom ili stvaralaštvo uopšte, ali ne nužno vezano za obeležavanje godišnjice ili jubileja. Među tekstovima koji se bave predstav-

7

Miroslav Špiler, Pavel Šivic, Milan Ristić, Petre Bogdanov – Kočko, Mihailo Vukdragović, Stanojlo Rajičić, Bojan Adamič, Lucijan Marija Škerjanc, Danilo Švara, Mihovil Logar, Matija Bravničar, Vlado Milošević, Krešimir Fribec, Vojin Komadina, Sava Vuksosavljev, Predrag Milošević i Ivo Malec.

8

Milan Majer, Zoltán Kodály, Renè Lajbovic, Matija Bravničar, Petar Ozgijan, Branimir Sakač, Stanislav Preprek, Milenko Živković, Marko Tajčević, Vasilije Mokranjac, Kiril Makedonski, Taki Hrisik i Stjepan Stepanov.

ljanjem jednog žanra, istakli su se oni posvećeni simfonijskom stvaralaštvu. Još jedanput, u centru pažnje ovakvih studija, našla se rasprava o savremenosti simfonijskog žanra, odnosno njegovoj aktuelnosti i razvoju u muzici 20. veka. Autorke tekstova – Marija Kovač i Zorana Radić svoje studije u *Zvuku* bazirale su na hronološkom prikazu simfonijskog stvaralaštva dva velika majstora jugoslovenske muzike 20. veka – Vasilija Mokranjca (Kovač, 1984, 98-102) i Aleksandra Obradovića (Radić, 1984, 5-9). Baveći se strukturom i sadržajem svake simfonije, a zatim i svakog njihovog stava, ispratile su razvoj stila ovih autora od najranijih pa do poznih simfonijskih dela.

Često se dešavalo i da jedan kompozitor, u samo nekoliko godina, više puta privuče pažnju uredništva *Zvuka* ili pojedinog autora. Od domaćih kompozitora, u trećem periodu, to je bio slučaj sa Vasilijem Mokranjcem (Kovač, 1981, 77-80; 1984, 98-102) i Ljubicom Marić (1909–2003), čijim stvaralaštvom su se bavile Roksanda Pejović (1975, 21-24) i Melita Blagojević (1953; 1979, 1-16; 1984, 30-33), dok je, od inostranih kompozitora, pažnju autora sarajevskog *Zvuka* najviše privukao Pierre Boulez (1925–2016), o čijem stvaralaštvu su tekstove preglednog tipa napisali Dubravko Detoni (1937; Detoni, 1975, 5-11) i Zdenka Veber (1950; Veber, 1980, 15-22).

Od veoma velikog značaja je i činjenica da se tokom sarajevskog perioda *Zvuka* menja i koncepcija tekstova posvećenih muzičkim festivalima. Sada su najbrojniji tekstovi o festivalima isključivo baziranim na savremenom stvaralaštvu – kao što su festival u Donaueschingenu, festival Internationale Gesellschaft für Neue Musik [Međunarodnog udruženja za savremenu muziku], letnji kursevi za Novu muziku u Darmstadtu, festivali u velikim evropskim muzičkim centrima (Amsterdam, Pariz, Beč i drugi), ali i domaći festivali na kojima je savremena muzika imala sve značajnije mesto – zagrebački Biennale, Festival u Radencima, Bemus, Dani hrvatske glazbe, Slovenački dani muzike i Muzika u Srbiji. Članci posvećeni ovim manifestacijama sada dobijaju izgled pravih prikaza: autori prave izbor najbolje izvedenih, najinteresantnijih i najzapaženijih dela, za razliku od prethodnih perioda *Zvuka*, kada su taksativno navodili sva izvedena dela, od jednog do drugog koncerta.

Kada se govori o kvalitetu objavljenih tekstova, u sarajevskom periodu *Zvuka* nedvosmisleno se ističu veoma opsežne i sadržajne studije Srđana Hofmana. Posvećene analizi kompozicionih postupaka u *Lontanu* Györgyja Ligetija (1923–2006; Hofman, 1980a, 28-41), delu *Mirage* Zorana Erića (1950; Hofman, 1980b, 60-63), *Akatistu* Slobodana Atanackovića (1937; Hofman, 1982, 50-52) i *Vokalinstri* Vladana Radovanovića (1932; Hofman *et al*, 1983, 31-40), odlikuju se jasnim rečeničnim strukturama, veoma preglednom strukturom teksta, analitičkim pristupom delu, bez prepričavanja partiture i muzičkog toka⁹ i naglih prelaza sa jedne teme na drugu, kao i jezikom obogaćenim naučnim, stručnim terminima, naročito kada je u pitanju savremena muzička produkcija, koju je veoma dobro poznao. Svojim kvalitetom, ali i interesantnom koncepcijom, istakla su se i dva teksta posvećena još jednom delu Vladana Radovanovića, *Audiospacijalu* (Kotevska i Lebić 1979, 47-54). Ujedno i najviše hvaljeno delo u sarajevskom periodu *Zvuka*, Kotevska je analizirala kroz kritike objavljene u štampi povodom premijere, a zatim sagledala kroz različite odnose koje tokom kompozicije obrazuju ljudski glasovi i elektronski zvuci. Od izuzetnog značaja je i činjenica da je toliko veliku pažnju pobudila upravo kompozicija koja, kako Lebić ističe, “ni u jednom trenutku ne traži ni kompromis sa prošlošću ni nasilni prodor u nepoznato” (Kotevska i Lebić, 1979, 54).

Može se reći da tokom sarajevskog perioda *Zvuka* nije bilo značajnog jugoslovenskog muzičara – muzikologa i kompozitora, koji u časopisu nije objavio makar jedan tekst, a takva praksa zadržala se i tokom narednog, najkraćeg, zagrebačkog *Zvuka*, uz stalno uključivanje mladih muzikologa u redakciju. Sarajevski, najduži i najbogatiji period izlaženja *Zvuka* ujedno je doneo i mnogo bitnih promena, kako u organizaciji časopisa, tako i u kvalitetu tekstova, na prvom mestu zbog izmena u njihovoj koncepciji i sadržaju. Napredak je primetan kod svake kategorije tekstova – studije posvećene analizi jedne kompozicije postale su učestale tek od 1955. godine, a tokom sarajevskih brojeva *Zvuka* značajno su napredovale od prvobitnog prepričavanja muzičkog toka dela; tekstovi u kojima su

9

Ovaj problem javljao se kod većine autora u *Zvuku* tokom ranijih, ali i u ovom periodu.

autori govorili o muzičkim festivalima najpre su bili veoma iscrpni, preglednog karaktera, sa obiljem nabranjanja izvedenih dela, da bi vremenom prerasli u kritičke prikaze manifestacija, sa izdvojenim samo najznačajnijim i najinteresantnijim događajima; šematski koncipirani članci posvećeni obeležavanju godišnjice života ili stvaralačkog rada nekog autora zadržani su do poslednjeg perioda objavljivanja časopisa, ali se pored njih pojavljuje i drugi tip tekstova o savremenim kompozitorima koji problematizuje jedan aspekt stvaralaštva ili jedan stvaralački period. Bitno je napomenuti da je porast kvaliteta članaka bio srazmeran usavršavanju muzikologije kao naučne discipline u Jugoslaviji. Institucijalizacija muzikologije u formalnom smislu, do koje je u Jugoslaviji došlo tek sedamdesetih godina,¹⁰ doprinela je tome da pristup predmetu istraživanja postane drugačiji, na višem i znatno profesionalnijem nivou.

Ipak, potrebno je naglasiti da promene nisu usledile odmah pri prelasku sedišta časopisa iz Beograda u Sarajevo. S tim u vezi, neophodno je prokomentarisati pomenutu i u tekstu ispraćenu periodizaciju Roksande Pejović (Pejović, 1993). Opravdana kada se posmatra jasna podela prema mestu izdavanja časopisa, ova periodizacija možda nije sasvim odgovarajuća kada je u pitanju struktura samog lista i njegova unutrašnja organizacija. Naime, 1967. godine, kada sedište *Zvuka* naglo prelazi u Sarajevo, ne dolazi ni do kakvih značajnijih promena u samoj koncepciji časopisa. Do preokreta dolazi tek nekoliko godina kasnije, 1973. godine, kada časopis počinje da izlazi četiri puta godišnje, kada se uvodi veliki broj novih rubrika, kada se priključuju novi saradnici i kada uredništvo širi okvire interesovanja na pojedine interdisciplinarnе teme i druge umetnosti.

I pored toga što su standardi tokom sarajevskog perioda *Zvuka* bili na višem nivou i što je uredništvo vodilo više računa o kvalitetu i sadržaju tekstova, tokom ovog, ali i narednog perioda izlaženja časopisa, *Zvuk* nije bio elitistička, uskostručna

10

Situacija u Beogradu znatno se promenila nakon prerastanja Akademije u Fakultet, odnosno osnivanja Univerziteta umetnosti 1973. godine – tada Katedra za istoriju muzike i muzički folklor postaje Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju, a slično je bilo i u Zagrebu, gde je Historijsko-teorijski odjel 1970. godine preimenovan u Odjel za muzikologiju i glazbenu publicistiku.

institucija, namenjena samo muzički obrazovanim ljudima. Ali, on nije bio namenjen ni najširoj publici, niti je više imao za cilj približavanje muzičke umetnosti širim krugovima. Bio je to časopis profesionalaca, stručnog pristupa autora, ali ne prezasićen naučnom terminologijom, a to je urednicima omogućavalo, uz širok dijapazon različitih, atraktivnih tema, da se obraćaju kako stručnjacima iz oblasti muzike tako i ljubiteljima muzike različitih profesija.

Prilog 1.

Tekstovi posvećeni analizi muzičkih dela objavljeni u drugom periodu *Zvuka* (Đurić-Klajn, 1955–1966)

- 1955, 1, 21–27, Gostuški, Dragutin, *Ivo Lhotka-Kalinski – Analfabeta*
- 1955, 2–3, 107–109, Čolić, Dragutin, *Povodom premijere Brkanovićeve opere „Zlato Zadra“*
- 1955, 2–3, 117–119, *Blacher-Egk: Apstraktna opera no. 1*
- 1956, 6, 238–239, Požgaj, Joža, „*Rona*“ *Borisa Papandopula*
- 1957, 9–10, 417–418, Babić, Konstantin, „*Canticum Sacrum*“ *Igora Stravinskog*
- 1957, 13–14, 139–143, Kučukalić, Zija, „*Simonida*“ *Stanojla Rajčića*
- 1957, 13–14, 158–159, Miletić, Miroslav, *Praizvedba opere „Harmonija sveta“ Paula Hindemitha*
- 1958, 15–16, 215–226, Šivic, Pavel, „*Crne maske*“ *Marija Kogoja*
- 1958, 15–16, 227–233, Radenković, Milutin, „*Gorski vijenac*“ *scenski oratorijum Nikole Hercigonje*
- 1958, 21–23, 33–41, Kovačević, Krešimir, „*Labinska vještica*“ *Natka Devčića*
- 1959, 28–29, 380–383, Kostić, Dušan, „*Začarana vodenica*“ *Opera Svetomira Nastasijevića*
- 1960, 33–34, 139–146, Kučukalić, Zija, „*Čele Kula*“ *Dušana Radića*
- 1960, 35–36, 265–267, Rajčev, Ruslan, *Nova bugarska opera „Lud Gidija“*
- 1960, 37–38, 357–364, Skovran, Dušan, „*Simfonijski epitaf*“ *Aleksandra Obradovića*
- 1961, 43–44, 157–161, Petrić, Ivo, *Pavle Merku: Concertino za mali orkestar*
- 1961, 45–46, 258–260, Logar, Mihovil, Ivo *Tijardović: „Marko Polo“*
- 1961, 49–50, 471–479, Kučukalić, Zija, *Mihovil Logar: Četrdeset prva – muzička drama u tri čina*
- 1961, 51, 69–71, Kučukalić, Zija, *Miroslav Špiler: Introdukcija i largo*
- 1961, 51, 72–81, Skovran, Dušan, *Simfonija in G Stanojla Rajčića*
- 1962, 52, 161–164, Kučukalić, Zija, *Slavko Zlatić: Pjesma i ples*
- 1962, 53, 287–302, Petrić, Ivo, *Slavko Ostere: Mouvement Symphonique*
- 1962, 54, 418–424, Skovran, Dušan, *Treća simfonija Milana Ristića*
- 1962, 54, 425–427, Merku, Pavle, *Praizvedba nove opere Giulija Viozzija*
- 1962, 55, 531–535, Kuret, Primož, *Premijera Ostercovog baleta Iluzije*
- 1962, 55, 536–539, Čolić, Dragutin, *Poklade Novi balet Silvija Bombardellija*
- 1963, 57, 198–208, Cipra, Milo, *Natko Devčić: Ševa Kantata na riječi Skendera Kulenovića*
- 1963, 60, 663–678, Jakšić, Đura, *Ratni rekvijem Benjamina Brittena*
- 1963, 61, 42–46, Skovran, Dušan, *Ljubav, to je glavna stvar, Muzička komedija-balet Dušana Radića*
- 1966, 67, 227–234, Dušan Skovran, *Enriko Josif: Simfonija u jednom stavu*
- 1966, 67, 235–240, Šotra, Jasna, *Aleksandar Obradović: „Epitaf H“*
- 1966, 68, 352–358, Peričić, Vlastimir, „*Magnovenja*“ *Novi vokalni ciklus Stanojla Rajčića*
- 1966, 68, 359–362, Spirić, Slobodan, *Avdo Smailović: Končertino za klarinet, klavir, timpane i gudački orkestar Povodom prvog izvođenja*
- 1966, 69, 494–504, Koren, Marija, *Simfonija u stvalačkom opusu Milana Ristića Povodom IV simfonije*
- 1966, 69, 505–512, Peričić, Vlastimir, *Druga simfonija Vasilija Mokrancelja*

Prilog 2.¹¹

Spisak tekstova o savremenoj muzici u sarajevskom *Zvuku*
(Kučukalić, 1967–1986)

Tekstovi o savremenoj muzici generalno:

- 1969, 94, 129-138, Weiland, Frits, *Elektronska muzika u Holandiji*
1970, 109/110, 428-436, Ekiert, Janeusz, *Čudo poljske muzike 1960–1970*
1971, 111/112, 1-19, Gligo, Nikša, *Prostornost i pokret u imanenciji glazbe*
1971, 115/116, 285-291, Boulez, Pierre, *Sremljenja nove glazbe*
1973, 3, 249-262, Schaeffer, Bohuslav, *Glazbeno-scenske vizije budućnosti*
1974, 3, 35-38, Petrić, Ivo, *Kompozitor – izvođač u savremenoj muzici*
1975, 1, 35-37, Stibilj, Milan, *Pogled na sjevernoameričko muzičko stvaralaštvo*
1975, 2, 41-48, Koci, Akil Mark, *Muzičko stvaralaštvo na Kosovu*
1975, 4, 43-50, Turkalj, Nenad, *Hrvatsko operno stvaralaštvo od oslobođenja do 1975. godine*
1975, 4, 51-55, Krpan, Erika, *Najmlađa generacija hrvatskih skladatelja*
1975, 4, 56-63, Middleton, Robert, *Značenje nove muzike*
1975, 4, 68-76, Wen-Chung, Chou, *Azijski uticaji u muzici Zapada*
1976, 1, 47-52, Dejtun, Deril D, *Američka avangarda*
1977, 1, 86-88, Mihelić, Pavel, *Svaralaštvo jedne godine Dostignuća slovenačkih kompozitora*
1977, 4, 42-49, Doliner, Gorana, *Elementi folkloru u savremenoj muzici kompozitora Bosne i Hercegovine*
1978, 3, 45-47, Horvar, Milutin, *Elektronska muzika u Švedskoj od 1955–1973. godine*
1979, 2, 46-48, Stefanović, Ivana, *Improvizacija i interpretacija*
1980, 2, 50-55, Kapko-Foretić, Zdenka, *Kölnska škola avangarde*
1982, 1, 5/19, O'Loughlin, Niall, *Posleratno slovenačko kamerno muzičko stvaralaštvo*
1982, 4, 89-91, Trajković, Vlastimir, *Karakteristike jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva za proteklih osamnaest godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji*
1983, 2, 82-86, Kabiljo, Vesna, *Elektronska muzika u Srbiji*
1983, 4, 12-16, Veselinović, Mirjana, *Novine u srpskoj muzici 70-tih godina*
1984, 3, 5-10, Veselinović, Mirjana, *Postavangarda u srpskoj muzici*

Tekstovi posvećeni stvaralaštvu jednog kompozitora:

- 1967, 71, 18-19, Kučukalić, Zija, *60-godišnjica Miroslava Špilera*
1967, 72, 16, Kovačević, Krešimir, *Milan Majer (1895–1967)*
1967, 75/76, 52-54, Radulović, Manja, *Klavirski integral Karl-Heinza Stockhausena*
1967, 79, 13-22, Selen, Petar, *Povratak Krzysztofa Pendereckog*
1967, 79, 37-43, Kiss, Lajos, *In Memoriam Zoltan Kodaly (1882–1967)*
1967, 80, 38-42, Nikolovski, Vlastimir, Golabovski, Sotir, *Todor Skalovski Jedan od stvaralaca savremene makedonske muzike*
1968, 83, 141-148, Detoni, Dubravko, *Profil stvaralaca: Karlheinz Stockhausen*
1968, 85/86, 279-287, Ajlec, Rafael, *Muzičko stvaralaštvo Pavla Šivica (Povodom umetnikove 60-godišnjice)*
1968, 90, 619-625, Kučukalić, Zija, *Milan Ristić – stvaralački uspon i sazrevanje (Povodom 60-godišnjice rođenja)*
1969, 98, 351-353, Karakaš, Branko, *Trideset godina umetničke delatnosti Petre Bogdanova – Kočka*
1969, 99, 405-411, Rijavec, Andrej, *Sinteze Darjvana Božića*
1970, 108, 344-351, Loparnik, Borut, *O nacionalnom u Lipovšekovim horskim kompozicijama*

11

Radi preglednosti, izvori iz sledećih brojeva časopisa biće naznačeni godinom izlaza, brojem i stranicama, prezimenom i imenom autora članka, te nazivom članka.

- 1970, 109/110, 416-423, Petrović, Radomir, *Mihailo Vukobratović – čovek i umetnik*
- 1970, 109/110, 424-427, Cvetko, Dragotin, *Ličnost Stanojla Rajičića Povodom kompozitorove 60-godišnjice*
- 1971, 117/118, 351-356, Ballata, Zequirja, *Temeljne karakteristike i značaj Bravničarevog opusa*
- 1973, 1, 8-13, Detoni, Dubravko, *Olivier Messiaen ili o privlačnosti neostvarljivog*
- 1973, 1, 20-21, Polić, Branko, *Prekinite težnje Renèa Leibowitza*
- 1973, 2, 150-157, Rijavec, Andrej, *Bojan Adamič šezdesetogodišnjak*
- 1973, 2, 184-186, Cvetko, Dragotin, *Lucijan Marija Škerjanc, akademik*
- 1973, 3, 300-303, Koci, Akil, *Život posvećen muzici*
- 1973, 4, 388-393, Rijavec, Andrej, *In modo istriano Povodom jubileja kompozitora Danila Švare*
- 1973, 4, 394-404, Pejović, Roksanda, *Dva orkestarska dela Mihovila Logara Uz sedamdesetogodišnjicu kompozitorovog života*
- 1974, 3, 12-25, Rijavec, Andrej, *Silska orijentacija Primoža Ramovša*
- 1975, 1, 5-11, Detoni, Dubravko, *Pierre Boulez – trijumf na bedenima neobranjivog*
- 1975, 2, 14-20, Turkalj, Nenad, *Relacije Milka Kelemena*
- 1975, 2, 21-24, Pejović, Roksanda, *Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić*
- 1975, 2, 32-40, Ortakov, Dragoslav, *Neke karakteristike novije stvaralačke faze Tome Proševa*
- 1976, 3, 5-17, Rijavec, Andrej, *Zvučne realizacije Uroša Kreka*
- 1976, 3, 62-103, Ivanović-Milić, Ljiljana, *Poslijeratna horska muzika Vlade Miloševića Povodom 75-godišnjice kompozitorovog rođenja*
- 1977, 1, 49-50, Rijavec, Andrej, *Jubiley Matije Bravničara*
- 1977, 3, 55-57, Mariša, Adela, *Susret sa Vitoldom Lutoslavskim*
- 1977, 4, 62-63, Cvetko, Dragotin, *In Memoriam Matija Brevničar*
- 1978, 2, 53-55, *Unjetnički put Krešimira Fribe ca Uz 70-godišnjicu života*
- 1979, 1, 1-16, Blagojević, Melita, *Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić*
- 1979, 2, 31-34, Peričić, Vlastimir, *In Memoriam Petar Ozgijan (1932-1979)*
- 1979, 3, 33-48, Gligo, Nikša, *Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (I deo)*
- 1979, 3, 81-82, Nuić, Rada, *Sećanja na Milana Prebandu*
- 1979, 4, 33-46, Gligo, Nikša, *Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (II deo)*
- 1980, 1, 17-25, Gligo, Nikša, *Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (III deo)*
- 1980, 1, 69-73, Cvetko, Dragotin, *Ličnost Marijanka Lipovseka*
- 1980, 3, 5-7, Prošev, Toma, *Tito u mom stvaralaštvu*
- 1980, 3, 15-22, Veber, Zdenka, *Pierre Boulez – nesagleđivost buhćnosti glazbe*
- 1980, 3, 61-63, Krpan, Erika, *In Memoriam Tri stvaralačka niza Branimira Sakača*
- 1980, 4, 56-62, Petrušić, Antun, *Boris Papandopulo kao operni kompozitor s posebnom analizom opere "Kentrevilski duh"*
- 1981, 2, 62-64, Cvetko, Dragotin, *Novi zvučni svijet Primoža Ramovša*
- 1981, 2, 65-67, Kuret, Primož, *Ličnost Zvonimira Cigličića*
- 1981, 3, 59-64, Kelemen, Milko, *"Labirint zvuka" – Skladateljevi pogledi na Novu glazbu*
- 1981, 3, 77-80, Kovač, Marija, *Karakteristike drugog stvaralačkog perioda Vasilija Mokranjca*
- 1981, 4, 63-68, Gagić, Bogdan, *O klavirskom slogu i protjecanju vremena u svojim sonatama*

- 1982, 1, 63-64, Đurić, Hranislav, *In Memoriam Stanislav Preprek*
1982, 4, 53-56, Obradović, Aleksandar, *Osmadeset Logarevih rumenih proleća*
1984, 1, 98-102, Kovač, Marija, *Sinfonijska dramaturgija Vasilija Mokranjca*
1984, 2, 5-9, Radić, Zorana, *Odnos tradicionalnog i savremenog u simfonijama Aleksandra Obradovića*
1984, 3, 53-54, Njikoš, Julije, *Scena Vukosavljev – Uz 70. rođendan vođavinskog dirigenta i kompozitora*
1984, 3, 55-56, Babić, Konstantin, *In Memoriam Milenko Živković*
1984, 3, 57-58, Despić, Dejan, *In Memoriam Marko Tajčević (1900–1984)*
1984, 3, 59-60, Despić, Dejan, *In Memoriam Vasilije Mokranjac (1923–1984)*
1984, 4, 76-90, Čavlović, Ivan, *Vojin Komadina – u povodu trideset godina umjetničkog rada*
1985, 1, 76-80, Radović, Branka, *Predrag Milošević – 80 godina života (1904–1984)*
1985, 1, 89-90, Todorčevska, Jelica, *In Memoriam Kiril Makedonski (1925–1984)*
1985, 1, 91-92, Todorčevska, Jelica, *In Memoriam Taki Hrisik (1920–1984)*
1985, 1, 93-94, Njikoš, Julije, *In Memoriam Stjepan Stepanov*
1985, 2, 22-25, Rijavec, Andrej, *Susret sa Györgyom Ligetijem*
1986, 1, 40-41, Midžić, Seadata, *Ivo Malec – kompozitor. Uz 60. obljetnicu rođenja*
1986, 3/4, 90-97, Vidić, Ljerka, *Intervju sa La Monte Youngom i Marian Zazeela*

Tekstovi posvećeni analizi muzičkih dela:

- 1967, 72, 29-32, Antić, Branka, *Nova jugoslovenska muzika, Verlag Gerik, Köln 1966*
1967, 73/74, 25-26, Autori o svojim delima; Sotir Golabovski: *Andante za kamerni orkestar*; Krešimir Fribeć: *“Grozdanin kikot” balet*
1968, 82, 121-122, Lehmann, Dietrich, *Novo područje opere*
1968, 84, 221-223, Helm, Everett, *Nova Benettova opera “Napoleon dolazi” u Münchenu*
1968, 85/86, 294-303, Golabovski, Sotir, *Oratorijum Klimentu Vlastimira Nikolovskog*
1968, 85/86, 316-318, Helm, Everett, *Orff-ova premijera u Stuttgartu: Eshl za današnje doba*
1968, 89, 540-544, Kelemen, Milko, *Prazne sobe i uspomene iz djetinjstva*
1970, 104/105, 169-176, Glickman, Eugene, *Jedinstvenost i raznovrsnost u Škerlovom koncertu za orkestar*
1971, 111/112, 66-70, Hudovsky, Zoran, *Pisma iz Londona, Michael Tippett i njegova nova opera The Knot Garden*
1971, 115/116, 294-304, Kućukalić, Zija, *Branimir Sakač, Omaggio – Canto dalla commedia*
1971, 119/120, 437-438, Kelemen, Milko, *Muzička scena, opera i multi-media opera*
1973, 1, 26-28, Ortakov, Dragoslav, *Tragika pečalbarstva Trajko Prokopiev: “Razdelba” opera u 4 čina (7 slika)*
1973, 1, 108-109, Moračić, Dragoljub, *Sinfonijski prvenac Redže Mulića*
1973, 3, 271-282, Plavša, Dušan, *Novo delo Rudolfa Bručija: Metamorfoze B A C H*
1973, 3, 283-287, Detoni, Dubravko, *Paul Pignon: “Hardware Performance”*
1974, 4, 81, Luck, Rudolf, *Veliki uspeh Engelmannove opere u Münsteru*
1975, 2, 63-65, Ukmar, Vilko, *Pavel Šivic: Cortesov povratak Prvo izvođenje nove slovenačke opere*
1975, 2, 71-73, Stibilj, Milan, *Orkestar podseća na kornjaču*
1978, 1, 37-40, Bingulac, Petar, *Zlatan Vauđa i njegovi “Pokošeni osmesi”*
1978, 1, 40-43, Bingulac, Petar, *Koncert za violinu i orkestar Vilomira Trifunovića*

- 1979, 2, 35-38, Kelemen, Milko, *Apocalyptic Vizije prema knjizi nad knjigama Baletna opera od Fernánda Arabala (tekst), Milka Kelemena (glazba) i Edmunda Kieselbacha (multimedia-objekti)*
- 1979, 2, 39-40, Parać, Frane, *Vuk Kulenović: "Ikar" – za orkestar Nacrt za analizu*
- 1979, 2, 41-42, Veselinović, Mirjana, *Nokturno za gudače Petra Ozgijana*
- 1979, 4, 47-54, Kotevska, Ana, Lebić, Lojze, *"Audiospatial" Vladana Radovanovića – Različiti uglovi posmatranja*
- 1979, 4, 55-64, Devčić, Natko, *Frano Parać: "Kompozicija za dva zbora a capella" Nacrt za analizu*
- 1980, 1, 28-41, Hofman, Srđan, *Kompozicioni postupak Gyorgya Ligetiya u delu "Lontano"*
- 1980, 1, 63-67, Kempf, Davorin, *Analiza klavirske skladbe Stanka Horvata – "Accords"*
- 1980, 2, 60-63, Hofman, Srđan, *Dualizam kao koncepcija u delu Mirage – muzika za klavir i orkestar Zorana Brića*
- 1980, 3, 51-55, Turkalj, Nenad, *Apocalyptic Multimedijalna opera balet Milka Kelemena*
- 1980, 4, 56-63, Petrušić, Antun, *Boris Papandopulo kao operni kompozitor s posebnom analizom opere "Kentrevilski duh"*
- 1981, 1, 38-44, Kempf, Davorin, *Koncert za klavir (za ljevu ruku) i orkestar Bogdana Gagića*
- 1982, 2, 12-13, Veselinović, Mirjana, *Slojevi jedne poetike; O novim delima Ivane Stefanović Kuda sa pticom na dlanu (1980) i Mimicry (1981)*
- 1982, 2, 14-15, Gagić, Bogdan, *String low Marka Ruzdžaka*
- 1982, 4, 50-52, Hofman, Srđan, *Slobodan Atanacković: Akatist*
- 1983, 3, 16-24, Knockaert, Yves, *Analiza Kagelove Anagrame*
- 1983, 4, 31-40, Grupa autora, *Vokalinstira Vladana Radovanovića Autorizovani deo razgovora vođenog 15. septembra 1983. na Trećem programu Radio-Beograda*
- 1984, 1, 35-38, Mrak, Marjana, *Nova slovenačka opera Pavel Šivic: Samorog*
- 1984, 2, 39-45, Radović, Branka, *Muzički rečnik za klavir op. 71 Dejana Despića*
- 1984, 2, 46-49, Premate, Zorica, *Zoran Erić: OFF za kontrabas i dvanaest gudača*
- 1984, 3, 30-33, Blagojević, Melita, *Najnovije delo Ljubice Marić: Rečitativna kantata "Iz tmine pojanje" (1984)*
- 1985, 1, 31-52, Ruben, Radica, *Frano Parać: "Sarabanda"*
- 1985, 2, 51-59, Žgavec, Mirjam, *Neki kompoziciono-psihološki aspekti Šivicove opere "Cortesoov povratnik"*
- 1985, 3/4, 53-65, Winkler, Lučka, *Srebotnjakova "Slovenica"*
- 1986, 1, 17-19, Radović, Branka, *Stanjlo Rajčić – "Bele noći"*
- 1986, 2, 5-10, Veselinović, Mirjana, *Difrakcije... (Skica za muzičku poetiku Berislava Popovića)*

Reference

- Babić, K., 1957. “Canticum Sacrum” Igora Stravinskog. *Zvuk*, 9-10, 417-418.
- Bingulac, P., 1978. Koncert za violinu i orkestar Vitomira Trifunovića. *Zvuk*, 1, 40-43.
- Blagojević, M., 1979. Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić. *Zvuk*, 1, 1-16.
- Blagojević, M., 1984. Najnovije delo Ljubice Marić: Rečitativna kantata “Iz tmine pojanje”. *Zvuk*, 3, 30-33.
- Cipra, M., 1963. Natko Devčić: Ševa kantata na riječi Skendera Kulenovića. *Zvuk*, 57, 198-208.
- Cvetko, D., 1969. Uz stoti broj *Zvuka*. *Zvuk*, 100, 473-475.
- Detoni, D., 1975. Pierre Boulez – trijumf na bedemima neobranjivog. *Zvuk*, 1, 5-11.
- Dragutinović, B., 1934. “Religiofonija” Josipa Slavenskog. *Zvuk*, 8/9, 323-330.
- Đurić-Klajn, S. ur., 1955–1966. *Zvuk*, 1-66.
- Đurić-Klajn, S., 1955. Ciljevi i zadaci. *Zvuk*, 1, 1-3.
- Đurić-Klajn, S., 1966. Muzička esejistika i publicistika u Srba. U: J. Ćirilov, S. Đurić-Klajn i L. Trifunović, ur. *Eseji o umetnosti*. Novi Sad, Beograd: Matica srpska – Srpska književna zadruga. 175-201.
- Đurić-Klajn, S., 1981. Muzička esejistika i publicistika u Srba. U: S. Đurić-Klajn, ur. *Akordi prošlosti*. Beograd: Prosveta. 189-209.
- Helm, E., 1968. Orff-ova premijera u Stuttgartu: Eshil za današnje doba. *Zvuk*, 85/86, 316-318.
- Hudovsky, Z., 1971. Pisma iz Londona; Michael Tippett i njegova nova opera *The Knot Garden*. *Zvuk*, 111/112, 66-70.
- Hofman, S., 1980a. Kompozicioni postupak Gyorgya Ligetija u delu “Lontano”. *Zvuk*, 1, 28-41.
- Hofman, S., 1980b. Dualizam kao koncepcija u delu *Mirage* – muzika za klavir i orkestar Zorana Erića. *Zvuk*, 2, 60-63.
- Hofman, S., 1982. Slobodan Atanacković: *Akatist*. *Zvuk*, 4, 50-52.
- Hofman, S., Popović, B., Josif, E., Azanjac M. i Bogdanović, K. 1983. Vokalinstra Vladana Radovanovića. Autorizovani deo razgovora vođenog 15. septembra 1983. na Trećem programu Radio-Beograda. *Zvuk*, 4, 31-40.

- Jakšić, Đ., 1963. Ratni rekvijem Benjamina Brittena. *Zvuk*, 60, 663-678.
- Kelemen, M., 1971. Muzička scena, opera i multi-media opera. *Zvuk*, 119/120, 437-438.
- Kelemen, M., 1979. Apocalyptica Vizije prema knjizi nad knjigama Baletna opera od Ferninanda Arrabala (tekst), Milka Kelemena (glazba) i Edmunda Kieselbacha (multimedia-objekti). *Zvuk*, 2, 35-38.
- Kotevska, A. i Lebič, L., 1979. "Audiospacial" Vladana Radovanovića – Različiti uglovi posmatranja. *Zvuk*, 4, 47-54.
- Kovač, M., 1984. Simfonijska dramaturgija Vasilija Mokranjca. *Zvuk*, 1, 98-102.
- Kovač, M., 1981. Karakteristike drugog stvaralačkog perioda Vasilija Mokranjca. *Zvuk*, 3, 77-80.
- Kovačević, K., 1977. *Zvuk*. U: K. Kovačević, ur. *Muzička enciklopedija*. 3. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod. 771-772.
- Kovačević, K., 1970. Jugoslovenska muzička revija "Zvuk". U: P. Milošević, ur. *SOKOJ 1950-1970*. Beograd: Udruženje saveza kompozitora Jugoslavije. 119-126.
- Kučukalić, Z. ur., 1967-1986. *Zvuk*, 71-125 (1972); 1-4.
- Kučukalić, Z., 1980. 25 godina Zvuka. *Zvuk*, 4, 4-7.
- Marinković, S., 2007. Muzički časopisi. U: M. Veselinović-Hofman, ur. *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike. 681-684.
- Miletić, M., 1957. Praizvedba opere "Harmonija sveta" Paula Hindemitha. *Zvuk*, 13-14, 158-159.
- Mrak, M., 1984. Nova slovenačka opera Pavel Šivic: Samorog. *Zvuk*, 1, 35-38.
- Ortakov, D., 1973. Tragika pečalbarstva Trajko Prokopiev: "Razdelba" opera u 4 čina (7 slika). *Zvuk*, 1, 26-28.
- Parać, F., 1979. Vuk Kulenović: "Ikar" – za orkestar. Nacrt za analizu. *Zvuk*, 2, 39-40.
- Pejović, R., 1975. Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić. *Zvuk*, 2, 21-24.
- Pejović, P., 1993. Četiri jugoslovenska Zvuka. *Novi Zvuk*, 1, 29-53.
- Pejović, R., 1994. *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

- Pejović, R., 1999. *Muzička publicistika (1918–1941). Pregled novina i izbor naslova kritika i članaka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Pejović, R., 2001. *Srpska muzika 19. veka (Izvođaštvo, Članci i kritike, Muzička pedagogija)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Pejović, R., 2005. *Pisana reč o muzici u Srbiji; Knjige i članci (1945–2003)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Petrović, D., 1988. Muzika u Serbskom narodnom listu Teodora Pavlovića. U: M. Stojanov, ur. *Teodor Pavlović i njegovo doba: zbornik radova sa naučnog skupa održanog u Matici srpskoj 22. i 23. maja 1986. godine povodom 150-godišnjice pojave Serbskog narodnog lista*. Novi Sad: Matica srpska. 77-92.
- Petrović, D., 1989. O pevanju i pojanju u “Srbsko-dalmatinskom magazinu”. U: V. Krestić, ur. *Zbornik o Srbima u Hrvatskoj*. 1. Beograd: SANU, Odbor za istoriju Srba u Hrvatskoj. 199–209.
- Radić, Z., 1984. Odnos tradicionalnog i savremenog u simfonijama Aleksandra Obradovića. *Zvuk*, 2, 5-9.
- Radović, B., 1986. Stanojlo Rajčić – “Bele noći”. *Zvuk*, 1, 17-19.
- Ribnikar, S. ur., 1932–1936. *Zvuk*, 1-12.
- Ribnikar, S., 1932. Uvod. *Zvuk*, 1, 1-3.
- Sedak, E. ur., 1989–1990. *Zvuk*, 1-5.
- Skovran, D., 1963. Ljubav, to je glavna stvar. Muzička komedija-balet Dušana Radića. *Zvuk*, 61, 42-46.
- Stibilj, M., 1975. Orkestar podseća na kornjaču. *Zvuk*, 2, 71-73.
- Turkalj, N., 1980. *Apocalypticum* Multimedijalna opera balet Milka Kelemena. *Zvuk*, 3, 51-55.
- Ukmar, V., 1975. Pavel Šivic: Cortesov povratak Prvo izvođenje nove slovenačke opere. *Zvuk*, 2, 63-65.
- Vasić, A., 2012. *Srpska muzikologija međuratnog doba u ogledalu muzičke periodike*. Doktorska disertacija. Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Vasić, A., 2013a. Materijalisti i idealisti u netraženom dijalogu: časopis “Zvuk” (1932-1936) i muzika Zapadne Evrope. *Muzikologija*, 14, 77-92.
- Vasić, A., 2013b. Marksizam i društvenopolitički angažman u srpskoj muzičkoj periodici između dva svetska rata. *Filozofija i društvo*, 24 (3), 212-235.

- Veber, Z., 1980. Pierre Boulez – nesagledivost budućnosti glazbe. *Zvuk*, 3, 15-22.
- Veselinović, Hofman, M., 1993. Reč urednika. *Novi Zvuk*, 1, 1-3.
- Veselinović-Hofman, M., 2010. Stana Đurić-Klajn i časopis *Zvuk*: programska koncepcija časopisa i nivoi njegove artikulacije u prvom periodu njegovog izlaženja. U: M. Veselinović-Hofman i M. Milin, ur. *Stana Đurić-Klajn i srpska muzikologija. Povodom stogodišnjice rođenja Stane Đurić-Klajn (1908–1986)*. Beograd: Muzikološko društvo Srbije. 107-116.

RECEPTION OF THE CONTEMPORARY WORKS IN THE JOURNAL *ZVUK* – SARAJEVO PERIOD (1967–1986)¹

Ivana Nožica

Abstract: *Zvuk* [Sound] was one of the most important music journals in Yugoslavia in the 20th century. During its third and longest period, the publishing office was set in Sarajevo. The journal then experienced a high level of transformations regarding design, format, content and quality of the texts. The texts dedicated to contemporary music played a very important role in the journal.

Keywords: Journal *Zvuk*; Sarajevo; periodical; contemporary music.

Periodical publications represent a significant and very fruitful field of research in all humanistic sciences and, therefore, in musicology. As factors and bearers of art and culture, with a great role in the formation of language and style of writing, periodicals are rich in information about the life of a specific period in time. As far as music magazines are concerned, their more detailed research began in the second half of the 20th century. This theme in Yugoslav musicology was primarily studied by Stana Đurić-Klajn (1905–1986), the founder of Serbian musical historiography (Đurić-Klajn, 1966, 1981). She

1

This text is part of the musicological master's thesis, entitled *The Reception of Contemporary Works in the Journal Zvuk*, defended in 2018 at the Department of Musicology and Ethnomusicology in the Academy of Arts, at the University of Novi Sad. The supervisor of the thesis was Assistant Professor, Valentina Radoman.

was followed by Roksanda Pejović (1929–2018) in a couple of studies (Pejović, 1994, 1999, 2001, 2005), Danica Petrović (1945) in two publications (Petrović, 1988, 1989) and other authors who, by studying the previous works, obtained knowledge about musical life, concert practices and repertoire policies in Yugoslavia, as well as about current social politics, which was often reflected in texts and articles. Changes in society and the arts could be comprehensively viewed and followed by studying and analyzing the music journal *Zvuk* [Sound], since it was published almost throughout the 20th century, and its new format, *Novi zvuk* [New Sound], is being published today.

The journal *Zvuk* was one of the most important periodical editions about music in Yugoslavia during the 20th century. It was published, with several interruptions, from 1932 to 1990. During that long period, there were several changes in the location of the publishing office, the editors, as well as the members of the editorial board. In the opinion of Roksanda Pejović, outlined in an article published in the first issue of the *Novi Zvuk* (Pejović, 1993), four periods can be distinguished in the journal's publication history: first, from 1932 to 1936, when it was centred in Belgrade and Stana Ribnikar was the editor-in-chief,² the second was from 1955 to 1966,³ the third from 1967 to 1986, when the centre was in Sarajevo and Zija Kučukalić (1929–2020) was editor-in-chief, and the fourth from 1989 to 1990, with the centre moved to Zagreb and the editor-in-chief Erika Krpan (1942). Only three years after *Zvuk* finished publishing, the journal *Novi Zvuk* was launched in Belgrade (1993). The new editor-in-chief, Mirjana Veselinović-Hofman (1948), was aware of the vicious political situation and the delicate moment in which the journal, under the patronage of the Association of Yugoslav composers, was started, or rather, continued. She wrote, among other things, a call for co-operation from her colleagues in the country and abroad, “with the conviction that a centre open to debate about music and to exchange opinions at a professional level is not superfluous and that no attempt in this direction can

2
Later Đurić-Klajn.

3
Same center and editor-in-chief.

be futile” (Veselinović-Hofman, 1993). History will show the extent to which this goal has been achieved.

Bearing in mind the long publishing period great significance of the journal *Zvuk* for society and Yugoslavia’s musical scene throughout the 20th century, it can be said that it was not given enough attention in Yugoslav or Serbian musicology. Only a few feature articles were written, mostly published in the jubilee or significant issues of *Zvuk* (Cvetko, 1969; Kučukalić, 1980), as well as a couple of reviews (Pejović, 1993; Marinković, 2007; Veselinović-Hofman, 2010). Detailed, problem studies have so far been made exclusively for the first period of the journal (Vasić, 2012, 2013a, 2013b). This is also the only period for which a complete bibliography was made. This endeavor was made by Aleksandar Vasić (1965) in his doctoral dissertation, in which he dealt with periodicals in the interwar period, including *Zvuk*. In his dissertation, he listed about five hundred articles from the four years of *Zvuk* interwar publications. The other publication periods have yet to be thusly elaborated (Vasić, 2012).

From the outset, *Zvuk* was a modern journal. Editor Stana Ribnikar emphasized in the preface to the first issue in 1932, that great attention was devoted to the works of contemporary, primarily Yugoslav composers. Some of the columns specialized on topics such as: Studies and Articles (Studies and Essays), Music in the Country, Music Abroad (Music in the World), Music Literature, and somewhat later, Issues in Contemporary Music, New Releases, New Works of Yugoslav Composers, Reviews and Critiques, Composers and their Work, Analyses, Press and Events, et al.⁴

The third, and longest period for *Zvuk* began with the transition of the journal’s headquarters from Belgrade to Sarajevo in 1967. Stana Đurić-Klajn had resigned as editor-in-chief in 1966, due to the dissatisfaction of the Union of the Composers of Yugoslavia with her work. The members of the Union thought that, under her leadership, the journal had become insufficiently popular and outdated. This feeling was probably exacerbated, as Rok-

4

Some sections changed names over time.

sanda Pejović points out, by the editorial and author's tendency to writing summarized, encyclopedic texts that suggested a lack of knowledge, creativity and sense of narration (Pejović, 1993, 40). Towards the end of the Belgrade period, the absence of contemporary works, especially those written by domestic authors, is striking: from issue 56 (1963) up to issue 66 (1966), when Stana Đurić-Klajn left the office, only two analyses of individual works in the column *Music in the Country* were published – the composition *Ljubav, To Je Glavna Stvar* written by Dušan Radić (1929–2010; Skovran, 1963, 42–46) and the cantata *Ševa* by Natko Devčić (1914–1997; Cipra, 1963, 198–208). To compare, when Vlastimir Peričić took over the position of editor-in-chief (1966, from issue 67), sixteen contemporary works and authors were analyzed in the four issues published that year.

After twelve years of publishing and a total of seventy issues in the Belgrade period, numerous disagreements and conflicts led to the publishing of the journal to be taken over by the Association of Composers of Bosnia and Herzegovina. The headquarters were thus moved from Belgrade to Sarajevo, and Zija Kučukalić was appointed as the new editor-in-chief. Other members of the editorial board included musicologist Dragoslav Ortakov (1928–2007), ethnomusicologist Radmila Petrović (1923–2003), musicologist Andrej Rijavec (1937) musical esthetician Ivan Supičić (1928). They would later be joined by composer Akil Koci (1936), musicologist Dušan Mihalek (1949), and historian Miloš Milošević (1920–2012). For the first time since the establishment of the journal, the editorial board had representatives from each of the Yugoslav republics and autonomous provinces (Pejović, 1993). The editorial board members changed over the years, and among other members were Ana Kotevska (1947), Eva Sedak (1938–2017), Rudi Rafet (1949), Danilo Pokorn (1924–2003), Hranislav Đurić (1926–1997) and Mirjana Veselinović (1948). A total of a hundred and ten issues of the journal were published during the Sarajevo period.⁵

5

By 1972, *Zvuk* was published monthly and the issues were numbered in continuation of the previous, Belgrade period, until issue 125. After that, the journal, due to financial reasons, started to emerge four times a year, and was numbered 1–4 for an annual cycle. Fifty-four issues were published in the first, and fifty-six in the second, numbering system.

During that period, the journal experienced the highest number of transformations and modernizations in its design and format. In addition to the changes in the number of annual issues and the numerical system, there was a significant improvement in the quality of texts, primarily due to the changes in their form and content. The majority of columns and subheadings were added to the journal during this period. While some of the permanent columns were retained from previous years – Studies and Articles (later Studies and Essays), Music in the Country, Music in the World (later evolving into Music in the Country and the World) and Chronicle – over twenty new, miscellaneous sections were added. Their quantity and content testify to the versatility of the journal, as well as to the expansion of the field of interest to other, not exclusively music fields, such as: other arts, directing, philosophy, aesthetics, sociology and pedagogy, as well as jazz and popular music (Table 1).

Studies and articles (Studies and essays)	Meetings	Contemporary music	Yugoslav
Music in the country	Through the press and events	Interesting facts	
Music in the World (Music in the Country and World)	Round table	Humoresque	
Tracing the musical past	Social news	Jazz	
Chronicle	Popular music	Dance	
Bibliography of music articles	Reflection	Sociology of music	
Bibliography of Yugoslav editions	Music criticism	Musical Theater	
Review of music magazines	New works (of Yugoslav composers)	Musical instruments	
Music Youth	Copyright protection	Fine art and music	
Remembering	Radio, television, movie	Music Pedagogy	
Anniversaries	Composers of their works	Performing art	
Youth tribune	In Memoriam	Direction in opera and ballet	
the Association of Yugoslav composers	Music in the JNA	Music therapy	
	Tito and music	Portraits	
	Opinions (Polemics)	Electronic music	
	Reviews	Reactions	

Table 1.

Sections in the third period of *Zvuk* publishing (Kučkukalić, 1967–1986)

When it comes to contemporary music in Sarajevo's *Zvuk*, there are several types of texts present in different sections:

1. Studies containing an analysis of a musical piece
2. Texts considering the style of a chosen composer
3. Texts that speak generally about contemporary productions and aspirations, contemporary productions in one country or region, as well as a specific current stream or genre
4. Reviews of contemporary music festivals.

As regards the texts devoted to a single piece and its detailed analysis, only one such article could be pointed out in the first, interwar period of *Zvuk* – a study by Branko Dragutinović (1903–1971) about the composition *Religiophonia* by Josip Slavenski (1896–1955), written after its premiere (Dragutinović, 1934, 323–330). Analyzing each movement individually, the author completed the text with examples taken from the composer's original handwritten score, making this study one of the first of its kind in *Zvuk*. The number of such articles increased significantly in the journal's second period, up to thirty-four. The editor at the time, Stana Đurić-Klajn, included local works by Svetomir Nastasijević (1902–1980), Mihovil Logar (1902–1998), Milan Ristić (1908–1982), Stanojlo Rajičić (1910–2000), Vasilije Mokranjac (1923–1984), Aleksandar Obradović (1927–2001), Dušan Radić and others. Concerning important European composers, the works *Canticum Sacrum* by Igor Stravinsky (1882–1971), *The Harmony of the World* by Paul Hindemith (1895–1963), and *The War Requiem* by Benjamin Britten (1913–1976) were taken into consideration (Appendix 1).

Texts of this kind, devoted to the analysis of one music piece, were most numerous in the Sarajevo period.⁶ They appeared in various sections – Studies and Essays, Music in the World, Music in the Country, Composers and their Works, Contemporary Yugoslav Music, Chronicle, New Works of Yugoslav Composers, Reviews and Critiques, and Music Editions. Several texts dedicated to contemporary works and their analysis were written by Zija Kučukalić, Milan Stibilj (1929–2014), Petar Binčulac (1897–1990), Milko Kelemen (1924–2018), Nenad Turkalj (1923–2007), Davorin Kempf (1947), Srđan Hofman (1944) and Mirjana Veselinović, as well as by foreign authors such as Everett Helm (1913–1999), Eugene Glickman (1934), Dietrich Lehmann (1929–2014), Yves Knockaert (1954) and Rudolf Lück (1927).

During the Sarajevo period, most attention was dedicated to opera, as was the case in the previous publishing periods. Out of the forty-five analyzed contemporary works in this period,

6

All of these texts, devoted to the contemporary music compositions issued during the Sarajevo period, are listed in Appendix 2.

as many as twenty-three were vocal-instrumental, among which operas were the most numerous. Instrumental pieces were next popular, regardless of whether they were written for an orchestra or a specific ensemble, and then several piano and a cappella choir pieces. Traditional operatic works like *Samorog* (Mrak, 1984, 35-38), *Kortezov Povratak* by Pavel Šivic (1908–1995; Ukmarić, 1975, 63-65), *Razdelba* by Trajko Prokopiev (1909–1979; Ortaković, 1973, 26-28) and *The Knot Garden* from foreign author Michael Tippett (1905–1998; Hudovský, 1971, 66-70), were discussed. However, the more significant and interesting for this occasion were the texts devoted to works that go beyond the scope of this vocal-instrumental genre. The emphasis was thus put on the “opera crisis”. Among them is *Prometheus* by Carl Orff (1895–1982), which is an individual musical interpretation of Aeschylus’ tragedy, as pointed out by Everett Helm (1968, 316-318). In the domestic music scene, the most contributions to the problematization of the opera genre were made by Stanojlo Rajičić (1910–2000). His four operas appeared in the publication, along with the television opera *Bele Noći* (Radović, 1986, 17-19), and several vocal-instrumental works by Milko Kelemen – *Apocalyptica*, *Novi Stanar* and *Opsadno Stanje* (Kelemen, 1971, 437-438; 1979, 35-38; Turkalj, 1980, 51-55). The author did not name any of these works as “operas”, because instead of “enjoying the beautiful arias”, which he considered to be a quality of the “opera of the past”, these works, especially *Novi Stanar*, bring forth and consider “the problem of alienation”. For the appreciation of these works, specific conditions needed to be fulfilled. Thus, for example, in Orff’s composition, the orchestra is complemented by about seventy different percussions, including some of the composer’s own inventions. The setting of Kelemen’s opera *Apocalyptica* involved several extreme components and multimedia objects. Due to the specific stage, and performance requirements, they were rarely performed at the time of their creation, and the same is true today. Musicologists generally regard them as the paradigm of the “opera crisis”.

The *Zvuk* journal did not only scrutinize opera – questions were raised about the possibilities for further development of concert and symphonic music as well. Petar Bingulac, analyzing Vitomir Trifunović’s (1916–2007) *Concerto* for violin and

orchestra, wanted to answer whether and how a solo concert can be written in the language of avant-garde music, which “turned entirely to other goals and aesthetic ideals, and which avoids clear themes, regular rhythms and determined forms” (Bingulac, 1978, 40-43). At the same time, Frane Parać (1948) wrote that Vuk Kulenović (1946–2017), in the composition *Icarus*, “explores the possibilities for expanding the new sound of the classical orchestra”, with the help of a series of “micro and macro elements that by association create parts of the composition” (Parać, 1979, 39-40). The text of Milan Stibilj – *Orkestar Podseća na Kornjaču* [The Orchestra Resembles a Turtle] was dedicated to the composition by Vinko Globokar (1934) *Orchestra*, and designed to be performed without a conductor. The vision was to problematize this traditional, centuries-long institution, with its firmly established hierarchy, and demand the orchestra, that is, each orchestra performer, to participate more or less in its creation (Stibilj, 1975, 71-73).

When it comes to texts dedicated to the work of a single composer, the most numerous were those dedicated to marking important anniversaries in the life of musicians,⁷ as well as about their death.⁸ This was also the case in *Zvuk*'s earlier periods. Texts of this kind had been written since the very beginning of *Zvuk*. They were short and their template pre-designed. In the Sarajevo period, they continued to be of small size, containing a short biography and a review of works, focusing on the most important compositions, but without a detailed analysis since they were still mostly schematic.

However, for our purposes, the much more important texts are of a different kind which we are now encountering for the first time in *Zvuk*. These are studies in which the authors do not only make a brief overview of a composer's production,

7

Miroslav Špiler, Pavel Šivic, Milan Ristić, Petre Bogdanov – Kočko, Mihailo Vukdragović, Stanojlo Rajičić, Bojan Adamič, Lucijan Marija Škerjanc, Danilo Švara, Mihovil Logar, Matija Bravničar, Vlado Milošević, Krešimir Fribec, Vojin Komadina, Sava Vučkosavljev, Predrag Milošević and Ivo Malec.

8

Milan Majer, Zoltán Kodály, Renè Lajbovic, Matija Bravničar, Petar Ozgijan, Branimir Sakač, Stanislav Preprek, Milenko Živković, Marko Tajčević, Vasilije Mokranjac, Kiril Makedonski, Taki Hrisik and Stjepan Stepanov.

but problematize it; whether it's a review of a genre, aspect, or creative period, an interview with an artist or style in general, but not necessarily related to marking an anniversary or jubilee. Among the texts dealing with the presentation of one genre, we emphasize those dedicated to symphonic production. Once again, at the center of such studies was a discussion about the modernity of the symphonic genre, or, its topicality and development in 20th century music. The authors of the texts, Marija Kovač and Zorana Radić, based their studies on a chronological presentation of the symphonic works of the two great masters of Yugoslav 20th-century music – Vasilije Mokranjac (Kovač, 1984, 98-102) and Aleksandar Obradović (Radić, 1984, 5-9). Taking into account the structure and content of each symphony, and then each and every movement, they followed the development of the style of these authors from the earliest to the late symphonic works.

It was often the case that one composer would capture the attention of the editorial board of the *Zvuk* several times (or an individual author) in only a few years. Of domestic composers in the third period, this was the case for Vasilije Mokranjac (Kovač, 1981, 77-80; 1984, 98-102) and Ljubica Marić (1909–2003), in the texts by Roksanda Pejović (1975, 21-24) and Melita Blagojević (1979, 1-16; 1984, 30-33). Among foreign composers, the journal's attention was mostly attracted by Pierre Boulez (1925–2016), about whose work reviews were written by Dubravko Detoni (1937; Detoni, 1975, 5-11) and Zdenka Veber (1950; Veber, 1980, 15-22).

Of great significance is the fact that during the Sarajevo period, the journal also changed the format of texts dedicated to music festivals. Most texts of this kind were written about exclusively contemporary music festivals. Examples include a festival in Donaueschingen, the festival of the Internationale Gesellschaft für Neue Musik [International Society for Contemporary Music], Darmstadt International Summer Courses for New Music, and festivals in major European music centers (Amsterdam, Paris, Vienna). There were also domestic festivals in which the contemporary music had an increasingly important role: Music Biennale in Zagreb, festivals in Radenci and Bemus, Dani hrvatske glazbe [Croatian Music Days], Slovenački dani

muzike [Slovenian Music Days] and Muzika u Srbiji [Music in Serbia]. Articles dedicated to these manifestations in time were conducted as reviews: authors made a selection of the best-performed, most interesting and noticeable works, unlike the previous periods of the *Zvuk*, when they listed all the works that were performed.

When it comes to the quality of the texts published in the Sarajevo period of *Zvuk*, the most prominent are the very voluminous, and rich in content, studies by Srđan Hofman. Hofman was devoted to the analysis of compositional procedures in György Ligeti's (1923–2006) *Lontano*, *Mirage* by Zoran Erić (1950; Hofman, 1980, 60-63), *Akatist* by Slobodan Atanacković (1937; Hofman, 1982, 50-52) and *Vokalinstra* by Vladan Radovanović (1932; Hofman *et al.*, 1983, 31-40). His studies are characterized by clear text structures and an analytical approach, as well as a rich use of academic, professional language. This was especially evident when it came to contemporary music production, which he knew very well, and without summarizing the score or music flow,⁹ nor the sudden transitions from one topic to another. Another text, written by Ana Kotevska and Lojze Lebič about another work from Vladan Radovanović, *Audiospacial*, also stands out due to its quality and interesting concept (Kotevska and Lebič, 1979, 47-54). The most praised piece of the Sarajevo period, Kotevska analyzed the critiques published in the press after the premiere, and then examined the various relationships that the human voices and electronic sounds formed throughout the composition. Of great importance is the amount of attention that has been drawn to the composition. As Lebič points out, “at no point does it require either a compromise with the past or a violent breakthrough with the unknown” (Kotevska and Lebič, 1979, 54).

It can be said that during the Sarajevo period, there was not a significant Yugoslav musician, musicologist, or composer, who did not publish at least one text in the *Zvuk* journal. This remained true during the upcoming, and the shortest, Zagreb period,

9

This problem occurred with most of the authors in the journal *Zvuk* during the earlier but also during this period.

thanks to the constant involvement of young musicologists in the editorial board. The longest and most productive period of the magazine in Sarajevo led to many important changes, both in the journal's organization and the quality of the texts. This was primarily due to changes in their form and content. Progress can be tracked in each category of texts. Studies devoted to the analysis of one composition, which have become common since 1955, progressed significantly during this period. The texts in which the authors talked about the music festivals were originally exhaustive, with lists of all performed works, but in time they would turn into critical manifestations of the events, with only the most significant and most interesting pieces analyzed; schematically conceived articles dedicated to marking anniversaries or the work of a composer existed until the last period of publication. There was also another type of text that problematized a style, genre, or creative period. It is important to note that the increase in quality of the articles was proportionate to the improvement of musicology as an academic discipline in Yugoslavia. The formal institutionalization of musicology, which in Yugoslavia happened in the seventies¹⁰, contributed to the higher and significantly more professional level of access to the research matters.

It should be emphasized that the changes did not immediately start when the headquarters moved from Belgrade to Sarajevo. In this regard, it is necessary to comment on the periodization of mentioned by Roksanda Pejović (Pejović, 1993). Though justified as a clear division between the place of publication, this method of periodization may not be appropriate when it comes to the structure of the journal and its internal organization. In 1967, when the headquarters of *Zvuk* suddenly moved to Sarajevo, there were no significant changes in the basic concept of the journal. That reversal came only a few years later, in 1973, when the journal began to be published four times a year, a large number of new sections were introduced, new associates

10

The situation in Belgrade changed significantly after the founding of the University of Arts in 1973. The Department of Music History and Music Folklore became the Department of Musicology and Ethnomusicology, and a similar change also occurred in Zagreb, where the Historical-Theoretical Department was renamed The Department of Musicology and Music Publishing in 1970.

joined, and the publishing office expanded the scope of interest to particular interdisciplinary topics and other arts.

It is true that the journal's standards were raised during the Sarajevo period, and the editorial board paid more attention to the quality and content of the texts. However, during this and the following publication period, *Zvuk* was not an elitist, specialized institution intended only for musically educated people. On the other hand, it was not intended for the wide audience either, nor was it aimed at bringing music closer to general circles. *Zvuk* was a journal for professionals, with a specialized approach by its authors, but not overwhelmed with academic terminology, which enabled editors to address both experts and music lovers of different professions, with a wide range of different, attractive topics.

Appendix 1.

Studies containing an analysis of a musical piece published during the second period of *Zvuk* (Đurić-Klajn, 1955–1966)

- 1955, 1, 21–27, Gostuški, Dragutin, *Ivo Lhotka-Kalinski – Analfabeta*
- 1955, 2–3, 107–109, Čolić, Dragutin, *Povodom premijere Brkanovićeve opere „Zlato Zadra“*
- 1955, 2–3, 117–119, *Blacher-Egk: Apstraktna opera no. 1*
- 1956, 6, 238–239, Požgaj, Joža, „*Rona*“ *Borisa Papandopula*
- 1957, 9–10, 417–418, Babić, Konstantin, „*Canticum Sacrum*“ *Igora Stravinskog*
- 1957, 13–14, 139–143, Kućukalić, Zija, „*Simonida*“ *Stanojla Rajčića*
- 1957, 13–14, 158–159, Miletić, Miroslav, *Praizvedba opere „Harmonija sveta“ Paula Hindemitha*
- 1958, 15–16, 215–226, Šivic, Pavel, „*Crne maske*“ *Marija Kogoja*
- 1958, 15–16, 227–233, Radenković, Milutin, „*Gorski vijenac*“ *scenski oratorijum Nikole Hercigonje*
- 1958, 21–23, 33–41, Kovačević, Krešimir, „*Labinska vještica*“ *Natka Devčića*
- 1959, 28–29, 380–383, Kostić, Dušan, „*Začarana vodenica*“ *Opera Svetomira Nastasijevića*
- 1960, 33–34, 139–146, Kućukalić, Zija, „*Čele Kula*“ *Dušana Radića*
- 1960, 35–36, 265–267, Rajčev, Ruslan, *Nova bugarska opera „Lud Gidija“*
- 1960, 37–38, 357–364, Skovran, Dušan, „*Simfonijski epitaf*“ *Aleksandra Obradovića*
- 1961, 43–44, 157–161, Petrić, Ivo, *Pavle Merku: Concertino za mali orkestar*
- 1961, 45–46, 258–260, Logar, Mihovil, Ivo Tijardović: „*Marko Polo*“
- 1961, 49–50, 471–479, Kućukalić, Zija, *Mihovil Logar: Četrdeset prva – muzička drama u tri čina*
- 1961, 51, 69–71, Kućukalić, Zija, *Miroslav Špiler: Introdukcija i largo*
- 1961, 51, 72–81, Skovran, Dušan, *Simfonija in G Stanojla Rajčića*
- 1962, 52, 161–164, Kućukalić, Zija, *Slavko Zlatić: Pjesma i ples*
- 1962, 53, 287–302, Petrić, Ivo, *Slavko Ostere: Mouvement Symphonique*
- 1962, 54, 418–424, Skovran, Dušan, *Treća simfonija Milana Ristića*
- 1962, 54, 425–427, Merku, Pavle, *Praizvedba nove opere Giulija Viozzija*
- 1962, 55, 531–535, Kuret, Primož, *Premijera Ostercovog baleta Iluzije*
- 1962, 55, 536–539, Čolić, Dragutin, *Poklade Novi balet Silvija Bombardellija*
- 1963, 57, 198–208: Cipra, Milo, *Natko Devčić: Ševa Kantata na riječi Skendera Kulenovića*
- 1963, 60, 663–678, Jakšić, Đura, *Ratni rekvijem Benjamin Brittena*
- 1963, 61, 42–46, Skovran, Dušan, *Ljubav, to je glavna stvar, Muzička komedija-balet Dušana Radića*
- 1966, 67, 227–234: Dušan Skovran, *Enriko Josif: Simfonija u jednom stavu*
- 1966, 67, 235–240, Šotra, Jasna, *Aleksandar Obradović: „Epitaf H“*
- 1966, 68, 352–358, Peričić, Vlastimir, „*Magnovenja*“ *Novi vokalni ciklus Stanojla Rajčića*
- 1966, 68, 359–362, Spirić, Slobodan, *Avdo Smailović: Končertino za klarinet, klavir, timpane i gudački orkestar Povodom prvog izvođenja*
- 1966, 69, 494–504, Koren, Marija, *Simfonija u stvalačkom opusu Milana Ristića Povodom IV simfonije*
- 1966, 69, 505–512, Peričić, Vlastimir, *Druga simfonija Vasilija Mokrancja*

Appendix 2.

The list¹¹ of texts about contemporary music in the third period of *Zvuk* (Kučukalić, 1967–1986)

Tekstovi o savremenoj muzici generalno:

- 1969, 94, 129-138, Weiland, Frits, *Elektronska muzika u Holandiji*
1970, 109/110, 428-436, Ekiert, Janeusz, *Čudo poljske muzike 1960–1970.*
1971, 111/112, 1-19, Gligo, Nikša, *Prostornost i pokret u inavenciji glazbe*
1971, 115/116, 285-291, Boulez, Pierre, *Stremljenja nove glazbe*
1973, 3, 249-262, Schaeffer, Bohuslav, *Glazbeno-scenske vizije budućnosti*
1974, 3, 35-38, Petrić, Ivo, *Kompozitor – izvođač u savremenoj muzici*
1975, 1, 35-37, Stibilj, Milan, *Pogled na sjevernoameričko muzičko stvaralaštvo*
1975, 2, 41-48, Koci, Akil Mark, *Muzičko stvaralaštvo na Kosovu*
1975, 4, 43-50, Turkalj, Nenad, *Hrvatsko operno stvaralaštvo od oslobođenja do 1975. godine*
1975, 4, 51-55, Krpan, Erika, *Najmlađa generacija hrvatskih skladatelja*
1975, 4, 56-63, Middleton, Robert, *Značenje nove muzike*
1975, 4, 68-76, Wen-Chung, Chou, *Azijski uticaji u muzici Zapada*
1976, 1, 47-52, Dejtov, Deril D, *Američka avangarda*
1977, 1, 86-88, Mihelić, Pavel, *Svaralaštvo jedne godine Dostignuća slovenačkih kompozitora*
1977, 4, 42-49, Doliner, Gorana, *Elementi folkloru u savremenoj muzici kompozitora Bosne i Hercegovine*
1978, 3, 45-47, Horvar, Milutin, *Elektronska muzika u Švedskoj od 1955–1973. godine*
1979, 2, 46-48, Stefanović, Ivana, *Improvizacija i interpretacija*
1980, 2, 50-55, Kapko-Foretić, Zdenka, *Kölnska škola avangarde*
1982, 1, 5/19, O'Loughlin, Niall, *Posleratno slovenačko kamerno muzičko stvaralaštvo*
1982, 4, 89-91, Trajković, Vlastimir, *Karakteristike jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva za proteklih osamnaest godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji*
1983, 2, 82-86, Kabiljo, Vesna, *Elektronska muzika u Srbiji*
1983, 4, 12-16, Veselinović, Mirjana, *Novine u srpskoj muzici 70-tih godina*
1984, 3, 5-10, Veselinović, Mirjana, *Postavangarda u srpskoj muzici*

Tekstovi posvećeni stvaralaštvu jednog kompozitora:

- 1967, 71, 18-19, Kučukalić, Zija, *60-godišnjica Miroslava Špilera*
1967, 72, 16, Kovačević, Krešimir, *Milan Majer (1895–1967)*
1967, 75/76, 52-54, Radulović, Manja, *Klavirski integral Karl-Heinza Stockhausena*
1967, 79, 13-22, Selen, Petar, *Povratak Krzysztofa Pendereckog*
1967, 79, 37-43, Kiss, Lajos, *In Memoriam Zoltan Kodaly (1882–1967)*
1967, 80, 38-42, Nikolovski, Vlastimir, Golabovski, Sotir, *Todor Skalovski Jedan od stvaralaca savremene makedonske muzike*
1968, 83, 141-148, Detoni, Dubravko, *Profil stvaralaca: Karlheinz Stockhausen*
1968, 85/86, 279-287, Ajlec, Rafael, *Muzičko stvaralaštvo Pavela Šivica (Povodom umetnikove 60-godišnjice)*
1968, 90, 619-625, Kučukalić, Zija, *Milan Ristić – stvaralački uspon i sazrevanje (Povodom 60 godišnjice rođenja)*
1969, 98, 351-353, Karakaš, Branko, *Trideset godina umetničke delatnosti Petre Bogdanova – Koča*
1969, 99, 405-411, Rijavec, Andrej, *Sinteze Darjanka Božiča*
1970, 108, 344-351, Loparnik, Borut, *O nacionalnom u Lipovšekovim horskim kompozicijama*

11

For the sake of clarity, sources from the following issues of the journal will be indicated by the year of publication, the number and pages, the surname and first name of the author of the article, and the name of the article.

- 1970, 109/110, 416-423, Petrović, Radomir, *Mihailo Vukobratović – čovek i umetnik*
- 1970, 109/110, 424-427, Cvetko, Dragotin, *Ličnost Stanojla Rajičića Povodom kompozitorove 60-godišnjice*
- 1971, 117/118, 351-356, Ballata, Zequirja, *Temeljne karakteristike i značaj Bravničarevov opusa*
- 1973, 1, 8-13, Detoni, Dubravko, *Olivier Messiaen ili o privlačnosti neostvarljivog*
- 1973, 1, 20-21, Polić, Branko, *Prekinite težnje Renèa Leibowitza*
- 1973, 2, 150-157, Rijavec, Andrej, *Bojan Adamič šezdesetogodišnjak*
- 1973, 2, 184-186, Cvetko, Dragotin, *Lucijan Marija Škerjanc, akademik*
- 1973, 3, 300-303, Koci, Akil, *Život posvećen muzici*
- 1973, 4, 388-393, Rijavec, Andrej, *In modo istriano Povodom jubileja kompozitora Danila Švare*
- 1973, 4, 394-404, Pejović, Roksanda, *Dva orkestarska dela Mihovila Logara Uz sedamdesetogodišnjicu kompozitorovog života*
- 1974, 3, 12-25, Rijavec, Andrej, *Silska orijentacija Primoža Ramovša*
- 1975, 1, 5-11, Detoni, Dubravko, *Pierre Boulez – trijumf na bedenima neobranjivog*
- 1975, 2, 14-20, Turkalj, Nenad, *Relacije Milka Kelemena*
- 1975, 2, 21-24, Pejović, Roksanda, *Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić*
- 1975, 2, 32-40, Ortakov, Dragoslav, *Neke karakteristike novije stvaralačke faze Tome Proševa*
- 1976, 3, 5-17, Rijavec, Andrej, *Zvučne realizacije Uroša Kreka*
- 1976, 3, 62-103, Ivanović-Milić, Ljiljana, *Poslijeratna horska muzika Vlade Miloševića Povodom 75-godišnjice kompozitorovog rođenja*
- 1977, 1, 49-50, Rijavec, Andrej, *Jubilej Matije Bravničara*
- 1977, 3, 55-57, Mariša, Adela, *Susret sa Vitoldom Lutoslavskim*
- 1977, 4, 62-63, Cvetko, Dragotin, *In Memoriam Matija Brevničar*
- 1978, 2, 53-55, *Umjetnički put Krešimira Fribe ca Uz 70-godišnjicu života*
- 1979, 1, 1-16, Blagojević, Melita, *Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić*
- 1979, 2, 31-34, Peričić, Vlastimir, *In Memoriam Petar Ozgijan (1932-1979)*
- 1979, 3, 33-48, Gligo, Nikša, *Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (I deo)*
- 1979, 3, 81-82, Nuić, Rada, *Sećanja na Milana Prebandu*
- 1979, 4, 33-46, Gligo, Nikša, *Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (II deo)*
- 1980, 1, 17-25, Gligo, Nikša, *Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača (III deo)*
- 1980, 1, 69-73, Cvetko, Dragotin, *Ličnost Marijanka Lipovseka*
- 1980, 3, 5-7, Prošev, Toma, *Tito u mom stvaralaštvu*
- 1980, 3, 15-22, Veber, Zdenka, *Pierre Boulez – nesagledivost buhćnosti glazbe*
- 1980, 3, 61-63, Krpan, Erika, *In Memoriam Tri stvaralačka niza Branimira Sakača*
- 1980, 4, 56-62, Petrušić, Antun, *Boris Papandopulo kao operni kompozitor s posebnom analizom opere "Kentrevilski duh"*
- 1981, 2, 62-64, Cvetko, Dragotin, *Novi zvučni svijet Primoža Ramovša*
- 1981, 2, 65-67, Kuret, Primož, *Ličnost Zvonimira Cigličića*
- 1981, 3, 59-64, Kelemen, Milko, *"Labirint zvuka" – Skladateljevi pogledi na Novu glazbu*
- 1981, 3, 77-80, Kovač, Marija, *Karakteristike drugog stvaralačkog perioda Vasilija Mokranjca*
- 1981, 4, 63-68, Gagić, Bogdan, *O klavirskom slogu i protjecanju vremena u svojim sonatama*

- 1982, 1, 63-64, Đurić, Hranislav, *In Memoriam Stanislav Preprek*
1982, 4, 53-56, Obradović, Aleksandar, *Osmadeset Logarevih rumenih proleća*
1984, 1, 98-102, Kovač, Marija, *Sinfonijska dramaturgija Vasilija Mokranjca*
1984, 2, 5-9, Radić, Zorana, *Odnos tradicionalnog i savremenog u simfonijama Aleksandra Obradovića*
1984, 3, 53-54, Njikoš, Julije, *Scena Vukosavljev – Uz 70. rođendan vođavodanskog dirigenta i kompozitora*
1984, 3, 55-56, Babić, Konstantin, *In Memoriam Milenko Živković*
1984, 3, 57-58, Despić, Dejan, *In Memoriam Marko Tajčević (1900–1984)*
1984, 3, 59-60, Despić, Dejan, *In Memoriam Vasilije Mokranjac (1923–1984)*
1984, 4, 76-90, Čavlović, Ivan, *Vojin Komadina – u povodu trideset godina umjetničkog rada*
1985, 1, 76-80, Radović, Branka, *Predrag Milošević – 80 godina života (1904–1984)*
1985, 1, 89-90, Todorčevska, Jelica, *In Memoriam Kiril Makeđonski (1925–1984)*
1985, 1, 91-92, Todorčevska, Jelica, *In Memoriam Taki Hrisik (1920–1984)*
1985, 1, 93-94, Njikoš, Julije, *In Memoriam Stjepan Stepanov*
1985, 2, 22-25, Rijavec, Andrej, *Susret sa Györgyom Ligetijem*
1986, 1, 40-41, Midžić, Seadata, *Ivo Malec – kompozitor. Uz 60. obljetnicu rođenja*
1986, 3/4, 90-97, Vidić, Ljerka, *Intervju sa La Monte Youngom i Marian Zazeela*

Tekstovi posvećeni analizi muzičkih dela:

- 1967, 72, 29-32, Antić, Branka, *Nova jugoslovenska muzika, Verlag Gerik, Köln 1966*
1967, 73/74, 25-26, Autori o svojim delima; Sotir Golabovski: *Andante za kamerni orkestar*; Krešimir Fribeć: *"Grozdanin kikot" balet*
1968, 82, 121-122, Lehmann, Dietrich, *Novo područje opere*
1968, 84, 221-223, Helm, Everett, *Nova Benettova opera "Napoleon dolazi" u Münchenu*
1968, 85/86, 294-303, Golabovski, Sotir, *Oratorijum Klimentu Vlastimira Nikolovskog*
1968, 85/86, 316-318, Helm, Everett, *Orff-ova premijera u Stuttgartu: Eshl za današnje doba*
1968, 89, 540-544, Kelemen, Milko, *Prazne sobe i uspomene iz djetinjstva*
1970, 104/105, 169-176, Glickman, Eugene, *Jedinstvenost i raznovrsnost u Škerlovom koncertu za orkestar*
1971, 111/112, 66-70, Hudovsky, Zoran, *Pisma iz Londona, Michael Tippett i njegova nova opera The Knot Garden*
1971, 115/116, 294-304, Kućukalić, Zija, *Branimir Sakač, Omaggio – Canto dalla commedia*
1971, 119/120, 437-438, Kelemen, Milko, *Muzička scena, opera i multi-media opera*
1973, 1, 26-28, Ortakov, Dragoslav, *Tragika pečalbarstva Trajko Prokopiev: "Razdelba" opera u 4 čina (7 slika)*
1973, 1, 108-109, Moračić, Dragoljub, *Sinfonijski prvenac Redže Mulića*
1973, 3, 271-282, Plavša, Dušan, *Novo delo Rudolfa Bručija: Metamorfoze B A C H*
1973, 3, 283-287, Detoni, Dubravko, *Paul Pignon: "Hardware Performance"*
1974, 4, 81, Luck, Rudolf, *Veliki uspeh Engelmannove opere u Münsteru*
1975, 2, 63-65, Ukmar, Vilko, *Pavel Šivic: Cortesov povratak Prvo izvođenje nove slovenačke opere*
1975, 2, 71-73, Stibilj, Milan, *Orkestar podseća na kornjaču*
1978, 1, 37-40, Bingulac, Petar, *Zlatan Vauđa i njegovi "Pokošeni osmesi"*
1978, 1, 40-43, Bingulac, Petar, *Koncert za violinu i orkestar Vilomira Trifunovića*

- 1979, 2, 35-38, Kelemen, Milko, *Apocalyptic Vizije prema knjizi nad knjigama Baletna opera od Fernánda Arabala (tekst), Milka Kelelena (glazba) i Edmunda Kieselbacha (multimedija-objekti)*
- 1979, 2, 39-40, Parać, Frane, *Vuk Kulenović: "Ikar" – za orkestar Nacrt za analizu*
- 1979, 2, 41-42, Veselinović, Mirjana, *Nokturno za gudače Petra Ozgijana*
- 1979, 4, 47-54, Kotevska, Ana, Lebič, Lojze, *"Audiospatial" Vladana Radovanovića – Različiti uglovi posmatranja*
- 1979, 4, 55-64, Devčić, Natko, *Frano Parać: "Kompozicija za dva zbora a capella" Nacrt za analizu*
- 1980, 1, 28-41, Hofman, Srđan, *Kompozicioni postupak Gyorgya Ligetiya u delu "Lontano"*
- 1980, 1, 63-67, Kempf, Davorin, *Analiza klavirske skladbe Stanka Horvata – "Accords"*
- 1980, 2, 60-63, Hofman, Srđan, *Dualizam kao koncepcija u delu Mirage – muzika za klavir i orkestar Zorana Brića*
- 1980, 3, 51-55, Turkalj, Nenad, *Apocalyptic Multimedijalna opera balet Milka Kelelena*
- 1980, 4, 56-63, Petrušić, Antun, *Boris Papandopulo kao operni kompozitor s posebnom analizom opere "Kentrevilski duh"*
- 1981, 1, 38-44, Kempf, Davorin, *Koncert za klavir (za ljevu ruku) i orkestar Bogdana Gagića*
- 1982, 2, 12-13, Veselinović, Mirjana, *Slojevi jedne poetike; O novim delima Ivane Stefanović Kuda sa pticom na dlanu (1980) i Mimicry (1981)*
- 1982, 2, 14-15, Gagić, Bogdan, *String low Marka Ruzdžaka*
- 1982, 4, 50-52, Hofman, Srđan, *Slobodan Atanacković: Akatist*
- 1983, 3, 16-24, Knockaert, Yves, *Analiza Kagelove Anagrame*
- 1983, 4, 31-40, Grupa autora, *Vokalinstira Vladana Radovanovića Autorizovani deo razgovora vođenog 15. septembra 1983. na Trećem programu Radio-Beograda*
- 1984, 1, 35-38, Mrak, Marjana, *Nova slovenačka opera Pavel Šivic: Samorog*
- 1984, 2, 39-45, Radović, Branka, *Muzički rečnik za klavir op. 71 Dejana Despića*
- 1984, 2, 46-49, Premate, Zorica, *Zoran Erić: OFF za kontrabas i dvanaest gudača*
- 1984, 3, 30-33, Blagojević, Melita, *Najnovije delo Ljubice Marić: Rečitativna kantata "Iz tmine pojanje" (1984)*
- 1985, 1, 31-52, Ruben, Radica, *Frano Parać: "Sarabanda"*
- 1985, 2, 51-59, Žgavec, Mirjam, *Neki kompoziciono-psihološki aspekti Šivicove opere "Cortesov povratak"*
- 1985, 3/4, 53-65, Winkler, Lučka, *Srebotnjakova "Slovenica"*
- 1986, 1, 17-19, Radović, Branka, *Stanjlo Rajčić – "Bele noći"*
- 1986, 2, 5-10, Veselinović, Mirjana, *Difrakcije... (Skica za muzičku poetiku Berislava Popovića)*

References

- Babić, K., 1957. "Canticum Sacrum" Igora Stravinskog. *Zvuk*, 9-10, 417-418.
- Bingulac, P., 1978. Koncert za violinu i orkestar Vitomira Trifunovića. *Zvuk*, 1, 40-43.
- Blagojević, M., 1979. Pitanje muzičkog nacionalizma i delo Ljubice Marić. *Zvuk*, 1, 1-16.
- Blagojević, M., 1984. Najnovije delo Ljubice Marić: Rečitativna kantata "Iz tmine pojanje". *Zvuk*, 3, 30-33.
- Cipra, M., 1963. Natko Devčić: Ševa kantata na riječi Skendera Kulenovića. *Zvuk*, 57, 198-208.
- Cvetko, D., 1969. Uz stoti broj *Zvuka*. *Zvuk*, 100, 473-475.
- Detoni, D., 1975. Pierre Boulez – trijumf na bedemima neobranjivog. *Zvuk*, 1, 5-11.
- Dragutinović, B., 1934. "Religiofonija" Josipa Slavenskog. *Zvuk*, 8/9, 323-330.
- Đurić-Klajn, S. ed., 1955–1966. *Zvuk*, 1-66.
- Đurić-Klajn, S., 1955. Ciljevi i zadaci. *Zvuk*, 1, 1-3.
- Đurić-Klajn, S., 1966. Muzička esejistika i publicistika u Srba. In: J. Ćirilov, S. Đurić-Klajn and L. Trifunović, eds. *Eseji o umetnosti*. Novi Sad, Beograd: Matica srpska – Srpska književna zadruga. 175-201.
- Đurić-Klajn, S., 1981. Muzička esejistika i publicistika u Srba. In: S. Đurić-Klajn, ed. *Akordi prošlosti*. Beograd: Prosveta. 189-209.
- Helm, E., 1968. Orff-ova premijera u Stuttgartu: Eshil za današnje doba. *Zvuk*, 85/86, 316-318.
- Hudovsky, Z., 1971. Pisma iz Londona; Michael Tippett i njegova nova opera *The Knot Garden*. *Zvuk*, 111/112, 66-70.
- Hofman, S., 1980a. Kompozicioni postupak Gyorgya Ligetija u delu "Lontano". *Zvuk*, 1, 28-41.
- Hofman, S., 1980b. Dualizam kao koncepcija u delu *Mirage* – muzika za klavir i orkestar Zorana Erića. *Zvuk*, 2, 60-63.
- Hofman, S., 1982. Slobodan Atanacković: *Akatist*. *Zvuk*, 4, 50-52.
- Hofman, S., Popović, B., Josif, E., Azanjac M. and Bogdanović, K. 1983. Vokalinstra Vladana Radovanovića Autorizovani deo razgovora vođenog 15. septembra 1983. na Trećem programu Radio-Beograda. *Zvuk*, 4, 31-40.

- Jakšić, Đ., 1963. Ratni rekvijem Benjamina Brittena. *Zvuk*, 60, 663-678.
- Kelemen, M., 1971. Muzička scena, opera i multi-media opera. *Zvuk*, 119/120, 437-438.
- Kelemen, M., 1979. Apocalyptica Vizije prema knjizi nad knjigama Baletna opera od Ferninanda Arrabala (tekst), Milka Kelemena (glazba) i Edmunda Kieselbacha (multimedia-objekti). *Zvuk*, 2, 35-38.
- Kotevska, A. and Lebič, L., 1979. "Audiospacial" Vladana Radovanovića – Različiti uglovi posmatranja. *Zvuk*, 4, 47-54.
- Kovač, M., 1984. Simfonijska dramaturgija Vasilija Mokranjca. *Zvuk*, 1, 98-102.
- Kovač, M., 1981. Karakteristike drugog stvaralačkog perioda Vasilija Mokranjca. *Zvuk*, 3, 77-80.
- Kovačević, K., 1977. *Zvuk*. In: K. Kovačević, ed. *Muzička enciklopedija*. 3. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod. 771-772.
- Kovačević, K., 1970. Jugoslovenska muzička revija "Zvuk". In: P. Milošević, ed. *SOKOJ 1950-1970*. Beograd: Udruženje saveza kompozitora Jugoslavije. 119-126.
- Kučukalić, Z. ed., 1967-1986. *Zvuk*, 71-125 (1972), 1-4.
- Kučukalić, Z., 1980. 25 godina Zvuka. *Zvuk*, 4, 4-7.
- Marinković, S., 2007. Muzički časopisi. In: M. Veselinović-Hofman, ed. *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike. 681-684.
- Miletić, M., 1957. Praizvedba opere "Harmonija sveta" Paula Hindemitha. *Zvuk*, 13-14, 158-159.
- Mrak, M., 1984. Nova slovenačka opera Pavel Šivic: Samorog. *Zvuk*, 1, 35-38.
- Ortakov, D., 1973. Tragika pečalbarstva Trajko Prokopiev: "Razdelba" opera u 4 čina (7 slika). *Zvuk*, 1, 26-28.
- Parać, F., 1979. Vuk Kulenović: "Ikar" – za orkestar. Nacrt za analizu. *Zvuk*, 2, 39-40.
- Pejović, R., 1975. Projekcija prošlosti u delima Ljubice Marić. *Zvuk*, 2, 21-24.
- Pejović, P., 1993. Četiri jugoslovenska Zvuka. *Novi Zvuk*, 1, 29-53.
- Pejović, R., 1994. *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

- Pejović, R., 1999. *Muzička publicistika (1918–1941). Pregled novina i izbor naslova kritika i članaka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Pejović, R., 2001. *Srpska muzika 19. veka (Izvođaštvo, Članci i kritike, Muzička pedagogija)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Pejović, R., 2005. *Pisana reč o muzici u Srbiji; Knjige i članci (1945–2003)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Petrović, D., 1988. Muzika u Serbskom narodnom listu Teodora Pavlovića. In: M. Stojanov, ed. *Teodor Pavlović i njegovo doba: zbornik radova sa naučnog skupa održanog u Matici srpskoj 22. i 23. Maja 1986. godine povodom 150-godišnjice pojave Serbskog narodnog lista*. Novi Sad: Matica srpska. 77-92.
- Petrović, D., 1989. O pevanju i pojanju u “Srbsko-dalmatinskom magazinu”. In: V. Krestić, ed. *Zbornik o Srbima u Hrvatskoj*. 1. Beograd: SANU, Odbor za istoriju Srba u Hrvatskoj. 199-209.
- Radić, Z., 1984. Odnos tradicionalnog i savremenog u simfonijama Aleksandra Obradovića. *Zvuk*, 2, 5-9.
- Radović, B., 1986. Stanojlo Rajčić – “Bele noći”. *Zvuk*, 1, 17-19.
- Ribnikar, S. ed., 1932–1936. *Zvuk*, 1-12.
- Ribnikar, S., 1932. Uvod. *Zvuk*, 1, 1-3.
- Sedak, E. ed., 1989–1990. *Zvuk*, 1-5.
- Skovran, D., 1963. Ljubav, to je glavna stvar. Muzička komedija-balet Dušana Radića. *Zvuk*, 61, 42-46.
- Stibilj, M., 1975. Orkestar podseća na kornjaču. *Zvuk*, 2, 71-73.
- Turkalj, N., 1980. Apocalyptic Multimedijalna opera balet Milka Kelemena. *Zvuk*, 3, 51-55.
- Ukmar, V., 1975. Pavel Šivic: Cortesov povratak Prvo izvođenje nove slovenačke opere. *Zvuk*, 2, 63-65.
- Vasić, A., 2012. *Srpska muzikologija međuratnog doba u ogledalu muzičke periodike*. Doktorska disertacija. Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Vasić, A., 2013a. Materijalisti i idealisti u netraženom dijalogu: časopis “Zvuk” (1932-1936) i muzika Zapadne Evrope. *Muzikologija*, 14, 77-92.
- Vasić, A., 2013b. Marksizam i društvenopolitički angažman u srpskoj muzičkoj periodici između dva svetska rata. *Filozofija i društvo*, 24 (3), 212-235.

- Veber, Z., 1980. Pierre Boulez – nesagledivost budućnosti glazbe. *Zvuk*, 3, 15-22.
- Veselinović, Hofman, M., 1993. Reč urednika. *Novi Zvuk*, 1, 1-3.
- Veselinović-Hofman, M., 2010. Stana Đurić-Klajn i časopis *Zvuk*: programska koncepcija časopisa i nivoi njegove artikulacije u prvom periodu njegovog izlaženja. In: M. Veselinović-Hofman and M. Milin, eds. *Stana Đurić-Klajn i srpska muzikologija. Povodom stogodišnjice rođenja Stane Đurić-Klajn (1908–1986)*. Beograd: Muzikološko društvo Srbije. 107-116.

AUTOPOETIČKI ISKAZI JOSIPA SLAVENSKOG SAČUVANI U NJEGOVOJ PREPISCI¹

Melita Milin

Abstrakt: Iako uglavnom visoko uvažavan kao kompozitor, Josip Slavenski (1896–1955) je ponekad doživljavao osporavanja, o čemu svedoče i pojedina pisma iz njegove bogate prepiske koja se čuva u Legatu Josipa Slavenskog u Beogradu. U ovom radu, koji je nastao na osnovu proučavanja kompozitorove prepiske s nekoliko korespondenata, posebno s braćom Ludwigom i Willyjem Streckerom, direktorima prestižne muzičke izdavačke kuće *Schott* iz Mainza, kao i na osnovu istraživanja drugih muzikologa, izdvojeni su i kritički sagledani upravo oni delovi te prepiske koji sadrže reakcije Slavenskog na neke od upućenih primedaba. Kompozitor u svojim odgovorima iznosi autopoetičke stavove i vrednuje svoj opus u širem međunarodnom kontekstu, što čini posebnu dragocenost ove građe.

Ključne reči: Josip Slavenski; Ludwig Strecker; Willy Strecker; izdavačka kuća *Schott's Söhne*; jugoslovenska muzika između dva svetska rata.

U Legatu Josipa Slavenskog u Beogradu čuva se, zajedno s ostalom zaostavštinom, kompozitorova prepiska koja je poslužila kao izvor za pisanje ovog rada. Legat je otvoren 1983. godine kao memorijalna soba sa zaostavštinom koja se ranije

1

Ovaj tekst je rezultat rada na projektu Muzikološkog instituta SANU *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

nalazila u kompozitorovoj radnoj sobi u njegovom stanu u Svetosavskoj ulici br. 33 u Beogradu. Svi predmeti iz Legata su vlasništvo porodice Milane (1899–1980) i Josipa Slavenskog (1896–1955), dok je prostor u kojem se nalaze (Trg Nikole Pašića 1, V sprat) vlasništvo grada Beograda. Uz dozvolu porodice, Legatom upravlja SOKOJ – Organizacija muzičkih autora Srbije.² O Slavenskoj prepisci već je objavljeno nekoliko radova čiji su rezultati takođe uzeti u obzir (Slavenski, 1970, 437–441; Grujić-Vlajnić, 1988, 111–129; Кара-Пешић, 2000, 117–126; Milin, 2005, 178–185; Марковић, 2006, 39–55). Lični doprinos autora ovog priloga sastojao se u priređivanju kritičkog izdanja prepiske vođene između Slavenskog i braće Strecker – Ludwiga (1883–1978) i Willyja (1884–1958), koji se retko uključivao, suvlasnika i urednika poznate muzičke izdavačke kuće *Schott's Söhne* iz Mainza. Obradena prepiska sadržavala je 108 jedinica među kojima je bilo 16 kopija pisama koje je Slavenski poslao braći Strecker. Pregledani su i pojedini drugi delovi Slavenske prepiske za koje je procenjeno da bi mogli predstavljati dobar izvor za izabranu temu: korespondencija s pariskim izdavačem Maxom Eschigom, profesionalnim udruženjima za autorska prava GEMA i STAGMA, dirigentom Hermannom Abendrothom i firmom za proizvodnju filmova Deutsche Eidophon Film. Prepiska (na nemačkom jeziku, na kojem je i vođena) bila je dostupna na internetu tokom više godina, a sada je u toku njeno priređivanje za štampu, i to u znatno proširenom obliku jer je nedavno (krajem 2019. godine) iz Arhiva *Schott* u Mainzu dobijen veći broj do sada nepoznatih pisama u skeniranom obliku.³

2

Može se ovde napomenuti da je kompozitor ozakonio svoj pseudonim-prezime Slavenski 1932. godine (Slavenski, 2006, 58) i da sva njegova kasnija dokumenta glase na ime Josip Slavenski, što znači da nije ispravno danas navoditi i porodično prezime Štolcer uz izabrano. U porodičnoj arhivi Mirka Bojića, kompozitorovog naslednika, nalazi se Slavenskovo pismo Upravi grada Beograda datirano s 30. 7. 1930. godine u kojem on traži da se njegovo prezime Štolcer zameni umetničkim pseudonimom Slavenski (Slavenski, 1930).

3

Autorka je najpre u periodu 2001–2003. radila na Slavenskoj prepisci s braćom Strecker u okviru projekta *Musikerbriefe als Spiegel überregionaler Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa* [Muzička prepiska kao ogledalo međuregionalnih kulturnih veza u srednjoj i istočnoj Evropi], kojim je rukovodio prof. Helmut Loos sa Univerziteta u Leipzigu. U projektu je učestvovalo dvadeset dvoje muzikologa i muzikološkinja iz istočne Evrope. Kratko vreme trajanja projekta upućivalo je na izbor manjih, zao-kruženih prepiski, delova većih celina, umesto obrade celokupnih korespondencija,

Značaj Josipa Slavenskog u srpskoj i hrvatskoj, odnosno jugoslovenskoj muzici, najpreciznije je sažeo Vlastimir Peričić (1927–2000) koji je krajem 1960-ih godina napisao da je on bio “jedna od najsnažnijih i najoriginalnijih ličnosti celokupne jugoslovenske muzike” i u nastavku: “Elementarnom snagom svog talenta, smelošću izražajnih sredstava (savremenih i u svetskim relacijama), dubokom povezanošću s rodnim tлом – Slavenski je figura kojoj u istoriji naše muzike pripada revolucionarno značenje. Njegova dela su rano prekoračila nacionalne granice i često bila poznatija u inostranstvu nego u domovini.” (Peričić, 1969, 485) Bitno je istaći i sledeće Peričićevo zapažanje: “Njegovo [Slavenskovo, op. aut.] interesovanje za folklor se u koncentričnim krugovima širi od rodnog Međimurja na sve jugoslovenske, zatim na ostale balkanske zemlje, i najzad na svaki autohtoni narodni muzički izraz bilo gde u svetu: ‘Ja tražim podstreka u folkloru onih naroda koje civilizacija nije iskvarila. Tu leži ona iskonska emocija, koja me inspirira.’” (Peričić, 1969, 485)⁴

Iako nije bio jedini jugoslovenski kompozitor čija su dela u periodu između dva svetska rata izvođena s uspehom u inostranstvu [iz njegove i nešto starije generacije to su bili Petar Konjović (1883–1970), Jakov Gotovac (1895–1982) i Krešimir Baranović (1894–1975)], Slavenski se u tom pogledu najviše istakao. Međutim, njegove kompozicije nisu primane bezrezervno, o čemu svedoče kritičke opaske u nemačkoj štampi da je *Balkanofonija* “muzika koju bi Pančo Vladigerov bolje komponovao” (Berliner Tagblatt, 1929, np, prema Pejović, 1985, 23) i da Slavenski “pripada naivnim Balkancima koji misle da su kompozitori ako melodiku svoga kraja umeju da instrumentiraju i začine sa nešto improvizovanog modernizma” (Berliner Tagblatt, 1929, np, prema Pejović, 1985, 27). Prvi gudački kvartet Slavenskog iz 1923. godine bio je suviše smeo za većinu domaćih slušalaca

koja nekada iziskuje rad tima istraživača, i to u dužem trajanju. Srećna je okolnost što je s jeseni 2019. godine autorka iz Arhiva *Schott* dobila veliki broj skeniranih pisama Slavenskog upućenih Streckerovima, kao i kopija pisama koja su oni njemu poslali. Ova većinom nepoznata građa biće objavljena do kraja 2020. godine u posebnoj publikaciji, integrisana u Slavenskovu korespondenciju sa Streckerovima iz Legata Josipa Slavenskog.

4

Peričić ne navodi odakle je citat uzet. Moguće je da on ovde misli Slavenskog navodi po sećanju na neki razgovor.

tako da je bilo kritičara kojima je smetao “boljševizam tonova” u kompoziciji (Zagreber Tagblatt, 1923, np, prema Pejović, 1985, 24), a primedbe za ultramodernizam, bezobzirnost tonalne ravnoteže, banalne ideje i nespretnu izražajnost dobio je za svoju mladalačku *Sonatu* za klavir op. 4 (The Times, 1938, np; The Daily Telegraph, 1938, np, prema Pejović, 1985, 25).

Posle Slavenskove smrti, 1955. godine, njegovo delo je, kao uglavnom i ranije u Jugoslaviji uživalo visoku reputaciju podstičući nastanak jedne studiozne dvotomne monografije (Sedak, 1984), kao i niza vrednih studija. Bilo je i tekstova s kritičkim tonovima od kojih je najjači utisak ostavio članak Bojana Bujića (1937) *Daleki svijet muzikom dokučen*, objavljen u časopisu *Izraz* 1963. godine (Bujić, 1963, 324-336). Autor, poznati muzikolog rođen u Sarajevu, kritički je opservirao Slavenskovu nespremnost da modernizuje i objektivizuje svoj pristup folkloru.

Mišljenja su, kao što se vidi, bila prilično suprotstavljena, a neke od kontroverzi prisutne su i u kompozitorovoj prepisci. U ovom radu pažnja će biti usmerena na temu karaktera modernizma u Slavenskovom stvaralaštvu o čemu se on, izazvan kritikama koje su mu upućivane, izjašnjavao u svojim kratkim iskazima autopoetskog karaktera. Činjenica je da je njegov *Prvi gudački kvartet* (1923) doživeo tako izvanredan uspeh na festivalu savremene muzike u Donaueschingenu 1924. godine, pri čemu je dve godine kasnije uspeh bio ponovljen na istom festivalu sa horovima *Molitva dobrim očima* i *Ftiček veli*, da su urednici i vlasnici muzičke izdavačke kuće *Schott's Söhne* iz Mainza ponudili Slavenskom da od 1926. godine budu njegov ekskluzivni izdavač u narednih pet godina, što se nastavilo i kasnije (Slavenski, 1970, 438). Sličan ugovor je ova izdavačka kuća u tom periodu sklopila i sa Igorom Stravinskim (1882-1971), Paulom Hindemithom (1895-1963), Carlom Orffom (1895-1982) i drugim značajnim kompozitorima 20. veka. Izdavač je doneo odluku o ugovoru ne samo zahvaljujući uspehu Slavenskovih dela u Donaueschingenu, već i pošto se uverio u kvalitet njegovih drugih ostvarenja. Tako je Lothar Windsperger (1885-1935), jedan od urednika, u očekivanju Slavenskovih ostalih dela, pohvalio *Pesme i igre sa Balkana*, kao i *15 Improvizacija (južnoslovenske pesme i igre)*, za koje je

napisao da poseduju “izuzetnu snagu” i pozeleo da takav bude i nastavak: “Vivant sequentes!” (Windsperger, 1925)

U prepisci Slavenskog s braćom Strecker, kao i u pismima koja je razmenjivao s kolegama i drugim korespondentima, provlači se – kao crvena nit – njegova borba za priznanje vrednosti svog dela, izazvana različitim osporavanjima koja je doživljavao. Čini se posebno važnim jedno pismo Ludwiga Streckera od 20. 1. 1927, kada je ugovor već bio potpisan, a u kome upozorava, odnosno ukazuje na to da će njegovi [Slavenskovi] “poštovaoci vremenom poželeti da vide dela koja neće obilno koristiti balkansku muziku”⁵ (Strecker, 1927a). U nastavku Strecker uverava našeg kompozitora da razume da je on ispunjen ljubavlju prema svojoj domovini i njenoj narodnoj muzici, ali oprezno skreće pažnju na to da su mnoga njegova dela komponovana prema samo jednom formalnom principu, što znači da najpre ide lagana tema religioznog karaktera, a zatim sledi divlja balkanska igra. Dodaje da su ga već pitali da li će se od Slavenskog “pojavit i nešto drugo osim ‘čiste’ balkanske muzike u ponešto stereotipnom obliku”⁶ (Strecker, 1927). U pismu poslatom nekoliko meseci kasnije Ludwig Strecker izražava nadu da će, posle niza kraćih dela, Slavenski poslati i neko obimnije ostvarenje poput svite za orkestar, eventualno svite balkanskih igara (Strecker, 1927b). I ovoga puta upozorava, i to na nešto eksplicitniji način, da nije neophodno da se kompozitor toliko oslanja na narodnu muziku, da ne bi dobio etiketu folkloriste. Streckerov poziv Slavenskom da napiše orkestarsku svitu ipak je doneo ploda, jer je početkom sledeće (1928) godine komponovao *Balkansku simfoniju*, odnosno *Balkanofoniju* kakav je bio definitivni naslov.⁷ Iako je to bilo Slavensko delo s najviše uspeha na internacionalnim

5

[“Allerdings möchte ich als Verleger darauf hinweisen, dass auch Ihre Bewunderer mit der Zeit einmal Werke sehen wollen, die nicht in dem ausgiebigen Masse die Balkan-Musik verwenden (...).”] Prevod s nemačkog ovog i svih ostalih fragmenata obezbedila je autorka članka.

6

[“(...) es kommen Anfragen an uns, ob von Slavenski nicht auch etwas Anderes erschie- nen sei, als ‘reine’ Balkanmusik in einer etwas stereotypen Form (...).”]

7

Premijerno izvođenje u Beogradu bilo je 6. 5. 1928 – pod nazivom *Balkanska simfonija*, a definitivne verzije u Berlinu 25. 1. 1929. sa dirigentom Erichom Kleiberom.

scenama, Ludwig Strecker je i dalje insistirao na potiskivanju folklornih elemenata u njegovim kompozicijama jer, po njegovom mišljenju, radeći s njima Slavenski nije uspevaio da ostvari razrađenu i celovitu formu. Tako u pismu od 10. 12. 1931. godine on spominje Slavenskove “pramuzikantske radove sa svim genijalnim crtama kojima se kod Vas divimo”⁸, ali piše i da ne može prećutati da mu se čini da “naglasak na folklorističkom ide na uštrb osmišljene celine s dobrim proporcijama”⁹ (Strecker, 1931). Osim toga, dodaje Strecker, nedostaje mu “ukroćenost muzičkog jezika”¹⁰ koja 1930. godine treba da se očekuje od Slavenskog, mada dopušta da mu na putu ka razumevanju dela Slavenskog stoji “naš zapadnoevropski osećaj za formu”¹¹ koji odražava i stav šire muzičke javnosti. Kako ne posedujemo eventualni kompozitorov odgovor na ovo pismo, ne znamo kakva je bila njegova reakcija, ali kao što je poznato, on kasnije nije promenio svoj stil.

U osnovi spomenutih kritičkih reakcija na Slavenskova dela nalazi se zapadnoevropska, dominantno austrijsko-nemačka tradicija umetničke muzike u kojoj folklorni materijal može biti prisutan samo u vrlo ograničenoj meri, i to skoro isključivo u funkciji tonskog slikanja ili karakterizacije likova. Opštevažeći je bio stav koji je naročito zastupao Arnold Schönberg (1874–1951) da narodni napev ne može biti osnova za izgradnju većih i složenih formi, zbog njegove prevelike jednostavnosti i strukturne zatvorenosti, s jedne strane, a s druge zbog kolektivnog karaktera narodnog napeva koji je u suprotnosti s potrebom “pravog”, “istinskog” kompozitora da bude kompletan autor i time izrazi svoju individualnost (Schoenberg, 1950, 199, 201). Poznato je i da je Theodor W. Adorno (1903–1969) kritikovao unošenje narodnih motiva u umetničke kompozicije jer oni

8

[“(...) urmusikantische Arbeiten mit all den genialischen Zügen und Einfällen, die wir von Anfang an bei Ihnen bewundern (...)”]

9

[“(...) die Betonung des Folkloristischen zu Ungunsten eines ausgewogenen und durchgebildeten Organismus”].

10

[“(...) Bändigung der musikalischen Sprache (...)”]

11

[“(...) unser westeuropäisches Formgefühl (...)”]

nisu bili podvrgnuti procesu racionalizacije kroz duge istorijske procese, već potiču iz predmoderne, mitske prošlosti (Adorno, 1994, 35-36). Povezano s korišćenjem folklora, postavljalo se i pitanje forme Slavenskih kompozicija, kao što se vidi iz navedenih odlomaka iz pisama Ludwiga Streckera. Naime, vaspitavani na zapadnoevropskoj muzičkoj tradiciji, posebno onoj iz 18. i 19. veka, Strecker i dominantni krugovi muzičkih profesionalaca njegovog vremena, primali su s izvesnom teškoćom muziku udaljeniju od standardnih i kompleksnih formalnih obrazaca. Jasno je da se to odnosilo i na muziku Slavenskog koja im je zbog svog tipično repetitivnog toka, obično udruženog s motivskom ostanatnošću, kao i zbog rezultirajuće statičnosti, delovala nedovoljno “povezano” i “razvojno”. Slavenski je, međutim, očigledno smatrao da su spomenuta sredstva upravo u funkciji primerenog, a nekonvencionalnog kompozicionog pristupa folklornim temama, pa nije odustajao od takve kompozicione prakse. Kompozitor je na primedbe upućene formalnoj organizaciji svojih dela odgovarao da je on “smeo graditelj forme” i da je za njega bitno da ostvari dubok izraz, a ne “takozvane estetske principe i parole”, kao što su “forma = nedostatak forme, radikalno moderno = staromodno, i slično.”¹²

Tokom sledećih godina, obeleženih usponom fašizma u Nemačkoj, pojavili su se novi problemi u odnosima između Slavenskog i njegovog izdavača. Premijera *Religiofonije*, jedne od najznačajnijih kompozicija Slavenskog, održana je u Beogradu 2. 6. 1934, a mesec dana kasnije (3. 7.) Slavenski obaveštava Streckera da je delo doživelo veliki uspeh (Slavenski, 1934). Izdavač, međutim, u svom odgovoru od 12. 7. 1934. izražava mišljenje da bi pod trenutnim okolnostima u Nemačkoj delo imalo slabe izgleda za izvođenje i povoljan prijem (mислеći pri tom svakako na stav *Jevreji*), ali ipak moli da mu Slavenski pošalje partituru dela dodajući da ga pre svega interesuje

12

[“(...) kühne Formbauer (...) Die gigantisch tiefe Ausdruck ist die Hauptsache und nicht die blöde sogenannte esthetische Principe und Schlagwörter wie z.B. sind (...) Formen = Formlosigkeit, radikal modern = altmodisch, usw.”] Slavenski je ovo napisao reagujući na predlog Heinricha Burkarda, “oca” festivala u Donaueschingenu, koji je podržao Ludwig Strecker, da se *Slavenska sonata* preimenuje u *Slavensku rapsodiju* (Strecker, 1926). Citati su iz pisma koje je Josip Slavenski poslao Ludwigu Streckeru 7. 6. 1926 (Slavenski, 1926). Pismo se nalazi u *Schottovom* arhivu u Mainzu, a biće objavljeno u zasebnoj publikaciji koja će obuhvatiti celokupnu korespondenciju između Slavenskog i braće Strecker.

stav *Mohamedanci* (Strecker, 1934a). Nekoliko meseci kasnije, Strecker šalje Slavenskom komentar sledećeg sadržaja:

“Sad smo konačno dospeli da Vašu Religiofoniju brižljivo prostudiramo. Srdačno Vam čestitamo na ovom sjajnom delu, koje nam je priuštilo mnogo radosti. Delo sadrži sve odlike Vaše velike umetnosti, a što se tiče formata i zanemarivanja drugih praktičnih stvari, uobičajeno neobaziranje. Na žalost, sasvim je isključeno u današnjim prilikama preuzeti rizik za tako veliki poduhvat (štampanje dela). Pri tom se mora imati na umu da bi pri trenutnom nacionalističkom zaokretu u nemačkom muzičkom životu, vrlo teško išlo s delom ovako internacionalnog karaktera. Deo drugi, koji donosi jevrejsku muziku, a koji spada u najlepše delove Vaše partiture, morao bi i ovako i onako ispasti.”¹³ (Strecker, 1934b)

Kao komentar iskaza sadržanog u ovom odlomku, Josipova udovica Milana Slavenski u svojim sećanjima dodaje da su braća Strecker bili antinacisti i da je mladi, Willy, godine rata proveo izvan zemlje (Slavenski, 1970, 439). Slavenskom je posle ovog pisma vraćena partitura *Religiofonije*, jer nije moglo biti govora o štampanju, zbog čega je on imao potrebu da izrazi svoje razočaranje. U pismu od 27. 2. 1935. napisao je da je kuća *Schott* načinila veliku grešku odbijanjem ovog njegovog dela, “najdubljeg dela komponovanog u poslednje vreme, u odnosu na koje su, po mom [njegovom, op. aut.] uverenju, druga oratorijska dela (koja poznajem, a poznajem ih skoro sva) beznačajna kako po duhovnom, tako i po muzičkom ustrojstvu. To je nova IX simfonija, u kojoj je ujedinjeno celo čovečanstvo, od

13

[“Jetzt endlich sind wir dazu gekommen, Ihre ‘Religiophonie’ sorgfältig zu studieren. Wir beglückwünschen Sie zu diesem prächtigen Werk, das uns viel Freude bereitet hat. Das Werk enthält alle Vorzüge Ihrer grossen Kunst, im Format aber und der Rücksichtslosigkeit gegenüber praktischen Dingen, auch deren Nachteile. Es ist leider gänzlich ausgeschlossen, in der gegenwärtigen Zeit das Risiko für ein solches Unternehmen zu übernehmen. Dazu kommt das Bedenken, dass man bei der augenblicklichen nationalistischen Einstellung im deutschen Musikleben es sehr schwer hätte, mit Werken von solch internationaler Einstellung. Der zweite Teil, der die jüdische Musik behandelt und der u. E. zu den schönsten Teilen Ihrer Partitur gehört, müßte so wieso ausfallen.”] Za ovo pismo se doskora znalo samo na osnovu fragmenta na srpskom jeziku, ovde reprodukovanom prema navedenom članku Milane Slavenski (Slavenski, 1970, 439). Početkom 2020. godine, međutim, autorka članka je utvrdila da se među dokumentima koje čuva kompozitorov naslednik M. Bojić nalazi original tog pisma, iz kojeg je preuzet odgovarajući fragment na nemačkom za ovu fusnotu.

prastarih vremena do danas”¹⁴ (Slavenski, 1935a). U nastavku Slavenski se pita zašto su *Schottovi* lektori odbili to njegovo

“(…) najzrelije delo, stvoreno u cvetu moje [njegove, op. aut.] stvaralačke snage. Meni lično je sasvim svejedno šta se o meni misli – ali ovo je sasvim sigurno: da sam sa ovim delom ušao u prvi red [svetskih kompozitora, op. aut.]. Dok su skoro svi današnji kompozitori preokupirani tehničkim problemima (atonalnom, dvanaesttotskom, netematskom, itd. muzikom, slično kao nizozemski majstori pre Palestrine), mene su mnogo više interesovali tajanstveni tonovi, ono što muči čovečanstvo koje je život šibao.

Zahvaljujući tome, *Religiofonija* zvuči sugestivno, uprkos njenoj jednostavnosti. Samo se po sebi razume da ovaj monumentalni utisak ne može da se doživi iz mrtvih nota na papiru i ja razumem oduševljenje Eriha Klajbera za moja orkestarska dela, kada je u Berlinu posle premijere moje *Balkanofonije* izjavio: ‘Partiture Slavenskog koje zvuče fantastično moraju se slušati a ne gledati!’

Šteta, jer da sam rođeni zapadnoevropejac, odavno bih bio u prvom redu! Naša balkanska sudbina je vrlo teška i dok se u Evropi na jednoj strani muzika komponuje pomoću različitih teorija, ili se komponuje kič muzika pod imenom balkanska muzika – nas prave balkanske kompozitore sa živom muzikom koja ima nešto da kaže, koja donosi život i snagu, nas ne žele da čuju zbog političkih i ekonomskih, to jest poslovnih razloga.

Možda se ne dopada naslov *Religiofonija?* – ali naslov kao i komentari nisu važni. Vrlo je moguće da komentari za *Religiofoniju* nisu važni, ali već će doći moje vreme, kada će me razumeti. Ovo moje delo je dugo sazrevalo u meni i iznenada sam ga za oko dva meseca (77 dana) završio.

Religiofonija je uprkos svom zvučnom rafinmanu vrlo laka za izvođenje i orkestarski sastav je skoro normalan (dvostruki duvači, itd.). Prastari tekstovi ne predstavljaju teškoću, tako da je ovdašnje akademsko muzičko društvo (studentski hor)

izvelo delo posle dvomesečnog studiranja i sa samo jednom
probom s orkestrom.”¹⁵ (Slavenski, 1935a)

Iako Ludwig Strecker nije bio spreman da rizikuje (politički i finansijski) s objavljivanjem *Religiofonije*, Slavenski mu se ponovo obratio tri meseca kasnije (3. 6. 1935) i ponovo izrazio čuđenje zašto je odbijeno to njegovo “najzrelije delo, stvoreno u cvetu moje [njegove, op. aut.] stvaralačke snage”. U nastavku, pored emotivnog izražavanja svog razočaranja, kada se pita “Kakav sam ja to grešnik?!?”, stoji i ovo: “Nemoćuće je da nema interesovanja za jedno monumentalno delo koje sugestivnom vizijom pokazuje ‘kako se duhovni život razvio kroz muziku, od prastarih vremena do danas’!?!?!?”¹⁶ (Slavenski, 1935b)

15

[“Ich verstehe wirklich nicht warum Ihre Lektoren diesen meinen reifsten Werk, geschöpft in der Blüte meiner schöpferischer Kraft, abgelehnt haben?!? Mir persönlich ist es ganz egal was man über mich denkt – aber dies ist ganz sicher: dass ich mit diesem Werk in die erste Reihe getreten bin. Während fast alle jetzigen Komponisten mit technischen Problemen occupiert sind (atonale, zwölfte, nichtthematische etc. Musik) ähnlich den niederländischen Meistern vor Palestrina) mich hat viel mehr interessiert was die Menschheit gequält hat, die geheimen Tönen, welche das Leben geppeitscht haben! / Deshalb klingt Religiofonia suggestiv, trotz ihrer Einfachheit. Es ist selbstverständlich, dass diesen monumentalen Eindruck kann man nicht aus den toten Noten in Papier auszuspühren u. ich verstehe die Begeisterung von Erich Kleiber für meine Orchesterwerke, als er in Berlin nach Uraufführung meiner Balkanophonia aufrief: ‘Die fabelhaft klingenden Partituren Slavenskis man muss hören u. nicht sehen!’ / Schade, dass ich kein eingeborener westeuropäer bin, ich hätte schon längst in der ersten Reihe sein! Unser Balkanischer Schicksal ist sehr schwer u. während in Europa auf einer Seite macht man Musik mit Hilfe der verschiedenen Theorien, oder macht man Kitsch Musik unter dem Namen der Balkanmusik – uns die wahren Balkankomponisten mit der lebende Musik, die hat etwas zu sagen, die bringt Leben u. Kraft, uns will man nicht hören wegen politischen ökonomische, das ist zu sagen, wegen geschäftlichen Ursachen. / Vielleicht gefällt man nicht der Titel ‘Religiofonia’? – aber der Titel wie auch die Kommentaren sind nicht wichtig. Es ist viel möglich dass die Kommentaren für Religiofonia sind nicht wichtig, aber es wird schon meine Zeit kommen, wo werden mich verstehen. Dieses mein Werk hat Jahrelang in mir gereift u. plötzlich habe ich die ganze Partitur in cca zwei Monate (77 Tage) vollendet. / Die Religiofonia ist trotz ihrem klanglichen Raffinement sehr leicht aufführbar u. Orchesterbesetzung ist fast normal (zweifache Bläser etc.) Die uralte Texten machen keine Schwierigkeiten, so dass hiesiges akademisches Gesangverein (Studentenchor) haben nach zweimonatlichen Studium mit nur einzigen Orchesterprobe sie aufgeführt.”]

16

[“(…) mein reiftes Werk, geschöpft in der Blüte meiner schöpferischen Kraft (..) Welch Sünder bin ich?!? (..) Es ist unmöglich dass für ein monumentales Werk welches zeigt: ‘wie durch die Musik der Geisteslebens entwickelt hat von Uralten Zeiten bis heute’ mit einem suggestiven Wisionen gar keine Interesse ist!?!?!”]

I pored odbijanja direktora *Schotta*, braće Strecker, da se štampa *Religiofonija* (posle 1932. godine nisu objavili nijedno Slavensko delo), prepiska nije bila prekinuta, pa se u pismu Slavenskog od 10. 11. 1936. (na primer) može pročitati njegovo ponosno navođenje vrlo afirmativne kritike izvođenja svog *Drugog gudačkog kvarteta* u Parizu (Slavenski, 1936b). Iste godine, 18. 10, kompozitor je poslao jedno posebno interesantno duže pismo Rikardu Schwarzu (1897–1942) podstaknut najavom emisije koju je Schwarz spremao o njegovom stvaralaštvu za radio. Šteta je što nije sačuvan i prilog koji se spominje u tom pismu – *Moji pogledi na muziku moju*. Slavenski u tom pismu brani svoja dela na sledeći način:

“Neki konservativci sugeriraju da su moja dela haotična, a neki ‘bajagi napredni’ citiraju moje za školsku decu improvizirane horove da sam ‘nazadnjak’. Međutim, ja kao muzičar ‘ispovedam istinu’! Za mene je ‘čista oktava’ isto važna kao moj najhaotičniji ‘hyperzvuk’, kad ilustrujem ‘pagane’ ili ‘budiste’ ili ‘Makedonce’ ja kao takav ‘Medium’ dajem taj ‘štimung’ to jest ‘zvučnu istinu’ i razume se otuda tolike zabune i kontradikcije za one koji misle da sve treba ‘klasificirati’ prema udobnim šablonima.” (Slavenski, 1936c, prema Кара-Пешић, 2000, 123)

Sačuvana su i dva Slavenskova pisma Mirku Poliču, direktoru Narodnog gledališča u Ljubljani, jedno s početka, drugo s kraja te iste, 1936. godine. Ponavljaju se neki stavovi koje je Slavenski iznosio u prepisci sa Streckerima i Schwarzom, a ovde su posebno interesantne konstatacije da će posle *Religiofonije* “mnogima biti lakše da se orijentišu i da razrade i da se proslave na moj [njegov, op. aut.] račun, kao to beše i posle moje [njegove, op. aut.] ‘balkanske muzike’. Međuvremenom se u Evropi bave većinom sa raznim tehničkim problemima, svakako su potrebni i kompozitori – inženjeri pored pravih stvaralaca!” (Strecker, 1936a).

Tokom sledeće, 1937. godine, u prepisci sa Streckerom je bilo reči o tome da kvalitetna zabavna muzika [gehobene Unterhaltungsmusik] za salonski orkestar u koju bi bilo uvršteno Slavensko delo sastavljeno iz numera filmske muzike, ne bi naškodilo kompozitorovom ugledu, da je velika potražnja za

tom muzikom u Nemačkoj i da se mnogi mladi kompozitori oprobavaju i na tom polju (Strecker, 1937). U istom pismu urednik *Schotta* saopštava da ne mogu da objave Slavenskova nova dela u prirodnom tonskom sistemu i za električne instrumente, jer za njih ne postoji interesovanje kupaca.

Posle Drugog svetskog rata Slavenski i L. Strecker imali su prilike da se sretnu na festivalu u Salzburgu 1952. U pismu od 30. 12. te godine – poslednjem čija je kopija sačuvana u Legatu Slavenski – kompozitor izražava nadu da će njegova orkestarska dela imati uspeha jer će se, po njegovom mišljenju, “rado slušati posle velike krize u savremenoj muzici, zahvaljujući svojoj vitalnosti, melodijskoj svežini, harmonskoj dubini i interesantnoj instrumentaciji”¹⁷ (Slavenski, 1952).

U godinama pred smrt Slavenski je doživeo radost da se poznata firma Decca zainteresovala za objavljivanje gramofonske ploče sa *Simfonijom orijenta* [*Symphonie orientale*], delom čiji je prvobitni naziv bio *Religiofonija*. U vezi s tim poduhvatom on se nekoliko meseci pred svoju smrt obratio Gerald Severnu, zaduženom za realizaciju ovog projekta, koji je boravio u beogradskom hotelu *Majestic*. Imao je potrebu da i njemu izloži svoje stavove o situaciji u savremenoj muzici i bitnoj ulozi koju u izlasku iz njene krize mogu da igraju Balkan i Orijent. U pismu napisanom 7. 2. 1955. godine, stoji i ovo:

“Duboko sam ubeđen da svi ćemo imati zaslužen uspeh! Savremena muzika razvila se do najveće tehničke mogućnosti i u tome se i iscrpela. Dokazi su tome festivali savremene muzike po celome svetu. Sad predstoje nešto idejno novi sadržaji a koji mogu da dadu samo Balkan i Orijent. Mislim, da vredi o tome razmišljati i oceniti. Ali treba imati i dobar instinkt, da se pronađu i otkriju pravi mediumi koji u svome srcu nose te tajne široke narodne duše koje uvek pa i danas deluju kao muzička magija. / Nažalost, uvek su bili mediokriteti u većini, koji su prećutno složni protiv izvornih talenata, i tako su uvek unosili pred naivnom javnošću zabune ti razni vešti zanatlije

17

[“Ich hoffe, dass meine Orchesterwerke Erfolg haben werden, wovon ich tief überzeugt bin, denn nach der grossen Krise in der zeitgenössischen Musik, werden meine Werke mit ihrer Vitalität, melodischen Frische, harmonischen Tiefe und interessanten Instrumentation gerne gehört werden.”]

koji tendencijom pišu serijske zanatlijske forme.” (Slavenski, 1955, prema Кара-Пешић, 2000, 120)

Kao što se može zaključiti na osnovu izloženih autopoetičkih iskaza Josipa Slavenskog, sačuvanih u njegovoj prepisci sa urednicima izdavačke kuće *Schott* i kolegama Rikardom Schwarzom i Mirkom Poličem, postojao je problem u recepciji njegove muzike kako u zemlji, tako i u inostranstvu, iako je kompozitor dobijao i vrlo mnogo pohvala za izuzetnu snagu izraza, strast, fantastično zvučanje, bogatstvo sadržaja, vrlo lični pečat. Ludwig Strecker je imao simpatija prema njemu lično i njegovoj umetnosti, ali se kritički izražavao prema onome što je doživljavao kao neizbalansiranost forme i preveliki oslonac na folklor. Verovatno je u Slavenskom video balkansku verziju Igora Stravinskog i Béle Bartóka (1881–1945) koji su uspevali da realizuju uopšteniju transpoziciju folklorne građe i da je bolje integrišu u zapadnoevropske forme. U tom smislu je ranije navedena ocena Bojana Bujića o nedostatku objektivizacije u odnosu Slavenskog prema folkloru sasvim zasnovana. Naime, njegov subjektivistički pristup komponovanju, s bujnim ekspresionističkim izrazom romantičarskih korena, nije evoluirao – kao na primer kod Stravinskog – ka distanciranom, otuđenom odnosu prema svojoj muzičkoj građi (folklornog ili nefolklornog porekla), proisteklom iz suočavanja s fragmentisanom celinom sveta (Samson, 2007, 60). Slavenski nije sledio Stravinskovo opredeljenje za apolonijski princip s njegovim uzdizanjem reda, kontrole i konstrukcije (Ayrey, 2003, 203), već je sačuvao svoj kompozicioni identitet usidren u dionizijskom. Ludwig Strecker nije nikada savetovao Slavenskom da sledi primer Stravinskog i usvoji jasan antiromantičarski stav, ali njegove primedbe na dela jugoslovenskog kompozitora mogu se sagledati iz perspektive nove estetike koju je posle Prvog svetskog rata pored Stravinskog, nametnuo i Hindemith, kao njen drugi značajni eksponent. Tako je Strecker, kao što je izloženo u reprodukovanim pismima u ovom članku, tražio od Slavenskog “ukroćenost muzičkog jezika” i veću razvijenost i povezanost oblika (Strecker, 1931), a zamerao mu je i stereotipna formalna rešenja kakvo je nadovezivanje divlje balkanske igre na lagan stav religioznog karaktera (Strecker, 1927a).

Josipu Slavenskom, odlično obaveštenom o smerovima razvoja muzike u svetu – jer je imao prilike da posećuje sve bitne festivale moderne muzike – bila je sasvim strana dodekafonija, na koju su se odnosile njegove opaske o preokupiranosti njegovih savremenika tehničkim problemima, tj. atonalnom, dvanaestttonskom i netematskom muzikom; to je za njega bila muzika koja se komponuje pomoću različitih teorija (Slavenski, 1935a), a njihovi autori “kompozitori – inženjeri” (Slavenski, 1936c, prema Капа-Пешић, 2000, 123). Iako nije ništa konkretno napisao o neoklasicizmu, sasvim je izvesno da je imao krajnje negativan stav prema njemu, verovatno ga smatrajući za maniristički i lišen životnih sokova. Svoje stvaralaštvo je doživljavao kao muziku koja izražava bitna duhovna traganja čovečanstva, muziku ispunjenu “tajnim tonovima koji su vazdan zaneli duh čovečiji od prastarog vremena do danas” (Slavenski, 1935b). Odbijala ga je “kič muzika pod imenom balkanska muzika” (Slavenski, 1935a) i sebe je smatrao “pravim balkanskim kompozitorom sa živom muzikom koja ima nešto da kaže, koja donosi život i snagu” (Slavenski, 1935a). Bio je svestan toga da neki kritičari doživljavaju njegovu muziku kao haotičnu, dok je on sebe video kao medijuma koji ostvaruje zvučnu istinu (Slavenski, 1936c, prema Капа-Пешић, 2000, 123). Slavenski svakako nije bio naivni impulsivni kompozitor koji je samo težio da izrazi “balkansku dušu”, već je imao filozofsko-humanističke ciljeve koje, međutim, nije uvek uspevao da ostvari na dovoljno modernistički način. Do kraja života je verovao da je rešenje krize u savremenoj muzici da se u nju unesu “idejno novi sadržaji koje mogu da dadu samo Balkan i Orijent” (Slavenski, 1955, prema Капа-Пешић, 2000, 120) i da upravo njegova muzika nudi “neophodnu vitalnost, melodijsku svežinu, harmonsku dubinu i interesantnu instrumentaciju” (Slavenski, 1952). I pored različitih osporavanja kojima je Slavenski bio izložen, često osnovano, njegova muzika ipak pripada najvrednijim ostvarenjima iz perioda međuratne Jugoslavije a pojedine njegove kompozicije predstavljaju reprezentativna dela koja zaslužuju da žive u koncertnim dvoranama i danas. Moglo bi se zaključiti na kraju da, bez obzira na to što Slavenski nije postigao izrazitiju upregnutost folklorne materije i zapadnih muzičkih formi, kao ni objektivizaciju u duhu vremena u kojem je stvarao, njegova umetnička figura je bila jedna od najupečatljivijih i najsamosvojnijih u celokupnom kompozitorskom stvaralaštvu nastalom u Jugoslaviji.

Reference

- Adorno, T. W., 1994. *Philosophy of Modern Music*. London: Shed & Ward Ltd.
- Ayrey, C., 2003. Stravinsky in Analysis: the anglophone traditions. U: J. Cross, ur. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press. 203-229.
- Bujić, B., 1963. Daleki svijet muzikom dokučen. *Izraz*, 11, 324-336.
- Grujić-Vlajnić, S., 1988. Neki interesantni momenti iz prepiske Josipa Slavenskog. *Međimurje*, 13/14, 111-129.
- Кара-Пешић, А., 2000. Преписка Јосипа Славенског: одједи композиторових дела у иностранству. *Нови Звук*, 15, 117-126.
- Марковић, Т., 2006. Интернационална делатност Јосипа Славенског у светлу његове кореспонденције. У: М. Живковић, ур. *Јосип Славенски и његово доба*. Београд: СОКОЈ–МИЦ, Факултет музичке уметности и Музиколошки институт САНУ. 39-55.
- Milin, M., 2005. The correspondence between Josip Slavenski and Ludwig Strecker. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, 10, 178-185.
- Pejović, R., 1985. Prilog monografiji Josipa Slavenskog. Mišljenja kritičara o njegovim kompozicijama u vremenu od 1920–1941. godine. *Zvuk*, 1, 22-30.
- Peričić, V., [1969]. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: Nolit.
- Samson, J., 2007. Five Historical Moments. U: S. Leoussi i S. Grosby, ur. *Nationalism and Ethnosymbolism*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 55-67.
- Schoenberg, A., 1947. Folkloristic Symphonies. U: D. Newlin, ur. 1950. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, Inc. 196-203.
- Sedak, E., 1984. *Josip Štolcer Slavenski, skladatelj prijelaza*. I, II. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.
- Slavenski, J., 1926. *Pismo Ludwigu Streckeru od 7. 6. 1926*. [rukopis] HB 19941. Strecker-Stiftung: Schott-Archiv Mainz.
- Slavenski, J., 1930. *Pismo Upravi grada Beograda od 30. 7. 1930*. [rukopis] Beograd: Porodični arhiv Mirka Bojića.
- Slavenski, J., 1934. *Pismo Ludwigu Streckeru od 3. 7. 1934*. [rukopis] Fascikla Schott. P 24. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.

- Slavenski, J., 1935a. *Pismo Ludwigu Streckeru od 27. 2. 1935.* [rukopis] Fascikla Schott. P 24. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Slavenski, J., 1935b. *Pismo Ludwigu Streckeru od 3. 6. 1935.* [rukopis] Fascikla Schott. P 24. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Slavenski, J., 1936a. *Pismo Mirku Poliču od 19. 1. 1936.* [rukopis] P 67. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Slavenski, J., 1936b. *Pismo Ludwigu Streckeru od 10. 11. 1936.* [rukopis] Fascikla Schott. P 24. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Slavenski, J., 1952. *Pismo Ludwigu Steckeru od 30. 12. 1952.* [rukopis] Fascikla Schott. P 24. VI. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Slavenski, M., 1970. Veze Josipa Slavenskog s izdavačkom kućom Schott's Söhne Mainz. *Zvuk*, 109/110, 437-441.
- Slavenski, M., 2006. *Josip.* Beograd: Muzička škola Josip Slavenski, SOKOJ-MIC.
- Strecker, L., 1926. *Pismo Josipu Slavenskom od 5. 6. 1926.* [kucano na pisačkoj mašini]. Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog
- Strecker, L., 1927a. *Pismo Josipu Slavenskom od 20. 1. 1927.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Strecker, L., 1927b. *Pismo Josipu Slavenskom od 4. 5. 1927.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Strecker, L., 1931. *Pismo Josipu Slavenskom od 10. 12. 1931.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Strecker, L., 1934a. *Pismo Josipu Slavenskom od 12. 7. 1934.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Strecker, L., 1934b. *Pismo Josipu Slavenskom od 6. 11. 1934.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Strecker, L., 1937. *Pismo Josipu Slavenskom od 31. 12. 1937.* [rukopis] Fascikla Schott. P 592. VI. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.
- Windsperger, L., 1925. *Pismo Josipu Slavenskom od 21. 11. 1925.* [rukopis] Fascikla Schott. Nenumerisano. Beograd: Legat Josipa Slavenskog.

HRVATSKA GLAZBENA HISTORIOGRAFIJA OD POČETKA 20. STOLJEĆA DO 1945. GODINE: KRATAK PREGLED

Sanja Majer-Bobetko

Abstrakt: Ovaj je rad nastao kao rezultat provedenih istraživanja u okviru rada na znanstvenom projektu *Hrvatska glazbena historiografija do 1945. godine* (1996–2013). Kao rezultat pokazalo se da je hrvatska glazbena historiografija navedenog razdoblja sama po sebi važna povijesna činjenica. Suvremenom istraživaču sva ta djela ostaju zanimljiva kao svjedočanstvo o postignućima glazbenih pisaca i standardu glazbenohistoriografskih izdanja u Hrvatskoj, s jedne strane, te rjeđe kao još uvijek relevantni izvori informacija, s druge strane.

Ključne riječi: glazbena historiografija; Hrvatska; 20. stoljeće.

Uvodne napomene

Ovaj je rad nastao kao rezultat provedenih istraživanja u okviru rada na znanstvenom projektu *Hrvatska glazbena historiografija do 1945. godine*, što ga je financiralo Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske od 1996. do 2013. godine. Rezultati istraživanja objavljeni su u člancima, studijama te napokon i u knjizi *Hrvatska glazbena historiografija u 19. stoljeću* (Majer-Bobetko, Blažeković i Doliner, 2009).¹ Valja

1

Istraživači su bili: Sanja Majer-Bobetko (voditelj projekta), Zdravko Blažeković, Gorana Doliner, Nada Bezić, Nikša Gligo, Rozina Palić-Jelavić iz Hrvatske i Stefanka Georgieva iz Bugarske.

također spomenuti da je nedavno dovršena i baza podataka.² U prvoj je fazi istraživanja sačinjen popis relevantnih izvora. U tu su bibliografiju uključena djela hrvatskih autora djelujućih u Hrvatskoj ili u inozemstvu kao i djela inozemnih autora koji su se bavili povijesnim temama vezanim uz hrvatsku glazbu. Više od 2 500 registriranih relevantnih bibliografskih jedinica ponajbolje svjedoči o višestrukome porastu broja glazbenohistoriografskih izvora u odnosu na 19. stoljeće,³ a uvidom i analitičkim pristupom utvrđeno je da znatan njihov broj svojom znanstvenom i/ili stručnom relevantnošću daleko nadmašuje prethodno razdoblje. Tome je svakako pridonijela činjenica da hrvatski autori sada imaju češće nego u 19. stoljeću formalno visoko glazbeno obrazovanje, a neki i muzikološko. Među potonjima su i prvi hrvatski muzikolozi s bečkim doktoratom: 1909. Josip Široki (1882–1963), 1921. Božidar Širola (1889–1956), 1925. Dragan Plamenac (1895–1983), koji se drži utemeljiteljem hrvatske moderne muzikologije, i 1926. Pavao Markovac (1903–1941). Budući da je hrvatska glazbena historiografija u prvoj polovini 20. stoljeća profesionaliziranija od one u 19. stoljeću, njezini su rezultati respektabilniji. O tome svjedoče brojni članci i studije, monografije te opće i nacionalne glazbenohistoriografske sinteze.

Izvori su podijeljeni na pet grupa: 1) glazbenohistoriografske sinteze, 2) monografije (biografije, spomenice, ostale monografije, prijevodi), 3) glazbenu historiografiju u periodici (u glazbenim časopisima, ostaloj periodici i dnevnom tisku), 4) glazbenu historiografiju u zbornicima i leksikografskim izdanjima, 5) rukopise.

Glazbenohistoriografske sinteze

U razdoblju od 1911. do 1944. godine objavljene su tri opće povijesti i šest nacionalnih dok su tri povijesti glazbe ostale neobjavljene. Objavljene opće povijesti glazbe su: 1) Stjepan Ha-

2

Dostupna je u Odsjeku za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

3

Tijekom 19. stoljeća objavljeno je oko 800 radova. Svi su registrirani u bazi podataka, ali je samo izbor od oko 460 objavljen u knjizi.

drović (1863–1934) *Kratka povjest glazbe* (1911), 2) Josip Andreis (1909–1982) *Povijest glazbe* (1942) i 3) Hubert Pettan (1912–1989) *Pregled povijesti glazbe* (1942), a neobjavljene povijesti su: 1) Rikard Schwarz (1897–1941) *Istorija muzike* [n.d.], 2) Stanislav Stražnicki (1883–1945) *Povijest glazbe* (prema Pettan, 1944, 70) i 3) Franjo Šram (1904–1947) *Pregled povijesti glazbe* (prema Šram, 2007, 22–23). Stražnickijeva i Šramova povijest glazbe su nažalost izgubljene.

Valja međutim istaknuti da je prvu opću povijest glazbe pisao tijekom posljednjeg desetljeća 19. stoljeća orguljaš, učitelj glazbe i predstavnik hrvatskog književnog realizma Vjenceslav Novak (1859–1905), ali je ona tada ostala u rukopisu.⁴

Tako je zapravo prva tiskom objavljena hrvatska glazbenohistoriografska sinteza *Kratka povjest glazbe* vrhbosanskog kanonika, orguljaša i dirigenta sarajevske katedrale, učitelja pjevanja i skladatelja Stjepana Hadrovića iz 1911. godine. Vjerojatno je osjetio potrebu onodobne zaista malene i potpuno zanemarene glazbene publike za takvim štivom. Tako je ova knjižica napisana za širu glazbenu čitalačku publiku zasnovana, kako je navedeno u podnaslovu, na već afirmiranoj, sažetoj i vrlo popularnoj knjizi *Abriss der allgemeinen Musikgeschichte für Lehrerseminare und Dilettanten* Bernharda Kothea (1821–1897).⁵ Hadrović je napisao i posebno poglavlje o hrvatskoj glazbi, što je model koji je inauguirao V. Novak. Međutim, valja istaknuti da Hadrović za Novakovu povijest očito nije znao. To se poglavlje u potpunosti temelji na knjizi *Ilirski glazbenici* (1893) Franje Ksavera Kuhača (1934–1911), koji je preminuo iste godine kad je objavljena Hadrovićeva knjižica. Tako je ova Hadrovićeva knjižica ostala jedina tiskom objavljena opća povijesna sinteza hrvatskog autora puna tri desetljeća, sve do 1942. godine, kad izlaze *Povijest glazbe* Josipa Andreisa i prvi svezak trosveščanog *Pregleda povijesti glazbe* Huberta Pettana.

4

Čuva se u Knjižnici Muzičke akademije u Zagrebu (Novak, 189-). Kritičko izdanje priredila je S. Majer-Bobetko i objavljeno je 1994. u časopisu *Croatica* (Novak, 1994).

5

O popularnosti Kotheove knjige svjedoči činjenica da je od 1874. do 1929. doživjela čak dvanaest izdanja. Tako je 1926. godine češki skladatelj i muzikolog Rudolf Ludwig Franz Ottokar Freiherr von Procházka (1864–1936) uredio 11. dopunjeno izdanje, a 12. izdanje već 1929. njemački glazbeni pisac i skladatelj Max Chop (1862–1929).

Andreisova *Povijest glazbe* može se držati ishodištem, jezgrom njegove kasnije iscrpne i već legendarne *Povijesti glazbe* (1951–54, 1966, 1974–77), koja je u bivšoj Jugoslaviji bila najiscrpnija povijest glazbe i stoga temeljna i nezaobilazna literatura u glazbenim školama i visokim učilištima. Poput Novaka i Hadrovića i on je inkorporirao posebno poglavlje o hrvatskoj glazbi. Očito ne znajući za Hadrovićevu i Novakovu povijest glazbe, izrazio je uvjerenje da prvi provodi takvu koncepciju, kojoj je osnovni cilj “da se u razmatranju toka cjelokupne glazbene povijesti i hrvatskoj glazbi odredi dolično mjesto” (Andreis, 1942, Predgovor, np), a cilj je to kojemu, kako s pravom ističe Nikša Gligo (1946), još uvijek teži i suvremena hrvatska glazbena historiografija (Gligo, 2009, 26).

Povijest glazbe Andreis predočuje čitatelju kao tzv. povijest heroja kroz mijene glazbenih vrsta i/ili forma – što on ni kasnije, kako je upozorio Gligo, nije razlikovao (Gligo, 2009, 26) – i rijetko kroz stilska određenja, što se u kasnijim izdanjima promijenilo.

Ova se Andreisova *Povijest glazbe* može držati onodobnim standardnim glazbenopovijesnim priručnikom, kojim je nastojao dati što potpuniji uvid u mnoštvo raznovrsnih podataka odnosećih se na povijest europske, uključujući tzv. male narode, pa i američke glazbe. Valja istaknuti da je u tom pogledu njegova *Povijest* uravnoteženija od, primjerice, nikad objavljene Landormyjeve (1869–1943) *Historie de la musique* (1910), što ju je na hrvatski preveo Antun Dobronić (1878–1955) krajem 30-ih godina prošlog stoljeća (Landormy, 193-). U njoj se naime američka povijest glazbe uopće ne spominje, a francuska glazba i glazbenici zastupljeni su u nerazmjeru prema ostalim čimbenicima europske glazbene povijesti, što je, prema Warrenu Dwightu Allenu (1885–1964), čini spremnom “za nacionalistički boj za kulturnu nadmoć” (Allen, 1962, 131). Zamjetan dio onodobnih glazbenih povijesti nije odolilo šovinističkom zovu. U tom je kontekstu Landormyjeva *Historie de la musique* bila tek brzi odgovor na *Musikgeschichte seit Beginn des 10. Jahrhunderts* Karla Grunskoga (1869–1943) iz 1908, a slijedile su mnoge druge (prema Allen, 1962, 131).

Pettanov *Pregled povijesti glazbe* također je, kao i Andreisova *Povijest glazbe*, objavljen 1942. godine, i zapravo je bio udž-

benik namijenjen polaznicima zagrebačkog konzervatorija.⁶ Pettan pozitivistički izlaže povijest glazbe kroz pojedina stoljeća. Vođen vjerojatno propedeutičkim načelima, Pettan pritom, za razliku od Andreisa, svako poglavlje započinje kratkim pregledom relevantnih događanja na području političke povijesti, književnosti, likovnih umjetnosti i znanosti. Tako su glazbeni događaji stavljeni u širi kontekst.

Slijedeći isti model i u svome *Pregledu povijesti hrvatske glazbe* iz 1944. godine Pettan također svakom poglavlju dodaje osnovne informacije o općoj povijesti glazbe. Pritom valja istaknuti da je, za razliku od Andreisa, koji nije bio istraživač i temeljio je svoje povijesti na kompilaciji, Hubert Pettan, poput Širole, bio istraživač, poglavito na području hrvatske opere, a svoju je povijest hrvatske glazbe zasnivao podjednako na kompiliranju i osobnim istraživanjima. Pettanovu *Pregledu povijesti hrvatske glazbe* prethodile su tri takve povijesti: 1) *Pregled povijesti hrvatske muzike* (1922) skladatelja i muzikologa Božidara Širole, 2) *Razvoj hrvatske muzike* (1930a) glazbenog i književnog kritičara Branimira Ivakića (1906–1943)⁷ i 3) *Hrvatska umjetnička glazba* s podnaslovom *Odabrana poglavlja iz povijesti hrvatske glazbe* (1942) Božidara Širole.⁸ Međutim, kako je već bilo navedeno, povijest hrvatske glazbe nije bila zanemarena ni u onodobnim općim povijestima glazbe. Valja također spomenuti da je i istaknuti bugarski muzikolog Ivan Kamburov (1883–1955) napisao povijest hrvatske glazbe. Naslovljena *Hrvatska muzika. Minalo i s'vremenost'* [Hrvatska glazba. Prošlost i sadašnjost], a zasnovana na Širolinu *Pregledu povijesti hrvatske muzike*, ta je knjiga objavljena u Sofiji 1942. (usp. Majer-Bobetko, 2008, 135-142; Majer-Bobetko, 2015a, 71-81). S druge strane, prvu povijest slovačke glazbe napisao je hrvatski skladatelj, pisac i muzikolog Josip Andrić (1894–1967) i objavio u Zagrebu 1944. godine (usp. Majer-Bobetko, 2004a, 80-82).

6

Drugo, dopunjeno izdanje prvog sveska objavljeno je 1943, a drugog i trećeg sveska 1945. u vlastitoj nakladi. U skladu s promjenama pravopisa naslov je 1943. godine glasio *Pregled povijesti glazbe*.

7

Zapravo je to separat članka objavljenog u *Hrvatskoj reviji* (Ivakić, 1930b).

8

O povijestima hrvatske glazbe usp. Majer-Bobetko, 2012a, 465-473.

Bez obzira na različite metode izlaganja sve se onodobne povijesti hrvatske glazbe zasnivaju na evolucijskoj teoriji, koja pod utjecajem darvinizma na povijest glazbe gleda kao na razvoj od jednostavnih prema složenim “organizmima”, s jedne strane, i na Kuhačevim uvjerenjima, koja ponekad mogu varirati, s druge strane.

Potonje u osnovi znači da se razdoblje hrvatskog narodnog preporoda kao društvenog, političkog i kulturnog pokreta koji je bio usmjeren ka konstituiranju nacije u suvremenom smislu riječi, doživljava kao prekretnica u povijesti hrvatske glazbe, kao uporišna točka od koje zapravo počinje povijest autentične nacionalne glazbe, odnosno umjetničke glazbe zasnovane na folklornoj glazbi. Slijedeći Kuhačeve ideje hrvatska je glazbena historiografija prve polovine 20. stoljeća snažno promicala tu ideju kao jedini način da se hrvatskoj glazbi osigura mjesto u okvirima svjetske glazbe. Štoviše, afirmacija putem nacionalnih škola držala se središnjim momentom glazbene povijesti svih slavenskih naroda, pa i Hrvata.⁹

Širola je 1922. godine podijelio povijest hrvatske glazbe na onu predilirskog, ilirskog i poilirskog razdoblja, uz dodatak poglavlja o folklornoj glazbi i glazbalima te suvremenoj glazbi. Lijevo orijentiran glazbeni kritičar Branimir Ivakić je 1930. u svom *Razvoju hrvatske muzike* navedeni ideološki koncept još snažnije radikalizirao. Govoreći Širolinim rječnikom, Ivakić je jednostavno ispustio “glazbu predilirskog razdoblja”. Dakako da hrvatski narod ni po Ivakiću nije dotad živio u gluhom prostoru lišenom glazbe. Imao je svoju folklornu glazbu. Upravo poglavljem o njoj Ivakić započinje svoju raspravu, pokušavajući utvrditi njezin povijesni razvoj, te potom nastavlja izlaganje, slijedeći u osnovi Širolinu periodizaciju, poglavljem o umjetničkoj glazbi. Tako poput Širole i on razvoj te glazbe promatra kroz tri razdoblja, ali ih, za razliku od Širole, vidi kao tri stilske formacije: 1) razdoblje nacionalizma (Vatroslav Lisinski, Ferdo Livadić, Fortunat Pintarić, Franjo Ksaver Kuhač), 2) razdoblje eklekticizma (Ivan Zajc, Franjo Vilhar Kalski, Blagoje Bersa,

9

O Kuhačevu utjecaju na hrvatsku glazbenu historiografiju 20. stoljeća usp. Majer-Bobetko, 2012b, 253-261; Majer-Bobetko, 2013, 159-169.

Franjo Dugan) i 3) razdoblje neonacionalizma (suvremeni hrvatski skladatelji). Usto, također za razliku od Širole, povijest glazbe ne izlaže nizanem činjenica, popisivanjem povijesnih događaja, već je sagledava u društveno-političkom i općekulturološkom kontekstu, i to kao evolucijski razvojni proces. Još je jedna bitna razlika između Ivakićeva i Širolina pristupa. Ivakić se naime ne ustručava donijeti stanovitu prosudbu, odnosno vlastitu interpretaciju, u značajnoj mjeri zasnovanu na sociološkom motrištu.

Dvanaest godina nakon Ivakićeva *Razvoja hrvatske muzike* a dvadeset nakon svoga *Pregleda povijesti hrvatske muzike* Širola je objavio novu povijest hrvatske glazbe pod naslovom *Hrvatska umjetnička glazba*. Već u Predgovoru jasno je naznačeno da je namijenjena “kao samostalan priručnik svima, koji se bave naučno i praktički hrvatskom glazbom”, a poglavito učenicima srednjih škola (Širola, 1942, 5, 6). Stoga je ona koncipirana bitno drukčije od njegova *Pregleda povijesti hrvatske muzike*. Premda je naslovljena *Hrvatska umjetnička glazba* i trebala bi biti tek nastavak i pandan dvije godine ranije objavljenoj Širolinoj monografiji *Hrvatska narodna glazba* (1940), on i u ovoj sintezi posvećuje posebno poglavlje hrvatskoj folklornoj glazbi, koja je prema njegovu mišljenju, počevši od narodnog preporoda, imala presudnu ulogu pri skladanju umjetničke glazbe. Usto, posebnim sustavom bilježaka izlaže i elemente opće povijesti glazbe.

Može se zaključiti da su, slijedeći u prvom redu biografsko-kronološki model izlaganja, glazbenohistoriografske sinteze prve polovine 20. stoljeća, koje su napisali hrvatski autori i objavljene su u Hrvatskoj, zasnovane na pozitivističkim i kompilacijskim metodama, te na idejama evolutivne teorije. Usto, njihovi autori bez iznimke također slijede Kuhačeve teze o promicanju nacionalnog identiteta historiografskim tekstovima.

Ali također valja istaknuti da autori onodobnih sinteza nisu nikad zagovarali dominaciju nad ostalim nacijama kao što su neki europski glazbeni historioografi činili. Uz već spomenutog Landormyja, Allen glede ove teme, piše primjerice o *Geschichte der deutschen Musik* (1921–1924) Hansa Joachima Mosera, *Le origini italiane del romanticismo musicale: i primitivi della sonata moderna* (1930) Fausta Torrefrance (1883–1955) i *Geschichte der Musik* iz 1933. Antona Mayera (Allen, 1962, 162–165, 165–166, 168).

Glazbenohistoriografske monografije

Tijekom rada na projektu osobita je pozornost također bila usmjerena na monografije o pjevačkim društvima, nekim institucijama, povijesnim razdobljima i/ili glazbenim žanrovima, ansamblima, te uglavnom romansiranim biografijama hrvatskih i inozemnih autora. Kad je riječ o biografijama, hrvatska produkcija od početka 20. stoljeća do kraja Drugog svjetskog rata bila je vrlo skromna. Četiri su se hrvatska autora prihvatila pisanja biografije glazbenika, te ih objavili u monografskom obliku: Šime Čipčić (1890–1960), Antonija Kassowitz-Cvijić (1865–1936), Vjekoslav Klaić (1849–1928) i Božidar Širola. Pritom je A. Kassowitz-Cvijić objavila biografije trojice najistaknutijih predstavnika hrvatske glazbe 19. stoljeća, Vatroslava Lisinskog (1819–1854; Kassowitz-Cvijić, 1919), Franje Kuhača (Kassowitz-Cvijić, 1924a) i Ivana Zajca (1832–1914; Kassowitz-Cvijić, 1924b). Lisinski je zaokupio pozornost i V. Klaića (Klaić, 1919), a Zajc Božidara Širole (Širola, 1915). Jedini inozemni skladatelj koji je zainteresirao hrvatskog autora bio je Giacomo Puccini (1858–1924). Njegovu je biografiju napisao i objavio pravnik i kazališni pisac Šime Čipčić (1890–1960; Čipčić, 1939). Njima valja pribrojiti i biografiju zadarskog skladatelja i glazbenog kritičara Giovannija Salghettija-Driolija (1814–1868), što ju je napisao Lorenzo Benevenia (1849–1914; Benevenia, 1903). Napokon, valja odmah istaknuti da je separate nekih biografskih studija objavljivanih u nastavcima u periodici, većinom u *Sv. Ceciliji*, onodobna publika doživljavala kao monografska izdanja. Među njima posebno se ističu dokumentarističke studije Antuna Goglie (1867–1958) o Gjuri Eisenhuthu (1841–1891; Goglia, 1926), Vjekoslavu Klaiću i orkestru *Hrvatskog Sokola* (Goglia, 1928), Ivanu Zajcu (Goglia, 1932), Antunu Kirchoferu (1807–1849; Goglia, 1937), Nikoli Falleru (1862–1938; Goglia, 1938), Ivanu Nepomuku Köcku (1820–?) i Karlu Udelu (1844–1927; Goglia, 1939a), Božidaru Širolu (Goglia, 1939b), Wolfgangu Amadeusu Mozartu (1756–1791; Goglia, 1941), Juraju Karlu (Georgu) Wisneru von Morgensternu (1783–1855; Goglia, 1942a), Luji Šafra-neku-Kaviću (1882–1940; Goglia, 1942b), te Artura Schneidera (1879–1946) o Ivanu Jarnoviću (1747–1804; Schneider, 1942/43).¹⁰

10

Ta je studija najprije objavljena na francuskom jeziku (Schneider, 1942/43). Na hrvatskom je najprije objavljena u časopisu *Sv. Cecilija* (Schneider, 1944), a ponovno

Zasnivajući većinom svoje radove na arhivskom istraživanju, Goglia i Schneider odmaknuli su se od stila i metodologije romansiranih biografija. Usto je osobito Goglia prvi upozorio na dotad a i danas slabije poznate glazbenike, te inicirao rehabilitaciju dotad potpuno nepravedno zanemarenog Wisnera Morgensterna.

U tom je razdoblju pokrenuto i prevođenje inozemne literature. Uz ostale prijevode (Mauclair, 1921; Klatte, 1922; Riemann, 1922; Volbach, 1922) od 1921. do 1945. godine objavljeno je u hrvatskom prijevodu osam biografija glazbenika: tri o Ludwigu van Beethovenu (1770–1827; Lipsius, 1921b; Rolland, 1940; Lux, 1944), dvije o Frédéricu Chopinu (1810–1849; Lipsius, 1921a; Pourtalès, 1944) i po jedna o Mozartu (Westerlind, 1941), Petru Iliću Čajkovskom (1940–1893; Drinker Bowen i Meck, 1945) i Modestu Petroviću Musorgskom (1839–1881; Lukaš, 1940).¹¹ Neke od navedenih biografija nedvojbeno su postale dijelom hrvatskog kulturološkog prostora u širem smislu i glazbeno-historiografskog, pa i glazbenopedagoškog u užem smislu.

Glazbena historiografija u periodici

Uz glazbene časopise zamjetnu su ulogu u razvoju hrvatske glazbene historiografije imali ostali znanstveni i stručni časopisi kao i dnevni tisak. Štoviše, neke od najznačajnijih studija, primjerice Plamenčevih, objavljene su na njihovim stranicama. Na kraju, osim muzikološki relevantnih studija i članaka istraženi su i analizirani izvori koje se može držati primijenjenom glazbenom historiografijom. Riječ je o leksikografskim izdanjima, dnevnom tisku i publikacijama u funkciji populariziranja znanosti.

Na tom području valja istaknuti i vrijedne priloge, poglavito kad se odnose na istraživanje i prezentaciju arhivske građe onih autora koji formalno glazbeno obrazovanje nisu stekli ili ono nije bilo potpuno. Takvim priložima obiluje već spo-

je otisnuta u zbirci radova *Ivan Mane Jarnović. Hrvatski skladatelj* (Schneider, 1978).

11

O navedenim biografijama usp. Majer-Bobetko (2015b).

minjani glazbeni časopis *Sv. Cecilija*, koji je uopće odigrao osobito važnu ulogu u razvoju hrvatske glazbene historiografije (Županović, 1978).

Dok hrvatske glazbenohistoriografske sinteze nisu bile obilježene šovinističkim nacionalizmom, to nije uvijek bio slučaj u glazbenohistoriografskoj publicistici. Neki su autori bili uvjerenja da razdoblje slavenske hegemonije u glazbi tek dolazi. Posebno je tu tezu promovirao Antun Dobronić, predstavnik (poput mnogih drugih tijekom razdoblja između dvaju svjetskih ratova) i ideolog (neo)nacionalnog smjera. Njegove ideje, međutim, nisu imale zamjetnog utjecaja na onodobnu hrvatsku glazbenu historiografiju. S druge strane, ni marksistička motrišta, koja je u glazbenoj kritici i historiografiji zastupao Pavao Markovac, također nisu imala utjecaja na hrvatsku glazbenu historiografiju tijekom promatranog razdoblja.

Glazbena historiografija u zbornicima i leksikografskim izdanjima

Kad je riječ o glazbenoj historiografiji u zbornicima i leksikografskim izdanjima, najveću pozornost valja usmjeriti na dvosveščanu ediciju *Naša Domovina* iz 1943. godine (Lukas, 1943). Cilj joj je bio predstavljati dotadašnjih doseg hrvatske znanosti i umjetnosti. U tom je kontekstu i hrvatska glazba našla svoje mjesto. O hrvatskoj glazbi pišu onodobna najrespektabilnija glazbena spisateljska pera u okviru poglavlja *Hrvatska umjetnost* u drugom svesku: Božidar Širola, Franjo Dugan (1874–1948), Stanislav Stražnicki, Antun Goglia i Josip Andreis. Dva su potpoglavlja posvećena glazbenoj tematici: *Hrvatska glazba* i *Kazališna umjetnost*. Hrvatska glazba predstavlja se u sedam tematskih cjelina: 1) Hrvatska narodna glazba, 2) Kratak pregled hrvatske umjetničke glasbe, 3) Razvitak crkvene glasbe u Hrvatskoj, 4) Hrvatski skladatelji i njihova djela, 5) Hrvatski reproduktivni umjetnici, 6) Glasbene škole, društva i ustanove, 7) Poviest hrvatske glasbe u tabelama. Moglo bi se reći da je svojom osnovnom namjerom da predstavi identitet onodobne Hrvatske *Naša domovina* skromna, daleka anticipacija velikog projekta *Hrvatska i*

Europa, započetog u Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti 1997. godine.¹²

Rukopisi

Budući da je ovdje riječ o prvoj polovini 20. stoljeća, dakle nikako ne o dalekoj prošlosti, začuđuje činjenica da su neki glazbenohistoriografski izvori ostali u rukopisu i, još nevjerovatnije, da su među njima i takvi koji su znani tek nominalno, dakle izgubljeni. To su rukopisi Stanislava Stražnickog *Die Geschichte der Gewandhaus-Konzerte 1895-1920*. (Stražnicki, 1920, prema Kovačević, 1977b, 475), *Tartini und die kroatische Volksmusik* (Stražnicki, 1919, prema Kovačević, 1977b, 475) i već citirana *Povijest glazbe*; te *Josip Tartini, istarski virtuoz na guslama* (Brajša-Rašan, n.d. prema Kovačević, 1977a, 243) skladatelja i melografa Matka Brajše-Rašana (1859–1934), te čak tri radnje Franje Šrama: *Crkvena glazba u XVII. i XVIII. stoljeću*, *Pregled povijesti glazbe* i tekst na njemačkom jeziku *Strani uplivi na hrvatsku glazbenu kulturu* (prema Šram, 2007, 22-23).

Sretnije su sudbine bili malobrojni drugi relevantni rukopisi. Među njima ističu se onaj Eriha Eliše Samlaića (1913–1944) *O životu i djelu Vjenceslava Novaka*, doktorska disertacija (Samlaić, 1939, prema Polić, 2006, 79-92), potom *Hrvatska opera 1909-1919. Za prigodu pedesetgodišnjice Hrvatske opere piše Prof. Srećko Albini ravnatelj opere u miru* (Albini, 1919; više o tome u Majer-Bobetko, 2009, 194-200) Srećka Albinija (1869–1933) i *Istorija muzike* u dvjema varijantama (Schwarz, [n.d.]; više o tome u Majer-Bobetko, 2019, 175-177) Rikarda Schwarza. Schwarzove povijesti glazbe konvencionalni su tekstovi, u

12

O *Našoj domovini* vidi: Majer-Bobetko (2004b). U ediciji *Hrvatska i Europa* s podnaslovom *Kultura, znanost i umjetnost*, koja će imati pet svezaka, dosad je objavljeno njih četiri. Ta je edicija zamišljena kao cjelina kojom će se kronološkim slijedom obraditi pojedina razdoblja hrvatske povijesti, odnosno kulture u najširem značenjskom smislu te riječi. Prva tri sveska je uredio muzikolog i kulturolog Ivan Supičić (1928; Supičić, 1997, 2000, 2003), koji je bio idejni začetnik cijelog projekta, a četvrti svezak indolog, klasični filolog, filozof i poredbeni jezikoslovac ili indoeuropeist Mislav Ježić (1952; Ježić, 2009). Ježić je uredio i još neobjavljeni peti svezak. Usto su prva tri sveska prevedena i objavljena na engleskom (Supičić, 1999a, 2008, 2013) i francuskom jeziku (Supičić, 1999b, 2005, 2011).

mногоčemu identični i vjerojatno namijenjeni njegovim predavanjima na Kolarčevu narodnom univerzitetu u Beogradu (Ivoković, 1998, 83).

Zaključne napomene

Hrvatska glazbena historiografija navedenog razdoblja sama je po sebi važna povijesna činjenica. Suvremenom istraživaču sva ta djela ostaju zanimljiva kao svjedočanstvo o postignućima glazbenih pisaca i standardu glazbenohistoriografskih izdanja u Hrvatskoj, s jedne strane, te rjeđe kao još uvijek relevantni izvori informacija, s druge strane. A spomenuti je standard – unatoč činjenici da onodobna glazbena historiografija nije bila imuna na ideologije – bio potpuno zadovoljavajući. Napokon, valja istaknuti da su neki glazbenohistoriografski izvori postali nekom vrstom ideološke žrtve samo zato što su bili objavljeni tijekom marionetskog režima NDH (1941–1945). Naime, tijekom razdoblja jugoslavenskog “socijalizma s ljudskim licem” (štogod to značilo) bili su slabo poznati ili potpuno nepoznati muzikološkoj i glazbenoj publici uopće, sve do 1990-ih kad se Jugoslavija urušila a Hrvatska dobila samostalnost. Otad su se ti “potonuli” zaboravljeni glazbenohistoriografski izvori počeli opet otkrivati kao vrijedni izvori povijesti hrvatske glazbene historiografije prve polovine 20. stoljeća i njezinih nemalih postignuća.

Reference

- Albini, S., 1919. *Hrvatska opera 1909-1919. Za prigodu pedeset-godišnjice Hrvatske opere piše Prof. Srećko Albini ravnatelj opere u miru*. [autograf] Ostavština Srećka Albinija. Zagreb: Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- Allen, W. D., 1962. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*. 2. izdanje. New York: Dover Publications.
- Andreis, J., 1942. *Povijest glazbe*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Andreis, J., 1951–54. *Historija muzike*. Sv. 3. Zagreb: Školska knjiga.
- Andreis, J., 1966. *Historija muzike*. Sv. 2. Zagreb: Školska knjiga.
- Andreis, J., 1974–77. *Povijest glazbe*. Sv. 4. Reprint 1989. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Andrić, J., 1944. *Slovačka glasba*. Zagreb: Hrvatsko-slovačko društvo u Zagrebu.
- Benevenia, L., 1903. *Giovanni Salghetti-Drioli*. Reprint 1936. Zadar: Stab. Tipografico Artale.
- Čipčić, Š., 1939. *Puccini. Život i djela*. Zagreb: Tipografija.
- Drinker Bowen C. i Meck, B. v., 1945. *Petar Iljič Čajkovski. Njegov život i korespondencija s Nadeždom v. Meck*. Zagreb: Jos. Čaklović K. D.
- Gligo, N., 2009. U potrazi za metodom. O historiografskome pristupu Josipa Andreisa. *Arti musices*, 40 (1/2), 21-49.
- Goglia, A., 1926. Gjuro Eisenhuth. Zagreb: Pretisak 1926. *Sv. Cecilija*, 20(2), 37-48.
- Goglia, A., 1928. Vjekoslav Klaić i diletantski orkestar Hrvatskog Sokola u Zagrebu. Pretisak 1928. *Sv. Cecilija*, 22(4), 164-167; 22(5), 205-208; 22(6), 248-251.
- Goglia, A., 1932. Ivan pl. Zajc. O stotoj godišnjici njegova narodjenja. Pretisak 1931. *Sv. Cecilija*, 25(1), 1-5; 25(2), 41-45; 25(3), 77-82; 25(4), 126-131; 25(5), 165-171; 25(6), 205-211. Pretisak 1932. *Sv. Cecilija*, 26(1), 1-7; 26(2), 37-43; 26(3), 77-83; 26(4), 117-123; 26(5), 149-155; 26(6), 181-185.
- Goglia, A., 1937. Antun pl. Kirschhofer. Pretisak 1937. *Sv. Cecilija*, 31(2), 37-43.
- Goglia, A., 1938. Nikola pl. Faller. Pretisak 1938. *Sv. Cecilija*, 32(2), 40-43; 32(3), 65-72; 32(4), 97-101.

- Goglia, A., 1939a. Dva violončelista Varaždinca. Pretisak 1939. *Sv. Cecilija*, 33(2), 25-28; 33(3), 57-59.
- Goglia, A., 1939b. Božidar Širola. Život i djelo. Pretisak 1939. *Sv. Cecilija*, 33(4/5), 84-92; 33(6), 113-129.
- Goglia, A., 1941. Wolfgang Amadeus Mozart. Pretisak 1941. *Sv. Cecilija*, 35(5/6), 66-76.
- Goglia, A., 1942a. Juraj Karlo Wisner pl. Morgenstern. Pretisak 1941. *Sv. Cecilija*, 35(3/4), 38-44. Pretisak 1942. *Sv. Cecilija*, 36(1), 15-23.
- Goglia, A., 1942b. Lujo Šafranek-Kavić. Pretisak 1942. *Sv. Cecilija*, 36(3/4), 91-101.
- Hadrović, S., 1911. *Kratka povjest glazbe*. Zagreb: Vlastita naklada.
- Ivakić, B., 1930a. *Razvoj hrvatske muzike*. Zagreb: Komisionalna naklada Novinarske zadruge u Zagrebu.
- Ivakić, B., 1930b. Razvoj hrvatske muzike. *Hrvatska revija*, 3(8), 413-420, 422-424; 3(11), 581-588, 590-592.
- Ivoković, G., 1998. Na margini: Rikard Schwarz (1897.-1941?). *Arti musices*, 29(1), 27-90.
- Ježić, M. ur., 2009. *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost. Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*. Sv. 4. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, školska knjiga.
- Kamburov', I., 1942. *H'rvatska muzika. Minalo i s'vremenost'*. Sofija: T. F. Čipev'.
- Kassowitz-Cvijić, A., 1919. *Vatroslav Lisinski u kolu Ilira*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Kassowitz-Cvijić, A., 1924a. *Franjo Ž. Kuhač. Stari Osijek i Zagreb. Sa slikom F. Ž. Kuhača prigodom 90. obljetnice Kuhačeva rođenja*. Zagreb: Redovno izdanje MH za g. 1922.
- Kassowitz-Cvijić, A., 1924b. *Sličice o Ivanu pl. Zajcu. Prigodom 10. obljetnice njegove smrti 16. decembra 1924*. Zagreb: Braća hrvatskog zmaja.
- Klaić, V., 1919. *Vatroslav Lisinski i prve dvije hrvatske opere*. Zagreb: Tisak i naklada St. Kugli, Knjižara Jugoslavenske akademije i Kr. sveučilišta u Zagrebu.
- Klatte, W., 1922. *Povijest programne muzike*. Beč: Edition Slave.
- Kothe, B., 1874. *Abriss der allgemeinen Musikgeschichte für Lehrerseminare und Dilettanten*. Leipzig: Leuckart.

- Kovačević, K., 1977a. Brajša-Rašan, Matko. U: K. Kovačević, ur. *Muzička enciklopedija*. 2. izdanje. Sv. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod. 243.
- Kovačević, K., 1977b. Stražnicki, Stanislav. U: K. Kovačević, ur. *Muzička enciklopedija*. 2. izdanje. Sv. 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod. 475.
- Kuhač, F. Ks., 1983. *Ilirski glazbenici*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Landormy, P., 1910. *Histoire de la musique*. Paris: P. Delaplane.
- Landormy, P., 193-. [*Povijest glazbe*]. [autograf] Prijevod s francuskog A. Dobronić. Zagreb: Odsjek za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- Lipsius, M. [pseud. La Mara , 1921a. *Chopin*. Beč: Edition Slave.
- Lipsius, M. [pseud. La Mara, 1921b. *Ludwig van Beethoven*. Beč: Edition Slave.
- Lukas, F. ur., 1943. *Naša domovina*. Zagreb: Glavni ustaški stan.
- Lukaš, I., 1940. *Bijedna ljubav Musorgskoga*. Zagreb: Savremena biblioteka.
- Lux, J. A., 1944. *Ludwig van Beethoven*. Zagreb: Nakladni zavod Jos. Čaklović K. D.
- Majer-Bobetko, S., 2004a. Glazbeno-historiografski prilozi Josipa Andrića. U: B. Perić-Kempf, ur. *Glazbeni život Požege. II zbornik radova sa muzikoloških skupova u Požegi 2002 i 2003*. Požega: Grad Požega. 69-85.
- Majer-Bobetko, S., 2004b. Povijest hrvatske glazbe u ediciji “Naša domovina”. Jedan “potonuli” historiografski izvor. U: E. Sedak, ur. *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910.-1960. / Between the Moderne and the Avant-Garde. Croatian Music 1910-1960*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 43-50.
- Majer-Bobetko, S., 2008. Knjiga Ivana Kamburova o povijesti hrvatske glazbe. *Arti musices*, 39(1), 135-142.
- Majer-Bobetko, S., Blažeković, Z. i Doliner, G., 2009. *Hrvatska glazbena historiografija u 19 stoljeću*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Majer-Bobetko, S., 2009. Iz ostavštine Srećka Albinija. Zagrebačka opera u doba njegova ravnateljstva. U: N. Gligo, D. Davidović i N. Bezić, ur. *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*. Zagreb: Artresor naklada i Hrvatska radiotelevizija. 194-200.

- Majer-Bobetko, S., 2012a. O povijesti hrvatske glazbe u glazbenohistoriografskim sintezama – skica za studiju. U: D. Davidović i N. Bezić, ur. *Nova nepoznata glazba. Svečani zbornik za Nikšu Gliga / New Unknown Music. Essays in Honour of Nikša Gligo*. Zagreb: DAF. 465-473.
- Majer-Bobetko, S., 2012b. Tragom Franje Ksavera Kuhača: Hrvatska glazbena historiografija u prvoj polovici 20. stoljeća s posebnim obzirom na periodizaciju povijesti hrvatske glazbe. *Arti musices*, 43(2), 253-261.
- Majer-Bobetko, S., 2013. Following the Trail of Franjo Ksaver Kuhač: Croatian Music Historiography in the First Half of the Twentieth Century. U: V. Katalinić i S. Tuksar, ur. *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911). Glazbena historiografija i identitet / Musical Historiography and Identity*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 159-169.
- Majer-Bobetko, S., 2015a. Ivan Kamburov's Book "Hrvatska muzika. Minalo i s'vremenost". U: J. Kujumdžiev, S. Stanilova, L. Dosev, K. Solakova, V. Karagenova i V. Stankova, ur. *International Scientific Conference "Art and Education – Traditions and Contemporaneity"*. Sv. 2. Plovdiv: Akademija za muzikalno, tancovo i izobrazitelno iskustvo. 71-81.
- Majer-Bobetko, S., 2015b. Hrvatski prijevodi biografija glazbenika inozemnih autora od 1921. do 1945. godine. *Arti musices*, 46(2), 309-317.
- Majer-Bobetko, S., 2019. *Hrvatska glazbena historiografija od početka 20. stoljeća do 1945. godine*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Mauclair, C., 1921. *Povijest evropske muzike 1850.-1914. Ljudi misli njihove i djela*. Beč: Edition Slave.
- Novak, V., 189-. [Povijest glazbe]. [autograf] Zagreb: Knjižnica Muzičke akademije.
- Novak, V., 1994. [Povijest glazbe]. Priredila S. Majer-Bobetko. *Croatica*, 25(40/41), 14-142.
- Pettan, H., 1942. *Pregled povijesti glazbe*. Zagreb: Izdanje Logora Hrvatskog državnog konzervatorija.
- Pettan, H., 1944. *Pregled povijesti hrvatske glazbe*. Zagreb: Izdanje Logora Hrvatskog državnog konzervatorija.
- Pettan, H., 1945. *Pregled povijesti glazbe*. Drugo izdanje. Zagreb: Vlastita naklada.

- Polić, B., 2006. Habent sua fata documenta. Pronađeni rukopis disertacije (1939.) Ericha Eliše Samlaića. O Životu i djelu Vjenceslava Novaka. *Arti musices*, 37(1), 79-92.
- Pourtalès, G. de, 1944. *Chopin*. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod.
- Riemann, H., 1922. *Pregled povijesti muzike. I. dio. Uvod. Povijest muzičkih instrumenata*. Beč: Edition Slave.
- Rolland, R., 1940. *Beethoven*. Zagreb: Biblioteka lijepe knjige.
- Schneider, A., 1942/43. Un virtuose croate en France au XVIIIe siècle: Ivan Mane Jarnović. *Annales de l'Institut français de Zagreb*, 6/7(20/23), 63-85.
- Schneider, A., 1944. *Ivan Mane Jarnović, hrvatski guslač-virtuoz i skladatelj 18. stoljeća*. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod. (Pretisak 1943. *Sv. Cecilija*, 37(1), 14-20; 37(2), 53-59; 37(3), 76-81; 37(4/5), 120-129; 37(6), 166-175.)
- Schneider, A., 1978. Ivan Mane Jarnović, hrvatski guslač-virtuoz i skladatelj 18. stoljeća. U: S. Tuksar, ur. *Ivan Mane Jarnović. Hrvatski skladatelj*. Zagreb, Osor: MIC, Osorske glazbene večeri. 13-73.
- Schwarz, R., [n.d.] *Istorija muzike*. [strojopis] Fond Rikard Schwarz. Kutija 50. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.
- Supičić, I. ur., 1997. *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost. Srednji vijek (VII-XII. stoljeće)*. *Rano doba hrvatske kulture*. Sv. 1. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM.
- Supičić, I. ur., 1999a. *Croatia and Europe. Croatia in the Early Middle Ages. A cultural survey*. Vol. 1. London, Zagreb: Philip Wilson Publishers, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM.
- Supičić, I. ur., 1999b. *La Croatie et l'Europe. Croatie: trèsoirs de la Croatie ancienne des origines a fin du XII siècle*. Vol. 1. Paris, Zagreb: Somogy, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM.
- Supičić, I. ur., 2000. *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost. Srednji vijek i renesansa (XII.-XVI. stoljeće)*. Sv. 2. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga.
- Supičić, I. ur., 2003. *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Sv. 3. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga.

- Supićić, I. ur., 2005. *La Croatie et l'Europe. Croatie: trésors du Moyen Age et de la Renaissance : (XIIIe-XVIe siècle)*. Vol. 2. Paris, Zagreb: Somogy, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM.
- Supićić, I. ur., 2008. *Croatia and Europe. Croatia in the Late Middle Ages and the Renaissance. A cultural survey*. Vol. 2. London, Zagreb: Philip Wilson Publishers, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga.
- Supićić, I. ur., 2011. *La Croatie et l'Europe. La Croatie. Le temps du baroque et des Lumières trésors d'art et de culture (XVIIe-XVIIIe siècle)*. Vol 3. Zagreb, Rennes: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Presses universitaires de Rennes.
- Supićić, I. ur., 2013. *Croatia and Europe. Croatia in the late Baroque and the enlightenment. A cultural survey*. Vol. 3. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga.
- Širola, B., 1915. *Sjeni Zajčevoj. Posvetila "Braća hrvatskoga zmaja"*. Zagreb: Naklada Braće hrvatskoga zmaja.
- Širola, B., 1922. *Pregled povijesti hrvatske muzike*. Zagreb: Rirop.
- Širola, B., 1940. *Hrvatska narodna glazba*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Širola, B., 1942. *Hrvatska umjetnička glazba. Odabrana poglavlja iz povijesti hrvatske glazbe sa slikama i notnim primjerima*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Šram, Z., 2007. Zaboravljeni opus. *Hrvatska riječ* (Subotica), 2. studenog. 22-23.
- Volbach, F., 1922. *Moderni orhestar. Njegov razvitak*. Beč: Edition Slave.
- Westerlind, M., 1941. *Besmrtni Mozart*. Zagreb: Nakladni zavod Jos. Čaklović K. D.
- Županović, L., 1978. Prilozi iz povijesti glazbe i muzikologije u "Sv. Ceciliji" u svjetlu njihova značenja za domaću i inozemnu glazbenu historiografiju. *Sv. Cecilija*, 48(2/3), 102-106.

CROATIAN MUSIC HISTORIOGRAPHIES FROM THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY TO 1945: A SHORT SURVEY

Sanja Majer-Bobetko

Abstract: This paper was developed as a result of the research done in the framework of the scholarly project *Hrvatska Glazbena Historiografija do 1945. Godine* [Croatian Music Historiography Before 1945]. As a result, it has been shown that the Croatian music historiography of the period under consideration is, on its own, an important historical fact. All these works retain the interest of today's researchers as both testimonies to the achievement of writers on music and to the standard of music-historiographical publications in Croatia, as well as, though less frequently, still relevant sources of information.

Keywords: music historiography; Croatia; 20th century.

Introductory Remarks

This paper was developed as a result of the research done in the framework of the scholarly project *Hrvatska Glazbena Historiografija do 1945. Godine* [Croatian Music Historiography Before 1945], which was funded by the Ministry of Science and Education of the Republic of Croatia between 1996–2013. The research results were published in several articles and studies, as well as a book entitled *Hrvatska Glazbena Historiografija u 19. Stoljeću* [Croatian Music Historiography in the 19th Century] (Majer-Bobetko, Blažeković and Doliner,

2009).¹ It should be mentioned that the database has recently been completed.²

In the first phase of the research a list of relevant sources was made. The completed bibliography includes works by Croatian authors (both active in Croatia and abroad) as well as works by authors from other countries who dealt with historical issues related to Croatian music. A sum of more than 2,500 recorded relevant bibliographic units might provide evidence of an increase in the number of music-historiographical sources available in the 19th century,³ and through an analytical approach it was determined that a great number of the sources surpass the previous period in their scholarly and/or professional relevance. This is closely connected with the fact that compared, to the 19th century, the number of highly educated musicians and musicologists had increased significantly. Among them were the first Croatian musicologists with a PhD earned in Vienna: Josip Široki (1882–1963) in 1909, Božidar Širola (1889–1956) in 1921, Dragan Plamenac (1895–1983) in 1925, who is considered the founder of modern Croatian musicology, and Pavao Markovac (1903–1941) in 1926. Since Croatian music historiography in the first half of the 20th century was much more professionalized than that of the 19th century, its results were more respectable. This can be seen in numerous articles and studies as well as in monographs and in the music-historiographical syntheses, both general and national.

The sources are divided into five groups: 1) syntheses, 2) monographs (biographies, memorial editions, other monographs, translations), 3) sources in periodicals (musical journals, other journals and daily press), 4) sources in collections of papers and lexicographic editions, 5) manuscripts.

1

The researchers were: Sanja Majer-Bobetko (project director), Zdravko Blažeković, Gorana Doliner, Nada Bezić, Nikša Gligo, and Rozina Palić-Jelavić from Croatia, and Stefanka Georgieva from Bulgaria.

2

Available at the Department for the History of Croatian Music at the Institute for the History of Croatian Literature, Theatre, and Music in the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb.

3

Around 800 works were published in the 19th century. All are registered in the database but only a selection of ca. 460 was published in the book.

Music-Historiography Syntheses

In the period between 1911 and 1944, three general music histories and six national histories were published, and three remained unpublished. The published general music histories are: 1) Stjepan Hadrović's (1863–1934) *Kratka Povjest Glazbe* [A Short Music History] (1911), 2) Josip Andreis' (1909–1982) *Povijest Glazbe* [History of Music] (1942) and 3) Hubert Pettan's (1912–1989) *Pregled Povijesti Glazbe* [A Survey of Music History] (1942). The unpublished histories are: 1) Rikard Schwarz's (1897–1941) *Istorija Muzike* [History of Music] (n.d.), 2) Stanislav Stražnicki's (1883–1945) *Povijest Glazbe* [History of Music] (cited in Pettan, 1944, 70, 3) and Franjo Šram's (1904–1947) *Pregled Povijesti Glazbe* [Survey of Music History] (cited in Šram, 2007, 22-23). Unfortunately, Stražnicki's and Šram's histories have been lost.

It should be mentioned here that the first general music history in Croatia was written in the last decade of the 19th century by the organist, music teacher, and representative of Realism in Croatian literature, Vjenceslav Novak (1859–1905), but it remained at the time only in the form of a manuscript.⁴

Therefore, the first published Croatian music-historiographical synthesis was actually *Kratka Povjest Glazbe* (1911) by the Canon of Vrhbosna, organist and conductor of the Sarajevo Cathedral, music teacher, and composer, Stjepan Hadrović (1863–1934). Hadrović probably felt that such a text was needed for the small, but entirely neglected, music public. The booklet was thus written for a broader public, and was based, as written in the subtitle, on the already affirmed, summarized, and then very popular *Abriss Der Allgemeinen Musikgeschichte für Lehrerseminare und Dilettanten* by Bernhard Kothe (1821–

4

It is kept in the library of the Music Academy in Zagreb (Novak, 189-). The critical edition was edited by S. Majer-Bobetko, and published in 1994 in the journal *Croatica* (Novak, 1994).

1897).⁵ This is not to say that the history of Croatian music was omitted. Hadrović wrote a special chapter dedicated to Croatian music, which was a model introduced by V. Novak. However, it should be noted that Hadrović did not know of Novak's history. That chapter is entirely based on the book *Ilirski Glazbenici* [The Illyrian Musicians] (1893), written by the founder of Croatian music historiography, Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911), who died the year Hadrović's booklet was published. This book by Hadrović remained the only published general review by a Croatian author for three decades until 1942, when Josip Andreis (1909–1982) published *Povijest Glazbe* and Hubert Pettan (1912–1989) published the first of the three-volume *Pregled Poviesti Glasbe*.

Andreis' *Povijest Glazbe* might be treated as the core of his later extensive and already legendary *Povijest Glazbe* (1951–54, 1966, 1974–77), which would be the most comprehensive music history in the former Yugoslavia and, therefore, a basic and obligatory text in music schools and academies. Like Novak and Hadrović, he also incorporated a special chapter on Croatian music. Since he obviously was not familiar with Hadrović and Novak's music histories, he expressed a belief that he was the first to suggest such a concept wherein the main goal was to “define a proper role of Croatian music through the contemplation of music history in its entirety” (Andreis, 1942, Predgovor [Preface], np). That is still the goal, as Nikša Gligo (1946) rightly points out, of contemporary Croatian music historiographies (Gligo, 2009, 26).

Andreis presents the history of music to the reader as a so-called “history of heroes” through changes in music genres and/or forms, something he did not – as Nikša Gligo pointed out (Gligo, 2009, 26) – differentiate between even later, and sometimes through stylistic features, which significantly changed in the later editions.

5

The popularity of Kothe's book is evidenced by the fact that from 1874 to 1929 it went through twelve editions. As a result, the 11th enlarged edition was edited by the Czech composer and musicologist Rudolf Ludwig Franz Ottokar Freiherr von Procházka (1864–1936) in 1926, and the 12th edition was edited by the German music writer and composer Max Chop (1862–1929) in 1929.

This book by Andreis could be regarded as a standard music handbook of the time, the main goal of which was to give a clearer insight into the variety of information regarding the history of European – including “small nations” – and American music. It is worth noting that in this regard his *Povijest Glazbe* is much more balanced than, for example, Landormy’s (1869–1943) *Histoire de la Musique* (1910), which was translated into Croatian in the 1930’s by composer and music writer Antun Dobronić (1878–1955) but that version has never been published. Landormy’s book features French music and musicians much more than any other in European music history, omitting music from other continents music altogether, and was ready, as Warren Dwight Allen (1885–1964) wrote in his book *Philosophies of Music History* (1962), “for the nationalistic combat for culture supremacy” (Allen, 1962, 131). A considerable number of the music histories at the time did not resist the chauvinistic call. In that context Landormy’s *Historie de la Musique* was simply a quick answer to *Musikgeschichte seit Beginn des 19 Jahrhunderts* (1908) by Karl Grunsky (1869–1943), and was followed by many others (cited in Allen, 1962, 131).

Like Andreis’ *Povijest Glazbe*, Pettan’s *Pregled Poviesti Glasbe* was also published in 1942, and was actually a textbook intended for the students of the Zagreb Conservatory.⁶ He positivistically followed a chronological order in his exposition of each century. Most likely led by propaedeutic principles, Pettan, unlike Andreis, begins each chapter with a short overview of relevant events in the field of political history, literature, visual arts, and science. Musical events were thus contextualized in the broader context.

Following the same model in his *Pregled Poviesti Hrvatske Glasbe* [A Survey of Croatian Music History] (1944) he also added concise information about the general history of music in each chapter. It should be pointed out that, unlike Andreis, who was not a researcher and based his histories on compilations, Pettan was, like Širola, a researcher, especially of

6

The second enlarged edition of the first volume was published in 1943, and the second and third volumes were self-published in 1945. In 1943, in keeping with the changes in orthography, the title was changed to *Pregled Poviesti Glasbe*.

Croatian opera, and based his Croatian music history on both compilations and his own research.

Pettan's *Pregled Povijesti Hrvatske Glasbe* was preceded by three histories: 1) *Pregled Povijesti Hrvatske Muzike* [A Survey of Croatian Music History] (1922) by a composer and musicologist named Božidar Širola, 2) *Razvoj Hrvatske Muzike* [The Development of Croatian Music] (1930a) by music and literary critic Branimir Ivakić (1906–1943)⁷ and 3) *Hrvatska Umjetnička Glazba* [Croatian Art Music] with the subtitle *Odabrana Poglavlja iz Povijesti Hrvatske Glazbe* [Selected Chapters from the History of Croatian Music] (1942) by Božidar Širola.⁸ However, as has already been cited, the history of Croatian music was not neglected even in the general histories of music of that time. A mention also should be made of the history of Croatian music written by the prominent Bulgarian musicologist Ivan Kamburov (1883–1955). Entitled *H'rvatska Muzika. Minalo i S'vremenost'* [Croatian Music: Past and Present] and based on Širola's *Pregled Povijesti Hrvatske Muzike*, the book was published in Sofia in 1942 (cf. Majer-Bobetko, 2008, 135-142, 2015a, 71-81). At the same time, the first history of Slovakian music was written by the Croatian composer, writer and musicologist Josip Andrić (1894–1967) and published in Zagreb in 1944 (cf. Majer-Bobetko, 2004a, 80-82).

Regardless of the different presentation methods, all histories of Croatian music of the time are based on both evolutionary theory, which, under the influence of Darwinism looks on music history as a development from simple to complex “organisms”, and on Kuhač's beliefs, which sometimes vary.

The latter refers to the period of the Croatian National Revival, or the Illyrian movement (1835–1848), as a social, political and cultural movement which aimed at constituting a nation in the contemporary sense of the word. More significantly, for our purposes, it sees this period as a turning point in the history of Croatian music: a stronghold where the history of Croatian

7

That is actually an offprint of the article published in *Hrvatska Revija* (Ivakić, 1930b).

8

On Croatian music histories cf. Majer-Bobetko, 2012a, 465-473.

music in the sense of authentic national music, i.e. of art music based on folk music, actually started. Following Kuhač's ideas, Croatian music historiography in the first half of the 20th century strongly promoted that idea as the only way to ensure the presence of Croatian music in the world. Furthermore, its affirmation in national schools turned it into the central moment for the history of music of all Slavic people, and thus also of Croatians.⁹

In 1922, Širola divided the history of Croatian music into the pre-Illyrian, Illyrian, and post-Illyrian periods, and added chapters on folk and contemporary music. In 1930, in *Razvoj Hrvatske Muzike* by a leftist-oriented music critic Branimir Ivakić, the aforementioned ideological concept was even more intensively radicalized. To speak in Širola's terms, Ivakić simply omitted the "music of the pre-Illyrian period". Ivakić was not suggesting that Croatian people of that time did live in a deaf space without any music. They had their folk music, and so it is in a chapter about folk music that Ivakić starts his discussion. He attempted to determine its historical continuity, and continued by following Širola's periodization, with a chapter on art music. Like Širola, he divided the development of that music into three periods, but unlike Širola, saw them as three stylistic periods: 1) the period of nationalism (Vatroslav Lisinski, Ferdo Livadić, Fortunat Pintarić, Franjo Ksaver Kuhač), 2) the period of eclecticism (Ivan Zajc, Franjo Vilhar Kalski, Blagoje Bersa, Franjo Dugan) and 3) the period of neonationalism (contemporary Croatian composers). Also unlike Širola, he did not present music culture by just stating the facts, or by enumerating events from history. Instead, he analysed it within a socio-political and cultural context, as an evolutionary process. There is another important difference between Ivakić's and Širola's approaches. Namely, Ivakić did not scruple from making judgments of his own, that is, from offering his own interpretation, largely based on a sociological point of view.

Twelve years after Ivakić's booklet, and twenty after Širola's *Pregled Povijesti Hrvatske Glazbe* had been published, Širola published his new history of Croatian music entitled *Hrvatska*

9

About Kuhač's influence on the 20th century Croatian music historiography cf. Majer-Bobetko, 2012a, 253-261 and Majer-Bobetko, 2013, 159-169.

Umjetnička Glazba. The prologue already clearly indicated that it was intended to be “a self-contained manual for everyone who deals with Croatian music, academically or practically” and primarily for secondary school students (Širola, 1942, 5, 6). Therefore, it was conceived quite differently than his *Pregled Povijesti Hrvatske Muzike*. Although it was entitled *Hrvatska Umjetnička Glazba* [Croatian Art Music], and it should have been just a continuation and pendant to the monograph written two years earlier by Širola entitled *Hrvatska Narodna Glazba* [Croatian Folk Music], in this synthesis he dedicated a special chapter to Croatian folk music, which, according to his attitude, had, starting from the Illyrian period, played the crucial role in the composition of art music. Moreover, based on a special note system, the elements of the general music history are also displayed.

So it may be concluded that primarily following the chronicle model, music-historiographical syntheses of the first half of the 20th century, which were written by Croatian authors and published in Croatia, were based on positivistic and compilation methods, and on the theory of evolution. In addition, their authors, without exception, followed Franjo Kuhač's thesis on the promotion of national identity through historiographical texts.

It should also be pointed out that the authors of the syntheses at the time never advocated for supremacy as some other European music historiographers of that period did. Besides the already mentioned Landormy, Warren Dwight Allen, for example, writes about Hans Joachim Moser's *Geschichte der Deutschen Musik* (1921–1924), Fausto Torrefranca's (1883–1955) *Le Origini Italiane del Romanticismo Musicale: I primitivi della Sonata Moderna* (1930) and Anton Mayer's *Geschichte der Musik* (1933) (Allen, 1962, 162-165, 165-166, 168).

Historiographical Music Monographs

During the project, special attention was paid to monographs on singing societies, certain institutions, historical periods and/or musical genres, ensembles, and mainly romanticized biographies by both Croatian and other authors. Regarding biographies, Croatian production was very modest from the beginning of the 20th century to the end of the Second World War. Four authors grappled with writing musicians' biographies and published them in monograph form: Šime Čipčić (1890–1960), Antonija Kassowitz-Cvijić (1865–1936), Vjekoslav Klaić (1849–1928) and Božidar Širola. Kassowitz-Cvijić published biographies of three of the most prominent representatives of 19th-century Croatian music: Vatroslav Lisinski (1819–1854; Kassowitz-Cvijić, 1919), Franjo Kuhač (1834–1911; Kassowitz-Cvijić, 1924), and Ivan Zajc (1832–1914; Kassowitz-Cvijić, 1924a). Lisinski also captured the attention of Vjekoslav Klaić (Klaić, 1919), and Zajc of Širola (Širola, 1915). The only foreign composer who drew the attention of a Croatian author was Giacomo Puccini (1858–1924). His biography was written and published by lawyer and writer Šime Čipčić (1890–1960; Čipčić, 1939). The biography of the Zadar composer and music critic Giovanni Salghetti-Drioli (1814–1868) written by Lorenzo Benevenia (1849–1914; Benevenia, 1903) should also be included. Finally, it should be noted that offprints of some biographical studies published in journals, mostly in *Sv. Cecilija*, were considered monographs by the public of the time. Among them, the series by Antun Goglia (1867–1958) on Gjuro Eisenuth (1841–1891; Goglia, 1926), Vjekoslav Klaić and the Croatian Hawk Amateur Orchestra in Zagreb (Goglia, 1928), Ivan Zajc (Goglia, 1932), Antun Kirschhofer (1807–1849; Goglia, 1937), Nikola Faller (1862–1938; Goglia, 1938), Ivan Nepomuk Köck (1820–?) and Karl Udel (1844–1927; Goglia, 1939), Božidar Širola (Goglia, 1939a), Wolfgang Amadeus Mozart (Goglia, 1941), Juraj Karl (Georg) Wisner von Morgenstern (1783–1855; Goglia, 1942), Lujo Šafra-nek-Kavić (1882–1940; Goglia, 1942a), and by Artur Schneider on Ivan Jarnović (Schneider, 1942/43)¹⁰ are particularly prominent. Basing their works mainly on archive research, Goglia and

10

This study was first published in French (Schneider, 1942/43). In Croatian it was first published in the journal *Sv. Cecilija* (Schneider, 1944), and then again published in the proceedings *Ivan Mane Jarnović. Hrvatski skladatelj* (Schneider, 1978).

Schneider moved away from the style and methodology of romanticized biographies. Goglia in particular was the first to draw attention to formerly, and even now, lesser known musicians, and he initiated the rehabilitation of a completely and unfairly neglected, Wisner Morgenstern.

In that same period, the translation of foreign literature began. From 1921 to 1945 (besides Mauclair, 1921; Klatte, 1922; Riemann, 1922; Vollbach, 1922), eight Croatian translations of musicians' biographies were also published: three on Ludwig van Beethoven (1770–1827; Lipsius, 1921a; Rolland, 1940; Lux, 1944), two on Frédéric Chopin (1810–1849; Lipsius, 1921; Pourtalès, 1944), and one each on Mozart (Westerlind, 1941), Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1940–1893; Drinker Bowen and Meck, 1945), and Modest Petrovich Mussorgski (1839–1881; Lukaš, 1940).¹¹ Some of these biographies became a part of the Croatian culturological space in a broader sense, and a part of the music-historiographical and even music-educational space in the narrow sense.

Music Historiography in Periodicals

Along with the music journals, the study noted the role of other Croatian scientific and professional journals as well as daily newspapers in the development of Croatian music historiography. In fact, some of the most prominent studies, such as those of Plamenac, were published in their pages. Finally, besides musicologically relevant studies and articles, sources which could be treated as applied music historiography were researched and analysed. This includes lexicographic editions, the daily press, and publications intending to popularize science. In this field, the important contributions, particularly in the research and presentation of archive materials that were made by those who had not had a formal music or musicological education, or had only an incomplete one, should be emphasized. The already mentioned music journal *Sv. Cecilija*, which played a very important role in the development of

11

See more on them in: Majer-Bobetko, 2015a.

Croatian music historiography, is an example of those kinds of contributions (Županović, 1978).

While Croatian music-historical syntheses did not bear the stamp of chauvinistic nationalism, that was not always the case in music-historical journalism. Some authors thought that the period of hegemony for Slavic music was coming. This thesis was especially advocated by Antun Dobronić, a representative (like many others in the period between the two world wars) and ideologist of the (neo)national orientation. However, his ideas had no significant influence upon Croatian music-historical historiography at the time. Neither did Marxist views, which were advocated in music criticism and historiography by Pavao Markovac, have an impact on Croatian music-historical historiography in the period under consideration.

Music Historiography in Proceedings and Lexicographic Editions

When speaking about music historiography in proceedings and lexicographic editions, full attention should be paid to the two-volume edition of *Naša Domovina* [Our Homeland] from 1943. Its basic intention was to present the past achievements of Croatian science and art. In that context, Croatian music also found its place. In the chapter *Hrvatska Umjetnost* [Croatian Art] in the second volume, the most respectable Croatian authors wrote about Croatian music. They were: Božidar Širola, Franjo Dugan (1874–1948), Stanislav Stražnicki (1883–1945), Antun Goglia and Josip Andreis. Two subchapters dealt with music issues: *Hrvatska Glasba* [Croatian Music] and *Kazalištna Umjetnost* [Theatrical Art]. Croatian music was presented in seven separate subject unities: 1) *Hrvatska narodna glasba* [Croatian Folk Music], 2) *Kratak pregled hrvatske umjetničke glasbe* [A Short Survey of Croatian Art Music], 3) *Razvitak crkvene glasbe u Hrvatskoj* [The Development of Church Music in Croatia], 4) *Hrvatski skladatelji i njihova djela* [Croatian Composers and Their Works], 5) *Hrvatski reproduktivni umjetnici* [Croatian Performing Artists], 6) *Glasbene škole, društva i ustanove* [Music Schools, Societies, and Institutions] and 7) *Poviest*

hrvatske glasbe u tabelama [Table Survey of Croatian Music History]. It could be said that the *Naša Domovina* publication was – in its basic intention to present the identity of Croatia – a modest and distant anticipation of the major project, *Hrvatska i Europa* [Croatia and Europe], which began at the Croatian Academy of Sciences and Arts in 1997.¹²

Manuscripts

Since this is about the first half of the 20th century, and not the distant past, it is surprising that some of the music-historiographic sources remained in manuscript form and, more unbelievably, some are known only nominally and have been lost. Those include the manuscripts by Stanislav Stražnicki: *Die Geschichte der Gewandhaus-Konzerte 1895-1920* (Stražnicki, 1920, cited in Kovačević, 1977b, 475), *Tartini und Die Kroatische Volksmusik* (Stražnicki, 1919, cited in Kovačević, 1977b, 475) and the already cited *Povijest Glazbe* [History of Music]; then *Josip Tartini, Istarski Virtuoz na Guslama* [Josip Tartini, the Istrian Violin Virtuoso] (Brajša-Rašan, n.d. cited in Kovačević, 1977a, 243) by a composer and melographer Matko Brajša-Rašan (1859–1934) and even three manuscript works by Franjo Šram: *Crkvena Glazba u XVII. i XVIII. Stoljeću* [Church Music in the 17th and 18th Centuries], *Pregled Povijesti Glazbe* [A Survey of Music History], and *Strani Uplivi na Hrvatsku Glazbenu Kulturu* [Foreign Influences on Croatian Music Culture], written in German (cited in Šram, 2007, 22–23).

Luckier fates met several other relevant manuscripts. Among them the following manuscripts stand out: Erih Eliša Samlaić's (1913–1944) doctoral dissertation *O Životu i Djelu Vjen-*

12

On *Naša domovina* see: Majer-Bobetko, 2004a. In the *Hrvatska i Europa* edition, which will have 5 volumes, 4 have been published so far. This edition is conceived as a whole which will deal in chronological order with individual periods of Croatian history, i.e. culture in the broadest sense of the word. The first three volumes were edited by musicologist and culturologist Ivan Supičić (1928; Supičić, 1997, 2000, 2003), who was the originator of the whole project, and the fourth volume by an indologist, classical philologist, philosopher and comparative linguist or Indo-Europeanist Mislav Ježić (1952; Ježić, 2009). Ježić also edited the yet unpublished fifth volume. In addition, the first three volumes were translated and published in English (Supičić, 1999a, 2008, 2013) and French (Supičić, 1999b, 2005, 2011).

ceslava Novaka [On the Life and Work of Vjenceslav Novak] (Samlaić, 1939, cited in Polić, 2006, 79-92), Srećko Albini's (1869–1933) *Hrvatska Opera 1909-1919. Za Prigodu Pedesetgodišnjice Hrvatske Opere Piše Prof. Srećko Albini Ravnatelj Opere u Miru* [Croatian Opera 1909-1919: On the Occasion of the 50th Anniversary of the Croatian Opera Writes Prof Srećko Albini, the Retired Director of the Opera] (Albini, 1919, more on it in: Majer-Bobetko, 2009, 194-200), Rikard Schwarz's *Istorija Muzike* in two variants (Schwarz, [n.d.], more on it in: Majer-Bobetko, 2019, 175-177). Schwarz's histories of music are conventional texts, in many ways identical and probably related to his lectures at the Kolarac People's University in Belgrade (Ivoković, 1998, 83).

Concluding Remarks

The historiography of Croatian music from the period under consideration is, on its own, an important historical fact. All these works retain the interest of today's researchers as testimonies to the achievement of writers on music and to the standard of music-historiographical publications in Croatia. They also, though less frequently, act as still relevant sources of information. That standard – despite the fact that music historiography was not immune to ideology – was quite satisfactory. Finally, it should be pointed out that some music-historiographical sources became a kind of victim of ideology, simply because they were published during the puppet regime of the Independent State of Croatia (1941–1945). Namely, during the period of Yugoslav “socialism with a human face” (whatever that means), they were little or completely unknown to the musicologically inclined, and the music public in general until the 1990s, when Yugoslavia collapsed and the independent Republic of Croatia was recognized. Since then, these “sunken” and forgotten historiographical sources have begun to be rediscovered as valuable sources of the historiography of Croatian music in the first half of the 20th century and of its not insignificant achievements.

References

- Albini, S., 1919. *Hrvatska opera 1909-1919. Za prigodu pedeset-godišnjice Hrvatske opere piše Prof. Srećko Albini ravnatelj opere u miru.* [manuscript] Ostavština Srećka Albinija. Zagreb: Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- Allen, W. D., 1962. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960.* 2nd ed. New York: Dover Publications.
- Andreis, J., 1942. *Povijest glazbe.* Zagreb: Matica hrvatska.
- Andreis, J., 1951–54. *Historija muzike.* Vol. 3. Zagreb: Školska knjiga.
- Andreis, J., 1966. *Historija muzike.* Vol. 2. Zagreb: Školska knjiga.
- Andreis, J., 1974–77. *Povijest glazbe.* Vol. 4. Zagreb: Liber – Mladost. Reprint 1989. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Andrić, J., 1944. *Slovačka glasba.* Zagreb: Hrvatsko-slovačko društvo u Zagrebu.
- Benevenia, L., 1903. *Giovanni Salghetti-Drioli.* Reprint 1936. Zadar: Stab. Tipografico Artale.
- Čipčić, Š., 1939. *Puccini. Život i djela.* Zagreb: Tipografija.
- Drinker Bowen C. and Meck, B. v., 1945. *Petar Iljić Čajkovski. Njegov život i korespondencija s Nadeždom v. Meck.* Zagreb: Jos. Čaklović K. D.
- Gligo, N., 2009. U potrazi za metodom. O historiografskome pristupu Josipa Andreisa. *Arti musices*, 40 (1/2), 21-49.
- Goglia, A., 1926. Gjuro Eisenhuth. Offprint 1926. *Sv. Cecilija*, 20(2), 37-48.
- Goglia, A., 1928. Vjekoslav Klaić i diletantski orkestar Hrvatskog Sokola u Zagrebu. Offprint 1928. *Sv. Cecilija*, 22(4), 164-167; 22(5), 205-208; 22(6), 248-251.
- Goglia, A., 1932. Ivan pl. Zajc. O stotoj godišnjici njegova narodjenja. Offprint 1931. *Sv. Cecilija*, 25(1), 1-5; 25(2), 41-45; 25(3), 77-82; 25(4), 126-131; 25(5), 165-171; 25(6), 205-211. Offprint 1932. *Sv. Cecilija*, 26(1), 1-7; 26(2), 37-43; 26(3), 77-83; 26(4), 117-123; 26(5), 149-155; 26(6), 181-185.
- Goglia, A., 1937. Antun pl. Kirschhofer. Offprint 1937. *Sv. Cecilija*, 31(2), 37-43.
- Goglia, A., 1938. Nikola pl. Faller. Offprint 1938. *Sv. Cecilija*, 32(2), 40-43; 32(3), 65-72; 32(4), 97-101.

- Goglia, A., 1939a. Dva violončelista Varaždinca. Offprint 1939. *Sv. Cecilija*, 33(2), 25-28; 33(3), 57-59.
- Goglia, A., 1939b. Božidar Širola. Život i djelo. Offprint 1939. *Sv. Cecilija*, 33(4/5), 84-92; 33(6), 113-129.
- Goglia, A., 1941. Wolfgang Amadeus Mozart. Offprint 1941. *Sv. Cecilija*, 35(5/6), 66-76.
- Goglia, A., 1942a. Juraj Karlo Wisner pl. Morgenstern. Offprint 1941. *Sv. Cecilija*, 35(3/4), 38-44. Offprint 1942. *Sv. Cecilija*, 36(1), 15-23.
- Goglia, A., 1942b. Lujo Šafranek-Kavić. Offprint 1942. *Sv. Cecilija*, 36(3/4), 91-101.
- Hadrović, S., 1911. *Kratka povjest glazbe*. Zagreb: Vlastita naklada.
- Ivakić, B., 1930a. *Razvoj hrvatske muzike*. Zagreb: Komisionalna naklada Novinarske zadruga u Zagrebu.
- Ivakić, B., 1930b. Razvoj hrvatske muzike. *Hrvatska revija*, 3(8), 413-420, 422-424; 3(11), 581-588, 590-592.
- Ivoković, G., 1998. Na margini: Rikard Schwarz (1897.-1941?). *Arti musices*, 29(1), 27-90.
- Ježić, M. ed., 2009. *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost. Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*. Vol. 4. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga.
- Kamburov', I., 1942. *H'rvatska muzika. Minalo i s'vremenost'*. Sofija: T. F. Čipev'.
- Kassowitz-Cvijić, A., 1919. *Vatroslav Lisinski u kolu Ilira*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Kassowitz-Cvijić, A., 1924a. *Franjo Ž. Kuhač. Stari Osijek i Zagreb. Sa slikom F. Ž. Kuhača prigodom 90. obljetnice Kuhačeva rođenja*. Zagreb: Redovno izdanje MH za g. 1922.
- Kassowitz-Cvijić, A., 1924b. *Sličice o Ivanu pl. Zajcu. Prigodom 10. obljetnice njegove smrti 16. decembra 1924*. Zagreb: Braća hrvatskog zmaja.
- Klaić, V., 1919. *Vatroslav Lisinski i prve dvije hrvatske opere*. Zagreb: Tisak i naklada St. Kugli, Knjižara Jugoslavenske akademije i Kr. sveučilišta u Zagrebu.
- Klatte, W., 1922. *Povijest programne muzike*. Vienna: Edition Slave.
- Kothe, B., 1874. *Abriss der allgemeinen Musikgeschichte für Lehrerseminare und Dilettanten*. Leipzig: Leuckart.

- Kovačević, K., 1977a. Brajša-Rašan, Matko. In: K. Kovačević, ed. *Muzička enciklopedija*. 2nd ed. Vol. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod. 243.
- Kovačević, K., 1977b. Stražnicki, Stanislav. In: K. Kovačević, ed. *Muzička enciklopedija*. 2nd ed. Vol. 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod. 475.
- Kuhač, F. Ks., 1983. *Ilirski glazbenici*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Landormy, P., 1910. *Histoire de la musique*. Paris: P. Delaplane.
- Landormy, P., 193-. [*Povijest glazbe*]. [manuscript] Translated from French by A. Dobronić. Zagreb: Odsjek za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- Lipsius, M. [pseud. La Mara], 1921a. *Chopin*. Vienna: Edition Slave.
- Lipsius, M. [pseud. La Mara], 1921b. *Ludwig van Beethoven*. Vienna: Edition Slave.
- Lukas, F. ed., 1943. *Naša domovina*. Zagreb: Glavni ustaški stan.
- Lukaš, I., 1940. *Bijedna ljubav Musorgskoga*. Zagreb: Savremena biblioteka.
- Lux, J. A., 1944. *Ludwig van Beethoven*. Zagreb: Nakladni zavod Jos. Čaklović K. D.
- Majer-Bobetko, S., 2004a. Glazbeno-historiografski prilozi Josipa Andrića. In: B. Perić-Kempf, ed. *Glazbeni život Požege. II. zbornik radova sa muzikoloških skupova u Požezi 2002 i 2003*. Požega: Grad Požega. 69-85.
- Majer-Bobetko, S., 2004b. Povijest hrvatske glazbe u ediciji "Naša domovina". Jedan "potonuli" historiografski izvor. In: E. Sedak, ed. *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910.-1960. / Between the Moderne and the Avant-Garde. Croatian Music 1910-1960*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 43-50.
- Majer-Bobetko, S., 2008. Knjiga Ivana Kamburova o povijesti hrvatske glazbe. *Arti musices*, 39(1), 135-142.
- Majer-Bobetko, S., Blažeković, Z. and Doliner, G., 2009. *Hrvatska glazbena historiografija u 19 stoljeću*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Majer-Bobetko, S., 2009. Iz ostavštine Srečka Albinija. Zagrebačka opera u doba njegova ravnateljstva. In: N. Gligo, D. Davidović and N. Bezić, eds. *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*. Zagreb: Artresor naklada, Hrvatska radiotelevizija. 194-200.

- Majer-Bobetko, S., 2012a. O povijesti hrvatske glazbe u glazbenohistoriografskim sintezama – skica za studiju. In: D. Davidović and N. Bezić, eds. *Nova nepoznata glazba. Svečani zbornik za Nikšu Gliga / New Unknown Music. Essays in Honour of Nikša Gligo*. Zagreb: DAF. 465-473.
- Majer-Bobetko, S., 2012b. Tragom Franje Ksavera Kuhača: Hrvatska glazbena historiografija u prvoj polovici 20. stoljeća s posebnim obzirom na periodizaciju povijesti hrvatske glazbe. *Arti musices*, 43(2), 253-261.
- Majer-Bobetko, S., 2013. Following the Trail of Franjo Ksaver Kuhač: Croatian Music Historiography in the First Half of the Twentieth Century. In: V. Katalinić and S. Tuksar, eds. *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911). Glazbena historiografija i identitet / Musical Historiography and Identity*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 159-169.
- Majer-Bobetko, S., 2015a. Ivan Kamburov's Book "Hrvatska muzika. Minalo i s'vremenost". In: J. Kujumdžiev, S. Stanilova, L. Dosev, K. Solakova, V. Karagenova and V. Stankova, eds. *International Scientific Conference "Art and Education – Traditions and Contemporaneity"*. Vol. 2. Plovdiv: Akademija za muzikalno, tancovo i izobrazitelno iskustvo. 71-81.
- Majer-Bobetko, S., 2015b. Hrvatski prijevodi biografija glazbenika inozemnih autora od 1921. do 1945. godine. *Arti musices*, 46(2), 309-317.
- Majer-Bobetko, S., 2019. *Hrvatska glazbena historiografija od početka 20. stoljeća do 1945. godine*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Mauclair, C., 1921. *Povijest evropske muzike 1850.-1914. Ljudi misli njihove i djela*. Vienna: Edition Slave.
- Novak, V., 189-. [*Povijest glazbe*]. [manuscript] Zagreb: Knjižnica Muzičke akademije.
- Novak, V., 1994. [*Povijest glazbe*]. Edited by S. Majer-Bobetko. *Croatica*, 25(40/41), 14-142.
- Pettan, H., 1942. *Pregled povijesti glazbe*. Zagreb: Izdanje Logora Hrvatskog državnog konzervatorija.
- Pettan, H., 1944. *Pregled povijesti hrvatske glazbe*. Zagreb: Izdanje Logora Hrvatskog državnog konzervatorija.
- Pettan, H., 1945. *Pregled povijesti glazbe*. 2nd ed. Zagreb: Vlastita naklada.

- Polić, B., 2006. Habent sua fata documenta. Pronađeni rukopis disertacije (1939.) Ericha Eliše Samlaića. O životu i djelu Vjenceslava Novaka. *Arti musices*, 37(1), 79-92.
- Pourtalès, G. de, 1944. *Chopin*. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod.
- Riemann, H., 1922. *Pregled povijesti muzike. I. dio. Uvod. Povijest muzičkih instrumenata*. Vienna: Edition Slave.
- Rolland, R., 1940. *Beethoven*. Zagreb: Biblioteka lijepe knjige.
- Schneider, A., 1942/43. Un virtuose croate en France au XVIIIe siècle: Ivan Mane Jarnović. *Annales de l'Institut français de Zagreb*, 6/7(20/23), 63-85.
- Schneider, A., 1944. *Ivan Mane Jarnović, hrvatski guslač-virtuoz i skladatelj 18. stoljeća*. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod; Offprint 1943. *Sv. Cecilija*, 37(1), 14-20; 37(2), 53-59; 37(3), 76-81; 37(4/5), 120-129; 37(6), 166-175.
- Schneider, A., 1978. Ivan Mane Jarnović, hrvatski guslač-virtuoz i skladatelj 18. stoljeća. In: S. Tuksar, ed. *Ivan Mane Jarnović. Hrvatski skladatelj*. Zagreb, Osor: MIC, Osorske glazbene večeri. 13-73.
- Schwarz, R., [n.d.] *Istorija muzike*. [typescript] Fond Rikard Schwarz. Kutija 50. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.
- Supičić, I. ed., 1997. *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost. Srednji vijek (VII-XII. stoljeće)*. *Rano doba hrvatske kulture*. Vol. 1. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM.
- Supičić, I. ed., 1999a. *Croatia and Europe. Croatia in the Early Middle Ages. A cultural survey*. Vol. 1. London, Zagreb: Philip Wilson Publishers, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM.
- Supičić, I. ed., 1999b. *La Croatie et l'Europe. Croatie: trésors de la Croatie ancienne des origines a fin du XII siècle*. Vol. 1. Paris, Zagreb: Somogy, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM.
- Supičić, I. ed., 2000. *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost. Srednji vijek i renesansa (XII.-XVI. stoljeće)*. Vol. 2. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga.
- Supičić, I. ed., 2003. *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Vol. 3. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga.

- Supičić, I. ed., 2005. *La Croatie et l'Europe. Croatie: trésors du Moyen Age et de la Renaissance : (XIIIe-XVIe siècle)*. Vol. 2. Paris, Zagreb: Somogy, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM.
- Supičić, I. ed., 2008. *Croatia and Europe. Croatia in the Late Middle Ages and the Renaissance. A cultural survey*. Vol. 2. London, Zagreb: Philip Wilson Publishers, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga.
- Supičić, I. ed., 2011. *La Croatie et l'Europe. La Croatie. Le temps du baroque et des Lumières trésors d'art et de culture (XVIIe-XVIIIe siècle)*. Vol 3. Zagreb, Rennes: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Presses universitaires de Rennes.
- Supičić, I. ed., 2013. *Croatia and Europe. Croatia in the late Baroque and the enlightenment. A cultural survey*. Vol. 3. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga.
- Širola, B., 1915. *Sjeni Zajčevoj. Posvetila "Braća hrvatskoga zmaja"*. Zagreb: Naklada Braće hrvatskoga zmaja.
- Širola, B., 1922. *Pregled povijesti hrvatske muzike*. Zagreb: Rirop.
- Širola, B., 1940. *Hrvatska narodna glazba*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Širola, B., 1942. *Hrvatska umjetnička glazba. Odabrana poglavlja iz povijesti hrvatske glazbe sa slikama i notnim primjerima*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Šram, Z., 2007. Zaboravljeni opus. *Hrvatska riječ* (Subotica), 2. November. 22-23.
- Volbach, F., 1922. *Moderni orhestar. Njegov razvitak*. Vienna: Edition Slave.
- Westerlind, M., 1941. *Besmrtni Mozart*. Zagreb: Nakladni zavod Jos. Čaklović K. D.
- Županović, L., 1978. Prilozi iz povijesti glazbe i muzikologije u "Sv. Ceciliji" u svjetlu njihova značenja za domaću i inozemnu glazbenu historiografiju. *Sv. Cecilija*, 48(2/3), 102-106.

PRILOG POZNAVANJU ŽIVOTA I DJELA ABRAHAMA S. SUZINA

Fatima Hadžić /

Lana Šehović Paćuka

Abstrakt: Abraham S. Suzin, muzički pedagog, dirigent i kompozitor, malo je poznato ime u bosanskohercegovačkoj muzikologiji. Porijeklom Bugarin, u Sarajevo je došao u austrougarskom periodu razvivši veoma živu muzičku aktivnost horovođe, muzičkog pedagoga i kompozitora. Cilj ovog rada je proširiti dosadašnja saznanja o životu i djelu A. Suzina na temelju relevantnih arhivskih dokumenata i onovremene štampe.

Ključne riječi: Abraham S. Suzin; muzički život Sarajeva; muzičko obrazovanje; kompozitorstvo.

Porijeklo i dolazak u Sarajevo

Već kod Suzinovog imena postoje izvjesne dileme. Najčešće se pominje kao A. Suzin npr. na štampanim partiturama njegovih kompozicija u izdanju J. Studnička & dr. pohranjenim u Histo-rijskom arhivu Sarajevo (Suzin, n.d.). Prema Tünde Polomik (1997, 52) njegovo puno ime je Aleksandar Sabitaef Suzin. Oskar Danon (2005, 269) navodi ga kao Albert S. Suzin, a na isti način se pominje i u *Almanah adresaru grada Sarajeva* (1937, 52). Dušan Mihalek (2018) u kratkom tekstu o ovom muzičaru navodi ga kao Abraham ili Avraham Suzin. U nekoliko novinskih napisa pominje se i kao A. Sabitaeff-Suzin (Bosnische post, 1913), A. Sabitajew Susin (Bosnische post, 1912a) ili Sussin (Hrvatski dnevnik, 1916). U Porodičnoj knjizi sefardskih porodica pri Jevrejskoj opštini u Sarajevu zavedeno je ime Abrama Susina.

U istom izvoru se kao mjesto i godina rođenja navodi Bugarska, mjesto Lom, 1884. godine (Jevrejska opština u Sarajevu, n.d.). O Suzinovom¹ životu do dolaska u Sarajevo ima vrlo malo podataka. Štaviše, samo zahvaljujući sarajevskoj štampi koja je zabilježila njegov dolazak znamo o njegovom školovanju i prethodnom zaposlenju. U članku lista *Bosnische post* iz 1912. pod nazivom *Musikunterricht* [Časovi muzike] navodi se da je Suzin, mladi bugarski muzički pedagog namješten kao horovođa Jevrejskog pjevačkog društva *Lira*, muzičko školovanje završio u Njemačkoj (Würzburg) gdje je kao apsolvent dirigirao na nekoliko koncerata. Nakon završenih studija vratio se u domovinu i u Sofiji radio kao privatni učitelj muzike (klavir, violina, pjevanje i harmonija) i dirigent (*Bosnische post*, 1912a). Ovaj članak objavljen 27. februara 1912. dosada je prvi poznati pomen Suzina u muzičkom životu Sarajeva. U sarajevskoj štampi pominje se kao dirigent Španjolsko-jevrejskog pjevačkog društva *La Lira*, muzički pedagog i kompozitor. Suzin je sa bratom Moisom² vodio trgovinu instrumenata i muzikalija³ (Sarajevski izvjestitelj, 1923). Braća Suzin brzo su se uklopili u kulturni život Sarajeva, te aktivno učestvovali u radu amaterskih kulturno-prosvjetnih društava *Matatja*, *Lira* i *Sloga* (Danon, 2005, 269). Suzin se pominje i kao jedan od članova privremenog, odnosno osnivačkog odbora Sarajevske filharmonije.⁴

1

U ovom radu se navodi kao A. Suzin s obzirom da se na taj način pominje u najvećem broju izvora.

2

Uz većinu imena koji se pominju u tekstu ne navode se godine rođenja i smrti kao ni ostali biografski podaci, jer isti nisu poznati autoricama. O Moisu Suzinu također je vrlo malo podataka. Pominje se kao pjevač amater (bariton). U okviru svečanosti obilježavanja 20-godišnjice *Lire* održane od 20. do 22. maja 1921. u Gradskoj vijećnici priredjen je jubilarni koncert na kojem je sa Kostom Travnjem (tenor) i muškim horom *Lire* izveo Novakov *U ljetni suton* (vidi: Plrotić, 1921). Učestvovao je u postavljanju prve operete domaćeg autora, *Mis Ganimed* Alfreda Pordesa 1929. kao gost s manjom ulogom. Učestvovao je i u izvođenju Puccinijeve *Madame Butterfly* 11. aprila 1929, te bio jedan od organizatora gostovanja Zagrebačke i Beogradske operete u Sarajevu. Prema Danonu (2005, 269-270) Mois Suzin je angažovao Pordesa, stalnog dirigenta Beogradske opere, da radi s pjevačima i horistima amaterima, te s vojnim orkestrom i članovima Sarajevske filharmonije pripremi Puccinijevu *Madame Butterfly*. Mois je pjevao i odlično odglumio Goroa.

3

Danon (2005, 269-270), pak, napominje da popravke i štimanje klavira Suzinovi nisu vršili.

4

Članovi osnivačkog odbora Sarajevske filharmonije bili su: dr. Bogdan Milanković,

Suzin je djelovao u krugu bliskom jevrejskoj zajednici u Sarajevu, organizirao koncerte i dirigirao, vodio privatnu muzičku školu, a pominje se i kao učitelj muzike pri Jevrejskom srednjem teološkom seminaru u Sarajevu pokrenutom 1928. godine.⁵ Vodio je pjevačku sekciju u društvu Židovsko omladinsko kolo.⁶

Horovođa Jevrejskog pjevačkog društva *Lira*

Španjolsko-jevrejsko pjevačko društvo *La Lira* sociedad de cantar de los judios-espanoles en Sarajevo osnovano je 1901. godine. Pod ovim imenom društvo je djelovalo do 1920. godine, kada je preimenovano u Jevrejsko pjevačko društvo *Lira* (Pinto, 1966, 186-187). Prvi javni nastup *Lira* je imala 1896. godine na jednoj svadbi i prije zvaničnog osnivanja. Društveni statut na jevrejsko-španskom i “zemaljskom” jeziku zvanično je ovjeren 8. oktobra 1900. godine (Besarović-Džinić, 2008, 94). U austrougarskom periodu *Lirin* hor je nastupao u okviru društvenih zabava povodom jevrejskih religijskih praznika i na manifestacijama drugih jevrejskih društava. U međuratnom periodu *Lira* je bila redovan gost na manifestacijama drugih jevrejskih društava, a sazrijevanjem društvenog ansambla društvo započinje redovitu organizaciju godišnjih koncerata s cjelovečernjim programima (Hadžić, 2018, 66).

Djelatnost *Lire* u austrougarskom periodu obilježilo je djelovanje Koste Travnja (1868–1950) i A. Suzina. Travanj rukovodi

privremeni predsjednik, Miloš Ljeskovac, Alexander Lukinič, Josef Rožđalovski, Stevan Zjalić, Adolf Wiener, dr. Josip Goldberg, A. Suzin, Klemens Menšik i J. Sternberg (i još jedan član čije ime nije moguće iščitati). Na inicijativu ovog odbora, Pokrajinska uprava za BiH je rješenjem br. 51446/1923. od 6. jula odobrila pravila Sarajevske filharmonije čime je društvo i zvanično otpočelo svoju djelatnost. Ipak, Suzinovo ime se u daljem radu Sarajevske filharmonije više ne spominje (Privremeni odbor i osnivači Sarajevske filharmonije, 1923).

5

Jevrejski srednji teološki seminar u Sarajevu otvoren je u školskoj 1928/1929. godini, a škola je radila sve do izbijanja Drugog svjetskog rata. Predmet Muzika podučavao se s ciljem da učenik (...) kao svršeni sveštenik može u templu ili da sam pjeva molitve po kompoziciji naših sinagogalnih komponista, ili da ravna jednim malim dječjim zborom sinagogalno pjevanje” (El Mundo Sefarad, 2010a).

6

Suzin je vodio pjevačku sekciju Židovskog omladinskog kola. Sekcija je izvodila pjesme jevrejskih i drugih kompozitora (Židov, 1926).

horom do 1912. kada ga zamjenjuje Suzin koji je na mjestu glavnog društvenog horovođe ostao do kraja Prvog svjetskog rata. Uz njega se na značajnijim koncertima kao horovođa i dalje povremeno pojavljuje Travanj, ali i drugi muzičari – Ivan Danić, Fr. Schwarz, Branko Raca (Pačuka, 2014, 127).

S obzirom da arhiva *Lire* nije sačuvana, podaci o djelovanju temelje se na malobrojnim izvorima iz fondova javne uprave i štampi, zbog čega su pojedini podaci nepotpuni. Prema Polomik (1997, 52) Suzin je bio dugogodišnji horovođa *Lire*. Međutim, njegovo ime se ne spominje u *Spomenici društva* iz 1931. (Pinto, 1931) gdje se kao jedini horovođa u austrogarskom periodu navodi Kosta Travanj, što se, s druge strane, ne podudara sa podacima iz drugih izvora, posebno štampe (vidi: *Bosnische post*, 1912a). Tako npr. list *Židovska svijest* donosi vijest o *Makabejskoj svečanosti* održanoj 21. decembra 1918. u organizaciji Židovskog nacionalnog društva za BiH i djevojačkog udruženja *Moriah* u prostorijama Društvenog doma na kojoj su u muzičkom dijelu programa nastupili čehoslovačka muzika, mješoviti hor (ne navodi se i koji hor) pod vodstvom A. Suzina, Salvator Salom tenor i kamerni orkestar (*Židovska svijest*, 1918a, 1918b). S obzirom da je po završetku Prvog svjetskog rata *Lira* obnovila rad na prvoj poslijeratnoj glavnoj skupštini društva održanoj 1. januara 1919. (Pinto, 1931, 23) vjerovatno da je hor bez zvaničnog odobrenja djelovao i tokom rata pod Suzinovim vodstvom.

Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin

Suzinova privatna muzička škola počinje privatnom podukom koju organizuje odmah po dolasku u Sarajevo 1912. godine (*Bosnische post*, 1912a). Sarajevskoj javnosti predstavljen je kao talentiran, svestran umjetnik koji drži privatne časove muzike. Nastava je organizovana na adresama učenika i u prostorijama Jevrejskog pjevačkog društva *Lira*, koje je svom aktuelnom horovođi ustupilo prostorije za rad dok je čekao zvaničnu dozvolu Zemaljske vlade (*Bosnische post*, 1912a). Podučavao je violinu, klavir, pjevanje i harmoniju po nastavnoj metodi posebno prilagođenoj početnicima (*Bosnische post*, 1912a).

Suzinova škola je, prema navodima u štampi, imala zvanično

odobrenje za rad Zemaljske vlade (Sarajevoer Tagblatt, 1914a). Početak rada u školskoj 1914/1915. najavljen je organizovanjem ferijalnog tečaja po uzoru na tečajeve “na višim muzičkim školama Beča i drugih velegradova u monarhiji” od 1. jula do 30. avgusta 1914. Škola je imenovana kao Muzički obrazovni zavod u Sarajevu “od vis. zem. vlade autorizovan” (Hrvatski dnevnik, 1914). Nastavu ferijalnog tečaja vodili su školovani nastavnici sa završenim konzervatorijima, muzičko-pedagoškim iskustvom, a prema najnovijim metodama na hrvatskom, njemačkom, francuskom, španskom, češkom i mađarskom jeziku. Nastava se odvijala u komfornim i urednim prostorijama na kvalitetnim instrumentima, među kojima je bio i koncertni klavir Bösendorfer. Prijave za ferijalni tečaj i školu vršile su se u knjižarama A. Thiera, Simona Kattana, Daniela i A. Kajona, Leona Fincija i A. Kappona, u ulici Franje Josipa (Hrvatski dnevnik, 1914). Ferijalni tečaj bio je namijenjen prvenstveno učenicima koji za vrijeme školske godine nisu imali dovoljno vremena da se posvete muzici ili pojedincima koji se pripremaju za državni ispit iz muzike. Po završetku tečaja bio je planiran početak školske godine (Sarajevski list, 1914).

Nastava u Suzinovoj školi obuhvatala je glavne i sporedne predmete. Glavni predmeti bili su: Solo pjevanje, Klavir, svi gudački i duvački instrumenti, Orgulje, Harfa, Udaraljke, Nauk o harmoniji, Kontrapunkt i Kompozicija, a sporedni: Pjevanje u horu, Historija muzike, Poznavanje instrumenata, *Moderne Sprachen*⁷, vježbe sa ansambлом za učenike klavira, učenike gudačkih i duvačkih instrumenata, orkestarske vježbe pod vodstvom kapelmajstora Christoph Fuchsa⁸, vježbe kamerne muzike, koncerti i večernja predavanja. Iznos školarine kretao se od 10 do 20 kruna mjesečno (Sarajevoer Tagblatt, 1914b). U novinskom članku iz 1916. navodi se da škola pod upravom “Fuchsa i Sussina” s nastavom počinje 1. februara, te da Zavod organizira kurseve “glasoviranja pjesme, violine, teorije pjevanja i kora” 4 sata sedmično, dva za “glavnu struku”, a dva za “teoriju, glazbeni diktat ili pjevanje u kora” (Hrvatski dnevnik, 1916).

7

Vjerovatno je da se radilo o nekoj vrsti nastave o savremenoj muzici tj. “moderini jezik” muzike.

8

Christoph Fuchs (Doubrava, Češka, 1871–?), vojni kapelnik austrougarske vojske stacionirane u Sarajevu.



Primjer 1.

Reklama za Suzinovu muzičku školu u listu *Sarajevoer Tagblatt* 28. juna 1914. (Sarajevoer Tagblatt, 1914b)

Upis u školu oglašen je i četiri godine kasnije. Nastavu violine, klavira, pjevanja, nauka o harmoniji i kompoziciji vodili su, prema navodima u štampi, istaknuti muzički pedagozi. Upis se vršio svakog radnog dana u prostorijama uprave škole u ulici Franza Ferdinanda br. 25 (Bosnische post, 1918).

Od 1918. Suzinova muzička škola se češće pominje kao Zavod za muzičko obrazovanje. U izvještaju Umetničkom odeljenju Ministarstva prosvjete Kraljevine SHS u Beogradu za školsku 1928/1929. od 25. avgusta 1929. navodi se da privatna muzička škola Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzina ima sjedište u ulici Aleksandrova br. 83, te da je Albert S. Suzin jedini nastavnik škole (Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929). U istom dokumentu se navodi da je škola u navedenoj godini imala dvadeset dva učenika od kojih su četrnaest i u prethodnoj školskoj godini bili učenici ove škole. Tokom školske godine Zavod je napustilo sedam, dok je petnaest učenika uredno pohađalo nastavu do kraja godine (Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929). Škola je izlazila u susret siromašnim talentiranim učenicima, dok su činovičnika i oficirska djeca imala znatan popust.⁹ Učenici su nastupili na

9

Suzin navodi da je talentiranim sestrama Martić, kćerkama siromašnog činovnika, obezbijedio besplatnu poduku, note i udžbenike, kao i pianino za koji je sam plaćao

dva koncerta. Prvi koncert, za koji se ne navodi datum, održan je u dvorani Imperijal-kina, a drugi je održan 3. februara 1929. u Narodnom pozorištu. Koncertima je prisustvovao Đoko Kovačević, načelnik Prosvjetnog odjeljenja.¹⁰

Navedeni izvještaj škole donosi interesantan uvid u stanje onovremene privatne muzičke prakse. Suzinova škola borila se s nizom nepovoljnih okolnosti koje su prouzročile otežan rad škole. U izvještaju Ministarstvu prosvjete Suzin navodi nekoliko razloga, a kao glavni ističe nelojalnu konkurenciju “nekvalifikovanih pseudo učitelja muzike” koji prema Suzinovu mišljenju “(...) o muzici nemaju pojma a kamo li o načinu predavanja iste, a ipak davaju časove muzike. – I to su oni pravi grobari muzike i izgubljenih talenata” (Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929).

Poseban uspjeh postigle su učenice klavira, sestre Brankica i Feodora Martić, o čijim javnim nastupima izvještava i štampa. Beogradski list *Vreme* najavilo je gostovanje polaznica Suzinove škole u Beogradu uzrasta šest i tri godine, koje su, prema pisanju štampe, već javno nastupale u Sarajevu: “Na ovome koncertu ova dva jedinstveno darovita deteta svirala su na način kome bi mogli pozavideti i pet puta stariji od njih. Mala Brankica svirala je Mendelsova, Šuberta, Betovena (Rondo kapriciozo), Čajkovskog.” (J. P., 1928)

400 dinara mjesečno (Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929). O sestrama Martić pisala je srpska štampa povodom najave njihovog koncerta u Beogradu (J. P., 1928).

10

Suzin navodi da su tokom ove školske godine učenici postigli zavidan uspjeh i to zahvaljujući, što Suzin posebno naglašava, njegovoj metodi. Za primjer je uzeo četrnaestogodišnjeg učenika Ervina Otingera, koji je bio “gotovo slep sa belim očima”. Otinger je, prema Suzinovima riječima, poslije dvogodišnjeg pohađanja Suzinovog zavoda bio spreman da samostalno nastupi na koncertu “no na žalost radi bolesti maloga, koncert je morao biti odložen za drugi slučaj” (Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929).



Primjer 2.

Učenice Suzinovog zavoda, sestre Brankica i Feodora Martić, vrlo vjerovatno sa Suzinom (J. P., 1928)

Koncertna djelatnost Zavoda za muzičko obrazovanje A. Suzin

Suzinova škola organizovala je redovne javne koncerte svojih učenika. Pri tome je vrlo istaknuta tijesna veza Suzinove muzičke škole s jevrejskim društvima u Sarajevu; o javnim nastupima škole piše jevrejska štampa, na koncertima prisustvuju većinom članovi jevrejske zajednice u Sarajevu, a javni nastupi organiziraju se u okviru svečanosti jevrejskih društava.

Koncerti su organizovani u koncertnim dvoranama Društvenog doma (danas zgrada Narodnog pozorišta), Vojne kasine (danas Dom Oružanih snaga Bosne i Hercegovine) i Imperijal-kina. Popularnosti dobro posjećenih koncerata doprinosili su pomno odabrani programi na kojima su se uz standardni učenički repertoar često izvodile i Suzinove kompozicije, svojevrsni scenski komadi s muzikom uz učešće velikog broja djece.¹¹ Opširni prikazi u štampi opisuju uspješne učeničke nastupe posebno ističući trud koji je Suzin ulagao u zajedničke izvedbe velikog broja djece, često i uz pratnju orkestra.

Na dobrotvornom koncertu škole održanom 29. juna 1918. u Društvenom domu izvedena su klavirska djela: M.

11

Vidi dalje u tekstu (*Dječji san, Bagdadski kalif, Veseli svečari*).

Moszkowsky *Španski ples* br. 2 za dva klavira (Olga Maksimović, Stefaniya Anderle, Blanka i Rifka Kamchi), J. Haydn *Sonata* za klavir Es-dur (Albert Kraus), T. Döhler *Nocturno* Des-dur (Lilly Nagy), F. Schubert *Dječji marš* za dva klavira (Herta Handl, Tilda Kattan, Riki Levi i Eugenija Hasil), H. Reinhold *Impromptu* Es-dur, J. Paderewsky *Menuet* G-dur (Hilda pl. Gumberz), F. Chopin *Scherzo* b-mol (Hella Regel), T. Döhler *Tarantella* za dva klavira (Albert Kraus, Nora Barić), J. W. Hässler *Gigue* d-mol (Blanka Barić, Otilija Letzow), F. Mendelssohn *Capriccio brillante* op. 22 (Hilda pl. Gumberz, Hella Regel), R. Schumann *Koncert* za klavir a-mol, I stav (Hella Regel, Hilda pl. Gumberz) i C. M. von Weber *Poziv na ples* za dva klavira (Blanka Barić, Lucy Kowanda, Lilly Nagy i Otilija Letzow) (Sarajevski list, 1918).

Veseli svečari, Suzinova alegorična igra s pjevanjem i baletom na tekst bosanskohercegovačkog književnika Isaka Samokovlije (1889–1955), izvedena je u okviru jubilarnog koncerta 1. marta 1919. povodom godišnjice *La Benevolencije* (Židovska svijest, 1919a). Djeca su svoj zadatak izvela “s dirljivom točnošću i gracijom”, a posebno su se istakle djevojčice Klara Finci, Safira Israel i Riki Levi koja se predstavila “(...) kao buduća umjetnica u plesanju, čiji je talenat zaista iznenadio” (Židovska svijest, 1919c).¹² Koncert održan u punoj dvorani pred “većinom židovskom publikom” ocijenjen je kao rezultat koji može postići “(...) čelična volja, nepokolebiva ustrajnost, i vanredna marljivost, to nam je pokazao naš poznati muzičar i pedagog na polju muzike, g. A. Suzin” (Židovska svijest, 1919b).

Učenici su uz pratnju orkestra nastupili na koncertu održanom 8. marta 1919. u Društvenom domu. Čehoslovačka muzika¹³ pod Suzinovim vodstvom nastupila je u prvom i drugom dijelu koncerta, dok je u trećem izvedena Suzinova alegorija *Veseli*

12

Ulaznice su se u pretprodaji mogle kupiti u knjižari Finci, a jedna trećina prihoda bila je, prema pisanju štampe, namijenjena “stradalima u Srbiji” (Židovska svijest, 1919a; Židovska svijest, 1919c).

13

Tokom 1918. i 1919. u Sarajevu je djelovala tzv. čehoslovačka muzika u čijem sastavu su bili članovi bivše austrougarske vojne muzike. Ovaj orkestar je ubrzo, po ustupljanju vojne vlasti na cijelom teritoriju novoosnovane države, prestao s djelovanjem. Po završetku Prvog svjetskog rata članovi Čehoslovačke muzike vraćaju se u domovinu, čime se okončava i djelatnost ovog Orkestra (Hadžić, 2018, 40).

svečari komponovana povodom 25-godišnjice *La Benevolencije* uz učešće 60 djece (Židovska svijest, 1919c). Štampa je posebno hvalila učenicu klavira Hellu Regel koja je izvela I stav iz Schumannovog *Koncerta* za klavir a-mol i učenika Alberta Krausa koji je izveo Beethovenov *Rondo* u C-duru i Smithov *Na vodokoku*. Uz Regel i Krausa nastupile su učenice klavira Estera Kampus, Hilda pl. Gumberz, Lili Nagl i Emma Ninkler. Erna Rewas je odsvirala Chopinov *Prelude* op. 85 i Hellerovu *Tarantellu*, a pozvana na bis i Sindingov *Frühlingsrauschen*. Kao gost nastupio je violinist Fritz Pinto koji je izveo *Legendu* Wieniawskog i Griegovu *Serenadu* (Židovska svijest, 1919b).

Učenici škole nastupili su na koncertu povodom 25-godišnjice društva *Humanidad* održanom 5. januara 1920. u Društvenom domu u okviru kojeg je ponovno izveden balet *Veseli svečari*. Za koncert, prema pisanju štampe, vladalo je veliko zanimanje kao i “za sve Suzinove priredbe” (Židovska svijest, 1920a). U prvom dijelu koncerta nastupili su Olga Pezdirz, Olga Maksimović, Alfred Pordes, Elza Kampus (odlomci iz Schumannovog *Karnevala*), Roza Kraus (Chopin *Posmrtni marš*, Sinding *Frühlingsrauschen*), Lily Jovanović (Chopin *Scherzo*), Albert Kraus (Beethoven *Presto* iz *Sonate* op. 10 br. 3) i Hella Regel (Chopin *Polonaise* A-dur, Liszt *Ljubavni san*), koja je klavir učila i ranije “u nekoj školi u inostranstvu” (Bajac, 1920a, 1920b). U drugom dijelu koncerta izveden je balet *Veseli svečari*:

“Sam balet po svom izvođenju mogao je biti davan bilo u kom velikom gradu. Na prvom mestu treba da budu naročito pohvaljeni arhitekt g. Sumbul i gđa M. Waldiger. Što se je ovde kod ovih mališana i kod veće dece dalo postići s dobro promišljenim radom i umetničkim osećanjem, mora se to odista uzeti kao vrlo dobro uspeo posao. Sudeći već po samom odobravanju publike, bio je svako od srca zahvalan gđi Waldinger i g. Sumbulu, koji su se nesumnjivo za to ponajviše zauzeli, da je Sarajevo tako što doživilo za umetničke stvari mlitavo i beskrvno Sarajevo. I spomenute i one, koji su učestvovali u inscenaciji baleta, valja pohvaliti. Već sâm početak s lepim prologom profesora Milakovića, morao je osvojiti svakog slušaoca.” (Bajac, 1920a, 1920b)

Značaj Suzinove pedagoške prakse leži u kontinuitetu rada škole, broju učenika, te posebno činjenici da su pojedini učenici na-

kon Suzinove škole nastavili muzičko obrazovanje izgrađivši profesionalne muzičke karijere. Suzinovi učenici bili su dirigent i kompozitor Alfred Pordes¹⁴ i pijanistica i muzička pedagoginja Hella Regel Křenek.¹⁵ Na koncertima učenika nastupali su violonista Fritz Pinto¹⁶ i balerina Riki Levi¹⁷, međutim ne može se sa sigurnošću tvrditi da li su Pinto i Levi bili i učenici Suzinove škole.

Kompozitorski opus

O kompozitorskom stvaralaštvu saznajemo posrednim putem s obzirom da nemamo podataka o Suzinovoju eventualnoj ostavštini. Sačuvano je nekoliko štampanih partitura, uglavnom obrada narodnih i jevrejskih pjesama za glas i klavir,

14

Alfred Pordes (Sarajevo, 1907–1941 ili 1942) prva muzička znanja stjecao je u Muzičkoj školi Alberta Suzina i Oblasnoj muzičkoj školi gdje je pohađao violinu i djelovao kao član Orkestra Sarajevske filharmonije. Studij dirigovanja završio je 1928. godine u klasi Frana Lhotke u Zagrebu. Po povratku u Sarajevo preuzeo je mjesto horovođe Jevrejskog pjevačkog društva *Lira* (novembar 1928–juli 1929) i dirigenta Orkestra Narodnog pozorišta (1927/1928–oktobar 1929). U oktobru 1929. preuzima dužnost dirigenta Pozorišta u Cetinju, a zatim u Beogradu, gdje je izvodio standardni operni repertoar. Nema tačnih podataka o vremenu i okolnostima Pordesove smrti, ali je poznato da je 1941. zarobljen i sproveden u logor Jasenovac gdje je umro 1941. ili 1942. godine. Komponovao je operete, jednu operu, balet, komade s pjevanjem i scensku muziku, muziku za film i značajan opus zabavne muzike (vidi: Hadžić, 2018, 104-105).

15

Hella (Helena) Regel udata Křenek (za dirigenta Eduarda Křeneka) u međuratnom periodu djelovala je kao nastavnica Oblasne muzičke škole, te kao solista i korepetitor pri Sarajevskoj filharmoniji (vidi: Hadžić, 2018).

16

Fritz Pinto je često nastupao kao gost na koncertima *Lire* i Sarajevske filharmonije (vidi: Hadžić, 2018). Nema pouzdanih podataka o mjestu i godini njegovog rođenja, ali se u sarajevskoj štampi navodi kao "sugrađanin". Pinto je završio studij violine na konzervatoriju u Brislu, gdje je kao najbolji učenik osvojio i nekoliko prvih nagrada (Pregled [M.], 1930). U prikazu koncerta na kojem je izveden Suzinov *Bagdadski kalif* (vidi kasnije) pominje se dvanaestogodišnji dječak Fritz Pinto. S obzirom da je članak objavljen 1913. vjerovatno da je Fritz Pinto rođen 1901. godine. Na internetu se nalazi podatak o Fritz Pintu rođenom 25. septembra 1901. u Sarajevu koji je umro 25. decembra 1969. godine u mjestu Arnhem, Gelderland u Holandiji (Geni, 2016).

17

Riki Levi (Sarajevo, 1906–New York, 1958) bila je prva profesionalna balerina iz Sarajeva. Porijeklom iz skromne sefardske obitelji, Riki Levi je zahvaljujući velikom plesačkom talentu i pomoći *La Benevolencije* školovanje započeto u Sarajevu nastavila u Zagrebu i Beču. Od 1920. do 1923. bila je učenica Carla Raimunda u Beču. Od 1923. djelovala je kao članica i solistica Baletnog ansambla Narodnog pozorišta u Beogradu. Plesačku karijeru prekinula je 1932. zbog povrede kuka za vrijeme jedne predstave. Za vrijeme Drugog svjetskog rata krila se u jednom srpskom selu. Poslije rata živjela je u New Yorku gdje se posvetila modističkom zanatu (Anon, 1984, 510; El Mundo Sefarad, 2011).

dok o njegovim drugim kompozicijama saznajemo putem štampe. Suzinov kompozitorski opus (za koji postoje izvori) obuhvata kompozicije za glas i klavir i muzičko-scenske vrste slične komadima s pjevanjem, *Dječji san*, *Bagdadski kalif*, te alegorija-balet *Veseli svečari*.

Bajka *Dječji san* praizvedena je 14. decembra 1912. u punoj dvorani Društvenog doma u izvedbi dječjeg hora od 40 članova. Muzika se temeljila na slavenskim motivima – što se u štampi objašnjava kompozitorovim bugarskim porijeklom (Bosnische post, 1912b).¹⁸ Kao posebno uspjele tačke Suzinovog komada ističu se uvertira, “lijepo instrumentirana”, “melankolična uspavanka” i “poletna gavota” (Bosnische post, 1912b).¹⁹ Naglašena je izuzetna marljivost kompozitora koja se ogleda u dobroj izvedbi, što se kod djece postiže samo velikim trudom i upornošću. Nastupili su: Riki Kabiljo, Fritz Pinto²⁰, Sida Levi, Rahela Pinto, Bukica Sumbulović, šestogodišnji B. Eskenazy i gospodin Jakob Montiljo. Učesnici su nagrađeni višekratnim ovacijama publike (Bosnische post, 1912b). Izvođenju komada koji je bio posljednja tačka programa prethodili su nastupi Jakoba Montilja (glas) i Klemensa Menschika (klavir), gospođice Bianke Salom i Rosike Pinto (klavir), ženskog hora *Lira* i garnizonske muzike.²¹ Komad *Dječji san* ponovno je izveden 29. decembra (Bosnische post, 1912c).

Bagdadski kalif praizveden je u decembru 1913.²² u okviru pozorišne večeri pred punom dvoranom Društvenog doma.²³

18

[“Der Musik liegen viel slavische Motive zugrunde, was ja angesichts des Umstandes, dass die Wiege des Komponisten in Bulgarien stand, erklärlich ist.”]

19

[“Besonders gelungen ist ihm die Ouverture, die auch durch die Schöne und sinnige Instrumentierung auffällt. Ein etwas schwermütiges Wiegenlied end eine flotte Gavotte prägen sich dem Zuhörer ins Gedächtnis ein.”]

20

U novinskom članku se navodi kao Fritz Pinto (Bosnische post, 1912b).

21

Najavu koncerta s programom vidi u: Sarajevoer Tagblatt, 1912.

22

Vjerovatno da je tačan datum izvedbe 27. decembar 1913. Naime, prikaz o ovom događaju objavljen je u ponedjeljak 29. decembra 1913. u listu *Bosnische post* u kojem se navodi da je događaj priredan u subotu, što je vrlo vjerovatno prethodna subota, 27. decembra.

23

Novinski članak donosi kratak opis radnje *singspiela*: Kalif iz Bagdada se dosađuje te

U glavnim ulogama nastupili su Suzinovi učenici, Sida Levi (Kalif), Rachela Pinto (Veliki vezir), Estera Kampos (Selim), Bukica Kamhi (Mizza). Štampa je hvalila dobru izvebu, posebno istaknuvši Sidu Levi, čiji je čisti sopran “ugodno zvučao i u visokim registrima”, te dvanaestogodišnjeg dječaka Fritza Pinto koji se “ponašao kao da je na sceni bio cijeli život”, dok se Suzinu daje epitet “majstora harmonije”. Posebno uspješni dijelovi igrokaza bili su solo Kalifa, trio Kalifa, Velikog vezira i Čarobnjaka, solo Noćne sove, te Žablji balet u tročetvrtinskoj mjeri. Kao zamjerka ističe se povremeno nadjačavanje njezinih dječjih glasova duhačkom sekcijom (Bosnische post, 1913).

Izvedba *Veselih svečara*, alegorije na tekst Isaka Samokovlije za koju je Suzin komponovao muziku, bila je, prema pisanju štampe, veliki uspjeh. U režiji Ernesta Loewya i pod dirigovanjem Suzina, alegorija je izvedena u okviru velike jubilarne zabave povodom proslave 25-godišnjice *La Benevolencije* održane 1. marta 1919. Alegorija je izvedena kao sedma i posljednja tačka programa (vidi: najava programa prema Židovska svijest, 1919a). Kao posebno uspješni ističu se motivi bosanskog kola i valcera u izvođenju Rikice Levi (Židovska svijest, 1919b). O Suzinovima *Veselim svečarima* pisao je Jovan Palavestra (Mostar, 1893–Sarajevo, 1959), književnik, publicista, književni i pozorišni kritičar:

“Muzika g. Suzina je bez onih suvišnih komplikovanosti, bez trzavica i muzičnih doskočica. Potpuno je odgovarala tekstu, ozbiljnom i prigodnom. Ali sve zajedno: muzika blaga i ozbiljna, glasovi bezbroja dečaka i devojčica (odnosno samih devojčica), živahan kolorit inscenacije, sve je to zajedno delovalo vanredno ugodno na dva najdragocenija čovekova čula. (...) Gosp. Suzinu je uspelo da harmonizuje ozbiljnost i hrskta mesta teksta sa akordima koji su pratili ritmično povijanje vitkih tela.” (Palavestra, 1919)

upućuje svog Velikog vezira da pronađe nešto za zabavu. Vezir pronalazi kutiju u kojoj je dokument koji može pročitati samo mudrac Selim. Mudrac tumači dokument u kojem stoji da svako ko izgovori čarobnu riječ “mutabor” te se okrene tri puta prema istoku pretvori se u neku životinju, a nakon ponovo izgovorene čarobne riječi vraća u ljudsko biće. Kalif i Vezir odluče isprobati čarobnu riječ, te se pretvore u rode. Neko vrijeme su se zabavljali razumijevajući jezik ptica, međutim nakon izgovorene čarobne riječi magija nije djelovala. Za to vrijeme Mizza je zauzela Kalifov tron. Jednog dana na jezeru gdje su boravili kao rode, prolazio je čarobnjak Kaschnur i izgovarao čarobne riječi. Kalif i Vezir izgovorili su istu, te ponovo postali ljudi. Lažni kalif je za kaznu pretvoren u rodu i zatvoren u kafez, a Kalif nastavio mirnim životom bez potrebe za avanturama (Bosnische post, 1913).

Sarađivao je sa rabinom Šabtajem ben Josefom D'Jaenom (1883–1947) koji je tokom službovanja u Sarajevu (?–1924) napisao više pozorišnih komada za koje je Suzin komponovao muziku (i koreografiju). D'Jaenovi pozorišni komadi *Jeftah* u četiri čina, *Debora* u tri čina i *Kći sunca* [La iža del Sol] su bez muzičkih primjera štampani u Beču 1920–1922. (Union Druck 5681, 5682).²⁴ Suzin je također komponovao muziku za komade s pjevanjem izvođene u društvu *Matatja* na tekstove Laure Bohorete Papo (Sarajevo, 1891–1942; El Mundo Sefarad, 2010b). Nažalost, izuzev posrednih podataka o izvedbama ovih djela u Sarajevu, nije poznato da li su partiture istih sačuvane.

Suzin je komponovao muziku za *Šefku Hasanovu*, tragediju u četiri čina na tekst Vladislava Tmuše (1888–1954), koja je u režiji Frana Novakovića (1882–1957) praižvedena 23. maja 1926. u Narodnom pozorištu. Izuzev informacija o praižvedbi djela u monografijama Narodnog pozorišta u Sarajevu,²⁵ nema više podataka o Suzinovom angažmanu u Narodnom pozorištu.

Suzin je komponovao i manje forme, minijature za glas i klavir, kao i obrade narodnih i jevrejskih pjesama za glas i klavir. Pojedine kompozicije štampane su u izdanju J. Studničke i dr. u Sarajevu:²⁶ *Tuguj violino!*... (“*Crna ponoć kad se spusti*”) obrada za glas i klavir, *Čika Pera jaši konja bela* za klavir četveroručno, *Haremski ples* za klavir, *Hatikva* cijonska himna za klavir²⁷, *Šegrtsko kolo* iz alegorične igre *Veseli svečari* za klavir, *Srbijanka* kolo za klavir, *Oj daj da umrem!* obrada makedonske

24

Debora je drama u tri čina s pjevanjem i baletom autora D'Jaena, nadzornika vjeronauke na osnovnim školama, za koju je muziku komponovao Suzin. Izvedena je 22. decembra 1918. u organizaciji društva *La Humanidad* u rasprodatoj dvorani Napretkovog doma (Ing. O. G., 1918).

25

Izvođači: Jelka Matić (Šefka), Draga Milojević (Zaima), Jelena Kešeljević (Zineta), Nikola Jovanović (Hasanaga), Fran Novaković (Husinaga) (Sarajlić-Slavnić, 1998, 76; Begić, 1971, 526).

26

U Historijskom arhivu Sarajevo nalaze se partiture *Tuguj violino!*... (“*Crna ponoć kad se spusti*”) i *Oj daj da umrem!*, dok o ostalim Suzinovim kompozicijama saznajemo uglavnom putem onovremene štampe.

27

Suzinova obrada za klavir *Hatikva*, cijonska himna, tj. himna cionističkog pokreta objavljena je 1919. u izdanju Knjižare J. Studnička i drugi, Sarajevo koji se čuva u Jevrejskom istorijskom muzeju u Beogradu (Mihalek, 2018).

pjesme za glas i klavir, *Album kola* za klavir, *Šivat Cijon* za hor (1920)²⁸, Španjolska romansa *Durmi la nočada* za klavir (1926).²⁹



Primjer 3.

Naslovnica i prva stranica partiture *Tuguj violino!... ("Crna ponoć kad se spusti")* (Suzin, n.d.)

Rijetki podaci o Suzinovoj kompozitorskoj djelatnosti ne daju mogućnost dublje analize kompozitorskog opusa. Izuzev nekoliko partitura klavirskih komada i solo pjesama, mahom obrada i harmonizacija jevrejskih i folklornih melodija, saznanja su posredna. Pretpostavlja se da su mogući izvori uništeni tokom Drugog svjetskog rata kada je uništena arhiva Jevrejskog pjevačkog društva *Lira* i drugih jevrejskih društava pod čijim okriljem su izvođeni Suzinovi scenski komadi.

Odlazak iz Sarajeva

Tokom septembra 1932. u beogradskim listovima *Pravda* i *Vreme* u nekoliko je navrata objavljen oglas u kojem se navodi da A. Suzin, bivši direktor muzičke škole u Sarajevu, otvara

28

Sarajevski Jevreji imali su svoju hebrejsku školu koja je nosila naziv *Safa B'rura*. Škola je imala hor pod nazivom *Šivat Cijon* koji je nastupao i izvan škole. U okviru večernje svečanosti velike Beulah-svečanosti održane 1. jula 1920. održane u prostorijama Društvenog doma mješoviti školski hor izveo je i *Šivat Cijon* A. Suzina (Židovska svijest, 1920b).

29

Španjolska romansa *Durmi la nočada* objavljena je u listu *Narodna židovska svijest* (Mihalek, 2018).

u Beogradu muzičke kurseve za klavir, violinu i pjevanje za umjeren honorar (Pravda, 1932; Vreme, 1932a, 1932b, 1932c, 1932d). Nije jasno da li je Suzin za stalno preselio u Beograd gdje je pokušao pokrenuti rad privatne muzičke škole ili se nakon određenog vremena vratio u Sarajevo. Posljednji (poznat) izvor koji pominje Suzina u Sarajevu je *Almanah adresar grada Sarajeva* objavljen 1937. Navodi se da je jedna od četiri trgovine muzičkih instrumenata u Sarajevu bila u vlasništvu Alberta S. Suzina u Štrosmajerovoj na broju 6 (*Almanah adresar grada Sarajeva*, 1937, 52). Ostaje nejasno da li se nakon boravka u Beogradu vratio u Sarajevo, ili je u Sarajevu i dalje radila trgovina muzičkim instrumentima u njegovom vlasništvu.

Dakle, nema pouzdanih podataka do kada je Suzin djelovao u Sarajevu. Prema Mihaleku, Suzin je kao i mnogi Jevreji pred nadolazećom katastrofom Drugog svjetskog rata krenuo put Sjedinjenih Američkih Država. Međutim, vrlo je vjerovatno da do tamo nije stigao, te da je umro u Italiji (Mihalek, 2018).

Uz sve objektivne teškoće istraživanja, moguće je zaključiti da Suzinu pripada mjesto među značajnim likovima muzičkog života koji su predanim radom dali doprinos oblikovanju muzičkog života Sarajeva u periodu između dva svjetska rata.

Reference

- Almanah adresar grada Sarajeva*, 1937. Sarajevo: Štamparija “Bosanska pošta”.
- Anon, 1984. Levi Riki. U: K. Kovačević, ur. *Leksikon jugoslavenske muzike*. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod “Miroslav Krleža”. 510.
- Bajac, Lj., 1920a. Koncert muzičke škole A. Suzina. *Narodno jedinstvo*, god. III, br. 6, 12. januar. 2.
- Bajac, Lj., 1920b. Koncert muzičke škole A. Suzina. *Narodno jedinstvo*, god. III, br. 7, 13. januar. 2.
- Begić, H., 1971. Šefka Hasanova. U: J. Lešić, ur. *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*. Sarajevo: Narodno pozorište. 526.
- Besarović-Džinić, V., 2008. Sarajevsko pjevačko društvo “Lira”. *Historijska traganja*, 2, 93-116.
- Bosnische post, 1912a. Musikunterricht. *Bosnische post*, XXIX, br. 47, 27. februar. 4.
- Bosnische post, 1912b. Urafführung eines Märchenspiels. *Bosnische post*, XXIX, br. 289, 16. decembar. 5.
- Bosnische post, 1912c. Wiederaufführung des Märchenspiels “Ein Kindertraum”. *Bosnische post*, XXIX, br. 297, 27. decembar. 5.
- Bosnische post, 1913. Theaterabend der Schüler des Musikprofessors A. Sabitaeff-Susin. *Bosnische post*, XXX, br. 298, 29. decembar. 5.
- Bosnische post, 1918. Unterrichtsbeginn an der Musikbildungsanstalt. *Bosnische post*, XXXV, br. 186. 7.
- Danon, O., 2005. *Ritmovi nemira*. Sarajevo: Rabic.
- El Mundo Sefarad, 2010a. *Jevrejski Srednji Teoloski Seminar U Sarajevu 1928 1941*. [online] Dostupno na: <http://elmundosefarad.wikidot.com/jevrejski-srednjiteoloski-seminar-u-sarajevu-1928-1941> [Posjećeno: 3. mart 2018].
- El Mundo Sefarad, 2010b. *Šabtaj ben Josef D’Jaen (1883-1947)*. [online] Dostupno na: <http://elmundosefarad.wikidot.com/sabtaj-ben-josef-d-jaen-1883-1947> [Posjećeno: 3. mart 2018].
- El Mundo Sefarad, 2011. *Levi Riki*. [online] Dostupno na: <http://elmundosefarad.wikidot.com/levi-riki> [Posjećeno: 10. septembar 2018].
- Geni, 2016. *Fritz Pinto*. [online] Dostupno na: <https://www.geni.com/people/Fritz-Pinto/6000000046145472375> [Posjećeno: 10. septembar 2018].

- Hadžić, F., 2018. *Muzičke institucije u Sarajevu (1918-1941): Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija*. Sarajevo: Institut za muzikologiju, Muzička akademija.
- Hrvatski dnevnik, 1914. Od vis. Zem. Vlade autorizovana muzički obrazovni zavod u Sarajevu. *Hrvatski dnevnik*, br. 132, 15. juni. 3.
- Hrvatski dnevnik, 1916. Glazbeni zavod u Sarajevu. *Hrvatski dnevnik*, br. 42, 11. februar. 3.
- Ing. O. G., 1918. Židovsko kazališno veče u Sarajevu. *Židov*, 3, 1. februar. 5.
- J. P., 1928. 6-godišnja umetnica na klaviru, Srpkinja iz Sarajeva, priređuje koncert u Beogradu. *Vreme*, 8. decembar. 7.
- Jevrejska opština u Sarajevu, n.d. *Porodična knjiga sefardskih porodica*. [dokument] Sarajevo: Jevrejska opština.
- Mihalek, D., 2018. *Abraham Avraham Suzin*. [online] Dostupno na: <http://elmundosefarad.wikidot.com/abraham-avraham-suzin> [Posjećeno: 9. februar 2018].
- P[rotić], J., 1921. Jevrejsko pevačko društvo "Lira". *Narodno jedinstvo*, IV, 103, 23. maj. 3.
- Pačuka, L., 2014. *Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878-1918)*. Doktorska disertacija. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Palavestra, J., 1919. Jedna značajna proslava. *Židovska svijest*, br. 21, 14. mart. 3.
- Pinto, A., 1966. Jevrejska društva u Sarajevu. U: *Spomenica: 400 godina od dolaska Jevreja u Bosnu i Hercegovinu: 1566-1966*. Sarajevo: Odbor za proslavu 400-godišnjice dolaska Jevreja u Bosnu i Hercegovinu [Sarajevo: Oslobođenje]. 173-187.
- Pinto, B., 1931. *Spomenica o proslavi 30-godišnjice jevrejskog pjevačkog društva "Lira" u Sarajevu 1901-1931*. Sarajevo: Odbor "Lire".
- Polomik, T., 1997. Crtice iz muzičko-kulturnog života Sefarda u Sarajevu za vrijeme austrougarske uprave 1878-1918. Časopis za muzičku kulturu *Muzika*, I(4), 49-54.
- Pravda, 1932. Oglas. *Pravda*, 252, 8. septembar. 15.
- Pregled [M.], 1930. Muzičko Sarajevo. Sarajevska filharmonija: koncerat Frisca Pinte. *Pregled*, god. IV, knj. V, sv. 74, februar. 112-113.

- Privremeni odbor i osnivači Sarajevske filharmonije, 1923.
Molba upućena Policijskoj direkciji u Sarajevu od 26. Juna 1923. [dokument] Fond: Pokrajinska uprava, sign. 18/92/33.
Sarajevo: Arhiv Bosne i Hercegovine.
- Sarajevoer Tagblatt, 1912. Grosses Konzert. *Sarajevoer Tagblatt*, br. 284, 10. decembar. 3.
- Sarajevoer Tagblatt, 1914a. Von der hohen b.-h. Landesregierung autorisierte Musik-Bildungs-Anstalt in Sarajevo. *Sarajevoer Tagblatt*, br. 133, 14. juni. 3-4.
- Sarajevoer Tagblatt, 1914b. Von der hohen b-te Musik-Bildungs-Anstalt in Sarajevo Höhere musikalische Fachschule. *Sarajevoer Tagblatt*, br. 145, 28. juni. 13
- Sarajevski izvjestitelj, 1923. Reklame. *Sarajevski izvjestitelj*, I, juli–decembar. 20.
- Sarajevski list, 1914. Otvorenje ferijalnog tečaja muzičke škole prof. Suzina (Gradske vijesti). *Sarajevski list*, XXXVII, br. 120. 3.
- Sarajevski list, 1918. Đački koncerat prof. Suzina – Sarajevske novosti. *Sarajevski list*, XLI, br. 138. 3.
- Sarajlić-Slavnić, T., 1998. Teatrografija premijernih izvedbi Drame, Opere i Baleta Narodnog pozorišta u Sarajevu (1921-1996). U: T. Slavnić-Sarajlić, ur. *Narodno pozorište u Sarajevu: izložba 75 godina rada Narodnog pozorišta, 100 godina zgrade sa osvrtom na teatarski život Sarajeva prije osnivanja Pozorišta: teatrografska studija Repertoar Pozorišta (1921–1996), Prilozi o razvoju Drame, Opere i Baleta i teatarskom životu*. Sarajevo: Muzej književne i pozorišne umjetnosti BiH. 45-134.
- Suzin, A., n.d. *Tuguj violino!...* (“Crna ponoć kad se spusti”). [partitura] Fond: Biblioteka. Sarajevo: Historijski arhiv.
- Vreme, 1932a. Oglas. *Vreme*, 17. septembar. 12.
- Vreme, 1932b. Oglas. *Vreme*, 18. septembar. 13.
- Vreme, 1932c. Oglas. *Vreme*, 6. septembar. 12.
- Vreme, 1932d. Oglas. *Vreme*, 7. septembar. 12.
- Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929. *Izveštaj za šk. godinu 1928/1929. od 25. avgusta 1929.* [dokument] Fond: Ministarstvo prosvjete Kraljevine Jugoslavije, sign. AJ-66-397-645-13380/1929. Beograd: Arhiv Jugoslavije.
- Židov, 1926. Rad u saveznim udruženjima. *Židov*, 11, 12. mart. 6.
- Židovska svijest, 1918a. Gradske vijesti. *Židovska svijest*, 8, 20. decembar. 3.

- Židovska svijest, 1918b. Društvene vijesti. *Židovska svijest*, 9,
27. decembar. 3.
- Židovska svijest, 1919a. Benevolencijine vijesti. *Židovska svijest*,
18, 28. februar. 7.
- Židovska svijest, 1919b. Gradske vijesti. *Židovska svijest*, 22,
28. mart. 4.
- Židovska svijest, 1919c. Svečani dani “La Benevolencije”.
Židovska svijest, 19, 7. mart. 2.
- Židovska svijest, 1920a. Gradske vijesti. *Židovska svijest*, 54,
2. januar. 3.
- Židovska svijest, 1920b. Velika Beulah-svečanost hebr. škole.
Židovska svijest, 79, 25. juni. 6.

A CONTRIBUTION TO THE KNOWLEDGE OF THE LIFE AND WORK OF ABRAHAM S. SUZIN

Fatima Hadžić /
Lana Šehović Paćuka

Abstract: Abraham S. Suzin, a music pedagogue, conductor and composer, is an almost unknown name in the musicology of Bosnia and Herzegovina. Bulgarian by origin, he came to Sarajevo in the Austro-Hungarian period and developed a very lively musical life involving roles as a choirmaster, music pedagogue, and composer. This paper is aimed at expanding our present knowledge of the life and work of Abraham S. Suzin based on relevant archival documents and press from his time.

Keywords: Abraham S. Suzin; musical life of Sarajevo; music education; composing.

Origin and Arrival in Sarajevo

We begin with the dilemma surrounding Suzin's name. He is most often referred to as A. Suzin, for example on the printed scores of his compositions published by J. Studnička & dr. which are filed in the Historical Archives of Sarajevo (Suzin, n.d.). According to Tünde Polomik (1997, 52), his full name is Aleksandar Sabitaef Suzin. However, Oskar Danon (2005, 269) refers to him as Albert S. Suzin, and he is listed under the same name in the *Almanah Adresar Grada Sarajeva* (1937, 52). In a short text about Suzin, Dušan Mihalek (2018) refers to him as Abraham or Avraham Suzin. He is also listed in several

newspaper articles as A. Sabitaeff-Suzin (Bosnische post, 1913), A. Sabitajew Susin (Bosnische post, 1912a) or Sussin (Hrvatski dnevnik, 1916). Meanwhile, the Family Book of Sephardic families at the Jewish Municipality in Sarajevo lists him as Abram Susin. The same source records the place and year of his birth as Lom, Bulgaria, 1884 (Jevrejska opština u Sarajevu, n.d.).

There is very few data on Suzin's¹ life before his arrival in Sarajevo. Moreover, it is only thanks to the Sarajevo press, who recorded his arrival, that we know about his education and previous employment. An article in the *Bosnische post* from 27 February 1912, entitled *Musikunterricht* [Music classes], says that Suzin, a young Bulgarian music pedagogue employed as a choirmaster for the Jewish singing society *Lira*, completed his musical education in Germany (Würzburg), where he conducted several concerts in his final year as a student. Upon completing his studies, he returned to his homeland and worked as a conductor and private music instructor (piano, violin, singing, and harmony) in Sofia (Bosnische post, 1912a). The article is so far the first known mention of Suzin's musical life in Sarajevo. Sarajevo press described him as a conductor of the Spanish-Jews' singing society *La Lira*, a music pedagogue, and composer. With his brother Mois², Suzin ran an instrument and music items store³ (Sarajevski izvjestitelj, 1923). It did not

1

This paper refers to the composer as to A. Suzin since it is how he is referred to in most sources.

2

In addition to most of the names mentioned in the text, the birth and death years are not mentioned, neither is other biographical data, since they are unknown to the authors. Data on Mois Suzin are scarce as well. He is described as an amateur singer (baritone). Within the festivities marking the 20th anniversary of *Lira* that took place in the Town Hall from 20 to 22 May 1921, a jubilee concert was organized where he performed Novak's *U Ljetnji Suton* (Plrotić, 1921), together with Kosta Travanj (tenor) and *Lira*'s male choir. He also participated in staging the first operetta by a local composer, Alfred Pordes, *Mis Ganimed*, in 1929, as a guest with a minor role. He also participated in a performance of Puccini's *Madame Butterfly* on 11 April 1929 and was one of the organizers of the visit by the Zagreb and Belgrade operettas to Sarajevo. According to Danon (2005, 269-270), Mois Suzin engaged Pordes, a permanent conductor of Belgrade opera, to work with amateur singers and choir members and prepare, with the military orchestra and members of the Sarajevo Philharmonic Orchestra, Puccini's *Madame Butterfly*. Mois sang and superbly acted the role of Goro.

3

However, Danon (2005, 269-270) writes that the Suzins were not involved in piano repairs and tuning.

take long for the Suzin brothers to fit into Sarajevo's cultural life, and they actively participated in the work of the amateur cultural and educational societies *Matatja*, *Lira* and *Sloga* (Danon, 2005, 269). Suzin is also described as a member of the founding committee of the Sarajevo Philharmonic Orchestra.⁴

Suzin worked closely with the Jewish community in Sarajevo; he organized and conducted concerts, ran a privately-owned music school, and is recorded as a music teacher at the Jewish Theological Seminary in Sarajevo which was established in 1928.⁵ He also led the singing club at the Židovsko Omladinsko Kolo [The Jewish Youth Circle].⁶

Choirmaster of the Jewish Singing Society *Lira*

La Lira Sociedad de Cantar de los Judios-Espanoles en Sarajevo [The Singing Society of Spanish Jews of Sarajevo] was founded in 1901. The society worked under this name until 1920, when its name was changed to the Jevrejsko Pjevačko Društvo *Lira* [The Jewish Singing Society Lira] (Pinto, 1966, 186-187). *Lira* had their first public appearance at a wedding in 1896, even before its official founding. Its social status was officially certified in the “local” language and the language of Spanish Jews on 8 October 1900 (Besarović-Džinić, 2008, 94).

4

The following personalities were members of the founding committee of Sarajevo Philharmonic Orchestra: dr. Bogdan Milanković, temporary chairman, Miloš Lješkovac, Alexander Lukinić, Josef Rožđalovski, Stevan Zjalić, Adolf Wiener, dr. Josip Goldberg, A. Suzin, Klemens Menšik and J. Sternberg (and one more member whose name could not be read). At this committee's initiative, Regional Administration for BiH approved the rules of Sarajevo Philharmonic Orchestra with its decision number 51446/1923 of 6 July, which marked the official beginning of the orchestra's activity. Still, Suzin's name is not mentioned in any further work of Sarajevo Philharmonic Orchestra (Privremeni odbor i osnivači Sarajevske filharmonije, 1923).

5

The Jewish Theological Seminary in Sarajevo was opened in the 1928/1929 school year and functioned until the outbreak of the Second World War. Music was taught with the aim of enabling the students “(...) as a graduated priest, to sing, in a temple or alone, prayers composed by our synagogue composers, or conduct synagogue singing of a small children choir” (El Mundo Sefarad, 2010a).

6

Suzin led the singing club of the Jewish Youth Circle. The club performed songs by Jewish and other composers (Židov, 1926).

In the Austro-Hungarian period, *Lira* performed at social parties celebrating Jewish religious holidays, and at the events of other Jewish societies. In the period between the two wars, *Lira* was a regular guest at the events of other Jewish societies. Upon the maturation of its ensemble, the society began to regularly organize annual concerts with full evening programs (Hadžić, 2018, 66).

In the Austro-Hungarian period, *Lira's* activity was marked by the work of Kosta Travanj (1868–1950) and A. Suzin. Travanj led the choir until 1912, when he was replaced by Suzin, who remained the society's primary choirmaster until the end of the First World War. Besides him, Travanj, as well as other musicians (Ivan Danić, Fr. Schwartz, Branko Raca), also occasionally appeared as choirmasters (Pačuka, 2014, 127).

Since *Lira's* archives have not been preserved, data on its activity is based on scarce sources from the public administration archives and those of the press; therefore some information is incomplete. According to Polomik (1997, 52), Suzin was a years-long choirmaster of *Lira*. However, his name is not mentioned in *The Society's Memorial* of 1931 (Pinto, 1931), which lists Kosta Travanj as the only choirmaster in the Austro-Hungarian period. This does not correspond to data from other sources, particularly from the press (see: *Bosnische post*, 1912a). The paper *Židovska svijest*, for example, published the news on *Maccabean Festivity* held on 21 December 1918 and organized by the *Židovsko nacionalno društvo za BiH* [The Jewish National Society for BiH] and girls' association *Moriah* on the premises of Community Centre, when the music part of the program included the performance by Czech Music, mixed choir (the name is not mentioned) led by A. Suzin, Salvator Salom, tenor, and chamber orchestra (*Židovska svijest*, 1918a, 1918b). Upon the end of the First World War, *Lira* renewed its work at its first postwar general meeting on January 1, 1919 (Pinto, 1931, 23), which suggests that the choir, led by Suzin, probably worked unofficially during the war as well.

Suzin's Institute of Music Education

Suzin's private music school began with private classes organized immediately upon his arrival in Sarajevo in 1912 (Bosnische post, 1912a). He was presented to the Sarajevo public as a talented, versatile artist who gave private music lessons. The classes were organized at the students' addresses, and on the premises of the Jewish singing society *Lira*, which made their premises available to their current choirmaster while he waited for an official permit from the Provincial Government (Bosnische post, 1912a). He taught violin, piano, singing and harmony according to a teaching method particularly tailored to beginners (Bosnische post, 1912a).

According to writings in the press, Suzin's school received an official work permit from Provincial Government (Sarajevoer Tagblatt, 1914a). The 1914/1915 school year was announced by the organization of youth course to be modelled after the "higher schools of music in Vienna and other metropolises in the Empire", from 1 July to 30 August 1914. The school was named Music Education Institute in Sarajevo "authorized by Provincial Government" (Hrvatski dnevnik, 1914). Classes in the youth program were delivered by educated teachers who had attended conservatories, were experienced in music pedagogy, and were familiar with the latest methods in Croatian, German, French, Spanish, Czech and Hungarian. They were delivered in comfortable and tidy classrooms with quality instruments, including a Bösendorfer piano. Applications for the youth program could be submitted in bookstores run by A. Their, Simon Kattan, Daniel and A. Kajan, Leon Finci, and A. Kappon, on Franje Josipa Street (Hrvatski dnevnik, 1914). The youth program was primarily intended for students who did not have enough time for music during the school year, or for individuals who were preparing for the state exam in music. The beginning of the school year thus coincided with the end of the program (Sarajevski list, 1914).

Classes in Suzin's school consisted of main and minor subjects. The main subjects were: solo singing, piano, all string and wind instruments, organs, harp, percussion, harmony, counterpoint, and composing, while the minor courses were: choir singing,

history of music, knowledge of instruments, *modern sprachen*⁷, practice with an ensemble for piano, string and wind instrument students, orchestra practice conducted by kapellmeister Christoph Fuchs⁸, chamber music practice, concerts, and evening lectures. The tuition fee ranged from 10 to 20 Kruna a month (Sarajevoer Tagblatt, 1914b). A newspaper article from 1916 wrote that classes in the school managed by “Fuch and Sussin” began on 1 February, and that the Institute had organized courses in “singing with the piano, violin, theory of singing and choir” for four hours a week, two for the “main profession”, and two for “theory, music dictation or choir singing” (Hrvatski dnevnik, 1916).



Figure 1.

Advertisement for Suzin’s music school in the paper *Sarajevoer Tagblatt* from 28 June 1914 (Sarajevoer Tagblatt, 1914b)

Admission to the school was also advertised four years later. According to writings in the press, classes in violin, piano, singing, harmony and composing were delivered by prominent music pedagogues. Applications could be submitted every workday to the school administration, at Franz Ferdinand Street number 25 (Bosnische post, 1918).

7

These were probably classes in contemporary music, i.e. in the “modern language” of music.

8

Christoph Fuchs (Doubrava, Bohemia, 1871–?), military kapellmeister of Austro-Hungarian army stationed in Sarajevo.

Starting in 1918, Suzin's music school of music becomes more frequently referred to as *Zavod za Muzičko Obrazovanje* [Institute of Musical Education]. A report to the Art Department at the Ministry of Education of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes in Belgrade for the 1928/1929 school year, dated 25 August 1929, states that the private school of music, A. Suzin's Institute of Musical Education, is located at Aleksandrova Street number 83, and that Albert S. Suzin is the only teacher at the school (*Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929*). The same document states that during this school year, the school had twenty-two students, fourteen of whom had been students in the previous school year. During the 1928/1929 school year, seven students dropped out of the Institute, while fifteen regularly attended classes until the end of the school year (*Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929*). The school admitted gifted poor students, and clerks and officers' children had a considerable discount.⁹ The students performed at two concerts that year. The first concert, the date of which is not mentioned, took place in The Imperial Cinema, while the second was held at the National Theatre on 3 February 1929. The concerts were attended by Đoko Kovačević, Head of the Education Department.¹⁰

This school report provides an interesting insight into the conditions of private music practice at the time. Suzin's school struggled with a series of unfavourable circumstances, which resulted in difficulties in its operation. In a report to the Ministry of Education, Suzin lists several problems, the main one being the unfair competition "of unqualified pseudo-teachers of music" who, according to Suzin "(...) have no clue about

9

Suzin writes that he allowed free classes, music sheet and textbooks to the gifted Martić sisters, a poor clerk's daughters, as well as a baby piano, although he himself paid 400 dinars a month for it (*Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929*). The Martić sisters were written about in Serbian press on the occasion of the announcement of their concert in Belgrade (J. P., 1928).

10

Suzin writes that in that school year the students achieved an enviable success and particularly points out that it was due to his method. As an example, he describes the fourteen-year old student Ervin Ottinger, who was "almost blind and had white eyes". According to Suzin, after two-year long attendance of Suzin's institute, Ottinger was ready to perform independently at the concert, "unfortunately, however, due to the boy's illness, the concert had to be postponed for another occasion" (*Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929*).

music, not to speak of the way of teaching it, and still give music lessons. – And they are true gravediggers of music and lost talents” (Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929).

A particular success was achieved by two piano students, sisters Brankica and Feodora Martić, whose public appearances were written about in the press. The Belgrade journal *Vreme* announced a local guest performance by two students from Suzin’s school, aged six and three. According to the press, they had already performed for the public in Sarajevo: “At this concert, these two uniquely gifted children played in a way that even people five times their age envy. Little Brankica played Mendelssohn, Schubert, Beethoven (Rondo capriccioso), Tchaikovsky.” (J. P., 1928)



Figure 2.
Students of Suzin’s Institute, sisters Brankica and Feodora Martić,
most likely with Suzin (J. P., 1928)

Concert Activity of A. Suzin's Institute of Music Education

Suzin's school organized regular public concerts for its students. In doing so, it underlined the close link between Suzin's music school with Jewish societies in Sarajevo. The Jewish press wrote about the school's public performances, the concerts were mostly attended by members of the Jewish community in Sarajevo, and public performances were organized within Jewish societies' festivities.

The concerts were organized in concert halls at the Društveni Dom [The Community Centre], today the Narodno Pozorište [The National Theatre], the Dom Oružanih Snaga Bosne i Hercegovine [The Military Centre which is currently the Hall of the Armed Forces of Bosnia and Herzegovina], and the Imperijal-kino [The Imperial Cinema]. The popularity of the well-attended concerts was increased by the carefully selected programs, which consisted of a standard student repertoire and, frequently, Suzin's compositions: distinctive pieces meant for the stage with the participation of a large number of children.¹¹ Extensive reviews in the press describe successful student performances, and particularly highlight the effort that Suzin invested in the joint performances of a large number of children, often accompanied by the orchestra.

The school's benefit concert took place in the Community Centre on 29 June 1918 and featured the following piano pieces: M. Moszkowsky *Spanish Dance*, No. 2 for two pianos (Olga Maksimović, Stefanija Anderle, Blanka and Rifka Kamchi), J. Haydn *Sonata* for piano in E-flat major (Albert Kraus), T. Döhler *Nocturno* in D-flat major (Lilly Nagy), F. Schubert *Children's March* for two pianos (Herta Handl, Tilda Kattan, Riki Levi and Eugenija Hasil), H. Reinhold *Impromptu* in E-flat major, J. Paderewsky *Menuet* in G major (Hilda pl. Gumberz), F. Chopin *Scherzo* in B-flat minor (Hella Regel), T. Döhler *Tarantella* for two pianos (Albert Kraus, Nora Barić), J. W. Hässler *Gigue* in D minor (Blanka Barić, Otilija Letzow), F.

11

See further in the text (*Dječji San*, *Bagdadski Kalif*, *Veseli Svečari*).

Mendelssohn *Capriccio Brillante* op. 22 (Hilda pl. Gumberz, Hella Regel), R. Schumann *Concert* for piano in A minor, first movement (Hella Regel, Hilda pl. Gumberz) and C. M. von Weber *Invitation to the Dance* for two pianos (Blanka Barić, Lucy Kowanda, Lilly Nagy and Otilija Letzow) (Sarajevski list, 1918).

Veseli Svečari [Merry Revelers] was an allegoric play by Suzin and was based on the text of Bosnian and Herzegovinian writer Isak Samokovlija (1889–1955). The play involved singing and ballet, and was performed as part of a jubilee concert on the anniversary of *La Benevolencija* on 1 March 1919 (Židovska svijest, 1919a). The children completed their task with “touching accuracy and grace”. Some of the most prominent performers included the girls Klara Finci, Safira Israel, and Riki Levi who presented herself “(...) as a future dance artist, whose talent really surprised everybody” (Židovska svijest, 1919c).¹² The concert was held in front of a “mostly Jewish audience”, and was seen to be achieved by “(...) iron will, steadfast persistence and extraordinary diligence, which were shown by our well-known musician and pedagogue in the area of music, Mr. A. Suzin” (Židovska svijest, 1919b).

The students, accompanied by the orchestra, appeared at a concert held in the Community Centre on 8 March 1919. The Czech Music¹³ was conducted by Suzin and performed in the first and second part of the concert. The third part included the performance of Suzin’s *Veseli Svečari*, composed for the 25th anniversary of *La Benevolencija*, and involved the participation of 60 children (Židovska svijest, 1919c). The press particularly praised the piano student Hella Regel, who performed the first movement of Schumann’s *Concert* for the Piano in A minor, and Albert Kraus, who performed Beethoven’s *Rondo*

12

Advance tickets could be bought in the Finci bookstore and, according to press, a third of the income was sent to “the victims in Serbia” (Židovska svijest, 1919a; Židovska svijest, 1919c).

13

The so-called Czech Music was composed of members of the former Austro-Hungarian military, and was active in Sarajevo in 1918 and 1919. Soon after the establishment of the new government in the newly established state, this orchestra ceased their work. Upon the end of the First World War, members of the Czech Music returned home, which marked the end of the Orchestra (Hadžić, 2018, 40).

in C major and Smith's *Le Jet d'Eau*. Besides Regel and Kraus, performers included piano students Estera Kampus, Hilda pl. Gumberz, Lili Nagl and Emma Ninkler. Erna Rewas played Chopin's *Prelude* op. 85 and Heller's *Tarantella* and, for the encore, Sinding's *Frühlingsrauschen*. Violinist Fritz Pinto was the guest performer and played Wieniawsky's *Legend* and Grieg's *Serenade* (Židovska svijest, 1919b).

The school's students appeared at the concert for the 25th anniversary of the society *Humanidad*, held at the Community Centre on 5 January 1920. They again performed the ballet *Veseli Svečari*. According to the press, the concert aroused great interest, as with "all Suzin's events" (Židovska svijest, 1920a). The first part of the concert featured: Olga Pezdirz, Olga Maksimović, Alfred Pordes, Elza Kampus (fragments from Schumann's *Carnival*), Roza Kraus (Chopin's *Funeral March*, Sinding's *Frühlingsrauschen*), Lily Jovanović (Chopin's *Scherzo*), Albert Kraus (Beethoven's *Presto* from *Sonata* op. 10 no. 3), and Hella Regel (Chopin's *Polonaise* in A major, Liszt's *Love Dream*), who had studied piano "at a school abroad" (Bajac, 1920a, 1920b). The second part of the concert was devoted to the ballet *Veseli Svečari*:

"The ballet itself, with its quality, could be performed in any big city. The praises should primarily go to architect Mr. Sumbul, and Mrs. M. Waldiger. What could be achieved with these children by means of well-conceived work and artistic feeling must really be understood as very successful work. Judging by the audience's approval, everybody was sincerely grateful to Mrs. Waldinger and Mr. Sumbul, who made the most of the effort so that such artistic events may be experienced in the limp and bloodless Sarajevo. Both them, and those who participated in the ballet performance, should be praised. The beginning itself, with a beautiful prologue by professor Milaković, had to captivate every listener." (Bajac, 1920a, 1920b)

The significance and success of Suzin's pedagogical practice lies in the continuity of the school's operation, the number of students, and particularly in the fact that, having graduated from Suzin's school, some students continued their music education and built professional musical careers. Suzin's students

included the conductor and composer Alfred Pordes¹⁴, and the pianist and music pedagogue Hella Refel Křenek.¹⁵ Violinist Fritz Pinto¹⁶ and ballet dancer Riki Levi¹⁷ also appeared at students' concerts, although it cannot be said with certainty whether they were students at Suzin's school.

Composing Opus

Our knowledge of his composing activity is indirect, since there is no data on Suzin's possible legacy. Several printed scores have been preserved, mostly arrangements of folk and Jewish songs for voice and the piano, and we have learned

14

Alfred Pordes (Sarajevo, 1907–1941 or 1942) first learned music at Albert Suzin's School of Music and at the Oblasna muzička škola [The District School of Music], where he studied violin and acted as a member of Sarajevo Philharmonic Orchestra. He studied conducting in Frano Lhotka's class in Zagreb, in 1928. Upon his return to Sarajevo, he took the position of choirmaster of the Jewish singing society *Lira* (November 1928–July 1929) and of conductor of the National Theatre Orchestra (1927/1928–October 1929). In October 1929, he took became the conductor of the Theatre in Cetinje, and then in Belgrade, where he performed the standard opera repertoire. There is no accurate data on the time and circumstances of Pordes' death, although it is known that, in 1941, he was arrested and taken to the Jasenovac concentration camp where he died in 1941 or 1942. He composed operettas, an opera, a ballet, several pieces with singing and music for stage, for film, and had a significant opus of popular music (see: Hadžić, 2018, 104-105).

15

In the period between the two wars, Hella (Helena) Regel, married Křenek (conductor Eduard Křenek) and worked as a teacher at the District School of Music, as well as a soloist and accompanist at Sarajevo Philharmonic Orchestra (see: Hadžić, 2018).

16

Fritz Pinto often performed as a guest at concerts by *Lira* and the Sarajevo Philharmonic Orchestra (see: Hadžić, 2018). There is no reliable data on the place and year of his birth, although Sarajevo press refers to him as a "fellow citizen". Pinto completed studies in the violin at the conservatory in Brussels, where he won several awards as the best student (Pregled [M.], 1930). The review of the concert where Suzin's *Bagdadski Kalif* (see below) was performed mentions the twelve-year old boy Fritz Pinto. Since the article was published in 1913, Fritz Pinto was probably born in 1901. One can find data online on a Fritz Pinto who was born in Sarajevo on 25 September 1901 and died in the town of Arnhem, Gelderland in the Netherlands on 25 December 1969 (Geni, 2016).

17

Riki Levi (Sarajevo, 1906–New York, 1958) was the first professional ballet dancer from Sarajevo. Originating from a modest Sephardi family, Riki Levi began her education in Sarajevo and continued in Zagreb and Vienna, owing to her great dancing talent and aid of *La Benevolencija*. From 1920 to 1923 she studied with Carl Raimund in Vienna. From 1923, she worked as a member and soloist for the Ballet Ensemble of the National Theatre in Belgrade. Her dancing career came to an end in 1932, due to a hip injury during a performance. During the Second World War she hid in a small Serbian village. After the war she moved to New York, where she became a modiste (Anon, 1984, 510; El Mundo Sefarad, 2011).

about his other compositions through the press. Suzin's composing opus (for which sources have been found) includes compositions for voice and the piano, and stage music with singing roles: *Dječji San*, *Bagdadski Kalif* and the allegory-ballet *Veseli Svečari*.

The fairytale *Dječji San* [Children's Dream] premiered on 14 December 1912 to a full hall at the Community Centre, and was performed by the 40-member children choir. The music was based on Slavic motifs – which was explained in the press as a result of the composer's Bulgarian origins (Bosnische post, 1912b).¹⁸ The press described the overture as, “nicely instrumented”, “a melancholic lullaby” and “dashing gavotte” and a particularly successful part of Suzin's piece (Bosnische post, 1912b).¹⁹ It highlighted the composer's outstanding diligence, which was reflected in the good performance, and which can be achieved only by great effort and persistence with children. The performers included Riki Kabiljo, Fritz Pinto²⁰, Sida Levi, Rahela Pinto, Bukica Sumbulović, the six-year old B. Eskenazy, and Mr. Jakob Montiljo. The participants were rewarded by repeated ovations from the audience (Bosnische post, 1912b). The performance, which was the last item in the program, was preceded by performances by Jakob Montiljo (voice) and Klemens Menschik (piano), Bianka Salom and Rosika Pinto (piano), *Lira's* women's choir and the garrison orchestra.²¹ The piece *Dječji San* was performed again on 29 December (Bosnische post, 1912c).

18

[“Der Musik liegen viel slavische Motive zugrunde, was ja angesichts des Umstandes, dass die Wiege des Komponisten in Bulgarien stand, erklärlich ist.”]

19

[“Besonders gelungen ist ihm die Ouverture, die auch durch die Schöne und sinnige Instrumentierung auffällt. Ein etwas schwermütiges Wiegenlied end eine flotte Gavotte prägen sich dem Zuhörer ins Gedächtnis ein.”]

20

The newspaper article refers to him as Fritz Pinto (Bosnische post, 1912b).

21

The announcement of the concert and its program can be found in: Sarajevoer Tagblatt, 1912.

Bagdadski Kalif [The Caliph of Bagdad] premiered before the full hall of the Community Centre²² in December 1913.²³ The main roles were performed by Suzin's students, Sida Levi (Caliph), Rachela Pinto (Grand Vizier), Estera Kampos (Selim), and Bukica Kamhi (Mizza). The press praised the good performances, particularly singling out Sida Levi, whose pure soprano "sounded pleasant even in high registers", and the twelve-year old boy Fritz Pinto, who "behaved as if he had been on the stage the whole life", while Suzin was described as the "master of harmony". The particularly successful sections included the Caliph's solo, the Caliph, Grand Vizier and Magician's trio, the Night Owl's solo, and the Frogs' Ballet in three-quarter measure. The only objection pertained to occasional instances when the wind section was louder than the soft voices of the children (Bosnische post, 1913).

The performance of *Veseli Svečari*, an allegory based on the text by Isak Samokovlija that Suzin composed music for was, according to the press, a great success. Directed by Ernest Loewy and conducted by Suzin, the allegory was performed at a major jubilee party celebrating the 25th anniversary of *La Benevolencija*, on 1 March 1919. The allegory was performed as the seventh and last item of the program (see: program announcement according to Židovska svijest, 1919a). Motifs of the Bosnian round dance and a waltz performed by Rikica Levi were singled out as particularly successful (Židovska

22

The newspaper article briefly described the plot of the *singspiel*: The Caliph of Bagdad is bored and sends the Grand Vizier to find something for his entertainment. The Vizier finds a box with a document which can be read only by the sage Selim. The sage interprets the documents, which says that anyone who pronounces the magic word "mutabor" and turns toward the east three times will turn into an animal, and when he pronounces the magic word once again he will return into a human being. The Caliph and Vizier decide to test the magic word and turn into storks. For a while, they had fun understanding the language of birds; however, upon pronouncing the magic word again, the magic did not work. In the meantime, Mizza took the Caliph's throne. One day, on a lake where they stayed as storks, the magician Kaschnur was passing by pronouncing magic words. Caliph and Vizier uttered the same ones, and became humans again. As punishment, the fake caliph was turned into a stork and closed in a cage, and the Caliph lived happily ever after, without the need for adventures (Bosnische post, 1913).

23

The accurate date of the performance is probably 27 December 1913. The review of this event was published in the *Bosnische Post* on Monday, 29 December 1913, and said that the event had been organized on Saturday, which was most probably the last Saturday, i.e. 27 December.

svijest, 1919b). Suzin's *Veseli Svečari* was reviewed by Jovan Palavestra (Mostar, 1893–Sarajevo, 1959) a writer, publicist, literary and theatre critic:

“Mr. Suzin's music is without unnecessary complications, without frictions or musical riffs. It perfectly corresponded to the text: serious and appropriate. All together: the gentle and serious music, voices of innumerable boys and girls (or girls alone), lively colours of the setting, it had an extremely pleasant effect on man's two most precious senses. (...) Mr. Suzin managed to harmonize the seriousness and fragile parts of the text with chords that accompanied the rhythmic bending of slim bodies.” (Palavestra, 1919)

He collaborated with Rabbi Šabtaj ben Josef D'Jaen (1883–1947), who, during his service in Sarajevo (?–1924) wrote several theatre plays for which Suzin composed the music (and choreography). D'Jaen's plays *Jefiah* in four acts, *Debora* in three acts and *Kći Sunca* [La iža del Sol / Daughter of the Sun] were printed in Vienna without music examples in 1920–1922 (Union Druck 5681, 5682).²⁴ Suzin also composed music for pieces with singing that were based on the texts by Laura Bohoreta Papo (Sarajevo, 1891–1942) and performed in *Matatja* (El Mundo Sefarad, 2010b). Unfortunately, except for the indirect data on the performances of these works in Sarajevo, it is not known if their scores have been preserved.

Suzin composed music for *Šefka Hasanova*, a tragedy in four acts based on the text by Vladislav Tmuša (1888–1954), which was performed in the National Theatre on 23 May 1926 under the direction of Fran Novaković (1882–1957). Except for information on the premiere of the work in monographs of the National Theatre in Sarajevo,²⁵ there is no data on Suzin's engagement at the National Theatre.

24

Debora is a play in three acts with singing and ballet written by D'Jaen, supervisor of catechism in primary schools, the music for which was composed by Suzin. It was performed on 22 December 1918 by the society *La Humanidad*, in the sold-out hall of Napredak's Centre (Ing. O. G., 1918).

25

Performers: Jelka Matić (Šefka), Draga Milojević (Zaima), Jelena Kešeljević (Zineta), Nikola Jovanović (Hasanaga), Fran Novaković (Husinaga) (Sarajlić-Slavnić, 1998, 76; Begić, 1971, 526).

Suzin also composed miniatures for voice and the piano, as well as arrangements of folk and Jewish songs for voice and the piano. The following individual compositions were published by J. Studnička i dr. in Sarajevo:²⁶ *Tuguj Violino!*... (“*Crna Ponoć Kad Se Spusti*”) arrangement for voice and the piano, *Čika Pera Jaši Konja Bela* for four hands piano, *Haremski Ples* for the piano, *Hatikva* Zionist anthem for the piano²⁷, *Šegrtsko Kolo* from the allegorical play *Veseli Svečari* for the piano, *Srbijanka* round dance for the piano, *Oj Daj da Umrem!* arrangement of a Macedonian song for voice and the piano, *Album Kola* for the piano, *Šivat Cijon* for choir (1920)²⁸, and the Spanish romance *Durmi la Nočada* for the piano (1926).²⁹



Figure 3.

Front page and first page of the score *Tuguj Violino!*... (“*Crna Ponoć Kad Se Spusti*”) (Suzin, n.d.)

26

The Sarajevo Historical Archives has the scores for *Tuguj Violino!*... (“*Crna Ponoć Kad Se Spusti*”) and *Oj Daj da Umrem!*, and we have learned about Suzin’s other compositions mainly through the contemporary press.

27

Suzin’s piano arrangement for the *Hatikva*, Zionist anthem, i.e. the anthem of the Zionist movement, was published by the bookstore J. Studnička i Drugi Sarajevo in 1919, and is currently being kept at the Jewish Historical Museum in Belgrade (Mihalek, 2018).

28

Sarajevo Jews had a Hebrew school named *Safa B'rura*. The school had a choir named *Šivat Cijon*, which also performed outside the school. At the great-Beulah ceremony held in the Community Centre on the evening of 1 July 1920, the mixed school choir also performed *Šivat Cijon* by A. Suzin (*Židovska svijest*, 1920b).

29

The Spanish romance *Durmi la Nočada* was published in the paper *Narodna židovska svijest* (Mihalek, 2018).

The scarce data on Suzin's composing activity does not allow a thorough analysis of the composer's opus. Except for several scores of piano pieces and solo songs, most of which are arrangements and harmonization's of Jewish and folk tunes, our knowledge is all indirect. It is assumed that possible sources were destroyed during the Second World War in the destruction of the archives of Jewish Singing Society *Lira*, and of other Jewish societies under whose auspices Suzin's stage pieces were performed.

Departure from Sarajevo

In September 1932, two Belgrade papers, *Pravda* and *Vreme*, published several announcements indicating that A. Suzin, former principal of a music school in Sarajevo, was opening music courses for piano, violin, and singing for a reasonable price in Belgrade (Pravda, 1932; Vreme, 1932a, 1932b, 1932c, 1932d). It is not clear if Suzin permanently moved to Belgrade, where he attempted to start a private music school, or he returned to Sarajevo after a while. The last (known) source which mentions Suzin is the *Almanah Adresar Grada Sarajevo* [The Almanac Directory of the City of Sarajevo] which was published in 1937. It writes that one of the four music stores in Sarajevo, located at 6 Štrosmajerova Street was owned by Albert S. Suzin (*Almanah adresar grada Sarajevo*, 1937, 52). It remains unclear if he returned to Sarajevo after his stay in Belgrade, or even whether his music store in Sarajevo still operated.

Thus, there is no reliable data on when Suzin left Sarajevo. According to Mihalek, Suzin – as had many Jews – set off toward the United States of America before the upcoming disaster that was the Second World War. However, it is highly likely that he never arrived there, and that he instead died in Italy (Mihalek, 2018).

Despite all the objective difficulties of the research, it can be concluded that Suzin was a prominent figure of musical life in Sarajevo, whose hard work contributed to the formation of the city's musical life in the period between the two world wars.

References

- Almanah adresar grada Sarajeva*, 1937. Sarajevo: Štamparija “Bosanska pošta”.
- Anon, 1984. Levi Riki. In: K. Kovačević, ed. *Leksikon jugoslovenske muzike*. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod “Miroslav Krleža”. 510.
- Bajac, Lj., 1920a. Koncert muzičke škole A. Suzina. *Narodno jedinstvo*, III, 6, 12 January. 2.
- Bajac, Lj., 1920b. Koncert muzičke škole A. Suzina. *Narodno jedinstvo*, III, 7, 13 January. 2.
- Begić, H., 1971. Šefka Hasanova. In: J. Lešić, ed. *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*. Sarajevo: Narodno pozorište. 526.
- Besarović-Džinić, V., 2008. Sarajevsko pjevačko društvo “Lira”. *Historijska traganja*, 2, 93–116.
- Bosnische post, 1912a. Musikunterricht. *Bosnische post*, XXIX, 47, 27 February. 4.
- Bosnische post, 1912b. Urafführung eines Märchenspiels. *Bosnische post*, XXIX, 289, 16 December. 5.
- Bosnische post, 1912c. Wiederaufführung des Märchenspiels “Ein Kindertraum”. *Bosnische post*, XXIX, 297, 27 December. 5.
- Bosnische post, 1913. Theaterabend der Schüler des Musikprofessors A. Sabitaeff-Susin. *Bosnische post*, XXX, 298, 29 December. 5.
- Bosnische post, 1918. Unterrichtsbeginn an der Musikbildungsanstalt. *Bosnische post*, XXXV, 186. 7.
- Danon, O., 2005. *Ritmovi nemira*. Sarajevo: Rabic.
- El Mundo Sefarad, 2010a. *Jevrejski Srednji Teoloski Seminar U Sarajevu 1928 1941*. [online] Available at: <http://elmundosefarad.wikidot.com/jevrejski-srednjiteoloski-seminar-u-sarajevu-1928-1941> [Accessed: 3 March 2018].
- El Mundo Sefarad, 2010b. *Šabtaj ben Josef D’Jaen (1883-1947)*. [online] Available at: <http://elmundosefarad.wikidot.com/sabtaj-ben-josef-d-jaen-1883-1947> [Accessed: 3 March 2018].
- El Mundo Sefarad, 2011. *Levi Riki*. [online] Available at: <http://elmundosefarad.wikidot.com/levi-riki> [Accessed: 10 September 2018].
- Geni, 2016. *Fritz Pinto*. [online] Available at: <https://www.geni.com/people/Fritz-Pinto/600000046145472375> [Accessed: 10 September 2018].

- Hadžić, F., 2018. *Muzičke institucije u Sarajevu (1918-1941): Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija*. Sarajevo: Institut za muzikologiju, Muzička akademija.
- Hrvatski dnevnik, 1914. Od vis. Zem. Vlade autorizovana muzički obrazovni zavod u Sarajevu. *Hrvatski dnevnik*, 132, 15 June. 3.
- Hrvatski dnevnik, 1916. Glazbeni zavod u Sarajevu. *Hrvatski dnevnik*, 42, 11 February. 3.
- Ing, O. G., 1918. Židovsko kazališno veče u Sarajevu. *Židov*, 3, 1 February. 5.
- J. P., 1928. 6-godišnja umetnica na klaviru, Srpkinjica iz Sarajeva, priređuje koncert u Beogradu. *Vreme*, 8 December. 7.
- Jevrejska opština u Sarajevu, n.d. *Porodična knjiga sefardskih porodica*. [document] Sarajevo: Jevrejska opština.
- Mihalek, D., 2018. *Abraham Avraham Suzin*. [online] Available at: <http://elmundosefarad.wikidot.com/abraham-avraham-suzin> [Accessed: 9 February 2018].
- P[rotić], J., 1921. Jevrejsko pevačko društvo “Lira”. *Narodno jedinstvo*, IV, 103, 23 May. 3.
- Paćuka, L., 2014. *Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878–1918)*. Ph. D. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Palavestra, J., 1919. Jedna značajna proslava. *Židovska svijest*, 21, 14 March. 3.
- Pinto, A., 1966. Jevrejska društva u Sarajevu. In: *Spomenica: 400 godina od dolaska Jevreja u Bosnu i Hercegovinu: 1566–1966*. Sarajevo: Odbor za proslavu 400-godišnjice dolaska Jevreja u Bosnu i Hercegovinu [Sarajevo: Oslobođenje]. 173-187.
- Pinto, B., 1931. *Spomenica o proslavi 30-godišnjice jevrejskog pjevačkog društva “Lira” u Sarajevu 1901–1931*. Sarajevo: Odbor “Lire”.
- Polomik, T., 1997. Crtice iz muzičko-kulturnog života Sefarda u Sarajevu za vrijeme austrougarske uprave 1878–1918. Časopis za muzičku kulturu *Muzika*, I(4), 49-54.
- Pravda, 1932. Oglas. *Pravda*, 252, 8 September. 15.
- Pregled [M.], 1930. Muzičko Sarajevo. Sarajevska filharmonija: koncerat Frica Pinte. *Pregled*, IV, book V, vol. 74, February. 112-113.

- Privremeni odbor i osnivači Sarajevske filharmonije, 1923. *Molba upućena Policijskoj direkciji u Sarajevu od 26. Juna 1923.* [document] Fonds: Pokrajinska uprava, sign. 18/92/33. Sarajevo: Arhiv Bosne i Hercegovine.
- Sarajevoer Tagblatt, 1912. Grosses Konzert. *Sarajevoer Tagblatt*, 284, 10 December. 3.
- Sarajevoer Tagblatt, 1914a. Von der hohen b.-h. Landesregierung autorisierte Musik-Bildungs-Anstalt in Sarajevo. *Sarajevoer Tagblatt*, 133, 14 June. 3-4.
- Sarajevoer Tagblatt, 1914b. Von der hohen b-te Musik-Bildungs-Anstalt in Sarajevo Höhere musikalische Fachschule. *Sarajevoer Tagblatt*, 145, 28 June. 13.
- Sarajevski izjavitelj, 1923. Reklame. *Sarajevski izjavitelj*, I, July–December. 20.
- Sarajevski list, 1914. Otvorenje ferijalnog tečaja muzičke škole prof. Suzina (Gradske vijesti). *Sarajevski list*, XXXVII, 120. 3.
- Sarajevski list, 1918. Đački koncerat prof. Suzina – Sarajevske novosti. *Sarajevski list*, XLI, 138. 3.
- Sarajlić-Slavnić, T., 1998. Teatrografija premijernih izvedbi Drame, Opere i Baleta Narodnog pozorišta u Sarajevu (1921-1996). In: T. Slavnić-Sarajlić, ed. *Narodno pozorište u Sarajevu: izložba 75 godina rada Narodnog pozorišta, 100 godina zgrade sa osvrtom na teatarski život Sarajeva prije osnivanja Pozorišta: teatrografska studija Repertoar Pozorišta (1921–1996), Prilozi o razvoju Drame, Opere i Baleta i teatarskom životu*. Sarajevo: Muzej književne i pozorišne umjetnosti BiH. 45-134.
- Suzin, A., n.d. *Tuguj violino!...* (“Crna ponoć kad se spusti”). [score] Fonds: Biblioteka. Sarajevo: Historijski arhiv.
- Vreme, 1932a. Oglas. *Vreme*, 17 September. 12.
- Vreme, 1932b. Oglas. *Vreme*, 18 September. 13.
- Vreme, 1932c. Oglas. *Vreme*, 6 September. 12.
- Vreme, 1932d. Oglas. *Vreme*, 7 September. 12.
- Zavod za muzičko obrazovanje A. Suzin, 1929. *Izvještaj za šk. godinu 1928/1929. od 25. avgusta 1929.* [document] Fonds: Ministarstvo prosvjete Kraljevine Jugoslavije, sign. AJ-66-397-645-13380/1929. Beograd: Arhiv Jugoslavije.
- Židov, 1926. Rad u saveznim udruženjima. *Židov*, 11, 12 March. 6.
- Židovska svijest, 1918a. Gradske vijesti. *Židovska svijest*, 8, 20 December. 3.

- Židovska svijest, 1918b. Društvene vijesti. *Židovska svijest*, 9,
27 December. 3.
- Židovska svijest, 1919a. Benevolencijine vijesti. *Židovska svijest*,
18, 28 February. 7.
- Židovska svijest, 1919b. Gradske vijesti. *Židovska svijest*, 22,
28 March. 4.
- Židovska svijest, 1919c. Svečani dani “La Benevolencije”.
Židovska svijest, 19, 7 March. 2.
- Židovska svijest, 1920a. Gradske vijesti. *Židovska svijest*, 54,
2 January. 3.
- Židovska svijest, 1920b. Velika Beulah-svečanost hebr. škole.
Židovska svijest, 79, 25 June. 6.

FRANJO KSAVER KUHAČ U MREŽI SVOJIH KONTAKATA NA PROJEKTU *DIE ÖSTERREICHISCH- UNGARISCHE MONARCHIE IN WORT UND BILD (1886–1902)*

Stanislav Tuksar

Abstrakt: Hrvatski muzikolog Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911) bio je angažiran za suradnju na velikom austrijskom državnom projektu *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild (1886–1902)*, gdje je u knjizi *Dalmatien (1892)* objavio tekst *Die Musik*, a u knjizi *Croatien und Slavonien (1902)* tekst *Volksmusik*. Sačuvana korespondencija i ostala dokumentacija u vezi s ovom problematikom svjedoči o mreži kontakata između sudjelujućih osoba (J. v. Weilen, E. Hanslick, I. Kršnjavi, V. Bukovac i dr.) i njihovim interaktivnim odnosima.

Ključne riječi: Franjo Ksaver Kuhač; Eduard Hanslick; *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild*.

Kako je ovo priopćenje sastojni dio jednog projekta u kojem sudjelujem s dionicom naslovljenom s *Umrežavanost glaz-bom – Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911)*, ovo će se izlaganje ograničiti na temu naznačenu u njegovu naslovu, premda je cijela problematika znatno šira i iznimno zanimljiva kao vrlo kompleksna tema kako u pogledu njezina razvidnog sadržaja tako i njezine neizbježne kontekstualizacije.

O čemu se tu zapravo radi? Riječ je o jednom kulturološkom pothvatu, šire poznatom kao *Kronprinzenwerk*, koji je bio realiziran u posljednjim desetljećima postojanja Austro-Ugar-

ske Monarhije kao političko-propagandni manevar krunskog princa i nadvojvode Rudolfa Habsburškog (1858–1889) te nakon njegove rane smrti 1889. čitavog vrha dinastije i monarhijskog društveno-političkog establishmenta, u razdoblju od 1886. do 1902. godine. Naime, ukratko rečeno, radi se o projektu sa službenim nazivom *Die österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild* [Austro-Ugarska Monarhija u riječi i slici]. U navedenom razdoblju od gotovo 17 godina objavljena su ukupno 24 sveska¹ enciklopedijskog formata na njemačkom jeziku u carsko-kraljevskoj i državnoj dvorskoj tiskari i nakladnom zavodu u Beču. Oni sadrže ukupno 587 tekstova iz pera 432 autora, a izvorno objavljenih 397 sveščića morali su pretplatnici ovoga djela sami dati uvezati. Valja napomenuti da je paralelno s izdanjem na njemačkom i uredničkim povjerenstvom (austrijski *Redaktionskomitee*) pod vodstvom pisca i bivšeg vojnog časnika Josepha von Weilena (1828–1889)² izlazila u Budimpešti

1

Ovdje su navedeni nazivi svih svezaka Enciklopedije u izdanju Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei (ur. von Weilen).

Band 1: *Wien und Niederösterreich*, 1. Abtheilung: *Wien*, 1886.

Band 2: *Übersichtsband*, 1. Abtheilung: *Naturgeschichtlicher Theil*, 1887.

Band 3: *Übersichtsband*, 2. Abtheilung: *Geschichtlicher Theil*, 1887.

Band 4: *Wien und Niederösterreich*, 2. Abtheilung: *Niederösterreich*, 1888.

Band 5: *Ungarn*, Band 1, 1888.

Band 6: *Oberösterreich und Salzburg*, 1889.

Band 7: *Steiermark*, 1890.

Band 8: *Kärnten und Krain*, 1891.

Band 9: *Ungarn*, Band 2, 1891.

Band 10: *Das Küstenland (Görz, Gradiska, Triest und Istrien)*, 1891.

Band 11: *Dalmatien*, 1892.

Band 12: *Ungarn*, Band 3, 1893.

Band 13: *Tirol und Vorarlberg*, 1893.

Band 14: *Böhmen*, Band 1, 1896.

Band 15: *Böhmen*, Band 2, 1896.

Band 16: *Ungarn*, Band 4, 1896.

Band 17: *Mähren und Schlesien*, 1897.

Band 18: *Ungarn*, Band 5, 1. Abtheilung, 1898.

Band 19: *Galicien*, 1898.

Band 20: *Bukowina*, 1899.

Band 21: *Ungarn*, Band 5, 2. Abtheilung, 1900.

Band 22: *Bosnien und Hercegowina*, 1901.

Band 23: *Ungarn*, Band 6, 1902.

Band 24: *Croatien und Slavonien*, 1902.

2

Weilena su kasnije zamijenili povjesničar i sveučilišni profesor Heinrich von Zeißberg te činovnik, publicist i istraživač Beethovena Joseph Böck-Gnadenau (Stachel, 2010, 220).

mađarska varijanta s mađarskim uredništvom pod vodstvom pisca Maurusa (Móra) Jokáija (1825–1904). S tim u vezi, no ne želeći ulaziti detaljno u ovaj dio problematike, želim upozoriti na činjenicu da je mađarska redakcija koncipirala svoje izdanje s “mađarsko-nacionalističkih”, striktno centralističkih pozicija, tj. da je građa obrađena isključivo regionalno-geografski, bez područnih (dakle, ni glazbenih) voditelja, u rubrikama Narodni život obrađeni su samo Mađari, a *narodne glazbe* nemađarskih narodnih skupina porazbacane su po pojedinim svescima kao regionalni fenomeni bez zasebnih vlastitih članaka. O tome suvremeni austrijski sociolog Peter Stachel (1965) piše:

“Jedinu iznimku predstavljaju Hrvati: s obzirom da je krunska zemlja *Hrvatska i Slavonija* unutar zemalja krune sv. Stjepana raspolagala političkom autonomijom, odgovarajuće je tome odvojeno obrađena u vlastitom svesku, pri čemu je i glazba bila odgovarajuće smatrana cijenjenom. Upravo taj primjer uvjerljivo pokazuje koliko se striktno stvaralački rad na Kronprinzenwerku orijentirao prema političkim strukturama države.”
(Stachel, 2010, 224-225)

Time što je ovaj *opus magnum* zapravo bio, namjeravao i značio, koji su motivi i ideje bili djelatni u njegovoj pozadini, bavili su se istraživači raznih disciplina i profila, ponajprije u Austriji a onda i šire, uključujući i stručnjake s više područja iz Hrvatske. Jednu od najboljih novijih procjena i kvalifikacija te hiperstrukturne pozadinske nadgradnje za austrijsko izdanje sažeo je spomenuti Peter Stachel ovako:

“U jednoj višenarodnoj zemlji poput Habsburške monarhije uz povijest kulture i etnografije, znanstvenom i publicističkom opisivanju takozvanog *narodnog života* pojedinih *narodnih plemena* – takva je bila službena oznaka, a pojmovi kao što su nacionalnost ili čak nacija bili su s tim u vezi strogo zabranjeni – prirodno se pridavalo posebno političko značenje. Drukčije nego u Njemačkoj (...) službeno zahtijevano ‘etnološko’ istraživanje u Austriji puno se više orijentiralo na etnografsko-humanogeografski pristup, pri čemu se zamišljalo ‘narodna plemena’ kao neku vrst ljudske ‘sirovine’, koja je u neku ruku ‘opremljena’ različitim predjelima i njima, tj. klimatskim uvjetovanostima i time određenim ekonomskim oblicima

bila kulturno oblikovana. Prema toj koncepciji kulturne su granice među pojedinim narodnim plemenima shvaćene kao propusne (...). Politička funkcija koja je bila namijenjena tim etnografskim prikazivanjima sastojala se u tome da se narodi ‘bolje međusobno upoznaju’ i tako pridonese prevladavanju nacionalnih razlika.” (Stachel, 2010, 218)

Bila je to, dakle, jedna “izrazita politička programiranost”, a spekulacija o tome da se nadvojvoda Rudolf (1858–1889) kao nasljedni princ i destinirani sljedeći habsburški vladar nakon Franje Josipa I (1830–1916), tom inicijativom i takvim megalomanskim pothvatom htio legitimirati kao budući prosvijećeni i moderni vladar Monarhije najvjerojatnije nije daleko od istine. To što su događaji i njegova sudbina, tj. samoubojstvo, samo četiri godine nakon početka realizacije ovog projekta poprimili sasvim drukčiji tijek, stvar je drugih odrednica izvan ciljanog dosega ovoga priopćenja.

Što se dijela ovog izdavačkog pothvata u 24 sveska vezanog uz južnoslavenske narode u Monarhiji tiče, on se izrijeком odnosi na sveske br. 8 (*Kärnten und Krain*, 1891), 10 (*Das Küstenland: Görz, Gradiska, Triest und Istrien*, 1891), 11 (*Dalmatien*, 1892), 22 (*Bosnien und Hercegowina*, 1901) i 24 (*Croatien und Slavonien*, 1902). Međutim, vjerojatno je da se još neki elementi relevantni za ovu temu nalaze i u sedam drugih svezaka posvećenih Ugarskoj (sv. 5, 9, 12, 16, 18, 21 i 23), ali za ovu ih prigodu nismo konzultirali.³ Koncentrirajući se na hrvatske teme unutar južnoslavenskog kompleksa svakako su najvažniji svesci koji tretiraju Istru, Dalmaciju te Hrvatsku u užem smislu i Slavoniju. Tom se problematikom dosad u cjelini i nekim zasebnim područjima pozabavilo nekoliko istraživača, među kojima se ističu Ivan Pederin (2003, 758-788; 2004, 395-424), Vitomir Belaj (2008, 255-264) i Jasna Čapo-Žmegač (1999, 158-177). Na ovome mjestu valja također upozoriti da je svezak *Dalmatien* objavljen i u verziji na hrvatskom jeziku u Beču i Splitu gotovo istodobno kada su izlazili i odgovarajući svesci na njemačkom, tj. tijekom 1892. i 1893. godine.⁴ Jasna Čapo-Žmegač upozorila je da postoje znatne

3

Tako Jasna Čapo-Žmegač (1961) spominje da se podatci o Bunjevcima, Rijeci i Medimurju nalaze u 2, 3. i 4. svesku o Ugarskoj (Čapo-Žmegač, 1999, 159).

4

O tome više u: Čapo-Žmegač, 1999, 159-160.

razlike između odgovarajućih tekstova na njemačkom i hrvatskom, ali ovom prilikom ne ulazim ni u tu složenu problematiku.

Prirodno, na muzikološkom skupu kao što je ovaj u Sarajevu od primarnog je interesa glazbena problematika koja nije mogla izostati iz takvoga sveobuhvatnog prikaza krunskih i ostalih zemalja i “etnografskih skupina” (Rudolfov termin) Monarhije. Nju ćemo pronaći u svesku o Dalmaciji pod naslovom *Musik* autora Franje Ksavera Kuhača (1892), u svesku o (užoj) Hrvatskoj i Slavoniji pod naslovom *Volksmusik* autora Franje Žavera⁵ Kuhača (1902) i *Musik* Ferde Millera (1902), te u svesku o Obalnoj zemlji (uz ostale o Istri) pod naslovom *Volksleben der Slaven in Istrien* autora Aloisa Spinčića (1891). Ovu su situaciju, i to kako na općem tako i glazbenom planu, uočili i ocijenili neki prethodni istraživači, pa već spomenuti Peter Stachel (2010, 223) o tome ovako piše:

“U slučaju onih krunskih zemalja u kojima je živjelo više narodnih skupina obrađene su *narodne glazbe* pojedinih nacionalnosti u katkada vlastitim člancima odvojeno od *narodnog života*. To je dovelo od sveska do sveska različitog broja priloga koji se odnose na glazbu: dok se u slučaju Bosne i Hercegovine izvještava isključivo o *pjevu i narodnoj glazbi*, a ne o ‘umjetničkoj glazbi’, u onim svescima u kojima se obrađuju više mješovito nastanjenih krunskih zemalja, na temelju istodobno teritorijalne kao i ‘nacionalne’ podijeljenosti, nalazi se više takvih članaka; u nekim slučajevima *narodnom životu* posvećeno je i više tekstova o jednom ‘narodnom plemenu.’”

Prelazeći na meritum stvari ovoga priopćenja, uvodno napominjem da su glazbene teme u svojim prikazima tek dotakli i vrlo općenito opisali već ranije i Ivan Pederin i Jasna Ča-po-Žmageč, pa ih onda ovdje po prvi put obrađujemo unutar muzikološke struke. Ta će se obrada, međutim, u ovoj prilici ograničiti na lapidaran pregled i prikaz dvaju Kuhačevih napisa (izostavljajući one F. Millera i A. Spinčića) i primarno koncentrirati na mrežu kontakata tog najvažnijeg suradnika projekta za hrvatske glazbene teme.

5

Drugo ime Franje Kuhača u različitim se izvorima navodi u različitim verzijama. U ovom će se članku navoditi verzije kako se javljaju u pojedinom izvorniku.

Musik (sv. *Dalmatien*, Kuhač, 1892, 204). Ovaj Kuhačev tekst u jednom narativu donosi podatke o umjetničkoj i narodnoj tradicijskoj glazbi, često ih miješajući unutar iste manje cjeline. Nakon što je naveo patrističkog starokršćanskog oca sv. Jeronima iz Stridona iz 4. stoljeća kao autora napjeva za kanonske časove (što je netočan navod!), Kuhač ističe doseljenje u Dalmaciju “glazbeno nadarenog naroda Hrvata koji voli pjevati”⁶ i njegove izvorne narodne pjesme čija produkcija i glazbeno pamćenje “graniče s bajoslovnim”⁷ (Kuhač, 1892, 204), navodeći imena dvoje njemu suvremenih pjevača koji znaju napamet 40, odnosno čak 86 tisuća stihova. Te se pjesme izvode ili bez pratnje ili dvoglasno ili uz pratnju gusala, gega ili tamburica (Kuhač, 1892, 204). Potom navodi i ukratko opisuje narodna glazbala gusle, tamburicu, dubrovačko vijalo ili liru, te puhaće instrumente *Pfeife* [svirala], *Schnabelflöte* [uzdužna flauta], *Querflöte* [poprečna flauta], *Doppelschwegel* [dvojnica], *Oboe* [oboa] i *Dudelsack* [dude, gajde]. Znatno veći prostor zauzima Kuhačev izvještaj o umjetničkoj glazbi. Ističe da dalmatinski samostani i katedrale imaju svi vlastite glazbene škole s isprva isključivo domaćim učiteljima glazbe gdje mladež uči pjevanje, orguljanje i sviranje na drugim instrumentima, pa i kompoziciju. Potom navodi da u novije vrijeme mladi ljudi iz gradova većinom glazbenu naobrazbu stječu u Italiji. Što se dvorske glazbe u Dalmaciji tiče, Kuhač navodi da nije bilo dvorskih pjesnika, a da su svirači tamburice kao *joculatores* zabavljali plemstvo pjevom i glazbom pritom se usputno baveći i špijunažom (Kuhač, 1892, 206-207).

Zanimljive podatke iznosi Kuhač o glazbi hrvatskog naroda u Dalmaciji, navodeći svečane pjesme izvođene za vrijeme krunjenja kralja Tomislava⁸ 924. godine, ushit zadarskog naroda obilježen hrvatskim pjesmama u čast posjeta pape Aleksandra III Zadruga 1177. godine, pjevanje uz pratnju crkvenih orkestrara u dalmatinskim latinskim katedralama oko 1070–1080, djelovanje franačkog glazbenika i klerika Adama Parisiensisa u

6

[“gesangslustige und musikbegabte Volk der Kroaten”]

7

[“grenzt mit Fabelhafte”]

8

U Kuhačevu se izvornom tekstu ne navode godine rođenja ni smrti pojedinih ličnosti koje se spominju, pa ih se neće navoditi ni u tekstu ovoga članka.

Splitu u otprilike isto vrijeme, dok su hrvatske crkve (mislio je najvjerojatnije one s glagoljaškom liturgijom i glazbom) njegovale bizantski stil bez glazbala u pratnji, osim eventualno orgulja (Kuhač, 1892, 207).

Među dalmatinskim glazbenicima koji su komponirali u talijanskom stilu Kuhač poimence navodi Dubrovčanina Franju Gučetića-Gozzea, zvanog još Paprica (16–17. stoljeće), te graditelja orgulja i reformatora Pietra Nacchinija (Petra Nakića, 18. stoljeće) i njegove orgulje u Padovi, Veneciji, Zadru, Splitu i drugdje. Vrlo je zanimljiva Kuhačeva natuknica o starim dubrovačkim družinama *Isprazni*, *Orlovi*, *Razborni* i *Smeteni*, gdje su ovi posljednji 1652. (i opet 1692.) izveli operu (!) čije je stihove i glazbu stvorio Gjono Palmotić. Od ostalih domaćih skladatelja u drugim dalmatinskim gradovima Kuhač spominje Petra Hektorovića, Petra Kneževića, Pijerka markiza Bunića, Vladislava Menčetića, Ivana Jarnovića, Franza von Suppéa, Nikolu Strmića, te pjesnike Jurja Šižgorića i Petra Gozsenića, ali izrijeком tvrdi da su to bili "(...) samo slabi pokušaji bez ikakva dometa za jednu *hrvatsku* umjetničku glazbu" (Kuhač, 1892, 208).⁹

Što se opere tiče, Kuhač navodi da se u Istri i Dalmaciji dnevno čuje u priobalju kako momci pjevaju talijanske operne arije, a kazališta u Puli, Zadru, Splitu, Šibeniku, Hvaru i Dubrovniku svake godine daju talijanske operne predstave (Kuhač, 1892, 211).

U sadašnjici – prema Kuhaču – u Dalmaciji postoje brojne glazbene institucije, pa redom nabroja filharmonijsko društvo s tri glazbene škole u Zadru, dva filharmonijska društva (talijansko i hrvatsko) sa svojim glazbenim školama u Splitu, mjesnu kapelu s glazbenom školom u Sinju, kazališnu kapelu u Šibeniku, društvo *Gusle* u Makarskoj, gradsku kapelu u Omišu, oboje s glazbenim školama, filharmonijsko društvo i mjesnu kapelu u Trogiru, filharmonijsko društvo u Hvaru, dvije gradske kapele u Starome Gradu na Hvaru, gradske kapele u Dubrovniku i Kotoru, a sve te ustanove imale su i prateće glazbene škole. Osim toga postoje i brojni crkveni orkestri i hrvatski muški zborovi (Kuhač, 1892, 211-212). Članak završava napomena-

9

[“(...) dies waren nur schwache Versuche ohne jede Tragweite für eine kroatische Kunstmusik”]

ma o postojanju dviju značajnih glazbenih biblioteka – Ivana Marcocchie u Splitu i Ivana E. Kuzmića u Dubrovniku (ove se danas nalaze pohranjene u zbirkama splitske katedrale i franjevačkog samostana Male braće u Dubrovniku). Kuhač zaključno bilježi činjenicu da je mnogo vrijednih starih rukopisa završilo u Vatikanu te venecijanskim i pariškim bibliotekama (Kuhač, 1892, 212).

Tekst je ilustriran s dva crteža narodnog muziciranja Vlahu Bukovca (1855–1922), završnom vinjetom Rudolfa Bernta (1844–1914), a opremljen je i s trima notnim primjerima (jedna hrvatska gradska pjesma, jedna napuljska pjesma u izvornoj i na hrvatski tekst prilagođenoj verziji). Bilježaka s navođenjem izvora nema.

Valja istaknuti da je niz Kuhačevih podataka navedenih u ovom tekstu ušao u preglede hrvatske glazbene povijesti, objavljene u 20. stoljeću, npr. one Josipa Andreisa (1909–1982) i Lovre Županovića (1925–2004), da je dio iz zasad nepoznatih razloga ostao neuključen u te preglede, dok je najmanji dio izostavljen zbog činjenice da su ti podatci bili netočni (npr. Zrinj kao Stridon, kompozicije sv. Jeronima, te Palmotićeve opera *Captislava*).

Na ovaj Kuhačev tekst vrlo se brzo reagiralo u Časopisu za svjetovnu i crkvenu glasbu *Gusle* od 1. srpnja 1892. (*Gusle*, 1892, 56). Kuhaču se – uz priznanje za ono što je učinjeno dobro – predbacuje da je donio neke krive podatke i predlaže da se u izdanju na hrvatskome “štošta dopuni i ispravi” (Čapo-Žmeđač, 1999, 164). Ivan Pederin (1934) je pak u svojem prikazu sveska *Dalmatien* donio kratak pregled Kuhačeva članka u kojem je i sâm, kao nestručnjak za glazbu, napravio nekoliko previda i donio nekoliko krivih podataka, npr. da je graditelj orgulja Pietro Nacchini bio i skladatelj (Pederin, 2004, 409).

Volksmusik (sv. *Croatien und Slavonien*, Kuhač, 1902). Ovaj Kuhačev tekst, objavljen deset godina nakon onoga o Dalmaciji, sastoji se također – što je začuđujuće i zasad enigma po sebi – od odlomaka koji se, unatoč jasnome naslovu, bave i tradicijskom i umjetničkom svjetovnom i crkvenom glazbom. Veći početni dio teksta uistinu tretira područje koje sam Kuhač definira kao

“Musik des croatischen Volkes”¹⁰ (Kuhač, 1902). Počinje s dvama predmigracijskim podacima o slavenskim glazbenicima na dvoru Atila i avarskom dvoru te konstatira da je pjev Hrvata pri dolasku u novu postojbinu imao karakteristike poganskoga kulta. Ta se pretkršćanska ukorijenjenost zadržala i nakon kristijanizacije u nekim melodijama ritualnih napjeva uz tekstovne prilagodbe, npr. zamjena imena poganskih božanstava imenima kršćanskih svetaca (Kuhač, 1902, 109). Taj postupak Kuhač pokazuje na četiri primjera novijih pjesama (za jednu navodi da je iz 16. stoljeća), od kojih jedan čak zadržava ime poganske božice Lado (Kuhač, 1902, 110), dok je drugu s malo izmijenjenom melodijom i novim tekstom zagrebački biskup Maksimilijan Vrhovac predstavio u izvedbi zbora plemićkih djevojaka i mladića 1818. u Zagrebu austrijskom caru Franji II (Kuhač, 1902, 111). Daljnji primjeri koje navodi za ovaj tip predkršćanske melodike u Hrvata su pjesme krijesa, one za Badnjak i koleda za Novu godinu, no one nisu bile pismeno zabilježene zbog prijenosa usmenim predanjem. U vezi s ovom problematikom zanimljivu opservaciju Kuhač donosi u pogledu glazbene terminologije, sačuvane u pisanim izvorima od 10. do 13. stoljeća, koja bilježi riječi što označavaju pojedine pojave na području vokalne i instrumentalne glazbe (Kuhač, 1902, 112). Još je zanimljivija Kuhačeva konstatacija estetičkog reda, kada tvrdi da stari Hrvati i Srbi nisu glazbu smatrali darom bogova (poput npr. starih Grka) nego su “glazbu i pjev (...) promatrali kao čovjekovo djelo” (Kuhač, 1902, 112).¹¹

Poveći odlomak Kuhač posvećuje slavenskim guslarima, aedima i svjetovnim pjevačima, koji sami sebe prate na guslama kao učitelji i savjetnici naroda. Pritom spominje njihovo oslijepeljivanje kao podstrekača ustanaka, tzv. *sljepačke akademije* koje su postojale sve do kraja 18. stoljeća i novije privatne poduke s uvjetima koji se postavljaju pred njihove polaznike (Kuhač, 1902, 112-113). Tu spada još i tvrdnja da su se dvorski glazbenici starih hrvatskih kraljeva nazivali “panduri”, što dolazi od riječi “pandura”, tj. tanbura.

10

[“Glazbu hrvatskog naroda”]

11

[“Musik und Gesang (...) als ein Werk des Menschen betrachten”]

Sljedeći veći odlomak posvećuje Kuhač djelatnosti slavenskih kršćanskih apostola Ćirila i Metoda, navodeći redom da se u tom bogoslužju pri molitvama, propovijedima i pjevu upotrebljavao *Volkssprache* [narodni govor], da je za potrebe toga liturgijskog pjeva na slavenskom jeziku Metod konstruirao vlastito notno pismo te donosi primjer tako neumiziranog teksta iz 11. stoljeća što se čuva u moskovskoj biblioteci grofa Theodora Andrejeviča Tolstoja (Kuhač, 1902, 113-114).

Prelazeći na povijesnu fazu u kojoj su Hrvati postupno prihvaćali liturgiju na latinskom jeziku, Kuhač spominje širenje notacije rimskim neumama i donosi prikaz dviju folija s takvim neumama iz zagrebačke biskupske biblioteke što su oko 1330. godine pripadale gradskom elizabetinskom hospiciju. Potom navodi zasluge benediktinskoga reda u tom području glazbene pismenosti, kao i primjere iz novije prošlosti, odnosno iz zbirke *Sveti Evangeliumi*, tiskane 1651. u Zagrebu, u koju je biskup Petar Petretić (1604–1667) uvrstio tri melodije s vlastitim novim tekstom. Sve te izvore Kuhač smatra primjerima prastarih hrvatskih melodija s novim kršćanskim tekstovnim “kontrafakturama” (Kuhač, 1902, 114).

Nakon ovih razmatranja Kuhač iznenađujuće prelazi u tekstu naslovljenom s *Volksmusik* na glazbene sadržaje u kojima obrađuje pojave umjetničke glazbe. Navodi postojanje orgulja u Zagrebu od 1363, kao i njihovih domaćih graditelja, te u taj problematski krug uključuje zvonoljevarstvo i njegove proizvode iz 14. i 15. stoljeća sačuvane u sjevernoj Hrvatskoj među kojima su zvona u Prišlinu, Grobniku, Lipniku, itd. (Kuhač, 1902, 115). Terminološki konfuzno nastavlja sa spominjenjem *Streicherzett* [gudačkog trija] od dvije violine i basa 1367. u gradu Zagrebu, te narodnih instrumentalnih kapela u Zagorju i Primorju (oboe ili sopile, violine, basovi) i tamburaških zborova s gajdama u Slavoniji (Kuhač, 1902, 115-116).

Daljnje iznenađenje Kuhač u istom kontekstu priređuje brojnim nabranjem i kratkim opisivanjem djelatnosti raznih skladatelja i glazbenih teoretika djelatnih u gradovima i na feudalnim dvorovima; tako navodi poimence Pavla Skalića, Vinka Jelića, Jurja (Đuru) Križanića, bana Petra Zrinskog (kao pjesnika i skladatelja), grofa Jurja Frankapana, baruna Trenka

s njegovom vojnom “turskom glazbom”, odnosno “turskom kapelom”, Adama Patačića, Mihaela Šiloboda, Jurja Mulicha (Mulića), kantual *Citharu octochordu*, Grgura Čevapovića, no ne propušta priliku da u okvirima hrvatske dijaspore u Italiji, Mađarskoj i Donjoj Austriji među talentiranim glazbenicima ne “prokrijumčari” svoju omiljenu tezu o hrvatskom podrijetlu Josefa Haydna (Kuhač, 1902, 116-119).

Slijedi povratak na tradicijsku glazbu u obliku kraće rasprave o narodnim plesovima kao što je *kolo*, te zbirnim imenicama *ples* i *tanac*. Zanimljive su Kuhačeve napomene o tome da je kolo zapravo simbol zvjezdanog kruženja na nebu (sa Suncem kolovođom i Mjesecom pritucalom), da je tip plesa *oro* bez sumnje starogrčkog podrijetla¹² i da plešuće djevojke imaju u gledalištu “garde des dames” kao eventualnu zaštitu od nepristojnog ponašanja. Pri navođenju raznih tipova narodnih plesova (*oro*, *žensko kolo*, *šaljivo kolo*, *povraljanac*, *ketuš*, *plješkvica*, *staro sito*, itd.) Kuhač ih obilato kontekstualizira u pravoj etnografskoj maniri, ne prežući ni od spominjanja tipičnih narodskih šaljivih dvosmislenosti u doskočicama tipa “Stare babe kad igraju, silnog praha uzvitlaju” (Kuhač, 1902, 121).

Zanimljiv dvostruki retroaktivni proces Kuhač zamjećuje u fenomenu *Städtlieder* [gradskih, varoških pjesama]. Prema njegovom tumačenju, među njima ima pjesama sa seoskom melodikom i ritmikom koju su preuzeli i “profinjili” strani došljaci u gradove [“sie ... lassen ein gewisses Raffinement erkennen”], a onda ih je povratno opet prihvatio narod. Kuhač donosi notne i tekstovne primjere sedam takvih pjesama. U nekoj vrsti sive zone, između prihvaćanja i odbijanja, nalaze se pjesme koje su hrvatski radnici i vojnici naučili u inozemstvu i opremili vlastitim novim tekstovima, dok narod odbija ono što je očito strano u glazbenim aspektima, jer se ne želi povinovati ničemu što donosi gradski element, tj. *kaputaši* (Kuhač, 1902, 123-124).

Čitav tekst *Volksmusik* završava kraćom reminiscencijom na fenomen tambure. Kuhač tvrdi da je izvođenje tamburaške

12

Pritom citira Homerovu *Ilijadu*, 18. pjevanje, stihove 560-579, 593, 594 i 599-605 (prema Kuhač, 1902, 120).

glazbe u gostionicama hrvatski pandan mađarskoj ciganskoj glazbi, da u zemlji postoji već pedesetak tamburaških društava i više tvornica za gradnju tambura, te spominje trojicu istaknutijih skladatelja glazbe za tamburu – Milutina von Farkaša, Vilima Gustava Broza i Alfonsa von Gutschyja (Kuhač, 1902, 124).

I ovaj je tekst ilustriran s dva crteža: likom seoskog svirača gajdi (nepotpisani autor; možda V. Bukovac?) i završnom vinjetom G. F. Morellija s prikazom preslice, izrezbarenog štapa i dvojnica s naslovom *Hausindustrielle Gegenstände* [predmeti kućne radinosti]. Opremljen je, kako je već rečeno, s ukupno 12 notnih primjera. Novost su dva faksimila povijesnih izvora, ali bilježaka s navođenjem izvora nema ni ovdje.

I opet valja istaknuti da je niz Kuhačevih podataka navedenih u ovom tekstu ušao u ranije spomenute preglede povijesti hrvatske umjetničke glazbe, objavljene u 20. stoljeću (npr. podatci o kodeksima sa zapadnom notacijom, orguljama, te nizu pojedinih skladatelja i glazbenih teoretika), a da je dio iz zasad nepoznatih razloga ostao neuključen u te preglede (npr. podatci o glazbenicima 16. stoljeća Gjuri Knezu i Arnoldu Tuškano).¹³

Nakon svega što je dosad rečeno pokušat ćemo sada rekonstruirati mrežu Kuhačevih kontakata u vezi s navedenim tekstom o Dalmaciji – on je kronološki prvi i za njega je kompletnije sačuvana epistolarna dokumentacija – upozoravajući na neke odrednice koje su odigrale značajnu ulogu u konačnoj artikulaciji tih tekstova. Tu rekonstrukciju poduzet ćemo na temelju dostupne korespondencije u trokutnoj višesmjernoj konstelaciji na liniji F. Ks. Kuhač – Eduard Hanslick – Joseph

13

Vjera Katalinić nema registriran nijedan od oba Kuhačeva teksta iz ove serije u Kronološkom popisu Kuhačevih objavljenih radova prema popisu JLZ-a, u svojem tekstu *Kuhačevi objavljeni radovi (pretežno u periodici) od 1865. do 1945. prema popisu Jugoslavenskog leksikografskog zavoda* (Katalinić, 1984, 473-522). Zdravko Blažeković u poglavlju *Franjo Ksaver Kuhač: utemeljitelj hrvatske glazbene historiografije* spominje samo jedan Kuhačev tekst (*Volksmusik*) i to u potpoglavlju *Kuhač o povijesti glazbenog pisma* (Blažeković, 2009, 64). Sanja Majer-Bobetko je uvrstila u rukopis svoje najnovije knjige *Hrvatska glazbena historiografija od početka 20. stoljeća do 1945. godine* (Majer-Bobetko, 2019, 249).

von Weilen. Ta je korespondencija sačuvana u Kuhačevoj ostavštini u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu, dok u odgovarajućim bečkim depozitorijima¹⁴ Hanslickove ostavštine takva korespondencija prema sadašnjim autorovim uvidima i spoznajama nije poznato da je sačuvana.

Spomenuta korespondencija o tekstu za svezak o Dalmaciji sastoji se od ukupno 11 pisama datiranih u razdoblju od 18. 10. 1888. do 8. 7. 1890. Među njima su po tri pisma Eduarda Hanslicka (1825–1904) Kuhaču, Kuhača Hanslicku i Josepha von Weilena Kuhaču, te po jedno pismo Hanslicka Weilenu i uredništva edicije Kuhaču. Neka su od njih samo tehničke ili čak samo privatne naravi pa su za našu temu sporedna – takvi su npr. kontakti s Izidorom (Isom) Kršnjavim (1845–1927) i Vlahom Bukovcem. Stoga ćemo se koncentrirati na ona pisma koja sadržavaju bitne idejne odrednice čitavog ovog kompleksnog kontakta. Valja odmah naglasiti da su sva pisma pisana u formi tada uobičajene epistolarne akademske manire učtivosti – s današnjeg stajališta i prakse s nekim elementima anakroničnosti.

Nakon što je Kuhač prihvatio ponudu Hanslicka kao urednika za glazbu da napiše tekst o narodnoj i umjetničkoj glazbi u Dalmaciji, glavni se urednik čitavoga izdanja von Weilen posebno zahvalio na Kuhačevu pristanku: “Izvanredno me raduje što ste se na tako ljubazan način izrazili spremnim opisati narodnu i umjetničku glazbu u svesku *Trst, Istra i Dalmacija*.” (von Weilen, 1888) No, nakon takvog upravo idiličnog početka ove suradnje slijedi zanimljiv zaplet. Naime, Kuhač je u svojoj težnji da o naručenom predmetu napiše što više i navede koliko je moguće više imena i pojava u prvoj verziji svojega članka ne samo prevršio mjeru u duljini teksta nego i konceptijski skrenuo s linije preciznih uredničkih naputaka. Hanslick i von Weilen našli su se u vjerojatno neočekivanoj

14

Hanslickova se korespondencija čuva u Beču razasuta po raznim ustanovama, a to su koliko je danas poznato: Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriften-sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv der Wiener Philharmoniker, Archiv des Wiener Männergesangsvereins i Österreichischen Staatsarchiv (prema Höslinger, 2010, 125). Istražio autor tijekom 2018. i 2019.

situaciji gdje su dragocjenog suradnika trebali istodobno diplomatski i energično upozoriti na njegova skretanja i zablude. O tome svjedoči sačuvana kopija Hanslickova pisma von Weilenu (Hanslick, 1889). U njemu ga Hanslick u primjedbi br. 1 obavještava da je rukopis skratio s 10 na 8 stranica, izbacivši dijelove Kuhačeva teksta o Metodovim propisima o liturgijskom pjevanju te o “slavnim venecijanskim i napuljskim skladateljima” (Leo, Draghi, Morlacchi, Zingarelli, Corcia), navodno “djeci hrvatskih roditelja”. Osobito se okomio na Kuhačevu tvrdnju o Giuseppeu Tartiniju (1692–1770):

“Sasvim nedopušteno čini mi se što je znameniti talijanski violinist Giuseppe Tartini naveden kao ‘Tartica’ Trtić (u zagradi ‘Tartini’). U svim pouzdanim povijestima glazbe i biografijama čita se da je Tartini, rođen u Piranu, sin Firentinca Giovannija Tartinija, kojega su građani Pirana iz zahvalnosti zbog darivanja katedrali izabrali za mjesnoga plemića. Tartini je dobio poduku samo u talijanskim školama, poučavao je sâm u Padovi, napisao svoje teorijske radove na talijanskome jeziku i nije nikada i nigdje drukčije nazivan nego Tartini i smatralo ga se Talijanom.” (Hanslick, 1889)

U nastavku Hanslick decidirano iznosi svoj urednički credo: “Djelo, za koje je članak namijenjen, ne može biti mjesto za prihvaćanje takvih istraživanja; ono se mora kretati na čvrstome tlu onoga što je opća znanost priznala kao važeće.” (Hanslick, 1889)

Druga se Hanslickova primjedba odnosi na Kuhačev kriterij navođenja dalmatinskih skladatelja, među koje je – po vlastitoj karakterizaciji – uključio i neke “glazbene diletante”. Hanslick odlučno zahtijeva da se takva imena “u povijesti glazbe potpuno nepoznata” uklone jer, pomalo ironično, kaže da “Razmjernost djela zahtijeva da pojedine krunske zemlje ne nabrajaju takvo mnoštvo ‘znamenitih’ imena, [i to] svakako ne [ona] koja su svijetu isporučila vrlo slabo poznata glazbena postignuća.” (Hanslick, 1889)

Treća Hanslickova zamjerka Kuhaču je objeda Kuhača za svojevrсни šovinizam: “Općenito će svaki čitatelj uočiti da je u članku riječ gotovo samo o hrvatskoj glazbi, [a] da se talijanska [glazba] spominje ne samo sasvim kratko, nego uvijek u oma-

lovažavajućem, gotovo mržnjom prožetim tonom.” (Hanslick, 1889) Kopiju ovog pisma Hanslick je očito uputio i Kuhaču, jer ovaj već tjedan dana kasnije replicira u dugom pismu od 30. 1. 1889. U njemu žali što njegov članak u prvotnom obliku “nije naišao na odobravanje” i izražava svoju spremnost da preradi članak prema Hanslickovim uputama. Uzrok nesporazumu Kuhač ovako formulira: “Krivnja će, kako mi se čini, ležati u tome što ja nisam znao da se u djelu, za koje je bio namijenjen moj članak, ništa ne može donijeti što općoj muzikologiji nije poznato, i što Vi niste priznali.” (Kuhač 1889) No u istoj rečenici iznosi i blagu kritiku uredničkog stava: “Ako je to program djela, mora se naravno toga držati, ali je šteta što se ta znanost o glazbenom životu stanovnika Dalmacije, Istre, Hrvatske i Slavonije podučava tako manjkavo, i što se npr. o postojanju jednog Lisinskog ne zna baš ništa (...)” (Kuhač, 1889). Međutim, u nastavku pisma Kuhač se spremno odriče dijela svojega teksta o Metodovu notnom pismu i nazivanju Tartinija Tarticom odnosno Trtićem, no naširoko eksplicira u upravo docirajućem tonu svoje stavove o hrvatskom podrijetlu nekih prošlih i sadašnjih umjetnika (Mazzurana-Mažuranić, Giarnovich-Jarnović, Hreljanović, književnik Tomaseo-Tomić, više slikara imenom Schiavoni), te, u prošlosti, o desetcima hrvatskih profesora na padovanskom, bolonjskom i bečkom sveučilištu. Nevoljko pristaje na ispuštanje nekih imena:

“Ako najslavnije uredništvo izvolijeva ispustiti imena venecijanskih i napuljskih Hrvata, onda je najbolje da se to i dogodi, ali prešutjeti to da je Dalmacija dala Italiji više učenjaka, pjesnika, slikara, glazbenika, arhitekata, kipara, itd. nego Italija Dalmaciji, pada mi krajnje teško, jer mi je kao Hrvat u obaveza da mojem narodu otvorim put istini.” (Kuhač, 1889)

Kuhača mora da je “ubola” Hanslickova primjedba o ispuštanju talijanskih glazbenika i omalovažavajućem tonu govora o njima jer u post festumu pismu kaže sljedeće: “Ispričavam se Vašem Visokorođu što ovom pismu prilažem još jedan mali podlistak ‘Stogodišnji valcer’. Članak nema nikakvu stilističku važnost, nego samo treba posvjedočiti da sam doista hrvatski domoljub, ali nipošto hrvatski šovinist.” (Kuhač, 1889)

Zanimljivo je s koliko je obazrivosti Hanslick odgovorio Kuhaču na to pismo. Zahvaljuje mu za “mnoga vrijedna razrješenja

(...) o hrvatskim glazbenim prilikama” i upravo se ispričava jer nije nikako htio “povrijediti ili (...) posumnjati” u njegov autoritet i poručuje: “Ja već odavna znam da Vi u stvarima hrvatske glazbe imate odlučujući glas, kojeg utoliko više poštujem što je moje znanje u tom području rada vrlo maleno.” (Hanslick, 1889) Potom objašnjava da je Kuhačev članak prilog “jednom djelu koje je narodu razumljivo i prije svega namijenjeno njemačkom čitatelju”, pa da su stoga promjene u njegovu članku poželjne, no da nikakva formalna “preradba” cijelog članka nije potrebna. Upozorava Kuhača da bi njegova prvotna verzija mogla postati “zamamljiv primjer” suradnicima sljedećih svezaka, jer “kad Česi vide da samo Dalmacija paradira s dvadeset slavni glazbenih ličnosti hrvatske nacije, tada bi oni sa svoje strane nabrojali najmanje stotinu” (Hanslick, 1889). I na kraju upućuje još jednu molbu koju ovako formulira:

“Vaš članak čini mi se da previše ignorira glazbenu sadašnjost. Suglasno s preostalim zemljama, molim Vas da barem ukratko navedete koji gradovi:

- a. Imaju li operne kuće, i pjevaju li se tamo opere na talijanskom ili hrvatskom;
- b. Gdje postoje značajne redovite koncertne institucije, talijanske ili hrvatske;
- c. Gdje postoje javni glazbeni konzervatoriji ili veće potpune glazbene škole, s talijanskim ili hrvatskim jezikom poduke?”

(Hanslick, 1889)

Nije potrebno posebno isticati da je Kuhač ovoj molbi/zahhtjevu u potpunosti udovoljio, jer je u svoj prerađeni tekst uvrstio podatke o samostanskim i katedralnim glazbenim školama, te impozantan popis glazbenih institucija u Zadru, Splitu, Sinju, Šibeniku, Makarskoj, Omišu, Trogiru, Hvaru, Starome Gradu na Hvaru, Dubrovniku i Kotoru. Što se opere tiče, Kuhač navodi kako mnogi momci pjevaju talijanske operne arije, a kazališta u Puli, Zadru, Splitu, Šibeniku, Hvaru i Dubrovniku svake godine daju talijanske operne predstave.

U zaključku ističem samo sumarno da je ova mreža Kuhačevih kontakata na projektu *Kronprinzenwerka* imala, metaforički rečeno, veća i manja okna: kroz veća su se bez sadržajnog očitovanja provukli Kršnjavi i Bukovac (Bukovca su, čini se,

izravno u Parizu gdje je tada boravio kontaktirali članovi uredništva), dok su u dijelu mreže s gušćim oknima ostali zadržani von Weilen i posebno Hanslick.

S jedne strane, Kuhač je u kontaktu s Hanslickom dobio sve komplimente (koliko god oni djelomice bili kurtoazni) za svoj rad i profesionalne kompetencije, dok je s druge strane dobio vrlo jasne naputke (i putem njih i stanovite kritike) o tome što jest i kako funkcionira ondašnja međunarodna muzikologija.

Što se Hanslicka tiče, on je kontaktom i razmjenom mišljenja i stavova s Kuhačem dobio uvid u glazbene prilike u dijelu Monarhije o kojima nije (prema vlastitom priznanju) znao gotovo ništa. A živio je s Kuhačem u istoj državi! Očito, još i danas prisutna tradicija začudne ignorancije o glazbi u područjima južno od Alpa i na istočnoj strani Jadrana u etabliranoj muzikologiji seže unatrag u nedogled. No Hanslick se barem iskazao kao otvoreni duh voljan primiti nove informacije i spoznaje...¹⁵

15

U tekstu su prikazani rezultati istraživanja u okviru projekta IP-06-2016-4476 pri Hrvatskoj zakladi za znanost Umrežavanje glazbom: promjene u paradigmi u "dugom 19. stoljeću" – od Luke Sorkočevića do Franje Ksavera Kuhača (2017–2021).

Reference

- Belaj, V., 2008. Die Darstellung der Kroaten in österreichisch-ungarischen Überblickswerken. U: J. Fikfak i R. Johler, ur. *Ethnographie in Serie. Zu Produktion und Rezeption der "Österreichisch-ungarischen Monarchie in Wort und Bild"*. Beč: Verlag des Instituts für Europäische Ethnologie. 255-264.
- Blažeković, Z., 2009. Franjo Ksaver Kuhač: utemeljitelj hrvatske glazbene historiografije. U: S. Majer-Bobetko, Z. Blažeković i G. Doliner, ur. *Hrvatska glazbena historiografija u 19. stoljeću*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 34-101.
- Čapo-Žmegač, J., 1999. Od euforije do zaborava. O knjizi "Dalmacija" (Beč-Split 1892.) iz djela "Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild". S posebnim osvrtom na etnografski prikaz. *Mogućnosti*, 7/9, 158-177.
- Gusle, 1892. [Listak bez naslova] *Časopis za svjetovnu i crkvenu glasbu*, 1. srpnja. 56.
- Hanslick, E., 1889. *Pismo br. 137*. [rukopis] Kuhačeva ostavština – korespondencija. Knjiga IX. 22. siječnja 1889. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Höslinger, C., 2010. Eduard Hanslick in seinen Briefen. U: T. Antonicek, G. Gruber i C. Landerer, ur. *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*. Tutzing: Hans Schneider Verlag. 123-137.
- Katalinić, V., 1984. Kuhačevi objavljeni radovi (pretežno u periodici) od 1865. do 1945. prema popisu Jugoslavenskog lekosikografskog zavoda. U: J. Bezić, ur. *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911)*. Zagreb: JAZU. 473-522.
- Kuhač, F. Ks., 1889. *Pismo br. 138*. [rukopis] Kuhačeva ostavština – korespondencija. Knjiga IX. 30. siječnja 1889. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. X., 1892. Musik. U: J. von Weilen, ur. *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild (Dalmatien)*. Vol. 11. Beč: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei. 204-212.

- Kuhač, F. Ž., 1902. Volksmusik. U: J. von Weilen, ur. *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild (Croatien und Slavonien)*. Siebenter Band der Länder der St. Stephans Krone. Vol. 24. Beč: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei. 109-124.
- Majer-Bobetko, S., 2019. *Hrvatska glazbena historiografija od početka 20. stoljeća do 1945. godine*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Miller, F., 1902. Musik. U: J. von Weilen, ur. *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild (Croatien und Slavonien)*. Siebenter Band der Länder der St. Stephans Krone. Vol. 24. Beč: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei. 174-176.
- Pederin, I., 2003. Hrvatska u djelu “Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild”. *Forum*, 4-6, 758-788.
- Pederin, I., 2004. Dalmacija u djelu “Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild”. *Rad Zavoda povijesnih znanosti HAZU u Zadru*, 46, 395-424.
- Spinčić, A., 1891. Volksleben der Slaven in Istrien. U: J. von Weilen, ur. *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, Das Küstenland (Görtz, Gradiska, Triest und Istrien)*. Vol. 10. Beč: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei. 208-219.
- Stachel, P., 2010. “Mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit”. Eduard Hanslicks Anteil am “Kronprinzenwerk”. U: T. Antonicek, G. Gruber i Ch. Landerer, ur. *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*. Tutzing: Hans Schneider Verlag. 215-232.
- Weilen, J. von, 1888. *Pismo br. 249*. [rukopis] Kuhačeva ostavština – korespondencija. Knjiga IX. 24. listopada 1888. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.

**FRANJO KSAVER KUHAČ
AND THE NETWORK OF HIS
CONTACTS IN THE PROJECT *DIE
ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE
MONARCHIE IN WORT UND BILD
(1886–1902)***

Stanislav Tuksar

Abstract: The Croatian musicologist Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911) was engaged to collaborate in the large Austrian state project entitled *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild (1886–1902)*, where in the volume *Dalmatien (1892)* he published his text *Die Musik*, and in the volume *Croatien und Slavonien (1902)* the text *Volksmusik*. The preserved correspondence and other documentation dealing with this issue testify to the network of contacts among acting personalities (J. v. Weilen, E. Hanslick, I. Kršnjavi, V. Bukovac etc.) and their mutual interactive relations.

Keywords: Franjo Ksaver Kuhač; Eduard Hanslick; *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild*.

As this paper forms part of a research project in which I participate under the title *Umrežavanost Glazbom – Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911)* [Networking with Music – Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911)], it will be limited to the topic indicated by its title, although the whole problem is much broader and very interesting as a complex theme both concerning its contents and its unavoidable contextualisation.

What is it all about? It was a culturological endeavour, broadly known as the *Kronprinzenwerk*, which was realized during the last decades (in the period from 1886 till 1902) of the Austro-Hungarian Monarchy as a political and propagandistic enterprise of the Kronprinz and Archduke Rudolf of Habsburg (1858–1889), and after his premature death in 1889 continued by the whole dynasty and the socio-political establishment of the Monarchy. Namely, to put it shortly, it was a project with the official title *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild* [The Austro-Hungarian Monarchy in Words and Pictures]. In the almost 17-year period 24 volumes¹ in all in encyclopaedic format were published in German in the Emperor-King's and State Court Printing Office and Publisher in Vienna. They consist of 587 texts by 432 authors and were originally published in 397 smaller volumes, which the subscribers were supposed to bind by themselves. It should be mentioned too that in parallel to the German edition and the Editorial Board (in original: *Redaktionskomitee*) led by the writer and former military officer Joseph von Weilen

1

Here are the titles of all volumes of this Encyclopaedia published by the Druck und Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei (ed. by Joseph von Weilen):

Band 1: *Wien und Niederösterreich*, 1. Abtheilung: *Wien*, 1886.

Band 2: *Übersichtsband*, 1. Abtheilung: *Naturgeschichtlicher Theil*, 1887.

Band 3: *Übersichtsband*, 2. Abtheilung: *Geschichtlicher Theil*, 1887.

Band 4: *Wien und Niederösterreich*, 2. Abtheilung: *Niederösterreich*, 1888.

Band 5: *Ungarn*, Band 1, 1888.

Band 6: *Oberösterreich und Salzburg*, 1889.

Band 7: *Steiermark*, 1890.

Band 8: *Kärnten und Krain*, 1891.

Band 9: *Ungarn*, Band 2, 1891.

Band 10: *Das Küstenland (Görz, Gradiska, Triest und Istrien)*, 1891.

Band 11: *Dalmatien*, 1892.

Band 12: *Ungarn*, Band 3, 1893.

Band 13: *Tirol und Vorarlberg*, 1893.

Band 14: *Böhmen*, Band 1, 1896.

Band 15: *Böhmen*, Band 2, 1896.

Band 16: *Ungarn*, Band 4, 1896.

Band 17: *Mähren und Schlesien*, 1897.

Band 18: *Ungarn*, Band 5, 1. Abtheilung, 1898.

Band 19: *Galicien*, 1898.

Band 20: *Bukowina*, 1899.

Band 21: *Ungarn*, Band 5, 2. Abtheilung, 1900.

Band 22: *Bosnien und Hercegowina*, 1901.

Band 23: *Ungarn*, Band 6, 1902.

Band 24: *Croatien und Slavonien*, 1902.

(1828–1889)², a Hungarian variant was published in Budapest with Hungarian editors led by the writer Maurus (Mór) Jokái (1825–1904). Not entering this issue in detail, it has been stated by other researchers that the Hungarian editors conceived their edition from “Hungarian nationalistic”, strictly centralistic standpoints, i.e. that the material was elaborated exclusively according to regional-geographic criteria, without specific editors for single areas (not even that of music); in categories *Folk Life* only Hungarians were treated, while *folk musics* by non-Hungarian ethnic groups were scattered around in single volumes as regional phenomena without their own entries. About this the contemporary Austrian sociologist Peter Stachel (1965) writes:

“The only exception are the Croats: as the crownland *Croatia and Slavonia* had at disposal a political autonomy within the lands of St Stephen’s crown, it is respectively separately treated in its own volume; in it music was adequately appreciated. It is this example which serves as an irrefutable proof how the creation of the *Kronprinzenwerk* was oriented according to the political structures of the State.” (Stachel, 2010, 224-225)³

What this *opus magnum* really was, what were its intentions and what it meant, which were the motives and ideas active in its background – all this has been investigated thus far by researchers of various disciplines and profiles, first of all in Austria but also elsewhere, including experts from Croatia. One of the best recent assessments and qualifications of this background hyper-structure for the Austrian edition has been again offered by Peter Stachel:

2

Weilen was later followed by the historian and university Professor Heinrich von Zeißberg and the clerk, journalist and Beethoven researcher Joseph Böck-Gnadenau (Stachel, 2010, 220).

3

[“Die einzige Ausnahme stellen die Kroaten dar: Da das Kronland *Kroatien und Slavonien* innerhalb der Länder der Stephanskronen über politische Autonomie verfügte, wurde es dementsprechend in einem eigenen Band gesondert abgehandelt, wobei auch die Musik entsprechend gewürdigt wurde. Gerade dieses Beispiel belegt schlagend, wie strikt sich der Aufbau des *Kronprinzenwerks* an den politischen Strukturen des Staates orientierte.”]

“In a multi-ethnic state such as the Habsburg Monarchy, cultural history and ethnography, the scientific and journalistic description of the so-called *folk life* of single *tribes* – this was the official term, while notions such as nationality or even nation were in this context strictly forbidden – was of special significance. Unlike in Germany (...), officially promoted ‘ethnological’ research in Austria was much more oriented towards an ethnographical and human-geographical approach, in which the ‘tribes’ were imagined as a sort of human ‘raw material’, which was in a certain way ‘disseminated’ throughout various regions, and culturally formed according to distinctive climatic conditions and the economic practices arising therefrom. According to this concept, the cultural borders between single tribes were in principle understood as permeable (...). The political function which was assigned to these ethnographical representations was intended to promote a ‘better mutual knowledge’ among people and thus to contribute to the overcoming of national differences.” (Stachel, 2010, 218)⁴

It was thus an “explicit political programming” and the speculation that the Archduke Rudolf (1858–1889), as a Kronprinz and predestined future Habsburg ruler after Francis Joseph I (1830–1916), wanted by this initiative and by such a megalomaniac endeavour to legitimize himself as a future enlightened and modern ruler of the Monarchy – is probably not far from the truth. However, the fact that the course of events and his personal destiny, i.e. his suicide, only four years after the beginning of the realization of this project took another direction, will remain beyond the scope of this paper.

4

[“In einem Vielvölkerstaat wie der Habsburgermonarchie kam der Kulturgeschichte und Ethnographie, der wissenschaftlichen und publizistischen Beschreibung des sogenannten *Volkslebens* der einzelnen *Volksstämmen* – so die offizielle Bezeichnung, Begriffe wie Nationalität oder gar Nation waren in diesem Zusammenhang verpönt – naturgemäß besondere politische Bedeutung zu. Anders als in Deutschland, (...) die offiziell geförderte ‘volkskundliche’ Forschung in Österreich orientierte sich vielmehr an einem ethnographisch-humangeographischen Zugang, bei dem die ‘Volksstämme’ als eine Art humanes ‘Rohmaterial’ imaginiert wurden, das über unterschiedlich beschaffene Landstriche gleichsam ‘ausgestreut’ und von diesen, das heißt von den klimatischen Bedingungen und den dadurch geprägten Wirtschaftsformen, kulturell geformt wurde. Gemäß dieser Konzeption wurden die kulturellen Grenzen zwischen den einzelnen Volksstämmen als im Prinzip durchlässig aufgefaßt (...). Die politische Funktion, die diesen ethnographischen Darstellungen zugeordnet war, bestand darin, die Völker ‘besser miteinander bekannt zu machen’ und so zur Überwindung nationaler Differenzen beizutragen.”]

The part of this editorial endeavour in 24 volumes which deals with the South-Slavic peoples of the Monarchy can be found in volumes No. 8 (*Kärnten und Krain*, 1891), 10 (*Das Küstenland: Görz, Gradiska, Triest und Istrien*, 1891), 11 (*Dalmatien*, 1892), 22 (*Bosnien und Hercegowina*, 1901) and 24 (*Croatien und Slavonien*, 1902). However, it might be expected that some further elements relevant for this topic could be found in seven further volumes consecrated to Hungary (vols. 5, 9, 12, 16, 18, 21 and 23), but they were not examined on this occasion.⁵ Now, concentrating on Croatian topics within the South-Slavic complex, it can be stated that the most important volumes are those on Istria, Dalmatia, stricter Croatia and Slavonia. This circle of problems was treated in its totality and in some particularities by several researchers, among which, as outstanding, are Ivan Pederin (2003, 758-788; 2004, 395-424), Vitomir Belaj (2008, 255-264) and Jasna Čapo-Žmegač (1999, 158-177). At this point it should be pointed out that the volumes *Dalmatien* on Dalmatia were published in German and Croatian in Vienna and Split almost simultaneously, i.e. during 1892 and 1893.⁶ Jasna Čapo-Žmegač draw attention to the fact that there exist considerable differences between corresponding texts in German and Croatian, but this aspect will also remain beyond the scope of this paper.

Naturally, at a musicological conference like this one in Sarajevo the area of music is of primary interest and it could not have been omitted from such an overall presentation of the crown lands and other issues, as well as from “ethnographic groups” (sic; Rudolf’s term) living within the Monarchy. Texts on music can be found in the volume on Dalmatia entitled *Musik*, written by Franjo Ksaver Kuhač (1892), in the volume on (stricter) Croatia and Slavonia entitled *Volksmusik*, by Franjo Žaver Kuhač (1902) and *Musik* by Ferdo Miller (1902), as well as in the volume on Coastal Territory (among others on Istria) entitled *Volksleben der Slaven in Istrien* by Alois Spinčić (1891). Such a situation – both in general and regarding music – was

5

Thus Jasna Čapo-Žmegač (1961) mentions that data on Bunjevci, Rijeka and Medimurje can be found in vols. 2, 3 and 4 on Hungary (Čapo-Žmegač, 1999, 159).

6

More about it in: Čapo-Žmegač, 1999, 159-160.

detected and assessed by some previous researchers, so that the above mentioned Peter Stachel (2010, 223) writes:

“In the case of those crown lands in which several ethnic groups lived, the *folk musics* of single nationalities were sometimes treated separately in their own articles on *folk life*. This led to a number of contributions dealing with music in single volumes: while in the case of Bosnia-Herzegovina such contributions referred exclusively to *Singing and folk music*, and not to ‘art music’; in those volumes in which several crown lands with a mixed population were discussed, several articles can be found based on both territorial and ‘national’ divisions; in some cases several texts are dedicated to the *folk life* of one ‘tribe’.”⁷

In focusing now on the essence of my paper, it can be stated that musical topics have been treated earlier in a very general way by Ivan Pederin and Jasna Čapo-Žmegač, so that they will be elaborated here for the first time from a musicological standpoint. However, this elaboration will on this occasion be limited to a lapidary overview and presentation of Kuhač’s writings (omitting texts by F. Miller and A. Spinčić), being primarily focussed on the network of contacts developed by Kuhač, the most important contributor for Croatian topics in this project.

Musik (Vol. *Dalmatien*, Kuhač, 1892). This text by Kuhač contains, in one single narrative, data on art and traditional folk music, often mixing them up within one unit. After mentioning the 4th century Patristic early Christian Father St Jerome from Stridon as the author of tunes for Canonic Hours (which is not true!), Kuhač points at the migration in Dalmatia of the “musically talented folk of Croats who like singing”⁸ and its original folk songs, the production of which and their musical

7

[“Im Fall jener Kronländer, in denen mehrere Volksgruppen lebten, wurden die *Volksmusiken* der einzelnen Nationalitäten in jeweils eigenen Artikeln zum *Volksleben* getrennt behandelt. Dies führte zu einer von Band zu Band unterschiedlichen Anzahl von musikbezogenen Beiträgen: Während etwa im Falle Bosnien-Herzegovinas ausschließlich über *Gesang und Volksmusik*, nicht aber über ‘Kunstmusik’ referiert wurde, finden sich in jenen Bänden, in denen mehrere gemischt besiedelte Kronländer behandelt werden, aufgrund der zugleich territorialen wie ‘nationalen’ Aufteilung gleich mehrere derartige Artikel; in einigen Fällen sind auch dem Volksleben eines ‘Volksstammes’ mehrere Texte gewidmet.”]

8

[“gesangslustige und musikbegabte Volk der Kroaten”]

memory “is close to fabulous”⁹ (Kuhač, 1892, 204). In addition he mentions two among his contemporary singers who knew by heart forty, even eighty thousand verses. These songs are performed without or with accompaniment of the instruments *gusle*, *gega* or *tamburica* (Kuhač, 1892, 204). What follows in the text is a short description of *gusle*, *tamburica*, the Dubrovnik version *vijalo* or *lira*, as well as wind instruments such as *Pfeife*, *Schnabelflöte*, *Querflöte*, *Doppelschwegel*, *Oboe* and *Dudelsack*. Much more space was given by Kuhač to a report on art music. He points out that Dalmatian monasteries and cathedrals have their own music schools with at first exclusively local music teachers where young people learn singing, organ and other instruments and even composition. Then he mentions that in more recent times young people from towns mostly get their music education in Italy. Concerning court music in Dalmatia, Kuhač asserts that no court poets existed there, but that the *tamburica* players as *joculatores* used to entertain nobility with their singing and music, dealing also casually with espionage (Kuhač, 1892, 206-207).

Kuhač brings some interesting data about music of the Croats in Dalmatia, mentioning festive songs performed at the crowning of King Tomislav in 924; the delight and thrill of the Zadar population marked with Croatian songs in honour of the visit of the Pope Alexandre III to Zadar in 1177; singing with accompaniment of church ensembles in Dalmatian Latin cathedrals in the 1070–1080 period; the activities of the Frankish musician and cleric Adam Parisiensis in Split at approximately the same time; while Croatian churches (Kuhač probably had in mind those practising Glagolitic liturgy and music) cherished Byzantine style without accompaniment, except possibly organs (Kuhač, 1892, 207).

Among Dalmatian musicians who composed in Italian style Kuhač mentions by name Franjo Gučetić-Gozze, also nicknamed Paprica, from Dubrovnik (16th to 17th century) and the organ builder and reformist Pietro Nacchini (18th century) and the organs he and his workshop built in Padua, Venice, Zadar,

9

[“grenzt mit Fabelhafte”]

Split and elsewhere. Most interesting is Kuhač's remark on ancient Dubrovnik companies called *Isprazni* [Discharged], *Orlovi* [Eagles], *Razborni* [Wise] and *Smeteni* [Confused], among which the latter company performed in 1652 (and again in 1692) an opera (!) with both verses and with music created by Gjono Palmotić. Among further local composers from other Dalmatian towns Kuhač mentions Petar Hektorović, Petar Knežević, Pijerko Marquis Bunić, Vladislav Mančetić, Ivan Jarnović, Franz von Suppé, Nikola Strmić, and the poets Juraj Šižgorić and Petar Gozseni; however, he explicitly asserts that those were "(...) only poor endeavours out of interest for a Croatian art music" (Kuhač, 1892, 208).¹⁰

Regarding opera, Kuhač mentions that along the Istrian and Dalmatian coast one can often hear how lads sing Italian operatic melodies, while theatres in Pula, Zadar, Split, Šibenik, Hvar and Dubrovnik each year give Italian opera performances (Kuhač, 1892, 211).

At the time of writing, according to Kuhač, there existed in Dalmatia numerous music institutions, citing in particular the Philharmonic Society with three music schools in Zadar; two philharmonic societies (Italian and Croatian) with their respective music schools in Split; the local theatre chapel with its music school in Sinj; a theatre chapel in Šibenik; the *Gusle* Society in Makarska and the town chapel in Omiš, both with their music schools; the Philharmonic Society and the local chapel in Trogir; the Philharmonic Society in Hvar; two town chapels in Stari Grad on the island of Hvar; town chapels in Dubrovnik and Kotor – all of these institutions having their own music schools. In addition, there existed also numerous church orchestras and Croatian male choirs (Kuhač, 1892, 211–212). The article ends with remarks on two important music libraries – that of Ivan Marcocchia in Split and that of Ivan E. Kuzmić in Dubrovnik (today they are kept in the collections of the Split Cathedral and the Dubrovnik Franciscan monastery), as well as with the complaint that

10

[“ (...) dies waren nur schwache Versuche ohne jede Tragweite für eine kroatische Kunstmusik”]

many worthy old manuscripts ended up in the Vatican and in Venetian and Parisian libraries (Kuhač, 1892, 212).

The text is illustrated with two drawings of folk music making by the painter Vlaho Bukovac (1855–1922) and a vignette by Rudolf Bernt (1844–1914). It is also supplied with three music examples (a Croatian urban song; a Neapolitan song in its original version and with Croatian text). There are no footnotes indicating sources.

It should be mentioned that a number of Kuhač's data from this text entered the later overviews of Croatian music history, published in the 20th century, such as those by Josip Andreis (1909–1982) and Lovro Županović (1925–2004). For unknown reasons other parts of his data did not enter these overviews, while only a few of his data were omitted because the facts were simply not correct (for example, citing the location Zrinj as Stridon; compositions by St Jerome; Palmotič's opera *Captislava*).

This text by Kuhač's provoked immediate reactions: in *The Journal for Secular and Church Music Gusle*, from 1 July 1892 (Gusle, 1892, 56). Kuhač was reproached – along with the acknowledgement for what he had done well – for offering some incorrect data and that in the Croatian edition “all sorts of things should be replenished and corrected” (Čapo-Žmegač, 1999, 164). Ivan Pederin (1934) in his review of the volume on *Dalmatien* has included a short overview of Kuhač's article, but being himself no expert in music he overlooked several items and made several incorrect assertions, for example, that the organ builder Pietro Nacchini was himself a composer (Pederin, 2004, 409).

Volksmusik (Vol. *Croatien und Slavonien*, Kuhač, 1902). This text by Kuhač, published ten years after his text on Dalmatia, also consists – which is astonishing and an enigma in itself – of segments which in spite of a precise title deal with both traditional and secular art and church music. However, the initial part of the text treats indeed the area which Kuhač himself

defines as “Musik des croatischen Volkes”¹¹ (Kuhač 1902). It starts with two data from pre-migration times on Slavic musicians at the court of Atila and at the Avarian court, asserting that the singing of Croats in the times of their settlement in the new homeland had characteristics of a pagan cult. These pre-Christian roots persisted also after Christianization in some melodies of ritual tunes with textual adaptations, for example, the substitution of Pagan deities with names of Christian saints (Kuhač, 1902, 109). Kuhač shows this procedure in four pieces of newer songs (one of which he dates to the 16th century), and one of which even kept the Pagan name of the deity Lado (Kuhač, 1902, 110), while another song, with a slightly modified melody and a new text the Zagreb Bishop Maximilan Vrhovac presented in 1818 in Zagreb to the Austrian Emperor Francis II performed by a choir of noble girls and youngsters (Kuhač, 1901, 111). Further examples mentioned by Kuhač of this type of pre-Christian melodics among Croats are bonfire songs, songs for Christmas Eve and New Year’s koleda songs, but they were not written down because of their oral transmission. Regarding this type of problem Kuhač made an interesting observation on music terminology preserved in written sources from the 10th to the 13th centuries which contain words denoting specific phenomena in the areas of vocal and instrumental music (Kuhač, 1902, 112). Even more interesting is Kuhač’s aesthetical remark when he asserts that ancient Croats and Serbs did not consider music as a gift of the gods (as, for example, did ancient Greeks), but “looked at music and singing (...) as the work of men” (Kuhač, 1902, 112).¹²

Kuhač consecrated a rather large portion of his text to Slavic *gusle* players, aeds, and secular singers who accompany themselves on *gusle* as teachers and councillors of people. In this he mentions their forced blindness after being accused of being inciters of rebellions the so-called *academies of the blind* which existed up to the end of the 18th century and the then contemporary private teaching with conditions estab-

11
[“Music of the Croatian People”]

12
[“Musik und Gesang (...) als ein Werk des Menschen betrachten”]

lished for their students (Kuhač, 1902, 112-113). This passage also includes the assertion that court musicians of ancient Croatian kings were named “panduri”, a word coming from “pandura”, i.e. “tanbura”.

The second main portion of Kuhač’s text consecrated to the activities of the Slavic Christian apostles Cyril and Methodius, mentioning that in this type of service *the Volkssprache* [folk idiom] is used at prayers, sermons and in singing, that for the needs of this liturgical singing in Slavic language Methodius constructed his own notation; Kuhač also offers an example – the 11th century text with neums kept in the Moscow Library of Count Theodor Andreievich Tolstoy (Kuhač, 1902, 113-114).

Passing to the historical phase in which Croats gradually accepted the liturgy in Latin, Kuhač mentions the dissemination of notation in Roman neums and presents two folios with such neums from the Zagreb Bishopric Library, which belonged in c. 1330 to the local Elizabethan hospice. It is followed by naming the merits of the Benedictine order in musical literacy, mentioning examples from the recent past, notably from the collection *Sveti Evangeliomi*, printed in Zagreb in 1651, in which Bishop Petar Petretić (1604–1667) included three melodies with his own texts. All these examples were considered by Kuhač to be examples of age-old Croatian melodies with new Christian “contrafacturae” (Kuhač, 1902, 114).

Quite surprisingly, after these considerations Kuhač passes directly to a new section in the text entitled *Volksmusik*, dealing with phenomena in the area of art music. Along with domestic organ builders, he mentions organs in Zagreb since 1363, including bell-founders and their products from the 14th and 15th centuries preserved in northern Croatia among which are the bells in the villages of Prišlin, Grobnik, Lipnik etc. (Kuhač, 1902, 115). Terminologically somewhat confused, he continues by mentioning a *Streichterzett* [string trio] consisting of two violins and a bass in 1367 in the town of Zagreb, as well as instrumental chapels in the regions of Zagorje and Primorje (oboe or sopile; violins; basses) and *tamburica* ensembles with bag-pipes in Slavonia (Kuhač, 1902, 115-116).

Another unexpected surprise is offered by Kuhač in numbering and in short descriptions of the activities of various Croatian composers and music theoreticians in towns and feudal courts such as Pavao Skalić, Vinko Jelić, Juraj (Đuro) Križanić, *Banus* Petar Zrinski (as poet and composer), Count Juraj Frankapan, Baron Trenk with his military “Turkish music” or “Turkish chapel”, Adam Patačić, Mihael Šilobod, Juraj Mulić (Mulich) and Grgur Čevapović, including here also the cantual *Cithara octochorda*. Kuhač did not miss the opportunity to mention that among the Croatian diaspora in Italy, Hungary and Lower Austria there had been talented musicians, and “smuggled” into this group his favourite thesis that Joseph Haydn was of Croatian origin (Kuhač, 1902, 116-119).

Coming back to traditional music, Kuhač briefly discusses folk dances such as *kolo*, dealing with generic notions of *ples* and *tanac* (both in the meaning of dance). Kuhač quite interestingly notices that *kolo* (reel, round) is in fact a symbol of the circling of stars in heavens (with the Sun as *the kolo* leader and the Moon as a commentator), that *the oro* type of dance is doubtlessly of ancient Greek origins,¹³ and that dancing girls have their “garde des dames” among the spectators as possible protection against undecent behaviour. In discussing various types of folk dances (*oro*, *female kolo*, *jocular kolo*, *povraljanac*, *ketuš*, *pljeskavica*, *old sieve*, etc.), Kuhač abundantly contextualized them in a real ethnographic manner, not hesitating to include typical folk comical double meanings such as “when old women dance, they kick up a lot of dust” (Kuhač, 1902, 121).

An interesting double retroactive process is mentioned by Kuhač when he discusses the phenomenon of *the Städtlieder* [town songs]. His interpretation reads that among them there are those with rural (village) melodies and rhythmic which were taken over and “refined” by foreign settlers in towns [“sie ... lassen ein gewisses Raffinement erkennen”], and then they returned to folk population in villages. Kuhač brings notes and texts of seven of such examples. Further on, in a kind of *grey zone* between accepting and refusing them, are songs which

13

In this he cites Homer's *Iliad*, 18th canto, verses 560-579, 593, 594 and 599-605 (cited in Kuhač, 1902, 120).

Croatian workers and soldiers learned abroad and supplied with their own texts; in this, the folk refuses to accept what is foreign in musical aspects, because they do not want to be subordinated to something which brings the urban element, i.e. the well-off people the so-called *kaputaši* (Kuhač, 1902, 123-124).

The whole *Volksmusik* text ends with a short reminiscence of the *tamburica* [tambura] phenomenon. Kuhač asserts that performing *tamburica* music in local inns is a Croatian pendant of Hungarian Gipsy music, that there are at the moment already fifty or so *tamburica* societies and several manufacturers who build *tamburica* instruments; in this he mentions three outstanding composers of *tamburica* music – Milutin von Farkaš, Vilim Gustav Broz and Alfons von Gutschy (Kuhač, 1902, 124).

This text is illustrated with two drawings: a figure of a *gajde* [bag-pipe] player (unsigned author, probably Vlaho Bukovac?) and a final vignette by G. F. Morelli presenting a distaff, carved stick and *dvojnice* [double flute], entitled *Hausindustrielle Gegenstände* [home-made objects]. The text includes 12 music examples in all and includes the novelty of two facsimiles of historical sources. There are no footnotes citing sources in this text either.

Again, we can state that numerous aspects of Kuhač's data entered the above mentioned overviews of the history of Croatian art music published in the 20th century (they are: data on codices with Western notation; organs; names of numerous composers and music theoreticians), but part of these data are not included in these overviews (such as those on the 16th century musicians Gjuro Knez and Arnold Tuškan).¹⁴

14

Vjera Katalinić did not register the two texts by Kuhač from this series in the Chronological list of Kuhač's published works according to the list established by the Yugoslav Lexicographical Institute in her text *Kuhačevi Objavljeni Radovi (Pretežno u Periodici) od 1885. do 1945. Prema Popisu Jugoslavenskog Leksikografskog Zavoda* (Katalinić, 1984, 473-522). Zdravko Blažeković in the chapter *Franjo Ksaver Kuhač: Utemeljitelj Hrvatske Glazbene Historiografije* mentions only one of Kuhač's texts (*Volksmusik*) in the sub-chapter *Kuhač o povijesti glazbenog pisma* (Blažeković, 2009, 64). Sanja Majer-Bobetko included the text from the Croatian version published in the volume *Dalmacija* in her newest book *Hrvatska Glazbena Historiografija od Početka 20. Stoljeća do 1945. Godine* (Majer-Bobetko, 2019, 249).

Following the overview presented above, let us now try to reconstruct the network of Kuhač's contacts concerning his text on Dalmatia. It is chronologically the first one and the epistolary documentation about these contacts has been well preserved, pointing towards some determinants which played an important role in the articulation of Kuhač's texts in this project. This reconstruction will be undertaken owing to the available correspondence within the triangle Franjo Ksaver Kuhač – Eduard Hanslick – Joseph von Weilen. It is preserved in Kuhač's legacy deposited in the Croatian State Archives, while various collections of Hanslick's correspondence kept in Viennese collections¹⁵ – as far as this author can ascertain – do not contain documents relevant for this topic.

The correspondence in Zagreb about Kuhač's text on Dalmatia consists of eleven letters dated from 18 October 1888 till 8 July 1890. Among them are three letters by Eduard Hanslick (1825–1904) to Kuhač, three by Kuhač to Hanslick and three by Joseph von Weilen to Kuhač, as well as one letter of Hanslick to von Weilen and one by the Editorial Board to Kuhač. Some among other letters are of a purely technical character, and as such are of no interest for our topic here: for example, Kuhač's contacts with Izidor (Iso) Kršnjavi (1845–1927) and Vlaho Bukovac). It should be mentioned that all letters were written in the form of the then usual epistolary academic courtesy, today in some ways anachronic.

After Kuhač accepted the offer by Hanslick as editor for music to write a text on folk and art music in Dalmatia, the editor-in-chief J. von Weilen explicitly thanked Kuhač for his acceptance: "I am extremely pleased that you have expressed in such an amiable manner your readiness to describe folk and art music in the volume on *Trieste, Istria and Dalmatia*."

15

Hanslick's correspondence is kept scattered around in various institutions in Vienna: Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv der Wiener Philharmoniker, Archiv des Wiener Männergesangsvereins i Österreichischen Staatsarchiv (cited in Höslinger, 2010, 125). This author researched it during 2018 and 2019.

(von Weilen, 1888) After such an idyllic beginning this collaboration followed an interesting entanglement. Namely, in his intention to write as much as he can and cite as many as possible names and phenomena on the given topic, in the first version of the text Kuhač not only exaggerated its length but also went astray from the precise editorial instructions he was given. Hanslick and von Weilen found themselves in a probably unexpected situation in which the otherwise precious collaborator Kuhač had to be both diplomatically and energetically warned about his deviations and misconceptions. This is confirmed by the preserved copy of Hanslick's letter to von Weilen (Hanslick, 1889). In it Hanslick in his remark No. 1 reports that he has shortened the manuscript from ten to eight pages, expelling parts of Kuhač's text on Methodius' regulations on liturgical singing and on "famous Venetian and Neapolitan composers" (Leo, Draghi, Morlacchi, Zingarelli, Corcia), allegedly "children of Croatian parents". He especially attacked Kuhač's assertion on Giuseppe Tartini (1692 –1770):

"It seems to me completely inadmissible that the famous Italian violinist Giuseppe Tartini should be listed as 'Tartica' Trtić (in parentheses 'Tartini'!). In all reliable music histories and biographies one can read that Tartini was born in Pirano as the son of a Florentine, Giovanni Tartini, who was appointed a 'nobile' of the township by the citizens of Pirano in their gratitude for his supporting the Cathedral. Tartini was instructed only in Italian schools, taught himself in Padua, wrote his theoretical works in Italian and is always and everywhere named only as Tartini and considered as an Italian." (Hanslick, 1889)¹⁶

In continuation, Hanslick resolutely states his editorial credo: "The work for which the article is intended cannot be the place for undertaking such new research; it must move onto the firm

16

[*"Ganz unzulässig erscheint mir, dass der berühmte italienische Geiger Giuseppe Tartini aufgeführt werde als 'Tartica' Trtić (eingeklammert 'Tartini'!). In allen verlässlichen Musikgeschichten und Biographien ist zu lesen, dass Tartini in Pirano geboren der Sohn eines Florentiners des Giovanni Tartini war, welcher von den Bürgern Pirano's aus Dankbarkeit für die Dotirung der Kathedrale, zum Nobile des Ortes erwähnt wurde. Tartini erhielt seinen Unterricht nur in italienischen Schulen, lehrte selbst in Padua, schrieb seine theoretischen Werke italienisch und ist nie und nirgends anders als Tartini genannt und als Italiener betrachtet worden."*]

ground of what has been up-to-now generally acknowledged by science as valid.” (Hanslick, 1889)¹⁷

The second of Hanslick’s remarks deals with Kuhač’s criterion of mentioning Dalmatian composers, among whom, according to his own characterization, he included also some “music dilettantes”. Hanslick decidedly demanded that such names, “completely unknown in the history of music”, be removed, because, somewhat ironically, he said that “The equilibrium of the work demands that single crown lands do not appear with such an enormous quantity of ‘famous’ names, which have delivered to the world only a few known musical achievements.” (Hanslick, 1889)¹⁸

The third of Hanslick’s objections to Kuhač was a kind of accusation of chauvinism: “Every reader will generally notice that the article speaks almost exclusively about Croatian music, [and] that Italian [music] is mentioned not only very briefly but always with a depreciating tone, almost permeated with hatred.” (Hanslick, 1889) The copy of this letter Hanslick obviously addressed to Kuhač too, because only a week later Kuhač replied in a long letter of 30 January 1889. In it Kuhač regrets that his article in its initial form “did not meet approval” and expresses his readiness to rework the article according to Hanslick’s instructions. The reason for this disagreement Kuhač formulated in this way: “The guilt will, as it seems to me, lie with me since I did not know that in the publication for which my article was intended nothing could be brought which is not already known in general musicology and which is not recognized by you.” (Kuhač, 1889) However, in the same sentence he expresses a mild critique of such an editorial attitude: “If this is the programme of the publication, naturally I have to stick to it, but it is a pity that this science teaches so deficiently

17

[“Das Werk, für welches der Aufsatz bestimmt ist, kann nicht der Ort sein, solche neue Untersuchungen vorzunehmen; es muss sich auf den festen Boden des bisher von der Wissenschaft allgemein als gültig Anerkannten bewegen.”]

18

[“Die Gleichmässigkeit des Werkes erfordert, dass nicht einzelne Kronländer mit einer solchen Unmasse von ‘berühmten’ Namen aufmarschieren, doch sehr wenig bekannte musikalische Leistungen der Welt geliefert haben.”]

about the musical life of the population in Dalmatia, Istria, Croatia and Slavonia, and that, for example, absolutely nothing is known about the existence of a certain Lisinski (...)" (Kuhač, 1889). Nevertheless, in the continuation of the letter Kuhač readily renounced the part of the text dealing with Methodius' note scripture and of naming Tartini as Tartica and Trtić, but at full length explicates, in a pontifical tone, his attitudes on the Croatian origins of some earlier and then contemporary artists (Mazzurana-Mažuranić, Giarnovich-Jarnović, Hreljanović, man of letters Tomaseo-Tomić, several painters named Schiavoni), and in past times of dozens of Croatian professors at the universities in Padua, Bologna and Vienna. He reluctantly agrees with omitting some names:

"If the most illustrious editorial board is willing to omit the names of Venetian and Neapolitan Croats, then it is best to do so, but to suppress that Dalmatia gave to Italy more scientists, poets, painters, musicians, architects, sculptors, etc., than Italy [gave] to Dalmatia, that grieves me, because it is my duty as a Croat to open for my people the way to truth." (Kuhač, 1889)

Kuhač must have been somewhat "annoyed" by Hanslick's remark on omitting Italian musicians and the depreciating tone when speaking about them, so that in a post festum to the letter he wrote the following: "I apologize to Your Highborn to enclose to this letter another small feuillton 'The Hundred-years Waltz'. The article has no stylistic value, but has to testify that I am really a Croatian patriot and in no way a Croatian chauvinist." (Kuhač, 1889)

It is interesting to see how cautiously Hanslick answered Kuhač's letter. He thanks Kuhač for "many valuable clarifications (...) on Croatian musical circumstances" and directly apologizes, stating that he by no means wanted "to hurt him or (...) to doubt" his authority and sends a message: "I know already for a long time that in matters of Croatian music you have a decisive voice, which I appreciate all the more because my knowledge in this area is very slight." (Hanslick, 1889) Hanslick goes to explain that Kuhač's article is a contribution "to a publication which must be understandable to people and is

primarily intended for a German reader”; thus changes in his article are desirable, but that no formal “re-modelling” of the whole article is needed. He warns Kuhač that his original version would become a “tempting example” for collaborators in future volumes, because “when the Czechs would see that only Dalmatia shows off with twenty famous musical personalities of the Croatian nation, then they would number on their side at least one hundred of them” (Hanslick, 1889). And at the end Hanslick asks for another favour in this way:

“Your article seems to ignore too much the musical present. In accordance with other countries, please mention at least briefly which towns:

- a. Have an opera house and do they sing operas in Italian or Croatian;
- b. Where do important regular concert institutions, Italian or Croatian, exist;
- c. Where do public music conservatories or larger complete music schools exist, with Italian or Croatian as teaching languages?” (Hanslick, 1889)

There is no need to point out that Kuhač completely met this request, because he entered in his reworked text data on monastery and cathedral music schools, as well as an impressive list of music institutions existing in the towns of Zadar, Split, Sinj, Šibenik, Makarska, Omiš, Trogir, Hvar, Stari Grad on the island of Hvar, Dubrovnik and Kotor. Concerning opera, Kuhač mentions that many lads sing Italian operatic arias, and that theatres in Pula, Zadar, Split, Šibenik, Hvar and Dubrovnik organize each year Italian operatic performances.

In conclusion I am summarily pointing at the fact that this network of Kuhač’s contacts in the *Kronprinzenwerk* project had two sides: I. Kršnjavi and V. Bukovac (who was, as it seems, directly contacted in Paris by the members of the Editorial Board) were less important, while especially von Weilen and Hanslick played decisive roles.

On one hand, Kuhač got all the compliments for his work and professional competency from Hanslick in their contact (although they might have been partly expressed out of courtesy).

On the other hand, he got very clear instructions (sometimes in the form of critique) about contemporary international musicology and how it functions.

Regarding Hanslick, in his contact and in exchange of opinions and attitudes with Kuhač, he gained insight regarding the musical facts of a part of the Monarchy of which he knew (in his own words) almost nothing. And yet he was living with Kuhač in the same state! Obviously, even today the existing tradition of the surprising ignorance about music in the area to the south of the Alps and at the eastern shores of the Adriatic in established musicology stretches very far back. But one should admit that Hanslick has shown at least some good will and manifested an open spirit for new information and intellectual insights...¹⁹

19

The text presents research results within the project IP-06-2016-4476 financed by the Croatian Science Foundation *Umrežavanje Glazbom: Promjene Paradigmi u "Dugom 19. Stoljeću" – od Luke Sorkočevića do Franje Ksavera Kuhača* [Networking through Music: Changes of Paradigms in the "Long 19th Century" – from Luka Sorkočević to Franjo Ksaver Kuhač] (2017–2021).

References

- Belaj, V., 2008. Die Darstellung der Kroaten in österreichisch-ungarischen Überblickswerken. In: J. Fikfak i R. Johler, eds. *Ethnographie in Serie. Zu Produktion und Rezeption der "Österreichisch-ungarischen Monarchie in Wort und Bild"*. Vienna: Verlag des Instituts für Europäische Ethnologie. 255-264.
- Blažeković, Z., 2009. Franjo Ksaver Kuhač: utemeljitelj hrvatske glazbene historiografije. In: S. Majer-Bobetko, Z. Blažeković and G. Doliner, eds. *Hrvatska glazbena historiografija u 19. stoljeću*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 34-101.
- Čapo-Žmegač, J., 1999. Od euforije do zaborava. O knjizi "Dalmacija" (Beč-Split 1892.) iz djela "Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild". S posebnim osvrtom na etnografski prikaz. *Mogućnosti*, 7/9, 158-177.
- Gusle, 1892. [Listak untitled] *Časopis za svjetovnu i crkvenu glasbu*, 1 July. 56.
- Hanslick, E., 1889. *Letter No. 137*. [manuscript] Kuhačeva ostavština – korespondencija. Book IX. 22 January 1889. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Höslinger, C., 2010. Eduard Hanslick in seinen Briefen. In: T. Antonicek, G. Gruber and C. Landerer, eds. *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*. Tutzing: Hans Schneider Verlag. 123-137.
- Katalinić, V., 1984. Kuhačevi objavljeni radovi (pretežno u periodici) od 1865. do 1945. prema popisu Jugoslavenskog leksikografskog zavoda. In: J. von Bezić, ed. *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911)*. Zagreb: JAZU. 473-522.
- Kuhač, F. Ks., 1889. *Letter No. 138*. [manuscript] Kuhačeva ostavština – korespondencija. Book IX. 30 January 1889. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. X., 1892. Musik. In: J. von Weilen, ed. *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild (Dalmatien)*. Vol. 11. Vienna: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei. 204-212.

- Kuhač, F. Ž., 1902. Volksmusik. In: J. von Weilen, ed. *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild (Croatien und Slavonien)*. Siebenter Band der Länder der St. Stephans Krone. Vol. 24. Vienna: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei. 109-124.
- Majer-Bobetko, S., 2019. *Hrvatska glazbena historiografija od početka 20. stoljeća do 1945. godine*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Miller, F., 1902. Musik. In: J. von Weilen, ed. *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild (Croatien und Slavonien)*. Siebenter Band der Länder der St. Stephans Krone. Vol. 24. Vienna: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei. 174-176.
- Pederin, I., 2003. Hrvatska u djelu “Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild”. *Forum*, 4-6, 758-788.
- Pederin, I., 2004. Dalmacija u djelu “Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild”. *Rad Zavoda povijesnih znanosti HAZU u Zadru*, 46, 395-424.
- Spinčić, A., 1891. Volksleben der Slaven in Istrien. In: J. von Weilen, ed. *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, Das Küstenland (Görtz, Gradiska, Triest und Istrien)*. Vol. 10. Vienna: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei. 208-219.
- Stachel, P., 2010. “Mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit”. Eduard Hanslicks Anteil am “Kronprinzenwerk”. In: T. Antonicek, G. Gruber and Ch. Landerer, eds. *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*. Tutzing: Hans Schneider Verlag. 215-232.
- Weilen, J. von, 1888. *Letter No. 249*. [manuscript] Kuhačeva ostavština – korespondencija. Book IX. 24 October 1888. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.

FRANJO KSAVER KUHAČ U OGLEDALU SVOJE KORESPONDENCIJE¹

Sara Ries

Abstrakt: Opsežna korespondencija Franje Ksavera Kuhača, nastala u razdoblju od 1860. do 1911. godine, predstavlja dragocjen materijal za historiografsko istraživanje Kuhača, ali i za rasvjetljavanje tadašnjih kulturnih, političkih i socijalnih prilika, odnosno svjedoči o važnim političkim i kulturnim promjenama na hrvatskom području.

Ključne riječi: Kuhač; korespondencija; 19. stoljeće.

Dugo 19. stoljeće, razdoblje političkih, društvenih i industrijskih revolucija, obilježeno je kao stoljeće afirmacije građanstva i oblikovanja europskih nacija, procesima započetim Francuskom revolucijom. U sferi glazbene kulture značajne su političke, socijalne, i kulturne promjene dovele do okretanja k “nacionalnom” u glazbi, kao posljedica političkih i kulturnih prilika. Sukladno probuđenom interesu, javila se potreba za očuvanjem narodne glazbene baštine, a jedan od prvih pokušaja organiziranog sakupljanja baštine bila je inicijativa Maksimilijana Vrhovca (1752–1827) s početka stoljeća,² no tek je Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911) posvetio svoj život sakupljanju narodnog glazbenog nasljeđa te je zahvaljujući

1

Istraživanje je dio projekta IP-2016-06-4476: *Umrežavanje glazbom: promjene paradigmi u “dugom 19. stoljeću” – od Luke Sorkočevića do Franje Ks. Kuhača* (voditeljica Vjera Katalinić, financira Hrvatska zaklada za znanost), opširnije u: NETMUS19, 2017.

2

Biskup Vrhovac je 1813. godine svojom okružnicom pozvao svećenstvo da skuplja narodno blago u vidu poslovice, izraza i riječi općenito, no nije naišao na neki značajniji odjek.

svom neumornom svestranom radu dobio status prvog hrvatskog muzikologa i začetnika glazbene historiografije na ovim prostorima. Kuhač je ostao zapamćen i kao jedan od najgorljivijih zagovaratelja južnoslavenstva, premda je rođen kao Franz Xaver Koch – dijete njemačkih imigranata koje do svoje tridesete godine nije govorilo hrvatski jezik (počeo ga je učiti tek 1864. godine). Njegova uvjerenja rezultirala su time da je 1871. odlučio službeno promijeniti svoje ime i prezime u hrvatsku inačicu Franjo Ksaver Kuhač, iako u ranijim godinama nije mislio sasvim odbaciti svoje njemačko ime.³ Ne gradeći svoj kulturni identitet na etničkoj pripadnosti već na političkim i kulturalnim idejama, djelovao je kao strastveni promicatelj hrvatskog narodnog preporoda, želeći potpomoći proces nastajanja, razvoja i emancipacije južnoslavenstva, što je često rezultiralo njegovim potiskivanjem ili posve isključivanjem svega “neslavenskoga”. Vođen idejom o samoniklosti južnoslavenske kulture i tradicije na neki je način pokušao ignorirati kulturnu isprepletenost i suživot raznih nacija i nacionalnih manjina unutar Austrijskog Carstva, odnosno Austro-Ugarske Monarhije.⁴ Dotična isključivost jasno je vidljiva iz njegove korespondencije te iz njegovih pisanih radova – svi “neslavenski” skladatelji, tj. skladatelji stranog porijekla koji su djelovali na hrvatskom tlu, izostavljeni su iz Kuhačevih povijesnih pregleda, kao npr. Juraj Karl Wisner von Morgenstern (1783–1855), Aleksandar Kovačić (oko 1800–poslije 1860), Antun Kirschhofer (1807–1849), te Karl Engelmann (?), svi redom obrazovani i kvalitetni glazbenici,

3

O promjeni svog imena Kuhač je razmišljao još 1865. godine. U pismu br. 45 od srpnja 1865. (Kuhač, 1865c), upućenom gospođici Hermini Miksits (?), Kuhač spominje kako se “sprema dobiti južnoslavensko ime”. Također, u pismu br. 66 od veljače 1866, upućenom Carlu Antonu Spini (1827–1906) Kuhač navodi: “(...) kao što bih volio i da se na naslovnoj strani ispod slavenskog teksta dade kratki njemački naslov, kao npr. na ovdje priloženom rukopisu; na slavenskom natpisu molim Vas da moje ime napišete Franjo Šaverio Kuhač, a u njemačkom dijelu Fr. Xav. Koch. Dvostruki natpis je iz razloga što se njemački jezik znatno više koristi nego južnoslavenski i zato što ne želim da se misli da sam nacionalizirao svoje ime, uvijek ću zadržati svoje njemačko ime, međutim zvuči smiješno da je cijela naslovnica na slavenskom i onda odjednom se pojavi ime Koch” (Kuhač, 1866a).

4

Valja napomenuti da je njegovo negiranje isprepletenosti “neslavenskih” glazbenih tradicija i stilova jednosmjerno. Naime, mnogi u ovom tekstu navedeni Kuhačevi radovi upravo pokušavaju dokazati utjecaj slavenskih tradicija na strane glazbenike, dok utjecaj stranih glazbenih i kulturnih utjecaja na slavensku kulturu gorljivo negira.

koji, međutim, nisu svojim stvaralaštvom slijedili i podupirali preporodne ideje. Nadalje, većina od njegovih najistaknutijih knjiga i radova bave se isključivo hrvatskom glazbom, primjerice *Vatroslav Lisinski i njegovo doba* (1887, 1904), *Ilirski glazbenici: prilozi za poviest hrvatskog preporoda* (1893), *Osobine narodne glasbe, naročito hrvatske, opsežna studija u tri sveska objavljena u Radu JAZU* (1905, 1908, 1909), *Franjo Krežma violinski virtuoz i komponista* (1882–83), a ostali se fokusiraju na traženje poveznica velikih stranih kompozitora s hrvatskom tradicijom, dakako, u korist potonje *Josip Haydn i hrvatske pučke popievke* (1880), *Beethoven i hrvatske narodne popievke* (1894), *Josip Tartini i hrvatska pučka glazba* (1898). Također, Kuhač je pokušao prikazivati djela hrvatskih preporodnih skladatelja (većinom budnice i ostale kompozicije skladane s ciljem buđenja nacionalne svijesti) kao djela koja se temelje na folklornim napjevima kraja iz kojeg je skladatelj potekao (uglavnom se radilo o skladateljima iz sjeverne Hrvatske), često zanemarujući da dotični “nacionalni stil” itekako ima korijene u zapadnoeuropskoj glazbi, budući da hrvatski folklor tada još nitko nije izučavao, već su skladatelji skladali većinom instinktivno, temeljeći svoje melodije na onome što im je bilo poznato.

Uz širok spektar znanstvenog djelovanja, terenskog rada, putovanja te svakodnevnih poslova, Kuhač je kontinuirano bilježio kopije i koncepte odaslanih pisama kako bi mogao pratiti sve što je pisao poslovnim i privatnim kontaktima te da bi budućim naraštajima muzikologa ostavio materijal za pisanje njegove biografije. Takva sistematičnost bilježenja vlastitih pisama pokazala se vrlo zahvalna kod npr. komunikacije s izdavačima i u slučajevima gubitka pisma ili narudžbi knjiga i nota, budući da je putovanje pisama i paketa parobrodima tada često bilo nepouzđano. Trinaest knjiga sa preko 3000 sačuvanih Kuhačevih pisama⁵ nastalih u razdoblju od 1860. do 1911. godine poslužit će u ovom radu kao kvalitetan izvor

5

Kuhačeva korespondencija čuva se u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu pod signaturom HR-HDA 805. 52/1-13. Osim sačuvanih Kuhačevih pisama sačuvana su i neka pisma upućena Kuhaču, no njihov broj nije ni približno tako velik kao Kuhačeva pisma. Prema Mariji Janaček Buljan (Janaček-Buljan, 1984, 467) na više je lokacija sačuvano oko 533 pisma upućenih Kuhaču.

za daljnje historiografsko istraživanje Kuhača, ali i rasvjetljavanje tadašnjih kulturnih, političkih i socijalnih prilika na hrvatskom području.

Istraživanje Kuhačevih pisama proces je koji je započet prije mnogo godina. Međutim, zbog različitih okolnosti i golemog opsega materijala građa nije u potpunosti obrađena. Prvi svezak korespondencije (obuhvaća godine 1860–1863), tiskan je u dva dijela 1989. i 1992. godine (priredio Ladislav Šaban), s prijevodima pisama i komentarima (Šaban i Kos, 1989, 1992). Građa koja je u ovom radu uzeta u obzir obuhvaća materijal iz drugog i trećeg sveska korespondencije, odnosno razdoblje od 1864–1874. godine. U razdoblju od 1. siječnja 1864. do 10. prosinca 1869. godine, tj. u drugoj knjizi korespondencije, nalazi se 225 pisama⁶ pisanih na njemačkom i, nešto rjeđe, na hrvatskom jeziku.⁷ Treći svezak sadrži 148 pisama pisanih od 10. siječnja 1870. do rujna 1874. godine, također na njemačkom i hrvatskom.⁸ Pisma na njemačkom jeziku pisana su rukopisnom goticom, tzv. Kurrentschrift, koje se danas smatra izumrlim pismom, a to je također jedan od razloga što građa do sada nije u potpunosti obrađena.⁹ Naime, da bi se omogućio daljnji rad na građi, potrebno je sva pisma pisana na njemačkom transliterirati i prevesti. Kao i kod svih osobnih dokumenata, i u slučaju Kuhačeve korespondencije, zbog prirode dokumenta nailazi se na problem nemogućnosti spoznaje sveukupnosti povijesnih događaja, jer se mogu

6

Neka pisma je Kuhač dva puta numerirao istim brojem, a neka pak uopće nisu numerirana.

7

Dok je u prvom svesku korespondencije bilo i mađarskih pisama, u drugom svesku to nije slučaj. Sačuvano je samo jedno pismo na ćirilici od 20. svibnja 1869. godine, upućeno Janku Šafariku, predsjedniku Srpskog učenog društva u Beogradu.

8

U trećoj knjizi korespondencije su pisma na hrvatskom nešto češća.

9

Vinko Žganec je 1930-ih godina transliterirao svih trinaest knjiga korespondencija, no ta transliteracija nije pouzdan izvor. Osim nerijetkih grešaka, pri transliteraciji se nije pazilo na tadašnju grafiju i gramatiku, nego je korištena moderna njemačka grafija. Zbog toga je valjalo napraviti novu transliteraciju u kojoj se ostavila izvorna ortografija (specifičan način pisanja za drugu polovicu 19. stoljeća tzv. ortografijom braće Grimm) te se bilježilo sve ono što je Kuhač precrtao ili umetao u tekst kako bi se dobila što cjelovitija slika njegovog načina razmišljanja.

interpretirati samo one činjenice koje su ostale zapisane u pismima. Kompletno ili fragmentarno istrgnuti listovi određenih pisama govore da je neka pisma uklonio sam Kuhač ili netko od njegove rodbine i prijatelja nakon Kuhačeve smrti,¹⁰ a u obzir treba uzeti i činjenicu da je takva vrsta dokumenata često subjektivne prirode, poput dnevnika i memoara, odnosno da je zabilježeno samo ono što je Kuhaču bilo relevantno. Upravo zbog navedene subjektivnosti daljnjoj se interpretaciji sačuvane korespondencije mora pristupiti s oprezom. U obzir se trebaju uzeti postojeće utvrđene i objektivne povijesne činjenice o određenoj pojavi, a dokumenti poput Kuhačevih pisama mogu uvelike razjasniti određena povijesna zbivanja, međuljudske odnose i aktivnosti, kao i staviti već poznata zbivanja u novi ili drugačiji kontekst. Tako određena pisma upućena kolegama detaljno opisuju Kuhačeve stavove i ideje, ali i proces nastajanja određenih djela, posebice Kuhačeve zbirke *Južno-slovienske narodne popievke*. Tako se može zaključiti da je sa radom na zbirci počeo 1865, čemu svjedoči pismo br. 73, poslano 13. rujna 1866. hrvatskom vlastelinu, skladatelju i preporoditelju Ferdi Livadiću (1799–1879):

“Ali nije da ja samo sakupljam pjesme, nego sam ih od prošle godine počeo obrađivati, pri čemu ih obogaćujem klavirskom pratnjom, tekstom i opaskama. Trenutačno posjedujem 253 notnih araka takvih obrađenih pjesama (spremnih za tisak), za koje sam iscrtao crtovlje i zapisao. Zbirku mislim objaviti tek kada budem imao 1000 brojeva, i to iz razloga da ostale nacije dobiju poštovanje prema našoj narodnoj poeziji. Time će se vidjeti da mi nemamo samo narodne, već da imamo i skladane pjesme, zato pokušavam prikupiti sve što je do sada skladano. Stoga molim našeg prvog narodnog skladatelja pjesama, Vašu

10

U prvom svesku korespondencije (1860–1863) prvo pismo nosi redni broj 113, što znači da 112 pisama nedostaje. Isto tako u trećem svesku godišta 1873. i 1874. sadrže vrlo mali broj pisama.

Plemenitost, da daljnje obogatite moju zbirku pjesama, kao i za Vašu izričitu suglasnost da smijem uvrstiti Vaše skladbe u moju zbirku.”¹¹ (Kuhač, 1866b)

Napretku pak svjedoči pismo br. 100 od 5. travnja 1867, poslanog književniku Đuri Deželiću (1838–1907):

“Kao mali dokaz toga neka Vam posluži vijest, da u rukopisu imam već 400 araka obrađenih nacionalnih pjesama (s tekstom i pratnjom), od kojih su mnoge od povijesne vrijednosti, jer su skladane u ranijim stoljećima (16, 17. i 18.); osim toga posjedujem zalihu od oko 200 brojeva, koji međutim još nisu obrađeni pa i štošta drugo.”¹² (Kuhač, 1867); u pismu br. 52 od 7. svibnja 1873, poslanom Ljudevitu Farkašu Vukotinoviću (1813–1893) Kuhač pak tvrdi da je već sakupio 2000 narodnih popjevaka¹³ (Kuhač, 1873).

Pisma isto tako svjedoče o Kuhačevim razmišljanjima o vlastitom radu i istraživanjima, nadanjima, strahovima, stavovima o kolegama s kojima je surađivao i održavao kontakt, ali prvenstveno o nepokolebljivoj i impresivnoj upornosti i ustrajnosti da ostvari željne ciljeve. Najbolji primjer za to su

11

[“Allein ich tue nicht nur die lieder sammeln, sondern habe seit vorigem jare begonnen diesleben auch auszuarbeiten, indem ich sie mit klavirbegleitung, text, notizen etc versehe. Gegenwärtig besitze ich 253 notenbogen solcher ausgearbeitet (druckfertigen) lieder, die ich alle selbst lienirt und geschrieben habe. Ich gedenke die sammlung bis erst dann 1000 nummer habe herausgeben, u. z. aus dem grunde damit die anderen nationen respekt vor unserer volkspoesie bekommen. Damit sie aber sehen dass wir nicht nur volks , sondern auch componirte lieder haben, so trachte ich alles was bis jetzt componirt wurde mir zu verschaffen. Ich bitte daher unseren ersten vaterländischen liedercomponisten, Euer Wohlgeboren meine sammlung auch fernerhin zu bereichen, so wie um Ihre ausdrückliche einwilligung Ihre compositionen in meine sammlung aufnehmen zu dürfen.”]

12

[“Als kleiner beweis diene Ihnen die nachricht, dass ich im manuscrite bereits 400 notenbogen ausgearbeiteter nationalen lieder (sammt text und begleitung) habe, worunter auch merere von historischem werte sind, da sie in früheren jarhunderten (16, 17, 18te) componirt wurden; zudem besitze ich noch einen verrat von ungefähr 200 nummern, die aber noch nicht ausgearbeitet sind, und noch mereres andere.”]

13

[“die Rückenschrift der Briefe ist folgende: 2000 narodnih popjevaka južnih Slave-
na – 2000 Volkslieder der Südslaven aus Bulgarien, Serbien, Bosnien, Hercegovina,
Montenegro, Kroatien, Slavonien, Küstenland, Dalmatien, Ungarn, Krain, Kärnten
und Steiermark”]

česta i veoma iscrpna pisma uglavnom upućivana prijatelju Milanu Krešiću (1844–1929), kolegama, umirovljenom kapelniku orkestra kneza Miloša Obrenovića Josefu Schlesingeru (?), Ignaczu Reichu (1821–1887), nakladnicima Carlu Antonu Spini i Lavoslavu Hartmannu (1812–1881) te potencijalnim podupirateljima, političarima i javnim osobama, poput biskupa Josipa Juraja Strossmayera (1815–1905), Petra Preradovića (1818–1872), Ferde Livadića i Ivana Kukuljevića Sakcinskog (1816–1889). U pismu br. 206 od 25. lipnja 1869. (Kuhač, 1869b) upućenom roditeljima i sestri, koje je poslano za vrijeme njegovog boravka u Zagrebu, Kuhač vrlo detaljno nabraja važne kontakte koje je ostvario primjerice s klarinetistom Dragutinom Klobučarićem (1794–1886), tadašnjim predsjednikom Glazbenog zavoda, političarom i pjesnikom Ivanom Mažuranićem (1814–1890), jezikoslovcem Vjekoslavom Babukićem (1812–1875), književnikom i liječnikom Ivanom Dežmanom (1841–1873), književnikom i publicistom Đurom Deželićem, književnikom i političarom Ivanom Perkovcem (1826–1871), bivšim urednikom časopisa *Pozor* Josipom Miškatovićem (1836–1890), pedagogom Franjom Klaićem (1819–1887) te ravnateljem preparandije u Zagrebu i hrvatskim pjevačem i organizatorom glazbenog života Zagreba Albertom Štrigom (1821–1897). Uz navedene ličnosti Kuhač je korespondirao s osobama kao što su skladatelj i violinist Nikola Strmić (1836–1896), filozof i književnik Franjo Marković (1845–1914), povjesničar umjetnosti i slikar Isidor Kršnjavi (1845–1927), filolog i skladatelj Armin Šrabec (1844–1876), grof Julije Janković (1820–1904), povjesničar, političar i publicist Franjo Rački (1828–1894), od kojih su mnogi bili vodeće političke i javne osobe onoga vremena te osobe koje su uvelike utjecale na Kuhača te podupirale razvitak njegovih nacionalnih ideja.

Pisma između ostalog vjerno svjedoče o teškom položaju u kojem se Kuhač kontinuirano nalazio. Zbog nestabilne političke situacije patio je sveukupni kulturni život i razvitak, što se manifestiralo kao nezainteresiranost vlasti i znanstvenih institucija za Kuhačev rad, kao i odgađanje mogućnosti Kuhačevog stalnog i stabilnog zaposlenja kao glazbenog pedagoga na zagrebačkom *Musikvereinu*. Kuhač u svojim pismima više puta opisuje kako je njegovo istraživanje glazbe i narodne baštine osuđeno na noćne sate jer je zbog nedostatka novčanih sredstava i potpore primoran preko dana instrukcijama zarađivati za kruh. Vrlo dobar i iscrpan pri-

mjer takve ispovijesti je pismo br. 184, datirano 12. travnja 1869. godine, upućeno Kuhačevom prisnom kolegi Josefu Schlesingeru:

“a) Već više od 10 godina sakupljam sve vrste južnoslavenskih narodnih melodija, tj. stare i nove, crkvene i svjetovne pjesme, načine plesa i skladbe srpskih, hrvatskih i dalmatinskih skladatelja. b) Istražujem narodne instrumente i osobine narodne glazbe, postavljam o tome zapažanja i teorijska pravila, i nastojim dati narodnim glazbenim djelima pravilne i originalne umjetničke forme. c) Pregledavam različita historijska i etnografska djela, i u jednu knjigu određenu za to, zapisujem mjesta koja imaju veze s južnoslavenskom glazbom. d) Uz to pišem određene historijsko-estetske i kritičke članke o našoj nacionalnoj glazbi i postupno ih objavljujem u novinama; vodim rasprostranjenu korespondenciju kako bih i najudaljenija mjesta upoznao s našom glazbom i za to pridobio prijatelje - i tu i tamo skladam originalne glazbene komade. – Želite li dakle da pokraj tog ogromnog posla i uzimajući u obzir da sam bez ikakve potpore i moram zarađivati za kruh s instrukcijama; da sam zbog toga primoran davati puno, puno sati, kako bih od tih prihoda pristupio djelomično putovanjima po zemlji te djelomično mnogim knjigama koje moram kupiti isključivo zbog studiranja južnoslavenske glazbe; – želite li Vi da ja kraj takvog nemirnog i mukotrpnog života u kojem danju trčim od kuće do kuće i čitave noći provodim za mojim pisačim stolom; (...)”¹⁴ (Kuhač, 1869a).

14

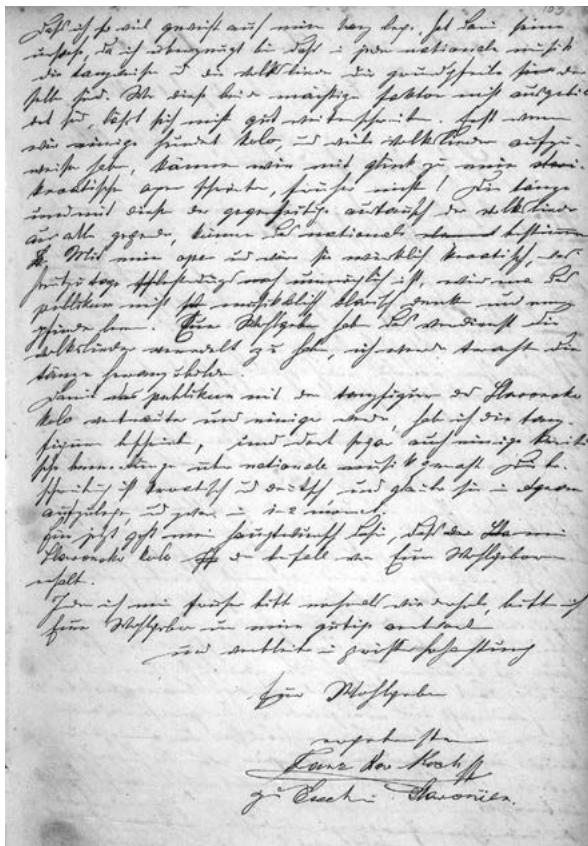
[“a) Ich sammle seit mer als 10 jaren alle gattungen südslavischer volksmelodien, d. i. ältere und neuere, kirchliche und weltliche lieder, volkstanzweisen und die compositionen, die von serbischen, kroatischen und dalmatinischen tonkünstlern geliefert wurden. b) Ich untersuche die volksinstrumente dann die eigentümlichkeiten der volksmusik, stelle darüber beobachtungen und teoretische regeln auf, und trachten den volksmusikstücken regelmässige und originale kunstformen zu geben. c) Ich durchstöbere verschiedene historische und ethnografische werke, und schreibe die stellen, welche auf südslavische musik bezug haben, in ein eigens dafür bestimmtes buch. d) Zudem verfasse ich verschiedene historisch-ästetische und kritische aufsätze über unsere nationalmusik und veröffentliche sie nach und nach in den zeitungen; füre eine ausgebreitete correspondenz um unsere musik in den weitesten kreisen bekannt zu machen und freunde dafür zu gewinnen, und - componire noch hie und da neue, originale musikstücke. – Wollen Sie also neben dieser riesenarbeit, und mit rücksicht darauf, dass ich mich one jedweder unterstützung befinde, und mir mein brot mit lektionen geben verdienen muss; dass ich viele, viele musikstunden darum zu geben gezwungen bin, um aus diesem ertrag teils die reisen, die ich im lande mache, teils die vielen bücher die ich mir blos des studiums der südslav. musik wegen, anschaffen muss, beitreten zu können; – wollen Sie dass ich bei so einem ruhelosen und mühevollen leben, der ich den tag hinurch von haus zu haus laufe und ganze nächte bei meinem schreibtsche zubringe; (...)”]

Usprkos nezavidnim financijskim okolnostima, Kuhač, idealist, nije odustajao od svojih čvrstih uvjerenja i ciljeva. Duboko inspiriran tezom Ljudevita Gaja (1809–1872), odnosno onom Johanna Gottfrieda Herdera (1744–1803) da je jezik primarno obilježje nacionalnog identiteta, koja ne implicira političko jedinstvo, Kuhač je tvrdio da su za preporodne ideje i željeni kulturalni identitet bile idealne glazbene forme u kojima je prisutna riječ: opera, zborske skladbe i solo pjesme pisane na tekstove poznatih budnica i davorija. Međutim, istodobno vođen mišlju Stanka Vraza (1810–1851) da prava narodna glazba može nastati samo iz narodnih napjeva, smatrao je da je za definiranje distinktivnog (južno)slavenskog, odnosno hrvatskog stila skladanja potrebno potražiti inspiraciju u narodnoj baštini. Stoga je gotovo cijeli život posvetio sakupljanju narodnih popjevaka za koje je smatrao da su ishodište za stvaranje jedinstvenog glazbenog izričaja određene nacije. Kuhač je za života sakupio oko 4000 narodnih popjevaka te je o svom trošku izdao četiri knjige s 1600 popjevaka u razdoblju od 1878. do 1881. godine. Svoje stavove objašnjava, između ostalog, i u pismu br. 44 iz druge knjige korespondencije, poslanom u srpnju 1865, koje je bilo upućeno Ferdi Livadiću:

“Da toliku važnost pridajem jednom plesu ima uzrok u tome da sam uvjeren da su načini plesa i narodne pjesme ishodište svake nacionalne glazbe. Gdje ta dva moćna faktora nisu izgrađena, dalje se neće dobro pisati. Tek kada smo pokazali nekoliko stotina kola i puno narodnih pjesama, možemo s radošću koračati prema nacionalnoj operi, prije toga ne! Plesovi i s time uzajamna razmjena narodnih pjesama iz svih krajeva mogu odrediti nacionalno. S operom, i kada bi ona zaista bila hrvatska, što je dandanas naprosto nemoguće, neće se naučiti publiku da glazbeno misli i osjeća na slavenski način.”¹⁵ (Kuhač, 1865b)

15

[“Dass ich so viel gewicht auf einen tanz lege, hat darin seine ursache, da ich überzeuge bin, dass in jeder nationalen musik die tanzweisen und die volkslieder grundpfeiler derselben sind. Wo diese beiden mächtigen faktoren nicht ausgebildet sind, lässt sich nicht gut weiter schreiben. Erst wenn wir einige hundert kolo, und viele volkslieder aufzuweisen haben, können wir mit glück zu einer kroatischen oper schreiten, früher nicht! Die tänze und mit diesen der gegenseitige austausch der volkslieder aus allen gegenden, können das nationale bestimmen. Mit einer oper und wäre sie wirklich kroatisch, was heutzutage schlechterdings unmöglich ist, wird man das publikum nicht musikalisch slavisch denken und empfinden lernen.”]



Primjer 1.

Faksimil Kuhačeva pisma br. 44 od srpnja 1865. poslanog Ferdi Livadiću (Vržina, 2017a)

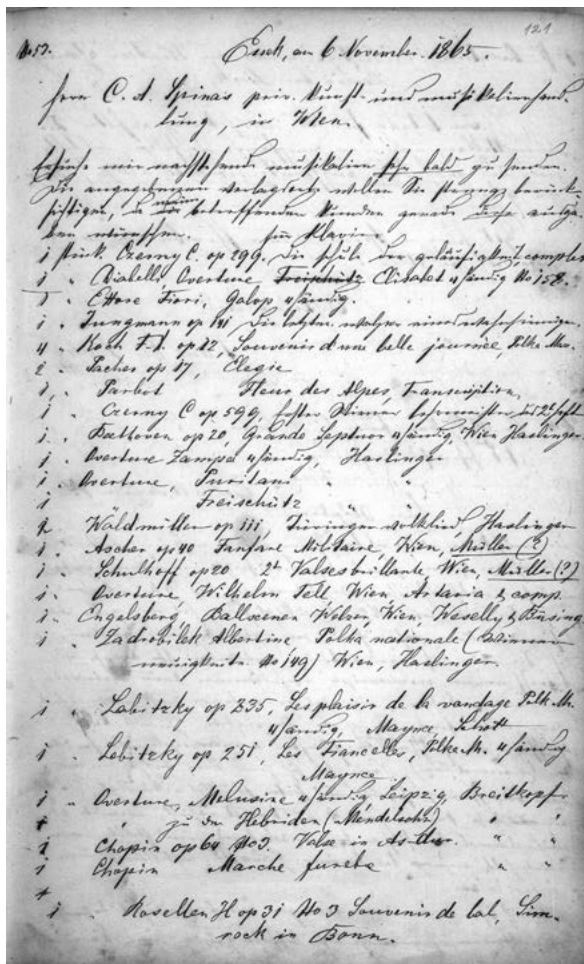
Kuhačeva Pisma također su svjedočanstva o njegovim dugim putovanjima u svrhu sakupljanja narodne glazbene baštine. Za vrijeme putovanja često je vrlo iscrpno i detaljno pisao roditeljima i sestri te prijateljima. Ovo je primjer pisma br. 216 od 10. prosinca 1869. godine u kojemu je svojem prijatelju Franji Lugariću (?) vrlo živopisno iznio dogodovštine svog putovanja. Iz pisma se, osim točnog itinerara, može saznati kakve je sve opasnosti i dogodovštine Kuhač iskusio na svojim putovanjima, od vremenskih nepogoda do pljačkaša.

“Da Vam štovani gospodine mali pregled moga putovanja predočim, to ću navesti glavna mjesta u kojih sam se zadržavao,

i odkud sam svoje muzikalne experimente poduzimao. Osiek, Berment, Pečuh, Vizvar, Virje, Koprivnica, Legrad, Dubrava, Kotoriba, Čakova, Varaždin, Toplice, Legrad, Ivanec, Lepoglava, Badnja, Jesenje, Krapina, Trakoštjan (kod Rohiča), Radoboj, Sutinsko, Zlatar, Stubica, Zagreb – Samobor, Karlovac, Sisak, Petrinja, Sunja, Dubica, Turska Dubica, Kostajnica opet Turska Kostajnica, Kraljevčanin, Glina, Vergimost, Vojnić, Vališ selo, Cetin, Sluin, Primišlje, Ogulin, Modruš, Brinje, Senj, Rieka, Bakar, Postona, Bribir, Novi, otok Krk, Zara, Šibenik, Trogir, Kastel, Šplit, Klisa, Sinj (blizu Bosne), Solun, Šplit, otok Hvar (Lesina), otok Lis (Lissa), otok Korčula, Dubrovnik, Caftat (Ragusa vecchia), Konavljje, Župa, Crnagora, natrag u Dubrovnik, pa onda u Hercegovinu: Carin, Trebinje i.t.d. Od Dubrovnika u Polu, Trst, Zagreb, Steinbrück, Pragerhof, Villany, Osiek. Vjerujte da nije šala tekom pet mjeseci (od svibnja do 1 studena) skoro svaki dan pod drugom klimom biti, uz to još nepriličnost različitih nepogoda i inih pogibelji. U Krapini n. pr. u mojem susjedstvu po noći vatra buknuła, a moji rukopisi sve širom na stolu; na putu u Glinu susretno me hajduk Suzić, u Glini veliki požar, u Primišlju htjedoše me lupeži nekakı porobiti, sudeći, da u mojem težkom sanduku sami škuda (a ne knjige) ima; na Vratniku biaše velika bura, isto tako na otoku Krku. U Dalmaciji neponosliva žestina, zločesta voda i neprestano penjanje po visokih i golih pećinah. U Župi revolucija. Na povratku opet prekomjerni oštri jug, koji nas neprestano tjerao, da smo težkom mukom u Poli izkricali; kod Pragerhofa veliki snieg, da nam je željeznica stala. Pred nami je poštanski vlak četiri obalio i.t.d. i.t.d. (...)" (Kuhač, 1869c).

Nadalje, citirano pismo svjedoči i o još jednoj prepreci na koju je Kuhač često nailazio u procesu sakupljanja narodnih popjevaka (osim restrikcija zbog nedostatka adekvatne financijske potpore), a to je često nezainteresiranost osoba da mu odgovore na molbe i posude zbirke napjeva koje su posjedovali ili zapišu napjeve iz određenog kraja. U pismu Kuhač spominje da je dotični Lugarić "jedini i prvi koji je svoje obećanje održao" (Kuhač, 1869c) i poslao mu pjesme koje je molio. Također, iz pisama je vidljiva mreža Kuhačevih inozemnih kontakata, što svjedoči o razmjeni informacija sa njegovim inozemnim suvremenicima. Uglavnom je bio u kontaktu s kolegama i izdavačima muzikalija iz tadašnje Austro-Ugarske, poglavito u Beču, Pragu, Budimu i Pešti, no i u Moskvi i Petrogradu, kojima se često zbog nepostojanja literature obraćao s molbama za nabavku potrebnih

knjiga i nota za svoja istraživanja narodne glazbe Slavena. Uz to je korespondirao s graditeljima klavira iz Beča, odnosno vršio je ulogu preprodavatelja klavira za svoje poznanike.



Primjer 2.

Kuhačeva narudžba iz trgovine muzikalija Carla Antona Spine u pismu br. 57 od 6. studenog 1865. (Vržina, 2017b)

Sa Spinom je također vodio iscrpljujuću korespondenciju s ciljem izdavanja vlastitih skladbi; naime, prvi put mu se predstavio kao slavenski skladatelj u pismu br. 43 od lipnja 1865. (Kuhač, 1865a) s idejom da osnuje nakladu za slavensku glazbu. Međutim, Spina mu do početka 1866. godine nije odgovorio na

pisma vezana za izdavanje djela, dok mu je pakete s naručenim notama i knjigama uredno slao. Kuhač je njegovo neodgovaranje između ostalog protumačio kao posljedicu nestabilne političke situacije u tadašnjoj Habsburškoj Monarhiji. U pismu br. 55 od 31. prosinca 1865. Kuhač se jada prijatelju Milanu Krešiću:

“Ali sada kao i ja znate, da dotične stvari ne odlučuju što je vrijedno, a što ne, nego promjenjivi slijed politike. U današnje vrijeme Beč samo gleda prema Mađarskoj, a time i Spina ne može započeti nakladu slavenskih muzikalija, kao što sam mu ja predložio. Kad se nadjača mađarsko ludilo, možda će Bečani ponovno baciti pogled na druge nacije, i Spina ili netko drugi će rado pristati otvoriti odjel za slavensku glazbu u svojoj izdavačkoj kući. Do tada ću raditi u pričuvi i ako u roku od 14 dana od Spine ne dobijem korekture, zahtijevat ću svoje rukopise natrag.”¹⁶ (Kuhač, 1865d)

Ovo je izvrstan primjer na koji su način tadašnji kompleksni odnosi u multinacionalnoj državi indirektno utjecali na kulturni život. Kuhač je također ovom izjavom nesvjesno nagovijestio ono što će se na političkom planu dogoditi dvije godine kasnije, a to je sklapanje Austro-ugarske nagodbe. Taj kompromis između austrijskih i mađarskih vladajućih krugova, odnosno državnopravni akt kojim su 1867. godine uređeni odnosi između zemalja pod vlašću dinastije Habsburg, poslužio je kao predložak za godinu dana kasnije sklopljenu Hrvatsko-ugarsku nagodbu.

Kroz sačuvana pisma može se puno saznati i o Kuhačevim emocionalnim previranjima i sumnjama u samog sebe. U pismu br. 1 od 1. siječnja 1864, kojeg je uputio svojem imaginarnom zaštitniku, Kuhač izražava nezadovoljstvo svojom tadašnjom životnom situacijom:

16

[“Nun wissen aber Sie gut wie ich, dass heute in dergleichen dingen nicht so viel der wert oder unwert entscheidet, als der wechselvolle gang der politik. Wien blickt gegenwärtig nur nach Ungarn, und es kann mithin ein Spina keinen verlag für slavische musikalien eröffnen, so wie ich es ihm vorgeschlagen habe. – Bis der Ungarnrausch ausgeschlafen ist, werden die Wiener vielleicht auch wieder auf andere nationen blicken, und Spina oder ein anderer wird sich recht gerne herbeilassen, für slavische musik in seinem verlage eine eigene abteilung zu errichten. Bis dorthin werde ich in vorrat arbeiten, und wenn ich in 14 tagen von Spina keine correcturen erhalte, meine manuscrite zurückverlangen.”]

“Nemam kuću, nemam polje, nemam žene, nemam počasno mjesto, nemam novaca, nemam sreće kao učitelj niti kao skladatelj, nemam sreće kao procjenitelj niti kao igrač lota – ukratko ništa! Ništa osim polovičnog zdravlja! I s tim manjkom trebao bih biti dovoljno jak kako bih se mogao suočiti sa svim izazovima mojih bližnjih! To je premalo da se bi se mogli izdržati svi progoni, muke, pogrde i poniženja.”¹⁷ (Kuhač, 1864)

Iz svega navedenog, razvidno je da osobni dokumenti poput Kuhačevih pisama mogu uvelike razjasniti određena povijesna zbivanja, međuljudske odnose i aktivnosti, kao i staviti već poznata zbivanja i djelovanje pojedine osobe u novi ili drugačiji kontekst. Iz pokazanih primjera može se zaključiti da su neki Kuhačevi stavovi i postupci bili uvjetovani često izrazito nepovoljnim socijalnim položajem, teškom financijskom situacijom te političko-kulturnim okolnostima perioda u kojem je djelovao. Također, u obzir se mora uzeti i činjenica da je Kuhačevo porijeklo strano – njemačko – zbog kojega je smatrao da se treba dodatno dokazati hrvatskim preporoditeljima. Nadalje, budući da u pismima u kojima se obraća za pomoć za sakupljanje narodne baštine često opisuje što je do tada sve sakupio i napravio, relativno precizno se može pratiti tempo nastajanja njegove zbirke popjevaka. Vidljivo je i kako je Kuhač, koji se u potpunosti posvetio preporodnim idejama svojih prethodnika u sferi glazbene umjetnosti i koji glazbu nije vidio samo kao sredstvo koje će pomoći ostvarenju političkih ciljeva, već kao bitan dio kulturnog identiteta naroda, pokušao jasno i određeno definirati nacionalni stil ovih prostora s namjerom da ga implementira u društvenu svijest. Kuhač u mnogim poslanim pismima jasno izražava svoje ideje za očuvanje narodne baštine te svoje želje i planove na polju istraživanja glazbe ovih prostora. Kako bi se njegov lik i rad u cijelosti razumjeli, potrebno je kompletnu korespondenciju transliterirati, prevesti i potkrijepiti komentarima, što će razjasniti određene Kuhačeve stavove, postupke i međuljud-

17

[“Ich hab kein haus, kein feld, kein weib, keine ehrenstelle, kein geld, kein glück als lehrer, als componist, kein glück als spekulant, kein glück als lottospieler – kurz nichts! nichts als eine halbvollkommene gesundheit! Und mit diesem weniger soll ich stark genug sein, um allen anfechtungen meiner mitmenschen die stirne bieten zu können! Es ist das zu wenig um all die verfolgungen, die qualen, die kränkungen und erniedrigungen ertragen zu können.”]

ske odnose, kao i njegov sveukupan rad posvećen očuvanju narodne glazbene baštine ovih prostora. Time će građa biti dostupnija za pretraživanje i korištenje te će takvo istraživanje pridonijeti i boljem razumijevanju društveno-političkih te posljedično i kulturnih okolnosti u hrvatskim zemljama u drugoj polovici 19. stoljeća.

Reference

- Janaček-Buljan, M., 1984. Kuhačeva korespondencija. U: J. Bezić, ur. *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911)*. Zagreb, 20–21. studenoga 1984. Zagreb: JAZU. 463-469.
- Katalinić, V., 2013. Letters as Sources for Music Historiography: The Case of the Second Volume of Kuhač's Correspondence. U: V. Katalinić i S. Tuksar, ur. *Franjo Ksaver Kuhač (1834.-1911.): Musical Historiography and Identity*. Zagreb: HMD. 57-66.
- Kuhač, F. Ks., 1864. *Pismo br. 1*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. 1. siječnja 1864. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. Ks., 1865a. *Pismo br. 43 Carlu Antonu Spini*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. Lipanj, 1865. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. Ks., 1865b. *Pismo br. 44 Ferdi Livadiću*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. Srpanj 1865. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. Ks., 1865c. *Pismo br. 45 Hermini Miksits*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. Srpanj 1865. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. Ks., 1865d. *Pismo br. 55 Milanu Krešiću*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. 31. prosinca 1865. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. Ks., 1866a. *Pismo br. 66 Carlu Antonu Spini*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. Veljača 1866. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. Ks., 1866b. *Pismo br. 73 Ferdi Livadiću*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. 13. rujna 1866. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. Ks., 1867. *Pismo br. 100 Đuri Deželiću*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. 5. travnja 1867. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. Ks., 1869a. *Pismo br. 184 Josefu Schlesingeru*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. 12. travnja 1869. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. Ks., 1869b. *Pismo br. 206 roditeljima i sestri*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. 25. lipnja 1869. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.

- Kuhač, F. Ks., 1869c. *Pismo br. 216 Franji Lugariću*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. 10. prosinca 1869. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Kuhač, F. Ks., 1873. *Pismo br. 52 Ljudevitu Farkašu Vukotinoviću*. [rukopis] Kuhačeva korespondencija. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 3. 7. svibnja 1873. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Majer-Bobetko, S., 2013. Following the Trail of Franjo Ksaver Kuhač: Croatian Music Historiography in the First Half of the Twentieth Century. U: V. Katalinić i S. Tuksar, ur. *Franjo Ksaver Kuhač (1834.-1911.): Musical Historiography and Identity*. Zagreb: HMD. 159-169.
- NETMUS19, 2017. *Umrežavanje glazbom: promjene paradigmi u "dugom 19. stoljeću" – od Luke Sorkočevića do Franje Ks. Kuhača*. [online] Dostupno na: <<http://hmd-music.org/netmus19/index.php>> [Posjećeno: 10. veljače 2020].
- Šaban L. i Kos, K., ur., 1989. *Kuhač, Franjo Ksaver: Korespondencija I/1 (1860-1862)*. Zagreb: JAZU.
- Šaban L. i Kos, K., ur., 1992. *Kuhač, Franjo Ksaver: Korespondencija I/2 (1863)*. Zagreb: HAZU.
- Vržina, G., 2017a. *Faksimil Kuhačeva pisma br. 44 od srpnja 1865. poslanog Ferdi Livadiću*. [fotografija rukopisa] Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Vržina, G., 2017b. *Kuhačeva narudžba iz trgovine muzikalija Carla Antona Spine u pismu br. 57 od 6. studenog 1865*. Fond HR-HDA 805. 52/1-13. Sv. 2. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.

GLAZBENI KLASICIZAM U DALMACIJI: JULIJE (GIULIO) BAJAMONTI I JOSIP (GIUSEPPE) RAFFAELLI U OGLEDALU KORESPONDENCIJE I UZAJAMNIH ODNOSA¹

Ivana Tomić Ferić /

Maja Milošević Carić

Abstrakt: Tekst rasvjetljuje nepoznate podatke o vezama dvojice skladatelja s hrvatskoga priobalja u kasnom *settecentu* – Julija Bajamontija (1744–1800) i Josipa Raffaellija (1767–1843). O njihovom odnosu raspravljat će se na temelju sačuvane Bajamontijeve korespondencije u Arhivu Arheološkoga muzeja u Splitu, koja usmjerava znatno bogatije svjetlo i na njihovu ulogu u proboju prosvjetiteljskih ideja sa zapadne obale Jadrana u hrvatske krajeve.

Ključne riječi: Julije (Giulio) Bajamonti; Josip (Giuseppe) Raffaelli; korespondencija; klasicizam; kasno 18. stoljeće.

1

Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom
GIDAL IP 2016-06-2061.

Glazbeni klasicizam u Dalmaciji: vlastite snage i strani utjecaji

Slojevitost glazbene kulture mletačke Dalmacije u godinama oko sredine 18. stoljeća odraz je ukupne slike zbivanja “prijelaznog” razdoblja u povijesti europske i hrvatske glazbe, obilježenog mnogovrsnošću utjecaja i promjenjivošću stilskih formacija u kojem nijedna ne predominira, već se gotovo jednakim intenzitetom prelamaju različite, pa i posve suprotne težnje – od barokne linearnosti do novog instrumentalnog i homofonog sloga s naglašenijom prisutnošću glazbe pretklasičke usmjerenosti. Izričajno jednostavniji pučki sloj crkvene glazbe njegovali su svećenički redovi – u prvom redu franjevci, ali jednako tako isusovci i pavlini – čija se glazbena djelatnost kao dio sveopće crkvene i prosvjetiteljske misije kretala u granicama lokalnih namjena i pastoralnih potreba. Istodobno, u čitavoj se Hrvatskoj, pa tako i u njezinu priobalju, razvijala umjetnička crkvena i svjetovna glazba prožeta snažnim utjecajima što su stizali s Apenina, iscrtavajući mreže međusobnih dijaloga među dvjema obalama Jadrana u čitavu njihovu bogatstvu i raznolikosti, suprotnostima i dvojtstvima.

O snazi kojom su Venecija, Padova, Rim i Napulj obojili glazbenu djelatnost izvan središta, kako u samoj Italiji, tako i u Dalmaciji, doista je teško procjenjivati. No, više je nego sigurno da su se susreti, prožimanja i transformiranja kulturnih tradicija istočne i zapadne obale Jadrana događali neposredno – direktnim prenošenjem tradicije i utjecaja – s učitelja na učenika i posredno, razmjenom notnog materijala i repertoara, te knjiga o glazbi (Katalinić, 2004, 54). S obzirom na snažnije razvijene talijanske kulturne centre, takve su akvizicije i utjecaji uglavnom prodirali na istočnu stranu Jadrana i penetrirali u lokalnu tradiciju doživljavajući modifikacije nužne da glazba zaživi na novom prostoru i u novim okolnostima (Katalinić, 2004, 54). Mnogi talijanski glazbenici svoje su zaposlenje pronašli upravo na prekomorskoj strani, poput Benedikta (Benedetta) Pellizzarija (?–1789), Talijana iz Vicenze, jednog od najplodnijih skladatelja druge polovice 18. stoljeća koji je punih 36 godina službovao na mjestu kapelnika u splitskoj prvostolnici i bio učiteljem glazbe jednom od najsvestranijih prosvjetitelja ne samo dalmatinske već i cjelokupne hrvatske

povijesti – splitskom polihistoru, liječniku i skladatelju dr. Juliju (Giuliju) Bajamontiju (1744–1800).²

Izostavimo li Dubrovnik kao samostalnu republiku koja je zahvaljujući svojoj političkoj autonomiji prebrodila posljedice sudbonosnog potresa iz 1667, te uspješno nastavila razvijati bujan kulturni i glazbeni život pretvorivši se sredinom 18. stoljeća u žarište hrvatskog glazbenog zemljovida – s Lukom (1734–1789) i Antunom (1775–1841) Sorkočevićem (Sorgo), dvama najautentičnijim predstavnicima pretklasičkog i klasičkog glazbenog stila u Hrvatskoj – upravo Bajamontijev opus svjedoči o činjenici da su bitni poticaji u stvaranju specifične intelektualne i glazbene klime kasnoga *settecenta* u Dalmaciji dolazili i od domaćih ljudi. Na prijelazu stoljeća, uz Bajamontija i neposredno nakon njegova života, u dalmatinskim gradovima djelovali su: Ante Alberti (1757–1843) i Ivan Jeličić (1772–1811) u Splitu, Jerolim Alesani (1776–1823) u Zadru, te Josip (Giuseppe) Raffaelli (1767–1843) u Hvaru. Umjetnost svih navedenih skladatelja, formirana od strane različitih glazbenih uzora i u kontekstu različitih glazbenih prilika, sazrijevala je u atmosferi bogate, višestoljetno njegovane domicilne glazbene tradicije i otvorenosti prema poticajima koji su dolazili iz susjedne Italije, tada žarišta novih stilskih težnji. Svi oni glazbeni su naobrazbu stjecali i/ili nadograđivali u inozemstvu, odnosno u domovini kod kojega učitelja stranca, a njihovo skladateljstvo kreće se u okvirima europskih stilskih strujanja koja su obilježila razdoblje prijelaza iz “starog” u “novi” stil – onaj kojeg su suvremenici pozdravili kao “gout simple et naturel” (Kos, 1983, 15). Premda bi u kontekstu hrvatske glazbene kulture 18. stoljeća, ali i one šire, europske, odnosno mediteranske glazbene kulture klasicizma, bilo zanimljivo komparativno istražiti njihove prinose koncentrirajući se na pojedine poredbene aspekte poput osobno-biografskih, kompozicijsko-tehničkih ili pak povijesno-stilskih elemenata njihova skladateljstva, ovom prigodom zadržat ćemo se na

2

Samo u Splitu, do pojave Pellizzarija, višesmjernje glazbene utjecaje s talijanskoga kulturnog prostora pronosili su i drugi talijanski glazbenici poput Tome Cecchinija (oko 1580–1644) iz Verone, fra Jeronima Sperutija (?) iz Milana, fra Gaetana de Stephanisa (oko 1660–nakon 1710) iz Venecije, fra Karla Antonija Naglija (?–1756) iz Riminija, itd. Opširnije vidi u: Stipčević, 1996, 129–137.

pregledu najrecentnijih spoznaja koje rasvjetljuju odnos dvojice predstavljenih glazbenika, prijatelja i štovatelja, učitelja i učenika – Julija Bajamontija i Josipa Raffaellija.

Julije Bajamonti i Josip Raffaelli u ogledalu uzajamnih odnosa: “hvarski” period

Kao jedna od najučenijih i najnaprednijih ličnosti u tijekovima starije nacionalne kulturne povijesti, Julije Bajamonti, rođeni Splitsanin – polihistor, liječnik, književnik, prevoditelj, lingvist, bibliograf, povjesničar, etnograf, filozof, ekonomist, kemičar, glazbenik i glazbeni teoretičar – inspirirao je mnoge ugledne stručnjake koji su do danas načinili značajne korake u populariziranju odlomaka sačuvane baštine kako popisivanjem tako i prevođenjem dostupnih povijesnih, literarnih i glazbenih radova.³ Posljednjih desetljeća, objavljen je niz pojedinačnih muzikoloških studija o Bajamontijevoj glazbeničkoj aktivnosti (orguljaškoj, skladateljskoj, pedagoškoj, organizacijskoj) i nastojanjima na području hrvatske glazbeno-teorijske historiografije.⁴

Bajamonti je glazbeničku aktivnost očitovao vrlo rano – još u mladenačkim godinama – kada je u rodnome Splitu započeo usvajati osnovna glazbeno-teorijska znanja i vještine učeći kod B. Pellizzarija, tadašnjeg kapelnika splitske stolnice i nedvojbeno najpopularnijeg skladatelja s pozamašnim opusom od preko četiri stotine djela, uglavnom crkvenih. Od tada se, pa do smrti, intenzivno bavio tom umjetnošću ne samo kao učitelj glazbe i kapelnik, nego i kao vrlo plodan skladatelj, reproduktivni umjetnik, melograf, glazbeni pisac i izvjestitelj. Njegova je glazbena ostavština prilično opsežna i obuhvaća oko 230 kompleta ili ulomaka raznorodnih skladbi: uz manje

3

Iscrpne biobibliografske podatke o Juliju Bajamontiju i njegovoj ostavštini vidi u: Tomić Ferić, 2013.

4

O Bajamontijevim glazbenim zvanjima i zanimanjima vidi u: Bošković, 2003; Grgić, 1996, 87-117; Katalinić, 1999, 211-218; Tomić Ferić, 2013; Tuksar, 1977, 171-190.

zastupljene svjetovne forme (arije, dvopjevi, zborovi, simfonije), glavnina opusa pripada području crkvene glazbe (moteti uz pratnju orgulja/komornog orkestra, mise, rekvijemi, pasije, rezponzoriji, himne, Te Deumi).⁵ Kvalitetom i značenjem izdvaja se oratorij *La Traslazione di San Doimo* iz 1770. ne samo kao prvi hrvatski oratorij već i kao jedan od vrhunaca hrvatske glazbe 18. stoljeća u kojem se ostvaruje sinteza Bajamontijevih povijesnih istraživanja, njegova književnog stvaralaštva, te skladateljskih i izvoditeljskih nadahnuća. Elegantnost stihova uobličениh po uzoru na Pietra Metastasija (1698–1792) i glazbena faktura oratorija (s elementima sinteze osjećajnoga stila, bliskog talijanskoj operistici i jednostavnije vokalne pučke pjevačke tradicije), daju mu neospornu sadržajnu inkrustiranost u lokalnu tradiciju, ali i šire mediteranske i polikulturalne dimenzije, poglavito one što zrcale dodire kultura prekomorskih strana Jadrana.⁶

U slučaju Bajamontijeva intelektualnog i glazbenog sazrijevanja, ti su dodiri umrežavanja i ispreplitanja kulturnih (i glazbenih) krugova osobito intenzivni. Naime, u Padovi, gdje je studirao medicinu i 29. siječnja 1773. stekao doktorat medicinskih znanosti, a vjerojatno i nastavio s glazbenim obrazovanjem u vidu privatnih poduka, Bajamonti je imao priliku upoznati, čuti, analizirati i transkribirati vrijedna ostvarenja talijanskih, ali i drugih, poglavito njemačkih skladatelja – npr. Antonija Lottija (1666–1740), Benedetta Marcella (1686–1739), Giovannija Paisiella (1740–1816), Johanna Stamitza (1717–1757), Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791), Cristopha Willibalda Glücka (1714–1787) – koja su bitno odredila i njegov vlastiti stvaralački izričaj. Uklapajući se u kompozicijsko-tehničke okvire “prijelomnog” razdoblja iz staroga, baroknog u novi,

5

Bajamontijeve skladbe nalaze se u najvećem broju u Glazbenom arhivu splitske katedrale (vidi: Tuksar, 1977). Osim u nekim drugim splitskim i dalmatinskim glazbenim zbirkama, četrdesetak signaturnih jedinica pohranjeno je u zbirci don Nikole Algarottija (1791–1838), krčkog svećenika i sakupljača muzikalija. Neke skladbe za-bilježene su Bajamontijevom rukom, dok su neke prepisali a katkad i obradili njegovi suvremenici, nasljednici, sâm Algarotti, ali i dvojica glazbenika koji su djelovali u Salzburgu i Beču (vidi: Katalinić, 1999). O problemu izostanka autorskih atribucija na dijelu muzikalija u Bajamontijevu autografu i opširnijem prikazu skladateljskoga puta Julija Bajamontija vidi u: Ugrić, 1996.

6

Opširnije vidi: Kos, 2004, 75-90; Stipčević, 1996, 129-137.

klasički stil (sredinom 18. stoljeća), Bajamontijev opus predstavlja integralni dio onodobne stvaralačke prakse. U svojim mladenačkim skladbama (ponajviše crkvenim), bio je pod snažnim utjecajem Pellizzarija, koji je svoj opus izgrađivao na prilično neproblematskome povezivanju odlika baroknoga i pretklasičkoga stila (Grgić, 1996, 89). Bajamonti je u tome bio znatno progresivniji, ali je potpuni otklon prema Pellizzariju načinio tek nakon što je u Italiji, tijekom studija, izravno upoznao glazbeni život i kulturu razvijenijih glazbenih središta Padove i Venecije. Splitski skladatelj donio je iz Italije brojne partiture, kako vlastite tako i prijepise, odnosno preradbe tuđih radova iz kojih se može iščitati da je bio relativno ažuran i prilično otvoren glede formalnih inovacija koje su u tom času fluktuirale na zapadnoj obali Jadrana.⁷ Naglašavajući taj talijanski utjecaj kao i prisutstvo stihova Pietra Metastasija u Bajamontijevim skladbama, Belamarić ide toliko daleko da ustvrđuje kako će Bajamontijevo djelo dobiti svoj pravi okvir tek u formalno-stilskoj konfrontaciji sa srodnim djelima relativno široke talijanske skladateljske fronte njegova doba. Štoviše, smatra da bi umjesto listanja njegovih sigurnih i "čistih" autorskih djela, bilo znatno korisnije proučavati udio Bajamontijeve ruke, njegove intervencije i otklone od predložaka pri preradbama djela Pietra Alessandra Guglielmija (1728–1804), Pasqualea Anfossija (1727–1797), Antonija Sacchinija (1730–1789), Rinalda da Capue (oko 1705–oko 1780) i ostalih talijanskih majstora (Belamarić, 1980, 167). Tek komparativnim istraživanjem bilo bi moguće odmjeriti snagu utjecaja domaće sredine – zamjetniju u kasnijem Bajamontijevu stvaralačkom razdoblju kada se, inspiriran pretklasičkim stilom i skladateljstvom Luke Sorkočevića, okreće elementima jednostavne pučke popijevke – naspram nepobitnih talijanskih formalno-stilskih odrednica koje je možda namjerno a možda i potpuno nesvjesno preuzimao ili preslikavao u svojim autorskim skladbama.

Po povratku iz Padove, Bajamonti se aktivno uključio u organizaciju javnog, gospodarskog i kulturnog života rodnog Spli-

7

Konkretnije podatke o skladbama iz Padove i Venecije koje su ispisane Bajamontijevom rukom, ali su lišene autorskih atribucija i očituju glazbena obilježja i frazeologiju talijanskih glazbenih autoriteta čija je djela studirao splitski polihistor vidjeti u: Grgić, 1996, 90.

ta, no tamo je živio neshvaćeno i izolirano ne mogavši dobiti službu gradskoga liječnika, čak ni unatoč zaslugama na polju gospodarske obnove kraja i golemog angažmana u otkrivanju kuge koja je harala Dalmacijom u razdoblju između 1783. i 1784. godine. Ako je suditi po dosadašnjim spoznajama, liječničku karijeru poremetilo mu je tajno sklapanje braka s pučankom Elisabetom Trevisan (?) koje splitski plemićki krugovi nisu odobravali, baš kao ni njegovo bavljenje znanostima, literaturom, a nadalje glumom i glazbom, smatrajući ih nespojivim uz liječničko zvanje. Stoga je bio primoran napustiti Split i preuzeti službu općinskoga liječnika najprije u Herceg-Novom (1781–1782), a potom i na Hvaru, gdje je boravio od 1785. do 1790. No i Hvar, grad koji je nakon dva zlatna stoljeća zbog nesretnih prilika kasnog *settecenta* i početka agonije nekada sjajne Mletačke Republike postao mala provincijska sredina, nije pokazivao razumijevanja za Bajamontijevu naklonost glazbi i glumi u amaterskoj kazališnoj družini. Uskogrudni, predrasudama opterećeni svjetonazor većine njegovih žitelja dovodio ga je u neprilike, pa i javne i otvorene sukobe, nailazeći i ondje, baš kao i u Splitu, na malo razumijevanja, a mnogo predbacivanja i spletkarenja. Osim rijetkih istomišljenika s kojima je dijelio prebivalište, jedino pravo i inspirativno “druženje” Bajamonti je ostvarivao putem pisama. Krug njegovih prijatelja i poznanika bio je uistinu širok, o čemu svjedoče regesti pisama sačuvani u nekoliko sveščića na ukupno 227 gusto ispisanih stranica u razdoblju od 16. travnja 1787. do 17. listopada 1800. godine (sveukupno 1244 koncepta) u Arhivu Bajamontijeve ostavštine u Arheološkom muzeju u Splitu (dalje AMS)⁸. Među brojnim korespondentima – domaćim i inozemnim znanstvenicima,

8

Korespondencija pohranjena u AMS-u podijeljena je u dvije skupine: skupina A (Arhiv Julija Bajamontija AMS, sign. XIII/A, *Koncepti korespondencije*) sadrži koncepte pisama koje je Bajamonti upućivao drugima, dok skupina B (Arhiv Julija Bajamontija AMS, sign. XII/B) obuhvaća pisma drugih Bajamontiju. Korespondencija iz skupine B djelomično je sređena i razvrstana te nosi signaturu XII/B uz dodatni broj fascikle u kojoj su pohranjena pisma iz pojedinih podskupina. Za potrebe ove studije korištena je arhivska građa iz skupine XII/A (Bajamontijevi koncepti), XII/B-48 (korespondencija Fortis – Bajamonti) i XII/B-94 (korespondencija Raffaelli – Bajamonti).

književnicima, umjetnicima, piscima i javnim djelatnicima⁹ – nalazimo i Josipa Raffaellija¹⁰, skladatelja, orguljaša i svećenika, rođenog u Hvaru 1767. godine u bogatoj patricijskoj obitelji, gdje je već u ranom djetinjstvu dobio poticaje za bavljenje glazbom od svojega oca Markantuna (Marcantonija, 1741–1808), ljubitelja glazbe i vrsnog violinista. S Josipovim ocem Bajamonti je razvio prisan, prijateljski odnos koji se nastavio i nakon Julijeve povratka u Split o čemu svjedoče tri koncepta pisama koje mu je uputio u razdoblju između 1790. i 1795:

- a. U prvom konceptu od 17. srpnja 1790, Bajamonti mu šalje dvije kopije rasprave o razmnožavanju goveda na Hvaru – *Memoria sulla possibile moltiplicazione degli animali bovini nell' isola di Lesina* – jednu za njega, a drugu za zajedničkog prijatelja Botterija (?), tužeći se na nepovoljne kritike svojega eseja od strane raznih literata¹¹ (Bajamon-

9

Abecedno kazalo Bajamontijevih konceptata izdvaja 230 osoba kojima se Bajamonti, u navratima ili kontinuirano, obraćao pismima. Između ostalih, spomenut ćemo talijanskog prirodoslovca i putopisca Alberta Fortisa (1741–1803), autora popularnog djela *Viaggio in Dalmazia* (1774); zatim učenog hvarskog biskupa Ivana Dominika Stratika (Giovannija Domenica Stratica, 1732–1799), trogirske pisce Ivana Luku (Gianlucu) Garanjinu (1764–1841) i Radoša Michieli-Vitturija (1752–1822), francuskog literata Josepha de Lalandea (1732–1807), bečkog bibliotekara Michaela Denisa (1729–1800), profesora astronomije na Padovanskom sveučilištu Giuseppea Toalda (1719–1797), splitskog liječnika s venecijanskom adresom Lava (Leonea) Urbanija (?), generalne providure Dalmacije Paola Emilia Canala (?) i Angela Dieda (?; na vlasti od 1790–1792), mletačkog knjižara i tiskara Giacoma Stortija (?), članove obitelji Sorgo i dr.

10

S obzirom na nedostatak arhivskih izvora koji bi mogli rasvijetliti Raffaellijevu biografiju, nekrolog koji je nakon njegove smrti objavio njegov prijatelj, hvarski pravnik i uglednik Ivan Krstitelj (Giovanni Battista, zvan "Titta", 1775–1851) Machiedo (vidi: Machiedo, 1843), poslužio je kao glavna biografska referenca u članku Janke Šanjek, pionirskoj i do sada najpsežnijoj studiji o Raffaellijevu životu i radu (vidi: Šanjek, 1958, 29–46). Poneke praznine iz Raffaellijeve biografije upotpunio je Ivan Bošković, konzultirajući izvore sačuvane u Državnom arhivu u Zadru (vidi: Bošković, 1982).

11

[“Al S(igno)r Marc-Ant(oni)o Rafaeli q(uonda)m, a Lesina, da Spalatro, 17 luglio 1790. / (...) Ella troverà (...) a questo foglio due copie della mia memoria sopra gli animali bovini da moltiplicarsi in Lesina: una delle quali sarà a di Lei, e l'altra p(er) il comune amico S(igno)r Botteri. Intendo che questa mia memoria si è letta costà molto e ch'è arrivata a notizia di persona, la quale funge un uffizio nominato nella medesima, e che ne fu veduta con prevenzione di trovarvi delle cose mordaci. Buon per me che cotesta persona è illuminata ed intende bene la forza delle parole e delle espressioni, e così da se stessa si è potuta convincere che niente ò scritto d'ingiuroso. Sento a dire che la medesima memoria è stata criticata anche da un altro letterato (...).”]

- ti, 1790f, 128-129). Riječ je o raspravi koja je objavljena u Stortijevu časopisu *Nuovo giornale enciclopedico d'Italia* u Veneciji 1790. u dva sveska (Bajamonti, 1790a, 64-75, 83-84) te u *Nuovo giornale d'Italia spettante alla scienza naturale* koji je u Veneciji objavljivao Giovanni Antonio Perlini (?; Bajamonti, 1790b, 65-69, 73-76). Budući da je rasprava pobudila veliki odjek i prilično šarolike reakcije kritičara, Bajamonti ju je želio prosljediti svojim hvarskim prijateljima, pa tako i Markantunu Raffaelliju, do čijeg je mišljenja očito držao.
- b. U drugom konceptu s datacijom od 18. prosinca [1794] (Bajamonti, 1794a, 196), Bajamonti mu naručuje prošek i vino, po mogućnosti u čistim i cjelovitim spremnicima, dobro opremljenima za transport s naznakom cijene, raspitujući se je li njihov zajednički prijatelj Botteri primio njegovo pismo od 10. rujna u kojem mu prosljeđuje izračun iznosa za neke prethodne narudžbe (Bajamonti, 1794b, 194). Na kraju pisma, zahvaljuje mu na pošiljci u kojoj je primio žice za čembalo¹² (Bajamonti, 1794a, 196).
- c. Treći koncept od 18. siječnja 1795. adresiran je na Raffaellija, bez jasne oznake je li upućen Josipu ili pak njegovu ocu. No, iz sadržaja u kojem Bajamonti ispisuje zahvalu na prošek i obavještava ga o slanju jedne boce talijanskog likera dade se naslutiti da je pismo ipak uputio Markantunu Raffaelliju s kojim je razmjenjivao razne vrste robâ i prehrambenih dobara. To je ujedno i posljednji koncept pisma upućen Raffaellijevima u Hvar, sačuvan u Bajamontijevim registima¹³ (Bajamonti, 1795, 197).

12

[*Al S(igno)r M(arc) Ant(oni)o Rafaelli q(uonda)m Antonio, a Lesina, 18 Xmbre (Dicembre 1794.) / Un poco di vino sano e che non sia delle ultime vendemie, e possibile(ent)e gustoso e ristorante, o malvazia..., o proseco non troppo dolce, anche una boccia, o un poco p(er) forte fino a una boccia in tutto, circa; o del buon vino ordinario, come di quei di spiaggia, purchè non estremam(ente)e duro e grossolano, per una dameggiana o almeno due boccie. Recipienti puri e interi e ben condizionati per il trasporto; e indicazione del prezzo. Ma subito almeno una bottiglia di qualche cosa per le feste, il resto con più comodo. Se il Botteri abbia ricevuto una mia 10 7mbre. Che ò ricevuto gia le corde di cembalo p(er) le quali n(on) vorrà ne' pur che lo ringrazj (...)]

13

[*Al Raffaelli 18 d(ett)o [18 gennaio 1795] Grazie del prosecco. Mando una boccetta di rosolio.*]

Iz Bajamontijevih prijepisa sažetaka pisama nije moguće razabrati i/ili potvrditi da je Markantun Raffaelli doista bio praktični glazbenik, jer osim spomenutih žica za čembalo o glazbi i ne raspravljaju, ali ne treba sumnjati u to da je bio glazbeni *connoisseur* i posrednik u sinovljevu glazbenom obrazovanju. Štoviše, mladi Raffaelli vjerojatno je prve glazbene poduke dobio upravo od svojega oca.

Razdoblje djetinjstva i rane mladosti Josip Raffaelli proveo je u rodnom gradu, nekada prosperitetnom humanističkom središtu, koje je tijekom 18. stoljeća doživjelo kulturni i gospodarski pad sukladno slabljenju Mletačke Republike. Takvo provincijsko ozračje Hvara, krajem stoljeća “prosvijetlila” su dva nadaleko poznata intelektualca svojega doba – uz Bajamontija i biskup Ivan Dominik Stratiko (1784–1799, Hvar)¹⁴ – oplemenjujući i unaprjeđujući okruženje u kojemu je mladi Raffaelli sazrijevao.¹⁵ Stratiko, rodom iz Zadra, podrijetlom Grk, a obrazovan u Rimu, bio je profesor teologije na sveučilištima u Firenzi, Pisi i Sieni te član raznih talijanskih akademija. Prijateljevao je s talijanskim ali i dalmatinskim prosvjetiteljima, pa tako i (kasnije na Hvaru) s Bajamontijem. Jedine škole koje su tada u Hvaru postojale bile su gradska “gramatička škola” (za retoriku i pjesničku umjetnost) i škola u dominikanskom samostanu, pa je Stratiko oformio biskupijsku školu za odgoj svećenika, gdje je i sam držao poneke kolegije (Novak, 1944, 252-254). Predavanja su pohađali gotovo svi klerici hvarske biskupije, među njima i Raffaelli, koji je ondje stekao znanja iz područja filozofije i teologije, a potom i svećenički čin pod Stratikovim okriljem.

Osim očevih neobaveznih poticaja, Raffaelli je sa sustavnijom glazbenom naobrazbom započeo u hvarskoj katedrali, gdje ga je podučavao orguljaš, kanonik i doktor prava Nikola Politeo (1749–1804). Po dolasku Bajamontija, osamnaestogodišnji Raffaelli nastavlja s njime privatno učiti glazbu i stjecati vještine na vokalnog i instrumentalnog polju. Svjedočanstvo o

14

Više o biskupu Stratiku vidi u monografiji Stjepana Krasića (Krasić, 1991).

15

Više o prosvjetiteljskom djelovanju Stratika i Bajamontija na Hvaru vidi: Lewis i Rudan, 2012, 57-118.

tome nalazimo u glazbeno-teorijskim bilješkama (vidi Primjer 1) sačuvanim u Kaptolskom arhivu u Hvaru u kojima iščitavamo Bajamontijevom rukom ispisane menzuralne ritamske vrijednosti što ih je tumačio mladom Raffaelliju (Bajamonti, n.d.). S vremenom se između njih razvilo prijateljstvo, slično onome kakvo je otprije postojalo između Bajamontija i Raffaellijeva oca Markantuna. Uz liječnički i poučavateljski rad, Bajamonti je na Hvaru istraživao otočnu prošlost, zanimao se za izvore, stare pisce, hvarsko narječje i hvarske renesansne pjesnike, te se čitavo vrijeme aktivno bavio glazbom – svirao je povremeno *pro bono* u katedrali, radio na novim skladbama, te podučavao mladog Raffaellija.¹⁶ Njihovu uspješnu glazbenu suradnju potvrđuje i izvedba Bajamontijeve kantate *La Passione di Gesù Cristo* (1788), skladane na stihove slavnog Pietra Metastasija, u kojoj su glavne (solističke) uloge otpjevali upravo Bajamonti (kao Magdalena) i Raffaelli (kao Petar), što sugerira visoku razinu njihovih vokalnih i interpretativnih sposobnosti (Grgić, 1996, 99). Djelo je izvedeno na Veliki četvrtak (1789) u Velikoj dvorani Biskupske palače, gdje je biskup Stratiko običavao organizirati književne i koncertne priredbe. Nažalost, obje solističke dionice su izgubljene: sačuvala se partitura s pripadajućim vokalnim i instrumentalnim dionicama zbornih ulomaka i programski listić s hvarske praizvedbe (vidi Primjer 2).¹⁷ Širinom svoje naobrazbe i prosvjetiteljskim idejama, hvarski biskup i splitski polihistor uvelike su utjecali na formiranje Raffaellijeve ličnosti – glazbeničke, svećeničke i uopće prosvjetiteljske – potaknuvši u njemu želju za novim znanjima i daljnjim profesionalnim usavršavanjem, što je na koncu rezultiralo i Raffaellijevim odlaskom u Italiju 1792. na nastavak studija glazbe.

16

O Bajamontijevoj plodnoj intelektualnoj i glazbeničkoj aktivnosti tijekom boravka na Hvaru vidjeti u: Bezić-Božanić, 1996; Duplančić, 1996; Grgić, 1996; Tomić Ferić, 2011; Tomić Ferić, 2014.

17

Sačuvao se samo troglasni muški zbor [*Quanto costa*] *Cori No 2 / a 3 Voci / Nell' anno 1788 Lesina* uz pratnju gudačkog orkestra (Grgić, 1997, 61).

orguljaša u gradiću Este kod Padove, dok Veneciju ne spominje.¹⁸ Osim Machiedova navoda, nažalost nijedan drugi dokument ne potvrđuje Raffaellijev boravak u Veneciji, stoga je moguće da se ondje samo nakratko zadržao. S druge pak strane, Machiedo je sasvim sigurno znao da je Raffaelli boravio u Esteu, o čemu svjedoči sačuvano pismo koje mu je Raffaelli od tamo uputio 15. rujna 1799. (Raffaelli, 1799, 1). U njemu on moli Machieda da ga zastupa u pregovorima oko imovine s ocem, od kojega, kako navodi, već pet godina nije dobio “ni novčića”. Raffaelli je, naime, zatražio od oca da mu najkasnije do veljače 1800. pošalje sto dukata jer je u žurbi zbog skore selidbe, ističući nadalje da će se u Hvar vratiti odmah ukoliko primi traženi iznos, dok će u protivnom morati pokrenuti sudski postupak protiv oca u kojemu bi ga zastupao Machiedo¹⁹ (Raffaelli, 1799, 1). Budući da nedostaje podataka o Raffaellijevu životu tijekom idućih mjeseci i godina, dapače sve do 1804, nije moguće razjasniti je li Markantun Raffaelli na koncu udovoljio zahtjevima svojega sina, tj. je li Josip Raffaelli dobio traženi iznos i vratio se u rodni grad ili ne. No svakako, čini se da je još 1799. planirao napustiti Este.

Raffaellijeve godine u Italiji ostaju i dalje uglavnom nerasvijetljene, pa je za sada moguće osloniti se jedino na spomenute malobrojne izvore, ponegdje čak i kontradiktornog sadržaja. Naime, kako je primijetio Bošković, ako Machiedo točno navodi da je Raffaelli u Italiji proveo devet godina (1792–1801), te ako je, kao što izvještava Grisogono, živio i radio osam godina u Esteu, nameće se zaključak da je glazbu u Padovi učio samo jednu godinu (1792–1793), a od 1793. do 1801. djelovao u Esteu. Ovaj je zaključak pak u opreci s Grisogonovim podatkom o Raffaellijevih “nekoliko godina” u Padovi (prema Bošković, 1982, 24-25).

18

Grisogonovo pismo u talijanskom izvorniku i hrvatskom prijevodu vidi u: Bošković, 1982, 19-20, 26-27.

19

[“(…) Ecco l'affare: a mio Padre io propongo o di esborsare per me cecchini cento per una sol volta, ovvero concedermi la mia legittima, quando non fosse persuaso di farmi un'annuo assegnamento. Se Egli condiscende alla prima proposizione, l'affare è finito, ed io subito dopo la ricevuta da indicata somma ritorno a Lesina: se poi ciò non può essere, mi conviene appigliarmi alla spiacevole determinazione della legittima, ed in tal caso ho lo bisogno di Lei assistenza facendo il mio Procuratore. Per il prosimo Febbraio 1800 [a ne] preme ultimata la cosa, e la ragione della mia premura sia una Cambiale che allora va a scadermi (...)]

Iako iz Machiedovih i Grisogonovih zapisa ne možemo sa sigurnošću ustvrditi koliko se dugo Raffaelli zadržao u Padovi, obojica navode taj grad kao mjesto njegova obrazovanja s učiteljem Ferdinandom Turrinijem Bertonijem (1745–1820)²⁰, o čemu je i sam Raffaelli izvijestio Bajamontija u pismu iz Padove od 8. ožujka 1792, kojega donosimo u nastavku izlaganja. Turrini je bio venecijanski đak, koji je glazbu učio kod svojega ujaka Ferdinanda Bertonija, poznatog i cijenjenog skladatelja opera i crkvene glazbe, te dugogodišnjeg orguljaša i kapelnika u crkvi sv. Marka u Veneciji (Truett Hollis, 2001, 469). Kao većina ondašnjih glazbenika, i Turrini je bio uključen u opernu produkciju kao uspješni operni skladatelj, ali i kao čembalist u venecijanskim teatrima. Od 1766. Turrini boravi u Padovi, stupivši ondje u službu orguljaša i glazbenog učitelja u bazilici sv. Justine, gdje je Raffaelli najvjerojatnije odlazio na poduke.²¹ Osim opera, Turrini je pisao i kantate, instrumentalne skladbe za solističke instrumente s tipkama i komorne sastave, te različite vokalne i instrumentalne forme. Budući da je bio vrstan čembalist i skladatelj komada za solo čembalo ili klavir, ne čudi da su jedino sačuvano instrumentalno djelo njegova učenika Raffaellija upravo *Varijacije* za čembalo ili pianoforte, pisane možda upravo tijekom (ili kao rezultat) njegova boravka u Padovi.

Kako Grisogono navodi u preporuci iz 1804, Raffaelli je u Padovi započeo prijateljstvo s “renomiranim maestrom Richiavattijem”, danas nepoznatim, družeći se ondje i s “drugim glazbenicima”, premda ne navodi njihova imena (prema Bošković, 1982, 26). Ukoliko uzmemo u obzir glazbenike koji su tada uz Turrinija djelovali u Padovi, može se pretpostaviti da je Raffaelli mogao poznavati primjerice Gaetana Valerija (1760–1822), vrsnog orguljaša i skladatelja, koji je proveo 35 godina na mjestu kapelnika i orguljaša u padovanskoj katedrali (Hansell i Molina, 2001, 216). Poput Raffaellija, i on je također učio s Turrinijem, te pisao uglavnom skladbe za muške zborove,

20

Više o Turriniju vidi u: Berardinis, 2011, 67–114.

21

Orguljašku službu Turrini je ondje obnašao sve do 1773, kada je, kako se čini, u potpunosti i nepovratno izgubio vid, okrenuvši se nakon toga pedagoškom djelovanju (Berardinis, 2011, 69).

najčešće uz pratnju većih ili manjih instrumentalnih sastava ili samo orgulja, namijenjene izvedbama u katedrali. Pisao je i instrumentalnu glazbu; sonate za solo instrumente s tipkama i *sinfonie* za orkestre i komorne ansamble. Jedno od Valerijevih malobrojnih glazbeno-scenskih djela, *Il trionfo di Alessandro sopra se stesso*, Raffaelli je mogao čuti netom nakon dolaska u Padovu, budući da je praizvedeno u Teatro di Nuovo (danas Teatro Verdi) 18. svibnja 1792. U to vrijeme (1790–1796) kazalištem Teatro Nuovo rukovodila su braća Calegari, s kojima je Raffaelli također mogao imati doticaja: Antonio (1757–1828), umjetnički voditelj, poput Turrinija, glazbeno obrazovan kod Bertonija u Veneciji i Giuseppe (1750–1812), impresario, obojica veoma cijenjeni padovanski operni i crkveni skladatelji (Hansell, 2001, 828–830). Nakon rada u kazalištu, obojica su svoje glazbeno djelovanje nastavili u bazilici sv. Antuna Padovanskog – Giuseppe kao čelist, a Antonio kao orguljaš i kapelnik, napisavši velik broj duhovnih skladbi za potrebe tamošnje službe (Hansell, 2001, 828–830). S obzirom na to da je Raffaelli kasnije bio postavljen za kapelnika i orguljaša u gradiću Este²², moguće je da je zadržao profesionalne veze s glazbenicima iz najbližeg urbanog centra, Padove (a možda i Venecije), razmjenjujući s njima glazbene ideje i materijale za potrebe službe u crkvi. Dakako, utemeljena je i pretpostavka da se Raffaelli u Esteu bavio i skladanjem, koju bi trebalo razriješiti uvidom u tamošnje glazbene izvore.

Osim glazbenika iz Raffaellijeva okruženja, gotovo podjednako okrenutih skladanju crkvene glazbe i svjetovnoga repertoara, ponajprije opera, na formiranje Raffaellijeva glazbenog senzibiliteta mogla je utjecati i dostupna mu bogata kazališna i operna produkcija, koja se tih godina održala u Veneciji i Padovi unatoč već poodmakloj krizi koja je jasno ukazivala na konačni kraj *Serenissime*. Iako Raffaelli, čini se, nije skladao glazbeno-scenska djela, njegov izraz obilježen je snažnim utjecajem talijanske operne glazbe 18. stoljeća, koju je mogao čuti, usvajajući pritom njezina načela i estetiku, tijekom posjeta talijanskim opernim kućama. Uzgred rečeno, da je Raffaelli bio ljubitelj teatra sugerira i činjenica da je nakon povratka u

22

Ondje je vjerojatno djelovao u katedrali ili u bazilici sv. Marije (Šanjek, 1958, 33–34).

rodni grad postao članom Kazališnog društva te vlasnikom lože u Hvarskome kazalištu (Kolumbić, 2012, 75).

I produkcija crkvene glazbe bila je bogata u Italiji tijekom druge polovice 18. stoljeća, no sve je više gubila na samostalnosti i “izvornosti”, ostavši donekle izvan interesa publike, koja se intenzivnije okretala dvorskim i kazališnim događanjima. Prema kraju 18. stoljeća postalo je razvidno da se crkvena glazba vodila u dvije struje: u jednoj se oblikovala u okviru opernog jezika prikladnog za *operu seriu*, koji je prihvaćen u liturgijskim vrstama kao moderan element, dok se s druge strane i dalje nastojala njegovati veza s tradicijom, ustrajanjem na načelu kontrapunkta i imitacije u strogome, “Palestrininom” stilu (Pestelli, 2008, 87-88). Raffaellijeva sačuvana duhovna djela, većinom nastala u Hvaru u prvoj polovici 19. stoljeća, gotovo su u cijelosti oslonjena na prvi iskazani idiom – na izraz talijanske operne glazbe (kasnog) 18. stoljeća, iako u ponekim skladbama pribjegava i polifonijskim postupcima (Šanjek, 1958, 36). Konačno, njegov opus možemo promatrati kao zaokruženu cjelinu koja počiva na srodnim stilskim karakteristikama, usvojenih tijekom boravka u Italiji, a oblikovanih u skladu s izvedbenim mogućnostima u rodnoj sredini za koju je najviše skladao.

Isječci iz korespondencije Julija Bajamontija i Josipa Raffaellija

U potrazi za mnogim odgovorima koje je pred nas postavio istraživački fokus ovoga rada – rasvijetliti nadasve zanimljiv i fluidan odnos Bajamontija “učitelja” i Raffaellija “učenika” i obogatiti ga novim spoznajama kako na ljudskoj/osobnoj/biografskoj tako i na onoj stvaralačkoj/glazbenoj/kompozicijsko-izvedbenoj razini – posegnuli smo za obilnom Bajamontijevom korespondencijom s pretpostavkom da će upravo pisma razotkriti dosad nepoznate detalje o njihovu životnom i stvaralačkom putu, upotpunjujući i sliku sredine u kojoj su stvarali te prilika i okolnosti koje su uvjetovale nastajanje njihovih djela i rasplitanje mnogih, pa tako i glazbenih zbivanja. Na marginama europskih tijekomova s gotovo potpuno izostalom otvorenošću za napredne intelektualne tendencije, Hvar je bio

sredina uglavnom pretijesna i neprilična za Bajamontijev život i javno djelovanje. Stoga je u pismima često opisivao svoje samotnjaštvo ističući kako mu je dopisivanje jedino, pravo i najdraže društvo. O hvarskim je (ne)prilikama pisao svojim najprisnijim prijateljima – Mihi Sorokočeviću (1739–1796) i Albertu Fortisu – ističući da bi mu oproštaj s otokom, poslije gotovo petogodišnjih okova, omogućio slobodu²³ (Bajamonti, 1789, 113–114). Fortisu pak s Hvara piše podulje pismo u Napuljsko Kraljevstvo, 20. srpnja 1787. u kojem ironično i ozlojađeno progovara:

“(…) Nije mi mrsko biti u velikom poslu, ali, vjerujte mi na riječ, da mi je uistinu teško, da mi stvara pritisak, da me ‘gnječi’ živjeti ovdje nego negdje drugo (…). Istini za volju, i meni samom se katkada učini da sam uočio gdjekoju mijenu u osobnosti kao očitu posljedicu promjene mjesta boravka, ali posve su drugi razlozi ti koji stoje iza sličnih metamorfoza: nove potrebe, novi interesi, tisuće novih odnosa, snaga samih primjera, prilagodljivost temperamenta i gdjekad osobe koje imamo pred sobom, mogu velike stvari učiniti u tom smislu. Obrazovan čovjek, koji je većinu svojeg života proveo u metropoli ili na dvoru, može vidjeti gdje mu hlape plodovi dotadašnjeg obrazovanja i do tada življenog života, ukoliko ga se presadi u malen i hrđav grad. Ja osobno, najdraži mi prijatelju, bojim se da me zadese nedaće koje kod drugih vidim. Došao sam tako i do okolnosti u kojima vidjeh kako mi se pripisuju postupci za koje se drugdje nikada ne bih smatrao sposobnim i za koje se nadam da se neće ponoviti u budućnosti. Dajte se požurite i dođite me posjetiti kada mi već dajete nadu da slična mogućnost zbilja postoji. Znam vas kao osobu koja je jača od bilo kojeg neugodnog iznenađenja i nipošto povodljivu tako da ste vi u stanju prosuditi jesam li još uvijek gospodin; što se pak drugih promjena tiče, vjerojatno ćete štošta primijetiti. Katkada mi se čini da mi je duša do te mjere oštećena i rastavljena da bi ste me mogli zamijeniti za koju od onih vaših antiknih medalja o kojima ste mi pisali. Zašto onda još uvijek tamo živite, kažete mi vi. Iz onog lažnog razloga iz kojeg kada sam se i našao u kojoj po mene povoljnijoj situaciji, nisam bio u mogućnosti ni koraka napraviti u svoju korist. Velika moć moje inertnosti i

23

[“(…) Il congedo che ò preso da questa isola potrebbe anche permettermi qualche mozione: ma nei primi momenti di libertà dopo quasi cinque anni di catena, certe altre convenienze mi chiamano a Spalatro (…).”]

činjenica da sam gledao kako i prilagodljiviji od mene izdišu od napora izazvanog silnim pokušajima prije negoli uopće uspiju i stvoriti za sebe nekakve sretne okolnosti koje su, čini se, više sklone kojekakvoj protuhi, učinile su me lijenim. Povrh toga, fizika samog mjesta posebno je zdrava, ovaj morski zrak i seoska klima zavode me i guraju prema zaboravu metafizičkog. Što se pak konverzacije tiče, vodim ju sa domaćim životinjama; supruga, kćerkica, dvije služavke, jedna mačka, pokoja kokoš, golubovi, gdjekoji jaganjac, to je cijeli moj svijet. O praznicima sviram orgulje u crkvi i tako dadem do znanja svima da sam na misi i zbnim one koji ne vjeruju da na misu zaista i idem. Kako bih udovoljio mojem filharmonijskom ukusu, uglazbim tu i tamo koji *Si quaeris* i slične stvarčice. U zadnje vrijeme, skladao sam i jedan *requiem* za dušu Boškovićevu. To rečeno, držim se po strani i živim prijateljstva na daljinu u koja ubrajam i vas, i to među najmilije. Elem, dok mi ne bude dano da vas zagrlim, molim vas da pišete, i opet pišem. Zbogom.”²⁴ (Bajamonti, 1787b, 13)

24

[“Al Fortis nel regno di Napoli / Da Lesina 20 Luglio [17]87. / (...) Né mi pesa d'essere occupato, come potete ben credere ma moltissimo mi pesa e mi opprime e mi ecrase l'esserle con questi piuttosto che con altri (...). È vero che a me stesso viene di osservare qualche cambiamento di carattere personale nato evidentemente dal cambiato soggiorno. Ma ben altre cagioni anziché il clima producono si fatte metamorfosi. I nuovi bisogni, i nuovi interessi, mille nuovi rapporti, la forza dell'esempio, l'adattabilità dell'indole e alle volte il tuo contrario, possono fare delle gran cose. Un uomo educato e vissuto nella gran capitale e presso alle corti, può perdere il frutto della passata educazione e il frutto della passata vita, se in una picciola e cattiva città si trapianti. Io medesimo, sì caro amico, io medesimo temo per conto mio di ciò che vedo in altri. E veramente io sono giunto a sentirmi attribuire delle cose delle quali altrove io non sono stato creduto capace giammai e spero che no nlo sarò neppure per l'avvenire. Deh, affrettatevi adunque a venirmi a rivedere dacché mi fate sperare che questo possa essere. Superiore, quale vi conosco, a sorprese e a certe seduzioni voi giudicherete rettamente se io sono per anco un galantuomo; che quanto ad altri cambiamenti, voi ne troverete in me di parecchi. Io credo d'aver l'anima tanto inneggiata e smontata che voi abbiate a prendermi per una di quelle antiche medaglie di cui mi avete scritto. E perchè ci resti là ancora, mi dite voi. Per quella falsa ragione per cui anche allorché io ero più vicino a qualche non oscura situazione, non seppi mai muovere un passo per procacciarmela. La mia grandissima forza d'inerzia e il vedere come tanti altri più mutevoli di me muojono di stento prima di poter conseguire una decente fortuna che si da piuttosto a un birbante, mi tiene qui quasi indolente. Oltre di che, il fisico del paese, come sapete, è salubre e quest'aria di mare e di campagna mi seduce e mi fa dimenticare il metafisico. Per ciò che riguarda alla conversazione, io la fo con i miei animali domestici; la moglie, una figliolina, due fantesche, un gatto, de' polli, de' colombi, qualche agnello, questo è tutto il mio mondo. La festa suono l'organo in chiesa, così io fo sapere che io sono a messa e confondo chi non vuol credere che io ci vada. Per esercitare il mio gusto filarmonico metto in musica qualche si quaeris e cosa simile; e ultimamente, ho composto uno spartito di messa da requiem per l'anima del Boscovich. Oltrecciò io mi rattengo e vivo co' lontani fra quali potete credere d'esservi voi uno dei più cari. Adunque, finché mi sia dato d'abbracciarvi, scrivetemi e poi scrivetemi. Addio.”]

Unatoč višekratnim naporima opata Fortisa da napusti domovinu gdje živi “zakopan i neuvažen, progonjen mržnjom i kletvama” te da dođe u Italiju gdje ga svi “ljube i očekuju” (Fortis, 1781, 61), Bajamonti se ipak nije odlučio otrgnuti od zavičaja nalazeći smisao, sadržaj i utjehu u stalnom spoznavanju i predanom radu. Godine 1790. napustio je Hvar i vratio se u rodni Split stupivši na dužnost kapelnika u splitskoj katedrali na kojoj je ostao do kraja života. Bajamontijev povratak u rodni grad nije međutim označio prekid komunikacije s Josipom Raffaellijem. Čak štoviše, ni Raffaellijev “talijanski” period nije poremetio odnos na relaciji “učitelj-učenik”, jer mu se odande Raffaelli povremeno javljao biranim riječima zahvalnosti i iskrene privrženosti. Najraniji tragovi njihove prepiske sačuvali su se od vremena Bajamontijeva stupanja na kapelničku službu, sredinom 1790.

U konceptu pisma od 6. srpnja 1790, Bajamonti ga izvještava o poteškoćama s brodskim prijevozom u odnošenju njegova povećeg sanduka u kojemu mu šalje čitav snop knjiga za hvarske prijatelje: knjigu talijanskog liječnika i botaničara Pietra Andreje Mattioliija (1501–1578)²⁵ šalje Ivanu Krstitelju Cattinelliju (1705–1797), dva sveska Calepija²⁶ Botteriju, više pisama hvarskom kanoniku Vidaliju te raspravu o govedima na Hvaru koju također dostavlja Botteriju. Vjerojatno je riječ o Bajamontijevoj *Memoria sulla possibile moltiplicazione degli animali bovini nell'isola di Lesina*, čije je kopije, kako smo prikazali ranije, desetak dana kasnije poslao Josipovu ocu Markantunu – jednu za njega, a drugu upravo za Botterija. U pismu pozdravlja i druge drage mu Hvarane – Nanija, Kasandrića, Pieruzza i

25

Mattioli, Pietro Andrea, talijanski liječnik i botaničar. Kritički je komentirao antičkoga liječnika i botaničara Dioskurida (1554) te opisao oko 300 novih biljaka iz južne Europe (Proleksis enciklopedija, 2018).

26

Calepio ili Calepino [kale:'pio; kalepi:'no], Ambrogio, talijanski redovnik, leksikograf i humanist (oko 1435–1510). Sastavio je i 1502. objavio rječnik latinskog jezika za školsku uporabu *Dictionarium latinum* s prijevodima na francuski, njemački, engleski. Rječnik koji su Calepinovi nasljedovatelji prerađivali i proširivali postao je u 16. i 17. st. uzorom analognim rječnicima u toj mjeri da je riječ *calepino* u talijanskom jeziku postala sinonimom za latinski rječnik. Vidi: Hrvatska enciklopedija, 1999–2009a.

šalje mu sonate²⁷ (Bajamonti, 1790c, 128).

Iz ovoga koncepta, osim značajnog podatka o razmjeni partitura, saznajemo i to da je uz Stratika kojega je smatrao lučonošom i pokretačem prosvjetiteljskih ideja na Hvaru, čovjekom koji će aktivirati potencijale obrazovanih Hvarana sa sličnim idejama i nastojanjima, Bajamonti u Hvaru imao i druge istomišljenike i prijatelje. Pored ovoga koncepta, o tome svjedoči i citat o prijateljstvu iz njegova pisma upućenog Fortisu, 25. svibnja 1790:

“(…) Ali najbolje i najljepše što Vam mogu napisati o Hvaru i zbog čega sam tu ostao sve dosada, usprkos različitim razlozima koje sam imao da odem puno ranije, je ono što čini dragim i zanosnim bilo koji užasniji i tužniji boravak, ono što čini najplemenitije i izvanredno zadovoljstvo koje može pružiti izmučeno čovječanstvo, ono što (...) ali bez da išta više kažem, tko ne bi shvatio da govorim o prijateljstvu... Vi ste, dragi prijatelju, već osjetili koliko je taj divni osjećaj iskreniji i življi u malim mjestima nego u velikim gradovima: i ako razmislite o ovoj istini neće vam biti čudno da sam radije odabrao ovu zabit, nego neko društvo u velikom gradu i da sada osjećam veliku bol kada moram otići (...)”²⁸ (Novak, 1978, 85).

27

[“Al d(on) Bepo Rafaeli a Les(in)a, d(ett)o [6 Luglio 1790] / Che i traghettieri trovani difficultà p(er) riportare il suo casson: che gli mando un fagotto di libri, cioè Mattioli p(er) il Cattinelli e 2 tomi Calepin grande p(er) Botteri: più lettera p(er) can(onic)o Vidali e memoria su i buoi di Lesina, da tenere presso di se, facendola vedere solo a qualche prudente, come al Botteri, al quale la manderò. Saluti ai Nani, Cassandrich, Pieruzzo e consolazione p(er) il risonato Giacometto. Scuse, che lo prego di fare anche ad altri, se detto ad altra mano, p(er) debolezza di occhi, stanchi forse dal'guardare la punta. Pellegrino attraverso 30 miglia, e dal pianger Lesina... Mando anche sonate (...)”]

28

[“(…) Ma la migliore e più bella cosa ch' io possa scrivervi di Lesina, e per cui mi sono qui trattenuto finora ad onta di varie ragioni ch'io n'ebbi di andarmene molto prima, si è quella che rende caro e delizioso qualunque più orribile e tristo soggiorno, quella, che forma il più nobile il più squisito piacere di cui sia capace la travagliata umanità quella... ma senza ch'io ne dica altro, chi non si accorgerebbe ch'io parlo dell'amici-zia... Voi già provaste, amico mio, quanto cotesto divino sentimento si più ingenuo e più vivo nelle piccole terre che nelle gran capitali: e riflettendo a si fatta verità voi non troverete strano ch'io abbia preferito questo ritiro alle numerose società, e ch'io senta ora gran pena in lasciarlo (...)”] Cjeloviti tekst pisma Fortisu s naslovom *Lettera sopra alcune particolarità dell' isola di Lesina* u talijanskom izvorniku vidi u: Novak, 1978, 75-92.

Nakon što je u pismu iz srpnja Raffaelliju poslao neke sonate, već 20. kolovoza 1790. Bajamonti mu ponovno javlja da je primio glazbu, te da mu šalje zbirku sonata izvješćujući ga da se je u njegovo ime pretplatio na sonate što se tiskaju u Veneciji²⁹ (Bajamonti, 1790d, 132). Tri dana kasnije javlja mu da je poslao sanduk [s knjigama, op. aut.]³⁰ (Bajamonti, 1790e, 132).

Dana 31. siječnja 1791. Bajamonti Raffaelliju šalje sonate, na koje ga je, kako mu je već poznato, pretplatio i javlja mu da je za njih platio 28.16 venecijanskih lira. Ujedno ga moli da provjeri jesu li njegovi hvarski prijatelji primili stvari koje im je poslao i izvještava ga da nema prikladnih crkvenih skladbi za njega, iako ih sklada za splitsku crkvu³¹ (Bajamonti, 1791a, 144-145). No, kako mu je Raffaelli u međuvremenu javio da tiskane sonate koje mu je poslao u siječnju već posjeduje, Bajamonti mu u pismu od 12. veljače 1791. piše da je primio 28.16 venecijanskih lira za sonate, koje će, budući da ih on već ima, nastojati prodati nekome drugome³² (Bajamonti, 1791b, 145).

29

[“Al d(on) Giuseppe Raffaelli a Les(in)a detto (da Spa(latr)o 20 Agosto 1790) Che ò ricevuto certa musica. Gli mando una raccoltina di sonate. Che mi sono associato p(er) lui a certe sonate che si stampano a Venezia (...)”]

30

[“Al d(on) Bepo Raffaelli, 23 agosto [1790] Mando il casson (...)”]

31

[“Al D(on) Bepo Raffaelli a Les(in)a da Spa(latr)o 31 gen(nai)o 1791 / Mando sonate da cembalo alle quali lo associi, come gli è noto, a p(er) le quali ò pagato L. 28.16. Che n(on) ò musiche aproposito p(er) lui (da chiesa) benchè io ne faccia p(er) questa chiesa. Lo prego di domandare al Botteri se abbia ricevuto il filo...a Rossignoli se abbia ricevuto panno e un resto di soldi; al Pasquali se da suo fratello ebbe procura p(er) pagare la nostra fraterna quanto prima. Ricercare al Deseco (e prima parlarne col Botteri) p(er)chè non mi manda 4 talleri miei.”]

32

[“Al D(on) Bepo Raffaelli 12. feb(brai)o (1791) Che ò ricevuto talleri ven(eti) 4. ch' erano dal Deseco di mia ragione, e L. 28.16 p(er) le sonate, le quali (poichè desso le à) procurerà di esitar altrove.”]

Raffaelli mu promptno odgovara, već 15. veljače 1791, naglasivši da će mu biti drago ako pronađe osobu koja želi spomenute note [sonate, op. aut.] i – čim mu javi – da će mu ih žurno poslati³³ (prema Bošković, 2003, 297). Sonate za čembalo Bajamonti ponovno spominje u pismu od 25. svibnja 1791. kojega koncept u hrvatskom prijevodu donosimo u cjelosti zbog niza zanimljivih detalja koje razotkriva:

“Don Bepu Raffaelliju, na Hvar, iz Splita, 25. ovog mjeseca (25. svibnja 1791)

Što se tiče onog o Pasqualiju može biti da se koje pismo zagubilo, ali za sada stvar ne izgleda loše. Po povratku Botterija u grad, naložite u moje ime da pogleda je li slučajno primio koje pismo, također i kod gospodina Cattarina Balbija. Pisao sam u vezi vašeg ponovnog slanja tiskanih sonata za čembalo. Pozdravljam vašeg oca, vikara, Vidalija... Neka mi pošalje primjerke okružnice Continova pisma do kojih dođe.”³⁴ (Bajamonti, 1791c, 152)

Citirani regist Bajamontijeva pisma, osim zbog obavijesti o preprodaji sonata za čembalo, interesantan je i stoga što posvjedočuje Julijevoj brigu oko spora što ga je vodio s Mlečaninom Giuseppeom Continom (?). Naime, nakon što je jednom prigodom u ljeto 1790. Bajamonti pred kolegama

33

[“(…) Avrò piacere se Ella troverà persona che voglia far acquisto della nota Musica, e quando avrò suoi ceni, gli el(l)a spedirò (...)”] Usp. Izvadci iz Farlatija, poglavlje V., Bajamontijeva ostavština, AMS. Na poleđini ovoga Raffaellijeva pisma nalaze se Bajamontijevom rukom ispisani izvadci iz Farlatija, talijanskog isusovca i povjesničara koji je objelodanio nekoliko svezaka djela *Sveti Ilirik (Illyricum sacrum)* u kojem je sadržana crkvena i svjetovna povijest Dalmacije s bogatom izvornom građom koju podastire. To je i razlogom njegove pohrane unutar poglavlja V. *Povijest Dalmacije i Splita (Bajamontijeva ostavština)*, AMS, a ne unutar poglavlja XII. *Korespondencija*. To, dakako, nije izolirani slučaj, jer se Bajamonti često (možda naprosto zbog štednje papira) koristio pismima da bi na poleđinama čistopisa ispisivao i/ili komentirao isječke ili citate iz knjiga i rasprava koje je izučavao.

34

[“Al d(o)n Bepo Raffaelli, a Lesina da Spal(atr)o, 25 d(ett)o [25 Maggio 1791] / Che circa l'affar tra il Pasquali a noi vi può esser qualche lettera smarrita e fino a qui n(on) c'è male. Che al ritorno del Botteri in città gli faccia a mio nome qualche ricerca se abbia ricevuto lettera e con col S(igno)r Cattarin Balbi. Che ò scritto p(er) la sua replicata delle sonate da cembalo a stampa. Saluto suo padre, il vicario, Vidalia... Che mi mandi le copie che potrà raccorre della lettera Contin.”]

liječnicima iznio mišljenje da ugledni venecijanski plemić ima svrab, zbog čega mu je bio zabranjen pristup kavanama, zabavama i razgovorima u otmjenu društvu, Contin mu se po povratku u Italiju odlučio suprotstaviti. Obratio se tamošnjim liječnicima i profesorima Giuseppeu Gioachinu Mutinelliju (?) i Sebastianu Rizzu (?) iz Venecije te Giovanniju Sografiju (?) iz Padove koji su izdali uvjerenja u njegov prilog i potvrdili da je riječ o bolesti koja nije zarazna te je prouzročena vinom, alkoholom i hranom. Opskrbljen tim svjedočanstvima, Contin je tiskao okružnicu u obliku pisma, datiranu u Veneciji 21. ožujka 1791. s naslovom *Copia d'una lettera scritta dal nobile signor Giuseppe Contin veneziano ad un suo amico* obrušivši se na Julija ostrim riječima i proglasivši ga “malim liječnikom čiji se talenti ne protežu dalje od njegova čembala na kojem svakodnevno vježba” (vidi: Duplančić, 1996, 67). Duboko povrijeđen, splitski polihistor uložio je žalbu Vijeću desetorice u Veneciji koje je na koncu presudilo u Bajamontijevu korist, o čemu je 31. kolovoza 1791. izdana dukala. Spor s Continom našao je velikoga odjeka u Bajamontijevim pismima, jer se, osim Raffaelliju, po tom pitanju obratio i Petru Kasandriću (1769–1852) u Hvaru, Jeronimi Bisanti-Buroviću u Kotoru, Deši Gozze-Gučetiću (1759–1804)³⁵ u Dubrovniku i brojnim drugim prijateljima i štovateljima, trudeći se zaštititi svoje ime i ugled.³⁶

Što se dogodilo sa zbirkom sonata koje je Bajamonti obećao ponuditi nekom drugom glazbeniku, nakon što ga je Raffaelli obavijestio da istu već ima, ne možemo sa sigurnošću potvrditi. No, iz Bajamontijeve korespondencije možemo pokušati rekonstruirati zbivanja temeljem koncepata koje je upućivao drugim glazbenicima i prijateljima nakon veljače 1791. kada je saznao da Josip Raffaelli posjeduje navedenu zbirku. Upravo tako, oslanjajući se na koncept pisma od 5. travnja 1791. saznajemo da je Bajamonti zbirku sonata ponudio Angelu Mariji Frezzi (1759–1835), prvom violinistu Kneževe kapele u

35

Deša (Terezija) Gozze-Gučetić, vrlo učena žena s kojom je Bajamonti naročito prisno korespondirao. U pismima raspravljaju o književnosti i umjetnosti, razmjenjuju knjige, rasprave te svoje i tuđe pjesničke i glazbene sastave.

36

Opširnije o sporu s Continom i Bajamontijevim pismima u vezi s Continovom okružnicom vidi u: Duplančić, 1996, 66-68.

Dubrovniku, da ju zadrži ili pak proslijedi kakvom glazbenom diletantu kojemu će biti od koristi. U zamjenu je zatražio tri primjerka Zuzorićevih hrvatskih propovijedi³⁷ koje vrijede 45 venecijanskih lira:

“Gospodinu Angelu Mariji Frezzi, u Dubrovniku, 5. travnja 91.

Pošaljite mi tri primjerka tog ilirskog djela koje preporučujete; čini mi se da je za nj pretplata 45 naših lira. Dakle, 30 lira su dvije trećine koje treba uplatiti unaprijed. Zbog toga predlažem razmjenu s određenim tiskanim sonatama koje vrijede 30 lira i koje bi možda želio kupiti kakav diletant; mogu ih poslati. Kada bude tiskano to ilirsko djelce, pošaljite mi tri primjerka (možda ću naknadno pridobiti još pokojeg pretplatnika) i poslat ću ostatak novca.”³⁸ (Bajamonti, 1791d, 149)

Nekoliko dana kasnije, 9. travnja iste godine Julije preko svojega posrednika Leona Costantinija (?) šalje Frezzi neke skladbe, najvjerojatnije upravo zbirku sonata koju spominje u prethodnom pismu (Bajamonti, 1791e, 149).³⁹ Temeljem ovih navoda, lako je zaključiti da su Bajamontijevi koncepti doista bogat i dragocjen izvor podataka ne samo o vlastitim njegovim aktivnostima i stavovima o sebi i drugima, već i o suvremenicima, događajima, poznanstvima koje je, kao pravo dijete prosvjetiteljskoga stoljeća, njegovao i održavao upravo “kulturom pisma”.

37

Zuzorić (Zuzzeri), Bernard (1683–1762), hrvatski vjerski pisac i propovjednik rođen u Dubrovniku. God. 1793. objavljena je zbirka njegovih propovijedi *Besjede duhovne* od 34 “besjede” (dvije su trećine misionarske propovijedi, ostale su sa svetačkih svečanosti u Dubrovniku), koje pružaju podatke o svakodnevicu i etičkim pitanjima hrvatskog naroda i plemstva u prvoj polovici 18. stoljeća, a prikazuju ga kao vješta retoričara. Vidi: Hrvatska enciklopedija, 1999–2009b.

38

[“Al S(igno)r Angelo M(ari)a Frezza a Ragusa, 5 Aprile (17)91. / (...) Che mi manderà 3 copie dell’opera illirica predicabile; per le quali l’associaz(ione) credo che sia di L 45 nostre. Dunque 30 L sono i due terzi che si voglion pagati anticipatam(ent)e. Perciò gli propongo un cambio in certe sonate a stampa che vagliono 30 L e che forse vorranno acquistarsi da qualche dilettante; e gliele spedisco. Quando sarà stampata l’opera illirica, ma ne mandi 3 copie (e forse in seguito gli farò degli altri associati) e gli spedirò il rimanente della spesa.”]

39

[“Al Leon Costantini, detto [9 Aprile 1791] Che dia Frezza la musica (...).”]

Nakon Raffaellijeva dolaska u Padovu, prepiska s njegovim privatnim hvarskim učiteljem, njegovim uzorom i poticateljem, Julijem Bajamontijem i dalje traje. Javlja mu se odmah po dolasku, 8. ožujka 1792. (vidi Primjer 3):

“Vrlo poštovani gospodine prijatelju

Pišem Vam ovo pismo jer uvelike cijenim Vašu naklonost i strpljenje. Želim time izvršiti svoju dužnost i zavrijediti Vaše daljnje prijateljstvo. Sad sam u Padovi i ovdje učim glazbu, to jest kontrapunkt i čembalo. Učitelj mi je gospodin Fernando Turrini, zvani Bertoni, nećak učitelja Bertoniya koji je u Mlecima. On je potpuno slijep, ali ipak odličan u svojoj struci i milina je u njega učiti.

Držite na pameti da sam ja Vama mnogo dužan i vrlo odan, pa me ne žalite Vašim zapovijedima. Gospođa Santina Marsili [Santina Marsili, sestra padovanskog prirodoslovca i botaničara Giovannija Marsilija (1724–1794) kojemu je Alberto Fortis posvetio jedno pismo u drugom dijelu svojega putopisa *Viaggio in Dalmazia*, op. aut.] mi je povjerila da Vam pismom prenesem njezin pozdrav. Čini mi se da je nekad morala biti ugodna njezina ćudljiva narav.

Molim Vas da izručite moje pozdrave Vašoj štovanoj obitelji Uvjeravajući Vas o mojoj vrućoj želji da Vam ugodim, čast mi je zvati se

U Padovi, 8. ožujka 1792. Vašeg štovanog gospodstva
Casa Sclarini al Ponte Corvo Odani i zahvalni sluga i prijatelj

Josip Raffaelli²⁴⁰ (Raffaelli, 1792, 1)

40

[“Stimatiss(i)mo Sig(no)r Amico / M’interessa molto la di Lei benevolenza, e compatimento, onde scrivo la presente perchè voglia a compiere il mio dovere, e a meritarsi la continuazione della sua amicizia. Io sono in Padova dove studio la musica, cioè contrapunto, e Cembalo; ed è mio Maestro il Sig(no)r Ferdinando Turrini, detto Bertoni, cioè nipote del Maestro Bertoni, che è in Venezia. Esso è cieco perfettamente, pure è grande nel suo Mestiere, ed è grazia il poter avere sue lezioni. Si arricordi che io sono Persona obbligatissima ed insieme affezionatissima a Lei, onde non risparmio i suoi comandi. Mi dà commissione la Sig(nor)a Santina Marsilj di sriverle un suo saluto. Parmi che non doveva dispiacere una volta il genio bizzari di quella Signora. / Pergola de’ miei complimenti presso alla stimatissima sua Famiglia, ed assicurandola di tutta la mia premura nel piacerle, mi dò l’onore di darmi / Padova 8 – Marzo 1792 / Di V(ostra) S(ignoria) sp(ettabile) / Dalla casa Sclarini al Ponte Corvo / De(vottissimi) mo Obbligatissimo S(ervit)ore e Amico / Giuseppe Raffaelli”]

Scandalo. no. Sig. Giulio

Milissima, nella tua di già benedetta, e compiaciuta, e verso di me
sulle mie lettere a compiere il tuo dovere, e a mettere la celebrazione
della tua musica. Io sono in Padova dove studio la musica con
questo maestro, ed è mio maestro il sig. Bernardino Marsili
che è un uomo con tanto del maestro Benedetto che è in Venezia. Ego
è poco perfettamente pure è grande nel suo mestiere ed è per
i suoi suoi suoi suoi...
Di questo di la sua lezione di musica di musica di musica
a lei che non riprova le sue cose. Mi ha concesso la
sig. Marsili di scrivere un suo libro di un libro
di musica un libro di musica di musica di musica.
Proprio da miei complimenti verso alla signorina sua musica, e
ricordando di fare la mia presenza nel paese di Padova di Padova
Padova 8 Maggio 1792
Nella casa scolastica di Padova

Di lei pl.
Giuseppe Raffaelli

Primjer 3.

Raffaellijevo pismo Bajamontiju od 8. ožujka 1792, upućeno iz Padove
(Raffaelli, 1792, 1)

Nažalost, prema onome što je do danas poznato, ovo je posljednje Raffaellijevo pismo Juliju na kojemu mu Bajamonti zahvaljuje 4. svibnja 1792. uzvraćajući pozdrave gospođi Santini Marsili koja je bila ljubiteljica glazbe i književnosti, te je s Fortisom u Padovi nje govala naročito srdačno prijateljstvo. Vrlo vjerojatno je upravo njoj i njezinu otmjenu i učenu padovanskom društvu Bajamonti najtoplije preporučio svojega nadarenog učenika Josipa (Bepa) Raffaellija⁴¹ (Bajamonti, 1792, 169). To je ujedno i posljednji regist pisma upućenog Josipu Raffaelliju kojega pronalazimo u Bajamontijevim sveščićima.

Djelujući u Splitu i na Hvaru, na periferiji europskih tijekomva, unutar skromnih i umnogome nepodesnih prilika s nizom gospodarskih, kulturnih, obrazovnih i materijalnih ograničenja, Bajamonti je visoko nadrastao prostore svojih obitavališta utjelovljujući novi lik suvremenog intelektualca, koji živi neshvaćen od sredine, a ideju intelektualne elite ostvaruje

41

[“Al d(on) Bepo Raffaelli a Padova 4 Maggio 1792. Grazie d’una sua lettera: complimenti alla Marsili: desiderio di Padova (...)”]

prepiskom s literatima diljem Europe. Održavanje intenzivnih veza s predstavnicima domaćeg i europskog intelektualnog kruga kondicioniralo je njegovu otvorenost i prijemčivost za ono što je dolazilo iz vanjskih kulturnih krugova, posebice iz Venecije, Padove i drugih talijanskih gradova koji su stoljećima pridonosili fenomenu kulturne sinteze i oblikovanju domaćih, kulturno-integracijskih tijekova. Upravo svjestan mogućnosti koje su talijanski sveučilišni centri nudili Raffaelliju u smislu sustavnijeg i serioznijeg pristupa glazbenoj poduci kako u kompozicijsko-teorijskim disciplinama tako i na području izvoditeljsko-reproduktivne prakse, Bajamonti se ni trenutka nije dvoumio uputiti ga i potaknuti na nastavak studija glazbe u Italiji. To je razlogom Raffaellijeva iznimnog poštovanja i zahvalnosti koje je osjećao prema svojem bivšem učitelju. Premda u Bajamontijevim registima ne nalazimo egzaktnih dokaza u prilog tvrdnji da ga je upravo on, preko svojih kontakata, preporučio Bertoniju, sasvim je sigurno da su Raffaellijeve talijanske godine značajno obilježene poznanstvima na koje ga je Julije, naročito zahvaljujući Fortisu i Marsilijevoj, uputio.

S glazbeno-historiografskog aspekta, Bajamontijeva korespondencija otvara čitav niz novih upita i tema – od onih općenitijih koje problematiziraju Bajamontijev entuzijazam što se “ruši” pod teretom sredine koja ne priznaje njegov umjetnički i literarni dar, do ponešto specijaliziranijih, pa i pojedinačnih tema o karakteristikama vlastitih skladbi, poglavito instrumentalnih o kojima tek treba temeljitije prosuđivati. Bilo bi vrlo zanimljivo, kada bismo doznali čije je skladbe Bajamonti tražio od kontese Maddalene Canova Sanfermo (?)⁴² iz Zadra⁴³ (Bajamonti, 1788a, 38), te od Dubrovkinje Deše

42

Kontesa Maddalena Sanfermo (rođ. Canova) pripadala je zadarskoj plemićkoj obitelji Sanfermo, podrijetlom iz Padove kojoj je naslov *conte* bio dodijeljen 1774. godine. Jamučno je bila učena u glazbi, o čemu saznajemo iz Bajamontijeva koncepta od 25. svibnja 1787. u kojem izražava zadovoljstvo što je preinačila jedan, u pismu neimenovan, glazbeni komad: “Ch’ Ella si muova a rispondermi anche due anni dopo aver ricevuto una mia lettera, è sempre una grazia ch’ Ella mi fa; anzi in q(ues)to caso io la credo maggiore perchè ricevo l’onore d’un di Lei foglio, e il piacere d’alterer da Lei un pezzo di Musica, quando io non dovea più aspettarmi ne l’uno, ne l’altro. Ella mi troverà anche da qui ad altri due anni, e finchè avrò vita con immutabile sentimento (...)” (Bajamonti, 1787a, 5).

43

[“(...) io La prego di raccogliere costà alquante sinfonie, alquante arie serie e alquanti duetti serj, che sieno composizioni di questi ultimi sei o sette anni (...)”]

Gozze-Gučetić⁴⁴ (Bajamonti, 1788b, 41) sa zamolbom da mu na njegovu hvarsku adresu pošalju simfonije, arije i duete nastale za proteklih šest-sedam godina. Moguće je da se radi o djelima skladatelja koji su tada djelovali u Zadru, odnosno Dubrovniku, a koje su potencijalno mogle poslužiti Bajamontiju za Raffaellijevu poduku, odnosno biti mu uzorom u vlastitu stvaranju. Za boravka na Hvaru, Bajamonti je partiture tražio i od talijanskog glazbenika Giovannijskog Batiste Graziolija (1746–1820)⁴⁵, moleći ga da mu pošalje nekoliko misâ za tri ili četiri glasa bez instrumentalne pratnje koje potpisuju renomirani skladatelji iz poznatih kapela⁴⁶ (Bajamonti, 1798, 216). Ovakvi Bajamontijevi koncepti rasvjetljuju izvedbene prilike kao i društvenu pozadinu stvaralaštva ne samo Julija Bajamontija, već kasnije i Raffaellija koje predstavlja integralni dio onodobne stvaralačke i reproduktivne prakse. Vrijednost njihove glazbe valja potražiti kroz njoj primjerena mjerila i u njenoj stvarnoj korespondentnosti s potrebama vlastitog kulturnog okružja. Sasvim je izvjesno da ni u Splitu ni u Hvaru Bajamonti nije imao na raspolaganju široku paletu instrumenata i vrsnih glazbenika kakvu su imali njegovi suvremenici, niti je sredina bila dovoljno spremna i poticajna za neke revolucionarnije inovacije. Upravo je i u slučaju učitelja (Bajamontija) i u slučaju

44

[“(…) Ora dunque io mi rivolgo a voi, mia buona vicina, pregandovi di raccogliere costà se sinfonie, le arie, i duetti che sono d’data posteriore alls mia partenza da Ragusa, e che dall’gralia sono state portate nel vostro paese; e di spedirmele col primo sicuro incontro permettendomi di trattenerle quel poco di tempo, che mi sarà sufficiente per esecuzione, e per trarre copia di quelle che piu mi piacessero, dopo di che io ve ne farò sa dovuta restituzione. Questa volta fò a meno di scrivere al S(igno)r Con(te) Luca vostro Zio, per non dargli roverchio incommodo, avendogl’io scritto più volte dopo l’ultima volta ch’egli scritte a me. Voi, se cosi credete bene, potrete pregarlo di cooperare a farmi avere della buona musica di questi ultimi anni. Io mando mille saluti alla frattello vostro, e alla sua sposa: non so se io abbia a caricarne voi medesima. Questo so io bene, che col piu ingenuo sentimento sono e sarò sempre (...)”]

45

Giovanni Batista Grazioli, talijanski skladatelj i orguljaš, otac glazbenika Alessandra Graziolija. Glazbu je učio u Veneciji kod Ferdinanda Bertonija. Službu orguljaša u crkvi sv. Marka obnašao je do 1789. Glavnina njegova opusa pripada području vokalne duhovne glazbe (sekvence, antifone, psalmi, mise, moteti), a manji dio instrumentalnim formama (sonate za čembalo). Opširnije vidjeti u: Ilesuè, 2002, 321.

46

[“Che mi mandi tre o 4 messe a tre e a 4 voci senza strom(enti) d’armonia, e melodia e buon gusto, tra di mezza solemità e correnti, di rinomati maestri di famose cappelle... Domando gli partiti, e mi scriva lo preso delle copie. (con sopracarta allo Storti).”]

učenika (Raffaellija) sredina za koju su stvarali nametnula mnoge produktivne i reproduktivne zahtjeve, možda čak i predodredila pravac njihova stvaralačkog razvoja. U tom smislu, segmenti iz predstavljene korespondencije nezaobilazan su izvor u proučavanju biografskih, stvaralačkih ali i izvodi-teljskih detalja i/ili potencijala vezanih uz rad ovih iznimno marljivih i djelatnih intelektualaca glazbenika. Oni nam daju potpuniju sliku o njihovim vlastitim kreativnim aktivnostima, rasvjetljujući istodobno i kulturne prilike u Dalmaciji, kao i odnose među dvjema jadranskim obalama u posljednjim desetljećima 18. stoljeća.

“Bajamonti – Raffaelli”: komparativna sinteza i pogled u budućnost

Pokušamo li rezimirati temeljne ideje predstavljene ovim elementarnim pregledom dosad malobrojnih, ali vrijednih i za buduća istraživanja vrlo poticajnih spoznaja na temu uzajamnog (glazbenog) odnosa “Bajamonti – Raffaelli”, moguće je konstatirati sljedeće:

1. Julije Bajamonti i Josip Raffaelli bili su u bliskim kontaktima u razdoblju između 1785. i 1790. za vrijeme Bajamontijeve liječničkoga službovanja na Hvaru;
2. ti su kontakti bili prijateljski, puni poštovanja, privrženosti i suradnje na relaciji “učitelj – učenik”, o čemu svjedoči i zajednička izvedba Bajamontijeve kantate *La Passione di Gesù Cristo* (Hvar, 1788), skladane na Metastasijeve stihove;
3. putem prepiske, njihov kontakt nastavlja se i nakon Bajamontijeve povratka u Split, naročito intenzivno tijekom 1790. i 1791, odnosno tijekom prve godine Raffaellijeva boravka u Italiji (1792);
4. u Arhivu Bajamontijeve ostavštine u AMS-u sačuvano je ukupno devet koncepata Bajamontijevih pisama upućenih Raffaellijevima u Hvar: šest Josipu Raffaelliju i tri njegovu ocu Markantunu s kojim je splitski skladatelj također razvio prisan, prijateljski odnos;
5. prema do sada otkrivenim izvorima, sačuvana su samo dva pisma Josipa Raffaellija Juliju, od čega samo jedno upućeno iz Padove.

Temeljem predstavljenih spoznaja, čini se da je Josip Raffaelli bio vrlo nadareni i perspektivni Bajamontijev đak. Premda je Raffaellijev opus u kvantitativnom smislu znatno skromniji od opusa njegova glazbenog učitelja, i jedan i drugi skladatelj pisali su pretežno iste glazbene forme s područja crkvene glazbe u skladu s izvedbenim mogućnostima sredine u kojoj su djelovali. Prvenstvo u Raffaellijevu glazbenom izrazu ima melodija, koju tretira na način arije (*arioso* ili *recitativo*), dok kolorature povjerava isključivo solistima. No, za razliku od Bajamontijeve melodike koja zrcali zanimanje za lokalnu pučku glazbu, u Raffaellijevim melodijama ne može se pronaći ni traga oslanjanju na folklorni glazbeni izraz. S aspekta instrumentacije i kompozicijsko-stilskih odrednica, moguće je uočiti sličnosti i razlike u formalnim crtama koje karakteriziraju produkciju obaju glazbenika. I na jednog i na drugog skladatelja snažno su utjecale talijanske formalno-stilske glazbene inovacije s kraja 18. stoljeća. Raffaelli je skladao crkvene forme manjeg opsega, uglavnom dvodijelnog i/ili trodijelnog oblika, te svega nekoliko opsežnijih skladbi u više stavaka od kojih svaki donosi novi glazbeni materijal. Ta praksa podsjeća na neovisne glazbene brojeve talijanskih opera kasnog 18. i početka 19. stoljeća (Šanjek, 1958, 35-43). Njegove skladbe ponajprije su namijenjene muškim zborovima *a cappella* ili uz pratnju orgulja, ili pak, sasvim rijetko, uz pratnju komornog instrumentalnog sastava ili orkestra, kojega je povremeno imao na raspolaganju. Najpotpuniji sastav može se uočiti u njegovu novopronađenom djelu *Kyrie, Gloria e Credo a due* za soliste, zbor i orkestar sastavljen od flauta, oboi, fagota, trublji, horni, gudačkog korpusa i orgulja (Raffaelli, n.d.). Sukladno prilikama, i Bajamonti je od vremena stupanja na dužnost kapelnika splitske katedrale 1790, na raspolaganju imao orkestar vrlo nestalnog i promjenjivog sastava koji je najčešće služio kao podloga u vokalnom izlaganju solista i katedralne kapele. Temelj su činile linije gudačkih glazbala koje je upotpunjavao raznolikim skupinama puhača, i to u parovima: po dva roga, dvije flaute, dvije oboe i dva klarineta. Najčešće se susreću samo po dvije skupine instrumenata: uz stalni par rogova dodaje se još jedan par flauta, oboa ili klarineta. U ranijem razdoblju svojega stvaralaštva Bajamonti je, poput Raffaellija, znao orkestru pridružiti i po jednu trublju i fagot, pri čemu dionica fagota alternira s dionicom violončela.

Ipak, takav sastav tipičniji je za Pellizzarija, Bajamontijeva učitelja i prethodnika na kapelničkoj dužnosti, negoli za samog Bajamontija. U pogledu stilskih karakteristika valja naglasiti da se skladbe obojice glazbenika u najvećem dijelu, uklapaju u glazbeni rječnik “novog” stila čije se stilske tendencije iskazuju u homofonom slogu i pojednostavljenoj harmoniji. Gledajući u cjelini, Bajamontijev opus ipak očituje čvršću povezanost s odobljescima staroga nasljeđa i povremeno najglasheniju sklonost ka polifoničkom oblikovanju te formulama barokne dvodijelnosti, fugi i suiti. U kontekstu njegova raznolikog opusa, to ne znači da je bio manje sklon suvremenijim oblicima ronda i sonate unutar kojih je pokazivao vještinu povezivanja izoliranih stavaka u harmoničnu cjelinu, npr. sonatnoga ciklusa. Upravo stoga, u njegovim se skladateljskim postupcima, možda više nego u Raffaellijevim, može pratiti evolutivna putanja glazbenog i stvaralačkog razvoja, ali i karakteristike “prijelomnog” razdoblja u povijesti europske glazbe kasnoga *settecenta*. Ostaje zadatkom za daljnja istraživanja, razotkriti konkretnije “talijanske” utjecaje u njegovu glazbenome opusu, taj “dolce stil nuovo” (Kos, 1983, 14) kojega su svojim stvaralaštvom inaugurirali Leonardo Vinci (1690–1730), Leonardo Leo (1694–1744), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) i drugi čuveni predstavnici napuljske i venecijanske škole.

Godine 1800. Bajamonti umire, svjestan svoje “ne baš obične povijesti” o kojoj progovara u svojem posljednjem sonetu s nadom da će ipak biti onih koji će je s ponosom isticati. I doista, danas, nakon više od dvije stotine godina, u doba sve radikalnije težnje ka specijalizaciji na svakom području znanosti i prakse, teško je, gotovo nemoguće, shvatiti tako široku sveobuhvatnost u djelovanju kakva je bila Bajamontijeva, a da pritom ne ostanemo zadivljeni i, istovremeno, ustrajni u naporima da ju barem adekvatno valoriziramo i umjestimo unutar krivulje ne samo nacionalne, već i internacionalne kulturne povijesti *settecenta*. Toj krivulji, međutim, valja pridružiti i sve one stvaralačke osobnosti kojih su djela, uz kraće migrantske epizode, nastajala neposredno za potrebe sredine u kojoj su živjeli, da bi u njoj i postojala – kao njezin živ, nužan, integralni dio. Takav je, premda opsegom i formama znatno skromniji od Bajamontijeva, i opus Hvaranina Josipa Raffaellija.

Nakon “talijanskog” razdoblja, tridesetpetogodišnji Raffaelli vraća se u domovinu da bi svojim djelom i djelovanjem participirao u lokalnom, nacionalnom, ali i onom europskom glazbenom zajedništvu. Prvi glas o njegovu povratku seže u 1804, kada ga je po Grisogonovoj preporuci Veliko vijeće Splita izabralo za kapelnika splitske katedrale 9. travnja. No čini se da tu službu nije prihvatio, otišavši u Hvar gdje je u svibnju 1804. imenovan kanonikom, te orguljašem i kapelnikom u katedrali. Ondje je ravnao zborom kojemu su se, osim klerika, u to vrijeme počeli pridruživati i laici, mahom ugledniji građani Hvara, a dio Raffaellijeva opusa sugerira da je uz katedralni zbor (najčešće praćen orguljama) povremeno nastupao i manji orkestar, sastavljen od diletanata aktivnih u Hvarskome kazalištu. Tijekom ovog drugog hvarskog razdoblja, Raffaelli je podučavao glazbu u osnovnoj školi, a postupno je napredovao i kao crkveni dužnosnik: dolaskom biskupa Ivana Škakova (Scacoza, 1752–1837) u Hvar (1821–1837) izabran je za generalnog vikara (1821), dok je za vrijeme biskupa Filippa Domenica Bordinija (1838–1865) postao primicerijusom (Šanjek, 1958, 31).

U razdoblju nakon Raffaellijeva povratka iz Italije, Hvar je, kao uostalom i cijela Dalmacija, prolazio kroz turbulentno razdoblje. Nakon prve austrijske (1797–1805), a potom francuske vlasti (1805–1813), grad je od 1813. do 1918. pod austrijskom upravom, no u gospodarskom i kulturnom smislu prepušten sam sebi. Kulturni život u Hvaru opstaje osnivanjem Kazališnog društva (Società del Teatro) 1803, čija je uloga sve do gašenja 1921. bila održavanje zgrade Hvarskog kazališta, kao i njegova programa.⁴⁷ Tako su zaslugama Društva, na hvarsku pozornicu stupile brojne domaće i talijanske glazbene i kazališne skupine – samo u sezoni 1819/1820. izvedeno je više od trideset predstava. Kako otkriva I. K. Machiedo, hvarski su diletanti u matičnom kazalištu izveli i Raffaellijeve dvije svjetovne kantate: prvu 12. veljače 1831. u čast rođendana Franje I, a drugu 19. travnja 1836. u povodu imendana kralja Ferdinanda II (Machiedo, 1843, 111). Osim instrumentalnih varijacija za čembalo iz ranijeg razdoblja, ove dvije kantate bile bi jedini,

47

Više podataka o djelovanju Kazališnog društva (Società del Teatro) vidi u: Kolumbić, 2012, 73-93.

ali vrijedan prilog Raffaellijevoj svjetovnoj bibliografiji, no nažalost do danas nisu sačuvane. Stoga, Raffaellijev doprinos ogleđa se ponajprije na području crkvene glazbe, gdje je, prema novijem preliminarnom popisu njegovih djela, ostavio (najmanje) 48 skladbi – 6 misa, 14 psalama, 13 himni te 15 drugih crkvenih djela (antifona, rezponzorija, moteta, korizmenih napjeva), skladanih za potrebe službe u hvarskoj katedrali.⁴⁸

Na raskrižju raznovrsnih glazbeno-povijesnih mijena koje su obilježile drugu polovicu 18. stoljeća – franjevačkoga pučkog baroka, talijanske operistike, ideja prosvjetiteljstva i udomaćenoga pretklasičkog stila – iznikao je glazbeni opus Julija Bajamontija, znatno širi i raznolikiji od Raffaellijeva, pa gledajući u cjelini ipak ne možemo konstatirati da je učenik nadmašio svojega učitelja. Ne ulazeći ovom prigodom u detaljniju ocjenu umjetničkog dosega pojedinih ostvarenja predstavljenih skladatelja i zadržavajući uvijek u svijesti nužnu proporcionalnost u odnosu na najveće skladateljske ličnosti ondašnje europske glazbe, ono što nam na kraju preostaje zaključiti jest činjenica da se preko stvaralaštva Julija Bajamontija i Josipa Raffaellija, a uz Sorkočevića, Amanda Ivančića (1727–1758), Ivana Jarnovića (1747–1804) i varaždinski skladateljski krug, i Hrvatska pridružila europskoj (pret)klasici na razini dostojnoj međunarodnih kriterija. U hrvatskim razmjerima pak, upravo je proboj prosvjetiteljskih ideja postajao zalogom bujanja raznih oblika svjetovne glazbe (komorne, instrumentalne, scenske) i temeljem uzleta nacionalne glazbe u prvim desetljećima 19. stoljeća, u razdoblju koje je obilježilo Raffaellijev povratak u rodni Hvar i na neki način prethodilo i pripremlalo hrvatski narodni preporod.⁴⁹

48

Premda je većina Raffaellijeva opusa sačuvana u Kaptolskom arhivu u Hvaru, manji dio njegovih skladbi nalazi se u arhivima Staroga Grada, Dubrovnika i Splita, sugerirajući da su se njegove skladbe izvodile i izvan rodnoga mu grada.

49

Opširnije vidi u: Stipčević, 1996, 134-135.

Reference

- Anon, [1789]. *Program (s libretom) premijerne izvedbe Bajamontijeve kantate "La Passione di Gesù Christo"*. Mali fondovi. Sign. MF 318. Hvar: Muzej hvarske baštine.
- Bajamonti, J., n.d. *Regole principali della musica*. [rukopis] Fond kaptolskih muzikalija. Sign. Xc.32c. Hvar: Kaptolski arhiv.
- Bajamonti, J., 1787a. *Koncept pisma Maddaleni Canova Sanfermo*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-5. 25. svibnja 1787. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1787b. *Koncept pisma Albertu Fortisu*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-13. 20. srpnja 1787. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1788a. *Koncept pisma Maddaleni Canova Sanfermo*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-38. 6. siječnja 1788. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1788b. *Koncept pisma Deši Gozze Gučetić*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-41. 12. veljače 1788. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1789. *Koncept pisma Mihi Sorkočeviću*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-113/114. 17. listopada 1789. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1790a. Memoria sulla possibile moltiplicazione degli animali bovini nell'isola di Lesina. *Nuovo giornale enciclopedico d'Italia*, siječanj, 64-75; veljača, 83-88.
- Bajamonti, J., 1790b. Memoria sulla possibile moltiplicazione degli animali bovini nell'isola di Lesina. *Nuovo giornale d'Italia spettante alla scienza naturale*, sv. II, br. IX, 26. lipnja 1790. 65-69; br. X, 3. srpnja 1790. 73-76.
- Bajamonti, J., 1790c. *Koncept pisma Josipu Raffaelliju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-128. 6. srpnja 1790. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1790d. *Koncept pisma Josipu Raffaelliju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-132. 20. kolovoza 1790. Split: Arheološki muzej.

- Bajamonti, J., 1790e. *Koncept pisma Josipu Raffaelliju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-132. 23. kolovoza 1790. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1790f. *Koncept pisma Markantunu Raffaelliju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-128/129. 17. srpnja 1790. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1791a. *Koncept pisma Josipu Raffaelliju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-144/145. 31. siječnja 1791. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1791b. *Koncept pisma Josipu Raffaelliju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-145. 12. veljače 1791. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1791c. *Koncept pisma Josipu Raffaelliju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-152. 25. svibnja 1791. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1791d. *Koncept pisma Angelu Mariji Frezza*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-149. 5. travnja 1791. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1791e. *Koncept pisma Leonu Costantiniju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-149. 9. travnja 1791. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1792. *Koncept pisma Josipu Raffaelliju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-169. 4. ožujka 1792. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1794a. *Koncept pisma Markantunu Raffaelliju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-196. 18. prosinca 1794. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1794b. *Koncept pisma Botteriju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-194. 10. rujna 1794. Split: Arheološki muzej.
- Bajamonti, J., 1795. *Koncept pisma Markantunu Raffaelliju?* [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-197. 18. siječnja 1795. Split: Arheološki muzej.

- Bajamonti, J., 1798. *Koncept pisma Giovanniju B. Grazioliju*. [rukopis] Koncepti korespondencije. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/A-216. 1. lipnja 1798. Split: Arheološki muzej.
- Belamarić, J., 1980. Metastasijevi stihovi u skladbama iz Glazbenog arhiva splitske katedrale. *Arti musices*, 11, 157-201.
- Berardinis, G. de, 2011. Nuove acquisizioni sulla vita e sulle opere di Ferdinando Turrini. *Studi Musicali*, 2/1, 67-114.
- Bezić-Božanić, N., 1996. Julije Bajamonti u Hvaru. U: I. Frangeš, ur. *Splitski polihistor Julije Bajamonti*. Split: Književni krug. 138-143.
- Bošković, I., 1982. Prinosi životopisu Josipa Raffaellija (1767-1843). *Arti musices*, 13/1, 17-31.
- Bošković, I., 2003. *Litteraria, musicalia et theatraia*. Sv. 2. Split: Matica hrvatska Split.
- Duplančić, A., 1996. Ostavština Julija Bajamontija u Arheološkome muzeju u Splitu i prilozi za njegov životopis. U: I. Frangeš, ur. *Splitski polihistor Julije Bajamonti*. Split: Književni krug. 13-80.
- Fortis, A., 1781. *Pismo Alberta Fortisa Juliju Bajamontiju*. [rukopis] Korespondencija. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/B-48-61. 18. ožujka 1781. Split: Arheološki muzej.
- Grgić, M., 1996. Dr. Julije Bajamonti, glazbenik. U: I. Frangeš, ur. *Splitski polihistor Julije Bajamonti*. Split: Književni krug. 87-117.
- Grgić, M., 1997. *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940*. Zagreb: HMD.
- Hansell, S., 2001. Antonio Calegari. Giuseppe Calegari. U: S. Sadie, ur. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. 2. Vol. 4. London: Macmillan. 828-830.
- Hansell, S. i Molina, L. 2001. Gaetano Valeri. U: S. Sadie, ur. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. 2. Vol. 26. London: Macmillan. 216.
- Hrvatska enciklopedija, 1999-2009a. *Calepio ili Calepino, Ambrogio*. [online] Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=10537> [Posjećeno: 7. listopada 2018].
- Hrvatska enciklopedija, 1999-2009b. *Zuzorić (Zuzzeri), Bernard*. [online] Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67542> [Posjećeno: 7. listopada 2018].

- Iesuè, A., 2002. Grazioli, Giovanni Battista. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 59. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. 321.
- Katalinić, V., 1999. Drugi život Julija Bajamontija (1744.-1800.): sudbina nekih Bajamontijevih skladbi u Splitu, Salzburgu i Beču. U: V. Katalinić i Z. Blažeković, ur. *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos*. Zagreb: HMD. 211-218.
- Katalinić, V., 2004. Where is the Meeting Point of Musics from Western and Eastern Adriatic Coasts in the Age of Classicism. U: V. Katalinić i S. Tuksar, ur. *Musical Cultures in the Adriatic Region During the Age of Classicism*. Zagreb: HMD. 45-54.
- Kolumbić, M., 2012. *Hvar i njegovo kazalište 1612.-2012*. HVAR: Grad Hvar – Muzej hvarske baštine.
- Kos, K., 1983. Luka Sorkočević i njegovo mjesto u hrvatskoj i europskoj glazbi 18. stoljeća. U: S. Tuksar, ur. *Luka & Antun Sorkočević. Hrvatski skladatelji*. Zagreb, Osor: Muzičko informativni centar KDZ – Osorske glazbene večeri. 13-24.
- Kos, K., 2004. “La Traslazione di San Doimo” von Julije Bajamonti. Ein Werk des Übergangs. U: V. Katalinić, i S. Tuksar, ur. *Musical Cultures in the Adriatic Region During the Age of Classicism*. Zagreb: HMD. 75-90.
- Krasić, S., 1991. *Ivan Dominik Stratiko*. Split: Književni krug.
- Lewis, A. P. i Rudan, P., 2012. “Spectemur agendo – prepoznaje nas se po našem djelovanju!” Prosvjetiteljski rad biskupa Ivana Dominika Stratika i liječnika Julija Bajamontija na otoku Hvaru. *Rad HAZU – Razred za društvene znanosti*. 49. 57-118.
- Machiedo, G. B. 1843. [Necrologia: Giuseppe Raffaelli]. *Gazzetta di Zara*, 9/28, 7. travnja, 109-112.
- Novak, G., 1944. *Prošlost Dalmacije II*. Zagreb: Izdanje Hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda.
- Novak, G., 1978. Pismo dra Julija Bajamonti god. 1790. *Starine JAZU*, 57, 75-92.
- Pestelli, G., 2008. *Doba Mozarta i Beethovena*. Prijevod s engleskog V. Oblak-Juranić. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. Proleksis enciklopedija, 2016. *Mattioli, Pietro Andrea*. [online] Dostupno na: <http://proleksis.lzmk.hr/36698/> [Posjećeno: 7. listopada 2018].

- Raffaelli, J., n.d. *Kyrie, Gloria e Credo a due*. [rukopis] Fond kaptolskih muzikalija. Sign. Xc.33.1. Hvar: Kaptolski arhiv.
- Raffaelli, J., 1792. *Pismo Juliju Bajamontiju*. [rukopis] Korespondencija. Arhiv Julija Bajamontija AMS. Sign. XII/B-94-1. 8. ožujka 1792. Split: Arheološki muzej.
- Raffaelli, J., 1799. *Pismo Giovanniju Battisti Machiedu*. [rukopis] Sign. 6.17. 15. rujna 1799. Hvar: Arhiv Machiedo.
- Stipčević, E., 1996. Glazbena kultura u južnoj Hrvatskoj u doba Julija Bajamontija. U: I. Frangeš, ur. *Splitski polihistor Julije Bajamonti*. Split: Književni krug. 129-137.
- Šanjek, J., 1958. O životu i radu Josipa Raffaellija. U: N. Duboković Nadalini, ur. *Prilozi povijesti muzike otoka Hvara*. Split: Historijski arhiv Hvar. 29-46.
- Tomić Ferić, I., 2011. Julije Bajamonti i Ruđer Bošković – hrvatski enciklopedisti 18. stoljeća. Prilog upoznavanju Bajamontijevih djela posvećenih dubrovačkom znanstveniku. *Metodički ogleđi*, 18/1, 35-66.
- Tomić Ferić, I., 2013. *Julije Bajamonti (1744.-1800.): Glazbeni rječnik*. Zagreb: HMD.
- Tomić Ferić, I., 2014. Suradnja s Julijem Bajamontijem. U: P. Vilać, ur. *Luka & Antun Sorkočević, diplomati i skladatelji*. Dubrovnik: Dubrovački muzeji. 233-263.
- Truett Hollis, G., 2001. Ferdinando Bertoni. U: S. Sadie, ur. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. 2. Vol. 3. London: Macmillan. 469-471.
- Tuksar, S., 1977. Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma. Izvještaj o sređivanju i katalogiziranju izvršenom u razdoblju od 1973. do 1975. godine. *Arti musices*, 8/2, 171-190.

MUSICAL CLASSICISM IN DALMATIA: THE MIRROR OF CORRESPONDENCE AND MUTUAL RELATIONSHIP OF GIULIO BAJAMONTI AND GIUSEPPE RAFFAELLI¹

Ivana Tomić Ferić /

Maja Milošević Carić

Abstract: This article illuminates previously unknown data about the relationship between two composers from the Croatian coast in the late *Settecento* – Giulio Bajamonti (1744–1800) and Giuseppe Raffaelli (1767–1843). The preserved correspondence of G. Bajamonti in the archives of the Archaeological Museum in Split offers data that will contribute to the revelation of their relationship, and direct a broader light on the role of these two Dalmatian composers in the penetration of the Enlightenment from the west coast of the Adriatic to the Croatian region.

Keywords: Giulio (Julije) Bajamonti; Giuseppe (Josip) Raffaelli; correspondence; classicism; late 18th century.

For the purpose of presenting new cognitions and discoveries resulting from recent musicological researches, this text will illuminate unknown data about the relationship between

1

This work has been fully supported by the Croatian Science Foundation as part of the project *GIDALIP-2016-06-2061*.

two composers from the Croatian coastal area in the late *Settecento* – Giulio (Julije) Bajamonti (1744–1800) and Giuseppe (Josip) Raffaelli (1767–1843). As one of the most learned and most progressive personalities of not only Dalmatian but all Croatian history, Giulio Bajamonti, a native of Split, was a physician, writer, translator, linguist, bibliographer, historian, ethnographer, philosopher, economist, chemist, musician and a musical theorist. He inspired many prominent experts who have since made significant steps to popularize parts of a preserved heritage by cataloguing and translating available historical, literary, and musical works.² Numerous individual studies of his musical activity and efforts in the field of Croatian music-theoretical historiography have been published in recent decades.³

Bajamonti's musical activity started very early in his youth, when he began to acquire basic music-theoretical knowledge and skills in his native Split by studying with the then chapel master at the Split cathedral, Benedetto Pellizzari (?–1789), the Italian of Vicenza. From then on until his death, he intensely dealt with this form of art, not only as a music teacher and chapel master but also as a very prolific composer, reproducer, melodic melographer, music writer, and reporter. His musical legacy is quite extensive and includes about 230 sets or fragments of various pieces; these include less represented secular forms (arias, duets, choir songs and chants, symphonies), however most of the opus contains church music (motets accompanied by organs/chamber orchestra, masses, passions, requiems, responsorial psalms, anthems, *Te Deums*).⁴ The

2

For the extensive bio-bibliographical data on Giulio Bajamonti and his musical legacy see: Tomić Ferić, 2013.

3

More about Bajamonti's music vocations and occupations see in: Bošković, 2003; Grgić, 1996, 87-117; Katalinić, 1999, 211-218; Tomić Ferić, 2013; Tuksar, 1977, 171-190.

4

Bajamonti's compositions are mostly preserved in the Musical Archive at the Cathedral of St Domnius in Split (see: Tuksar, 1977). In addition to some other music collections in Split and Dalmatia, forty signature units are stored in the collection of Don Niccolò Algarotti (1791–1838), the priest and music collector from the island of Krk. Some pieces were noted by Bajamonti's hand, while others were copied and sometimes arranged by his contemporaries and successors: Algarotti himself, as

oratorio *La Traslazione di San Doimo*, from 1770, is not only the first Croatian oratorio, but also one of the most significant pieces of Croatian 18th century music, and synthesises Bajamonti's historical research, his literary work, and composing and performing inspirations. The poetic text structure based on the Pietro Metastasio's (1698 –1792) model presents the legend of finding and transferring the sarcophagus with the body of St Domnius (Doimo) from Salona to Split, and the fact that the librettist and the composer are the same person had a significant impact on the musical effect of the oratorio. The fluency and elegance of the verses demonstrate the author's accentuated Arcadian taste in the Italian *Settecento* tone, and the music accomplishes a highly valuable synthesis of the new emotional style, close to the contemporary Italian opera, and a simple vocal form kindred to the Dalmatian popular singing tradition. The fact that it is composed in Italian gives it an indisputable connection between the local tradition and wider Mediterranean and multicultural dimensions, especially those that reflect the culture of the opposite coast of the Adriatic.

It is difficult to estimate how strong the centripetal force was; Venice, Padua, Rome and Naples tinged music activities outside both in Italy and in Dalmatia. However, it is certain that the encounters, permeation and transformation of the cultural traditions of the eastern and western Adriatic coasts happened directly – by direct transmission of tradition and influence – from teachers to students, and indirectly through the exchange of note material and repertoire, as well as music books (Katalinić, 2004, 54). Such acquisitions have found new implementations and have become models to be transplanted and imitated in the new environment. In view of the prominent, more developed Italian cultural centres, such influences mainly penetrated the eastern Adriatic coast and entered those local traditions, experiencing the necessary modifications to help music live on new ground and under new circumstances (Katalinić, 2004, 54).

well as two musicians who worked in Salzburg and Vienna (see: Katalinić, 1999). For more about the lack of author's attributions to Bajamonti's music manuscripts and for a more detailed presentation of the composer's path, see: Grgić, 1996.

In the case of Bajamonti's work, the networking and intertwining of Croatian-Italian cultural (and musical) relations are particularly intense. He studied medicine in Padua and, in received a doctorate in the same field in 1773. During that time he likely continued his musical education by taking private lessons, and would have had the opportunity to meet, hear, analyse and transcribe valuable achievements of Italian and other, especially German, composers – e. g. Antonio Lotti (1666–1740), Benedetto Marcello (1686–1739), Giovanni Paisiello (1740–1816), Johann Stamitz (1717–1757), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Cristoph Willibald Glück (1714–1787) – who would essentially determined his own creative expression. Fitting into the compositional-technical framework of the so-called breakthrough period from the old baroque into a new, classic style (mid-18th century), Bajamonti's opus is an integral part of the contemporary creative practice. In his youthful compositions (mostly sacred), he was under the strong influence of Pellizzari, who built his opus on the rather unproblematic link between the characteristics of the baroque and the pre-classicism style (Grgić, 1996, 89). Bajamonti was much more progressive, but he made his complete departure from Pellizzari only after becoming acquainted with musical life and culture in more the developed music centres of Padua and Venice, during his studies. He brought numerous scores from Italy, both his own and the transcripts or adaptations of other works, which shows that he was relatively up to date and fairly open to formal innovations that fluctuated on the western coast of the Adriatic.⁵

By emphasising the Italian influence and presence of Pietro Metastasio's (1698 –1792) verses in Bajamonti's compositions, Belamarić dares to claim that Bajamonti's work can only truly be framed in a formal confrontation with the related works of a relatively broad Italian composing front of his age. Moreover, he believes that instead of listing certain "pure" works of art, it would be much more useful to study all of Bajamonti's work

5

For more details about the pieces from Padua and Venice which were handwritten by Bajamonti, but were deprived of copyright attributes, and present the musical characteristics and phraseology of Italian music authorities whose work was studied by Split's polyhistor, see: Grgić, 1996, 90.

and his interventions and pattern digressions in his adaptations of the works of Pietro Alessandro Guglielmi (1728–1804), Pasquale Anfossi (1727–1797), Antonio Sacchini (1730–1789), Rinaldo da Capua (ca. 1705–ca. 1780) and other Italian masters (Belamarić, 1980, 167). Only in a comparative study would it be possible to evaluate the influence of his immediate environment – most noticeable in his late creative period when, inspired by the pre-classical style and composition of Luca Sörgo (Luka Sorkočević, 1734–1789), Bajamonti turns to folklore and elements of simple folk dances – against inarguable Italian formal and stylistic references that he might (un)intentionally have taken or copied in his compositions.

Upon his return from Padua, Bajamonti actively participated in the organization of the public, economic and cultural life of his hometown, but found himself living a misunderstood and isolated life, without the ability to become a city physician. As an enlightener and a rationalist, a liberal and a Voltairean, he was critical towards the society and the Church, and his passion to music, acting and poetry condemned him to social isolation amidst the small-town spirit of Split. Therefore, he was forced to leave Split and move to Hvar where he lived from 1785 to 1790. Unfortunately, due to the unfavourable opportunities of the late *Settecento* and the beginning of agony for the once splendid Venetian Republic, Hvar was also a town of provincial ambience. Warnings and bitter attacks from citizens, misunderstandings, and conflicts with conservative notions and prejudices resulted in his separation and detachment from the narrow-minded, “obscure” milieu in which he lived. His only true and inspirational “socialization”, was realized through the “culture of correspondence”. Most of his correspondence has been preserved in Bajamonti’s Archive at the Archaeological Museum in Split (AMS).⁶ It is

6

The correspondence stored in the AMS is divided into two groups: group A (Giulio Bajamonti’s Archive in the AMS, sign. XII/A, *Correspondence Concepts*) contains the concepts of letters sent by Bajamonti, while group B (Giulio Bajamonti’s Archive in AMS, sign. XII/B) includes letters from others to Bajamonti. Correspondence from group B is partially arranged and classified, and carries the signature XII/B with an additional number of folders in which the letters are stored into individual subgroups. For the purpose of this study we used archival material from group XII/A (Bajamonti’s concepts) and from XII/B-94 (correspondence Raffaelli-Bajamonti).

a collection of regesta and concepts in a number of volumes totaling 227 pages, and covering the period from April 16, 1787 to October 17, 1800 (a total of 1244 concepts).⁷ Among the numerous correspondents – domestic and foreign scientists, artist, writers and public personalities – a significant portion belongs to Giuseppe Raffaelli. Raffaelli was a composer, organist and priest born in Hvar to a wealthy patrician family, where he was introduced to music at young age by his father Marcantonio (Markantun, 1741–1808), who himself was an amateur musician and decent violinist (Machiedo, 1943, 109). With Giuseppe's father, Bajamonti developed a close, friendly relationship that continued after his comeback to Split, as evidenced by the three concepts of letters he wrote in the period between 1790 and 1795.⁸

Raffaelli spent his childhood and early youth in his native town, once a prosperous humanistic centre, which, at the end of the 18th century, was undergoing a cultural and economic decay due to the decline of the Republic of Venice. However, the provincial town of Hvar was enlightened by the end of century by two famous intellectuals of the time: Bajamonti, and the bishop Giovanni Domenico Stratico⁹ (1784–1799 in Hvar), both of whom were encouraging and improving educational and cultural activities in the environment in

7

The alphabetical index of Bajamonti's concepts distinguishes 230 persons with whom Bajamonti occasionally, or frequently, corresponded. One of the most prominent is certainly Alberto Fortis (1741–1803), an Italian naturalist, educator and travel writer, and the author of the popular travelogue *Viaggio in Dalmazia* (1774), who became famous in contemporary Europe for discovering the 'world of unknown treasure' from the eastern Adriatic coast. Among the others, we will mention: the learned Hvar bishop Giovanni Domenico Stratico (Ivan Dominik Stratiko, 1732–1799), the Trogir writers Gianluca de Garagnin (Ivan Luka Garanjin, 1764–1841) and Rados Michieli-Vitturi (1752–1822), the French literate Joseph de Lalande (1732–1807), the Viennese librarian Michael Denis (1729–1800), a professor of astronomy at the Padua University, Giuseppe Toaldo (1719–1797), a Split doctor with a Venetian address Lav (Leone) Urbani (?), governor-generals (provveditori generali) of Dalmatia Paolo Emilio Canal (?) and Angelo Diedo (?; 1790–1792 in power), Venetian printer and publisher Giacomo Storti (?), the members of the Sorgo family, etc.

8

The first concept is from 17 July 1790 (Bajamonti, 1790, 128-129), the second from 18 December 1794 (Bajamonti, 1794, 196) and the third from 18 January 1795 (Bajamonti, 1795, 197).

9

See the following monograph on Bishop Stratico: Krasić, 1991.

which Raffaelli was growing up.¹⁰ Stratico, born in Zadar and of Greek origin, received his ecclesiastical education in Rome before proceeding to professorships of theology in Florence, Pisa and Siena. He was friends with Italian and Dalmatian intellectuals of the Enlightenment, including Bajamonti later on in Hvar. The only schools in town at the time were a grammar school for rhetoric and poetry, and a school in the Dominican Monastery (Novak, 1944, 252-254). Therefore, Stratico founded a seminary at the Hvar Diocese, where he himself taught some of the subjects. Classes were attended by almost all clerics of the Diocese, including Raffaelli, who became a priest under Stratico's tutorship after he had finished his studies in literature, philosophy and theology.

Raffaelli obtained an elementary knowledge of music at the Cathedral of St Stephen in Hvar; his teacher was Nikola Politeo (1749–1804), the organist, canon, and doctor of law. Upon Bajamonti's arrival in Hvar (where he was very active in music making and occasionally played the organ in the cathedral as well as worked on new compositions)¹¹, the eighteen-year-old Raffaelli began private music lessons with Bajamonti. Their musical collaboration was proved successful by the performance of Bajamonti's cantata *La Passione di Gesù Cristo*, written in 1788 based on the text of Pietro Metastasio, where the main roles were sung by Bajamonti (as Maddalena) and Raffaelli (as Pietro), which suggests that their vocal skills were of a high level (Grgić, 1996, 99). The piece was performed on Maundy Thursday (in 1789) in the Big Hall of Bishop's Palace, where Stratico used to organize religious and cultural events. There is no doubt that the two intellectuals – Split's polymath and Hvar's Bishop – significantly influenced Raffaelli's formation as a musician, priest and Enlightenment personality in general, as well as his decision in 1792 to continue his music studies in Italy.

10

The enlightening efforts of Stratico and Bajamonti on the island of Hvar are presented and discussed in: Lewis and Rudan, 2012, 57-118.

11

An overview of Bajamonti's various musical interests and activities can be found in: Bezić-Božanić, 1996; Duplančić, 1996; Grgić, 1996; Tomić Ferić, 2011; Tomić Ferić, 2014.

The years Raffaelli spent in Italy remain obscure and can only be brought to light by researching the musical archives in the Italian towns where he stayed. Giovanni Battista (Ivan Krstitelj) Machiedo (1775–1851), a jurist from Hvar and Raffaelli's friend, claimed in an obituary written on the occasion of the composer's death in 1843 that Raffaelli had spent nine years in Italy, staying first in Venice and Padua, and later in "other towns" whose names, unfortunately, he didn't mention (Machiedo, 1943, 109). However, in 1982, Ivan Bošković published a letter to the Grand Council of Split that had been written by the count Doimo (Dujam) Grisogono (ca. 1765–?) on 6 April 1804, where he recommended Raffaelli for the post of *maestro di capella* at the Cathedral of St Domnius in Split. In the letter, he praised Raffaelli's widely known musical skills, achieved by studying music in Padua for a few years before working as a chapel master and organist in the nearby small town of Este, but Grisogono did not mention Venice.¹²

Unfortunately, no document apart from Machiedo's statement confirms Raffaelli's stay in Venice, so it is possible that he stayed there only for a short period. On the other hand, Machiedo surely knew that Raffaelli had stayed in Este, which is proved by an extant letter sent to him by Raffaelli from Este on 15 September 1799 (Raffaelli, 1799, 1). In that letter, Raffaelli asked Machiedo to represent him in negotiations over property with his father, who hadn't sent him any money for five years. Raffaelli demanded that his father send him one hundred *dukats* (gold coins) before February 1800, the strict deadline a result of his move from Este. He claimed that he would return to Hvar immediately if his father agreed to forward the money, otherwise he would have to start legal proceedings with Machiedo as his lawyer (Raffaelli, 1799, 1).¹³ It is not clear if

12

The transcription of Grisogono's recommendation letter from 6 April 1804 can be found in: Bošković, 1982, 26-27 (Croatian translation: pp. 19-20).

13

[“(...) Ecco l'affare: a mio Padre io propongo o di esborsare per me cechini cento per una sol volta, ovvero concedermi la mia legitima, quando non fosse persuaso di farmi un'annuo assegnamento. Se Egli condiscende alla prima proposizione, l'affare è finito, ed io subito dopo la ricevuta da indicata somma ritorno a Lesina: se poi ciò non puo essere, mi conviene appigliarmi alla spiacevole determinazione della legitima, ed in tal caso ho lo bisogno di Lei assistenza facendo il mio Procuratore. Per il

Marcantonio Raffaelli fulfilled his son's demands and/or if Giuseppe soon received the requested amount of money and returned to his hometown – unfortunately, sources on Raffaelli's life before 1804 are missing. However, it seems that he was already preparing to leave Este in 1799.

As we can see, Raffaelli's years in Italy remain rather obscure, and the scarcity of data makes it harder to clarify the facts of his life there. Namely, as Ivan Bošković noticed, if Machiedo's statement that Raffaelli spent nine years in Italy is correct (1792–1801) and if, as Grisogono claimed, he lived and worked in Este for eight years, then he would only have studied music in Padua for a year (1792–1793) and would have worked in Este from 1793 to 1801. This conclusion contradicts Grisogono's information about Raffaelli having spent “a few years” in Padua (cited in Bošković, 1982, 24-25).

Although it cannot be confirmed how long Raffaelli remained in Padua, both Machiedo and Grisogono agreed that it was Padua where he was educated by Ferdinando Turrini Bertoni (1745–1820). Raffaelli himself confirmed this to Bajamonti in a letter from Padua, written on 8 March 1792 (Raffaelli, 1792, 1). Turrini was a Venetian pupil, educated by his uncle Ferdinando Bertoni (1725–1813), a famous and respected composer of operas and sacred music, and long-time organist and chapel master at St Mark's Basilica in Venice (Truett Hollis, 2011, 469). As with the majority of his contemporaries, Turrini was also involved in opera production as a successful opera composer and harpsichord player in Venetian theatres. He moved to Padua in 1766 and worked there as an organist and music teacher in the Basilica of St Giustina, where Raffaelli, it seems, attended his classes. Apart from operas, Turrini also wrote cantatas, instrumental pieces for solo keyboard instruments and chamber ensembles, as well as other vocal and instrumental genres.¹⁴ Since he was a skilful harpsichord player and composer, it is no wonder that the only preserved

prossimo Febbraio 1800 [a ne] preme ultimata la cosa, e la ragione della mia premura sia una Cambiale che allora va a scadermi (...)]

14

An overview of Turrini's life and work can be found in: Berardinis, 2011, 67-114.

instrumental piece of his pupil Raffaelli is the *Variations for Harpsichord and Pianoforte*, which may have been written during his residence in Padua.

As Grisogono mentioned in his recommendation from 1804, Raffaelli began a friendship with “rinomato Maestro Rachia-vatti” (dates unknown) and spent his time in Padua in the company of other musicians, although their names remain secret (cited in Bošković, 1982, 26). If we consider the musicians who, along with Turrini, were active in Padua at that time, assumptions can be made regarding who Raffaelli could have known, for example, the skilful organist and composer Gaetano Valeri (1760–1822), who spent nearly 35 years as a chapel master and organist in the Padua Cathedral (Hansell and Molina, 2001, 216). Like Raffaelli, he was also taught by Turrini, and wrote mostly for male choirs, generally accompanied by smaller or bigger instrumental ensembles or by organs, intended for performances in the Cathedral. He wrote instrumental music as well, including sonatas for solo keyboard instruments and *sinfonie* for orchestras and chamber ensembles. Raffaelli might have heard one of Valeri’s few operatic works, *Il Trionfo di Alessandro Sopra se Stesso*, shortly after his arrival in Padua, since it was performed for the first time on 18 May 1792 in the Teatro Nuovo. During that time (ca. 1790–ca. 1796) the Teatro Nuovo was managed by the Calegari brothers, who Raffaelli might have known as well: Antonio (1757–1828), a music director, and Giuseppe (ca. 1750–1812), an impresario, were both highly respected composers of opera and sacred music in Padua (Hansell, 2001, 828–830). It is known that Antonio Calegari, just like Turrini, had been a pupil of Bertoni in Venice, who – after working in theatre – went on working as an organist and chapel master in the Basilica di St Antonio di Padua, under whose service he wrote a great number of sacred works.

Since Raffaelli later served as a chapel master and organist in Este¹⁵, he might have maintained a professional relationship with the musicians in Padua (the closest urban centre), and

15

It can be assumed that he was employed at the Cathedral of Este or in the Basilica of Santa Maria Delle Grazie (Šanjek, 1958, 33–34).

perhaps Venice as well, and exchanged musical ideas and materials in order to fulfil his church services. Of course, it can be assumed that Raffaelli was active as a composer in Este too, which can be resolved by examining the archives of this small town. The composers from Raffaelli's surroundings, who were almost all equally involved in writing both sacred and secular music, especially operas, influenced his musical aesthetics and style. They may too have been shaped by the rich theatrical and operatic productions in Venice and Padua at that time, despite the advanced crisis which clearly pointed to the end of the *Serenissima*. Although Raffaelli, it seems, didn't compose musical-theatrical pieces, his style was marked by the strong influence of 18th century Italian opera, which he might have heard during his visits to Italian opera houses. Moreover, the fact that he became a member of the Società del Teatro, and the owner of a box at the Hvar Theatre after he had returned to his hometown, confirms that he was a great theatre enthusiast (Kolumbić, 2012, 75).

There was a rich production of church music in Italy during the second half of the 18th century. However, it was losing much of its relevance to an audience which was turning its attention more and more towards court and theatrical events. Towards the late 18th century it became obvious that church music was heading in two directions. The first began to rely on the musical language of *opera seria*, which was being increasingly adopted in liturgical genres. On the other hand, some musicians chose to maintain their with a close attachment to tradition, and remained devoted to the principles of counterpoint and imitation in a strict, Palestrinian manner (Pestelli, 2008, 87-88). Raffaelli's extant sacred works, mostly written in Hvar in the first half of the 19th century, rely almost entirely on the first idiom – on the style of (late) 18th-century Italian opera, although he did apply some polyphonic procedures to a few pieces (Šanjek, 1958, 36). Therefore, his opus may be perceived as a complete unit, based on similar stylistic features adopted while staying in Italy, and later shaped in accordance with the performance levels of his local contemporaries in Hvar.

In our hunt for answers to the research focus of this work, we have looked to extensively obtain Bajamonti's correspondence.

The primary purpose was to illuminate the interesting and fluid relationship between Bajamonti as a “teacher” and Raffaelli as a “student”, as well as to enrich our knowledge with new human/personal/biographical and creative/compositional/reproductive information. The assumption was that the correspondence would reveal the unknown details of their lifestyle and music production, complementing the picture of the environment in which they worked. Despite his modest and largely inadequate circumstances, Bajamonti operated far beyond his residence during his time in Split and Hvar: towns on the periphery of Europe’s highway of Enlightenment. Within his economic, cultural, educational, and material restraints, Bajamonti embodied a new version of the contemporary intellectual; one who lives without being understood by his neighbours, while channelling the intellectual elite and corresponding with men of letters and scholars across Europe. While in Hvar, he often described his solitude and isolation in his letters, pointing out that his correspondence was the only right and favoured company. Bajamonti wrote to his most prominent friends – Michele Sorgo (Miho Sorkočević, 1739–1796) and Alberto Fortis – about the many (in)conveniences he had encountered in Hvar (Bajamonti, 1787, 13).¹⁶ The earliest traces of his correspondence with Giuseppe

16

In the concept from 20 July 1787 to Fortis in Naples, Bajamonti wrote: [“Al Fortis nel regno di Napoli / Da Lesina 20 Luglio [17]87. / (...) Né mi pesa d’essere occupato, come potete ben credere ma moltissimo mi pesa e mi opprime e mi ecrase l’esserle con questi piuttosto che con altri (...). È vero che a me stesso viene di osservare qualche cambiamento di carattere personale nato evidentemente dal cambiato soggiorno. Ma ben altre cagioni anziché il clima producono si fatte metamorfosi. I nuovi bisogni, i nuovi interessi, mille nuovi rapporti, la forza dell’esempio, l’adattabilità dell’indole e alle volte il tuo contrario, possono fare delle gran cose. Un uomo educato e vissuto nella gran capitale e presso alle corti, può perdere il frutto della passata educazione e il frutto della passata vita, se in una picciola e cattiva città si trapianti. Io medesimo, sì caro amico, io medesimo temo per conto mio di ciò che vedo in altri. E veramente io sono giunto a sentirmi attribuire delle cose delle quali altrove io non sono stato creduto capace giammai e spero che no nlo sarò neppure per l’avvenire. Deh, affrettatevi adunque a venirmi a rivedere dacché mi fate sperare che questo possa essere. Superiore, quale vi conosco, a sorprese e a certe seduzioni voi giudicherete rettamente se io sono per anco un galantuomo; che quanto ad altri cambiamenti, voi ne troverete in me di parecchi. Io credo d’avere l’anima tanto inneggiata e smontata che voi abbiate a prendermi per una di quelle antiche medaglie di cui mi avete scritto. E perchè ci resti là ancora, mi dite voi. Per quella falsa ragione per cui anche allorché io ero più vicino a qualche non oscura situazione, non seppi mai muovere un passo per procacciarmela. La mia grandissima forza d’inerzia e il vedere come tanti altri più mutevoli di me muojono di stento prima di poter conseguire una decente fortuna che si da piuttosto a un birbante, mi tiene qui quasi indolente. Oltre di che, il fisico

Raffaelli have been preserved after Bajamonti's return from Hvar to Split, in the middle of 1790. From a musical point of view, the correspondence of these two Dalmatian composers testifies their exchange of treatises, books and musical scores, as well as updates on musical events, contemporaries and acquaintances (Bajamonti, 1791, 144-145).¹⁷ The preserved material also reveals the social background of their musical work, which is extremely significant to the evaluation of their opus. Furthermore, the environment they created imposed many productive and reproductive requirements, and perhaps even predestined the direction of their creative development. After Raffaelli's arrival in Padua, the correspondence between "teacher" (Bajamonti) and "student" (Raffaelli) continued as proven by Raffaelli's letter dated 8 March 1792 (Raffaelli, 1792, 1).¹⁸

del paese, come sapete, è salubre e quest'aria di mare e di campagna mi seduce e mi fa dimenticare il metafisico. Per ciò che riguarda alla conversazione, io la fo con i miei animali domestici; la moglie, una figliolina, due fantesche, un gatto, de' polli, de' colombi, qualche agnello, questo è tutto il mio mondo. La festa suono l'organo in chiesa, così io fo sapere che io sono a messa e confondo chi non vuol credere che io ci vada. Per esercitare il mio gusto filarmonico metto in musica qualche si quæris e cosa simile; e ultimamente, ho composto uno spartito di messa da requiem per l'anima del Boscovich. Oltrecciò io mi rattengo e vivo co' lontani fra quali potete credere d'esservi voi uno dei più cari. Adunque, finché mi sia dato d'abbracciarvi, scrivetemi e poi scrivetemi. Addio."]

17

In the concept from 31 January 1791 to Raffaelli in Hvar, Bajamonti wrote: ["Al D(o)n Bepo Raffaelli a Les(in)a da Spa(latr)o 31 gen(nai)o 1791 / Mando sonate da cembalo alle quali lo associi, come gli è noto, a p(er) le quali ò pagato L. 28.16. Che n(on) ò musiche aproposito p(er) lui (da chiesa) benchè io ne faccia p(er) questa chiesa. Lo prego di domandare al Botteri se abbia ricevuto il filo...a Rossignoli se abbia ricevuto panno e un resto di soldi; al Pasquali se da suo fratello ebbe procura p(er) pagare la nostra fraterna quanto prima. Ricercare al Deseco (e prima parlarne col Botteri) p(er) chè non mi manda 4 talleri miei."]

18

["Stimatiss(i)mo Sig(no)r Amico / M'interessa molto la di Lei benevolenza, e compatimento, onde scrivo la presente perchè voglia a compiere il mio dovere, e a meritarsi la continuazione della sua amicizia. Io sono in Padova dove studio la musica, cioè contrapunto, e Cembalo; ed è mio Maestro il Sig(no)r Ferdinando Turrini, detto Bertoni, cioè nipote del Maestro Bertoni, che è in Venezia. Esso è cieco perfettamente, pure è grande nel suo Mestiere, ed è grazia il poter avere sue lezioni. Si arricordi che io sono Persona obbligatissima ed insieme affezionatissima a Lei, onde non risparmi i suoi comandi. Mi dà commissione la Sig(nor)a Santina Marsilij di sriverle un suo saluto. Parmi che non doveva dispiacere una volta il genio bizzari di quella Signora. / Pergola de' miei complimenti presso alla stimatissima sua Famiglia, ed assicurandola di tutta la mia premura nel piacerle, mi dò l'onore di darmi / Padova 8 – Marzo 1792 / Di V(ostra) S(ignoria) sp(ettabi)le / Dalla casa Scolarini al Ponte Corvo / De(vottissi)mo Obb(ligatissi)mo S(ervit)ore e Amico / Giuseppe Raffaelli"]

The first note on Raffaelli after his return to Hvar dates back to 1804, when the Grand Council elected him a chapel master of the Cathedral of St Domnius on 9 April following Grisogono's recommendation. It seems, however, that he did not take up the position and instead went to Hvar, where he was appointed canon, organist and chapel master at the cathedral in May 1804. There he conducted a choir from the beginning of the 19th century onwards, where not only clerics but also laymen, mostly consisting of wealthy citizens, took part. His work shows that his cathedral choir was occasionally accompanied by smaller orchestras, assembled from amateurs who were mostly active in the Theatre of Hvar. During his second period in Hvar, Raffaelli taught music at an elementary school, and gradually advanced as a church official: in 1821 he was elected to be a general vicar during the episcopacy of Ivan Scacoz (1752–1837; 1821–1837 in Hvar), and became a *primicerious* during the episcopacy of Filippo Domenico Bordini (1775–1865; 1838–1865 in Hvar) (Šanjek, 1958, 31).

In the period after Raffaelli's return, Hvar and all of Dalmatia was going through a rather turbulent phase. After the Austrian (1797–1805) and French (1805–1813) rules, the town was again governed by Austria from 1813 to 1918 but was left to its own devices economically and culturally. However, the culture of Hvar remained vibrant through the founding of the Società del Teatro in 1803, whose role was to maintain theatre building and the theatre programme.¹⁹ Thanks to the Society, local and Italian musical and theatrical groups could perform at the Theatre of Hvar: in the 1819/1820 season alone, more than 30 plays were performed. According to Machiedo's obituary, Raffaelli's two cantatas were performed there as well by Hvar amateurs. The first one was performed on 12 February 1831 to celebrate the birthday of Francis I, and the other on 19 April 1836 for the name-day of King Ferdinand II (Machiedo, 117). Besides the instrumental variations for harpsichord probably dating from an earlier period, these two significant yet no longer extant cantatas would be the only contribution to Raffaelli's secular output. Therefore, Raffaelli's contributi-

19

More information on the social and cultural activities of the Società del Teatro can be found in: Kolumbić, 2012, 73–93.

on is reflected primarily in the field of church music, where – according to a preliminary revised list of his works – he left at least 48 compositions: 6 masses, 13 hymns, 14 psalm settings, and 15 other sacred pieces (antiphons, responsories, motets, chants for the Lenten season), mostly written for the Cathedral of Hvar.²⁰

If we try to summarize the fundamental ideas presented by this elementary review of so few, yet valuable (and for future researchers very stimulating) insights on the mutual (musical) relationship of “Bajamonti-Raffaelli”, the following points arise: a) Giulio Bajamonti and Giuseppe Raffaelli were in close contact between 1785 and 1790 during Bajamonti’s medical service in Hvar;

b) these contacts were friendly and full of respect, affection and cooperation between the “teacher” and the “student”, as evidenced by the joint performance of Bajamonti’s cantata *La Passione di Gesù Cristo* (Hvar, 1788), composed on the Metastasio’s verses;

c) their relationship continued through this correspondence after Bajamonti’s return to Split, particularly in 1790 and 1791, and during the first year of Raffaelli’s stay in Italy (1792);

d) in the archives of Bajamonti’s legacy in the AMS, a total of nine concepts of Bajamonti’s letters were sent to the Raffaelli family in Hvar: six to Giuseppe Raffaelli, and three to his father Marcantonio with whom Bajamonti had also developed a close, friendly relationship;

e) according to the sources revealed so far, only two letters from Giuseppe Raffaelli to Giulio Bajamonti have been preserved, and only one of which was sent from Padua.

Based on the presented insights, it seems that Giuseppe Raffaelli was a very gifted and prosperous pupil of Bajamonti. Although Raffaelli’s opus is, in quantitative terms, considerably more modest than the opus of his teacher, both composers wrote essentially the same musical forms in the field of sacred music and in accordance with the performing conditions of

20

Although most of Raffaelli’s works are preserved in the Hvar Cathedral Archive, a number of his pieces have been kept at archives in Stari Grad, Dubrovnik and Split as at testament to Raffaelli’s popularity outside Hvar in his time.

the ambience in which they acted. The most prominent feature of Raffaelli's style is melody, which is mostly treated in the manner of aria (*arioso* or *recitative*), while the coloratura arias are given only to the soloists. Bajamonti's melody reflects his interest in local folk music, however there are no folklore elements in Raffaelli's tunes. From the perspective of instrumentation and compositional style, it is possible to perceive similarities and differences in the formal structures that characterize the production of both musicians. Moreover, both composers were strongly influenced by Italian formal stylistic musical innovations from the late 18th century. Raffaelli mostly composed small-scale church forms, however he wrote several larger pieces, often consisting of several movements, each of them introducing new material. That practice, of course, is reminiscent of independent musical numbers in Italian opera at the end of the 18th and beginning of the 19th centuries. His compositions were primarily written for male *a cappella* choirs, those with an organ accompaniment or, rarely, accompanied by a smaller instrumental ensemble or orchestra, which Raffaelli occasionally had at his disposal. The most complete orchestral ensemble can be found in his newly discovered work *Kyrie, Gloria e Credo a Due* for soloists, choir and an orchestra consisting of flutes, oboes, bassoons, trumpets, horns, strings and an organ (Raffaelli, n.d.). When Bajamonti took the duty of chapel master at the Cathedral of St Domnius in Split in 1790, he had at his disposal an orchestra of very impermanent and volatile members, which he used most often as a background to vocal solo performances as well as the cathedral chapel. The basis of the orchestra was formed by the string instruments, which were complemented by various groups of wind instruments, in pairs: two horns, two flutes, two oboes and two clarinets. Regarding stylistic characteristics, it should be emphasized that the compositions of both musicians mostly fit into the "new" style, whose tendencies are expressed in homophonic texture and simplified harmony. Generally, Bajamonti's opus manifests a firmer connection with the "old" legacy and reflects a stronger tendency towards polyphony and baroque forms such as fugue and suites. Nevertheless, in the context of his various opus, he was certainly not less inclined to more contemporary forms of rondo and sonatas within which he demonstrated his skill of

linking isolated paragraphs to a harmonic unity. For this reason, in Bajamonti's compositional style, perhaps more than in Raffaelli's, it is possible to follow evolutionary paths of musical and creative development, as well as the characteristics of the so-called "breakthrough" period in late *Settecento* European music. It remains the task of further researchers to reveal more concrete "Italian" influences in Bajamonti's musical opus; that "dolce nuovo" style (Kos, 1983, 14), inaugurated by Leonardo Vinci (1690–1730), Leonardo Leo (1694–1744), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) and other well-known representatives of the Neapolitan and Venetian schools.

At the crossroads of various musical and historical changes marking the second half of the 18th century – Franciscan Baroque, Italian opera, the Enlightenment and an innate pre-classical style – the musical opus of Giulio Bajamonti rose larger and richer than Raffaelli's. In general, we can conclude that the student did not surpass his teacher. It remains conclusive that through the work of Giulio Bajamonti and Giuseppe Raffaelli, along with Luca Sörgo, Amandus Ivanschiz (Amando Ivančić, 1727–1758), Giovanni Giornovich (Ivan Jarnović, 1747–1804) and the Varaždin composers circle, Croatia became an internationally recognized member of European (pre-) classicism. This conclusion comes with the recognition that we must exclude ourselves, in this instance, from a more detailed critique of the individual artistic achievements of the abovementioned composer's efforts, as well as the remaining conscious of necessary proportionality regarding the greatest European composers of that time. In the Croatian framework, the penetration of the Enlightenment became a pledge of the rise of music at the very beginning of the 19th century, in a period that preceded, and in some way prepared, the Croatian National Revival.²¹

21

See more in: Stipčević, 1996, 134-135.

References

- Bajamonti, J., 1787. *Concept of letter to Alberto Fortis*. [manuscript] Correspondence Concepts. Giulio Bajamonti's Archive in AMS. Sign. XII/A-13. 20 July 1787. Split: Archeological Museum.
- Bajamonti, J., 1790. *Concept of letter to Marcantonio Raffaelli*. [manuscript] Correspondence Concepts. Giulio Bajamonti's Archive in AMS. Sign. XII/A-128/129. 17 July 1790. Split: Archeological Museum.
- Bajamonti, J., 1791. *Concept of letter to Giuseppe Raffaelli*. [manuscript] Correspondence Concepts. Giulio Bajamonti's Archive in AMS. Sign. XII/A-144/145. 31 January 1791. Split: Archeological Museum.
- Bajamonti, J., 1794. *Concept of letter to Marcantonio Raffaelli*. [manuscript] Correspondence Concepts. Giulio Bajamonti's Archive in AMS. Sign. XII/A-196. 18 December 1794. Split: Archeological Museum.
- Bajamonti, J., 1795. *Concept of letter to Marcantonio Raffaelli?* [manuscript] Correspondence Concepts. Giulio Bajamonti's Archive in AMS. Sign. XII/A-197. 18 January 1795. Split: Archeological Museum.
- Belamarić, J., 1980. Metastasijevi stihovi u skladbama iz Glazbenog arhiva splitske katedrale. *Arti musices*, 11, 157-201.
- Berardinis, G. de, 2011. Nuove acquisizioni sulla vita e sulle opere di Ferdinando Turrini. *Studi Musicali* 2/1, 67-114.
- Bezić-Božanić, N., 1996. Julije Bajamonti u Hvaru. In: I. Frangeš, ed. *Splitski polihistor Julije Bajamonti*. Split: Književni krug. 138-143.
- Bošković, I., 1982. Prinosi životopisu Josipa Raffaellija (1767-1843). *Arti musices* 13/1, 17-31.
- Bošković, I., 2003. *Litteraria, musicalia et theatra*. Volume 2. Split: Matica hrvatska Split.
- Duplančić, A., 1996. Ostavština Julija Bajamontija u Arheološkome muzeju u Splitu i prilozi za njegov životopis. U: I. Frangeš, ur. *Splitski polihistor Julije Bajamonti*. Split: Književni krug. 13-80.
- Grgić, M., 1996. Dr. Julije Bajamonti, glazbenik. In: I. Frangeš, ed. *Splitski polihistor Julije Bajamonti*. Split: Književni krug. 87-117.

- Hansell, S., 2001. Antonio Calegari. Giuseppe Calegari. In: S. Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. 2. Vol. 4. London: Macmillan. 828–830.
- Hansell, S. and Molina, L. 2001. Gaetano Valeri. In: S. Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. 2. Vol. 26. London: Macmillan. 216.
- Katalinić, V., 1999. Drugi život Julija Bajamontija (1744.-1800.): sudbina nekih Bajamontijevih skladbi u Splitu, Salzburgu i Beču. In: V. Katalinić and Z. Blažeković, eds. *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos*. Zagreb: HMD. 211-218.
- Katalinić, V., 2004. Where is the Meeting Point of Musics from Western and Eastern Adriatic Coasts in the Age of Classicism. In: V. Katalinić and S. Tuksar, eds. *Musical Cultures in the Adriatic Region During the Age of Classicism*. Zagreb: HMD. 45-54.
- Kolumbić, M., 2012. *Hvar i njegovo kazalište 1612.-2012*. Hvar: Grad Hvar – Muzej hvarske baštine.
- Kos, K., 1983. Luka Sorkočević i njegovo mjesto u hrvatskoj i europskoj glazbi 18. stoljeća. In: S. Tuksar, ed. *Luka & Antun Sorkočević. Hrvatski skladatelji*. Zagreb, Osor: Muzičko informativni centar KDZ, Osorske glazbene večeri. 13-24.
- Krasić, S., 1991. *Ivan Dominik Stratiko*. Split: Književni krug.
- Lewis, A. P. and Rudan, P., 2012. “Spectemur agendo – prepoznaje nas se po našem djelovanju!” Prosvjetiteljski rad biskupa Ivana Dominika Stratika i liječnika Julija Bajamontija na otoku Hvaru. *Rad HAZU – Razred za društvene znanosti*, 49, 57-118.
- Machiedo, G. B., 1843. [Necrologia: Giuseppe Raffaelli]. *Gazzetta di Zara*, 9/28, 7. April. 109-112.
- Novak, G., 1944. *Prošlost Dalmacije II*. Zagreb: Izdanje Hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda.
- Pestelli, G., 2008. *Doba Mozarta i Beethovena*. Translated from English by V. Oblak-Juranić. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Raffaelli, J., n.d. *Kyrie, Gloria e credo a due*. [manuscript] Sign. Xc.33.1. Hvar: Cathedral Chapter Archive.

- Raffaelli, J., 1792. *Letter to Giulio Bajamonti*. [manuscript] Correspondence. Giulio Bajamonti's Archive in AMS. Sign. XII/B-94-1. 8 March 1792. Split: Archeological Museum.
- Raffaelli, J., 1799. *Letter to Giovanni Battista Machiedo*. [manuscript] Sign. 6.17. 15 September 1799. Hvar: Archive Machiedo.
- Stipčević, E., 1996. Glazbena kultura u južnoj Hrvatskoj u doba Julija Bajamontija. In: I. Frangeš, ed. *Splitski polihistor Julije Bajamonti*. Split: Književni krug. 129-137.
- Šanjek, J., 1958. O životu i radu Josipa Raffaellija. In: N. Duboković Nadalini, ed. *Prilozi povijesti muzike otoka Hvara*. Split: Historijski arhiv – Hvar. 29-46.
- Tomić Ferić, I., 2011. Julije Bajamonti i Ruder Bošković – hrvatski enciklopedisti 18. stoljeća. Prilog upoznavanju Bajamontijevih djela posvećenih dubrovačkom znanstveniku. *Metodički ogledi*, 18/1, 35-66.
- Tomić Ferić, I., 2013. *Julije Bajamonti (1744.-1800.): Glazbeni rječnik*. Zagreb: HMD.
- Tomić Ferić, I., 2014. Suradnja s Julijem Bajamontijem. In: P. Vilać, ed. *Luka & Antun Sorkočević, diplomati i skladatelji*. Dubrovnik: Dubrovački muzeji. 233-263.
- Truett Hollis, G., 2001. Ferdinando Bertoni. In: S. Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. 2. Vol. 3. London: Macmillan. 469-471.
- Tuksar, S., 1977. Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma. Izvještaj o sređivanju i katalogiziranju izvršenom u razdoblju od 1973. do 1975. godine. *Arti musices*, 8/2, 171-190.

TEŽNJE I PREPREKE U INSTITUCIONALIZACIJI NACIONALNE OPERE U ZAGREBU 1860-IH GODINA¹

Vjera Katalinić

Abstrakt: Između 1840. i 1860. godine zagrebačko kazalište mjesto je gostovanja njemačkog kazališta i talijanske opere. Od 1861, kad je saborskom odlukom osnovano Nacionalno kazalište, istovremeno se angažiraju talijanske družine s pokušajima samostalnog davanja glazbeno-scenskih predstava. Financijske ali i kadrovske prepreke otežavale su te napore.

Ključne riječi: Zagreb; 1860–1870; Nacionalno kazalište; opera; opereta.

Kulturna situacija u Banskoj Hrvatskoj (kao dijelu Trojedne kraljevine) 19. stoljeća snažno je obilježena nacionalnim pokretom 1830-ih godina, kada su se na temelju herderovskih postavki o jeziku i kulturi nacije (bez obzira ima li ona svoju državu ili ne)² kao njenih glavnih odrednica počeli stvarati obrisi nacionalnog identiteta, a sve u pretežito germanskom

1

U tekstu su prikazani rezultati istraživanja u okviru projekta IP-06-2016-4476 pri Hrvatskoj zakladi za znanost *Umrežavanje glazbom: promjene paradigmi u "dugom 19. stoljeću" – od Luke Sorkočevića do Franje Ksavera Kuhača* (2017–2021).

2

Brojni su radovi analizirali Herderov utjecaj – bilo posrednim ili neposrednim putem. S obzirom da velik dio populacije u Banskoj Hrvatskoj nije imao mogućnosti, znanja ni interesa baviti se kulturnom politikom, napisi u domaćim novinama u tome su igrali važnu ulogu. Jedine novine na hrvatskom jeziku u to vrijeme – *Novine Horvatzke* (sa svim kasnijim inačicama naziva) pokrenute 1835, imale su kulturni prilog *Danicu*, koja je donosila tekstove hrvatskih iliraca, obilno inspirirane pojedinim idejama njemačkih mislilaca, posebno Herdera (1744–1803). O tome više vidi u: Švoger, 1998, 455–478.

kulturnom ozračju govorenog i glazbenog kazališta. U takvim se nastojanjima i ostvarenjima očitovala ne samo gradska uprava, kojoj je još od kraja 18. stoljeća briga za funkcioniranje kazališta značila brigu za kulturni status grada i zabavu njenih istaknutijih predstavnika, nego i politički establishment Banske Hrvatske, osobito u fazi nacionalnih previranja. Uz vojno inicirana kazališta u Karlovcu i Osijeku, zatim građanskim inicijativama pokrenuta kazališta u Varaždinu i Rijeci, i ono zagrebačko (najprije plemićko u palači Pejačević-Kulmer-Amadé, a potom i ono građansko, Stankovićevo) temeljilo se na sezonskim gostovanjima (*stagionama*) inozemnih kazališnih poduzetnika.³ U Zagreb su dolazili prvenstveno njemački impresariji s glumačkim družinama koje su izvodile govorene predstave i jednostavnija glazbeno-scenska djela pa i opere, a kasnije su im se priključile i talijanske operne družine, bilo u podnajmu ili u samostalnom najmu kazališta.

Dok je u govorenom kazalištu prve polovice 19. stoljeća bilo nekoliko pokušaja uvođenja “narodnog”, “ilirskog” jezika, i to upravo kad je kazalište bilo u rukama njemačkih kazališnih direktora (tako npr. u doba impresarijâ Mayera, Schweigerta ili Börnstaina), koji, međutim, nisu uspjeli u svom naumu,⁴ čini se da je vokalni i vokalno-instrumentalni diskurs u tome bio uspješniji i dinamičniji. Naime, ilirskim idejama nošene lirske, a osobito budničke pjesme, koje su poticale borbu za nacionalnom obnovom i jedinstvom, nisu postale samo važnim dijelom zbornog i koncertnog repertoara, nego su se – katkad

3

Za razliku od većih središta Habsburškog carstva ili europskih metropola, Zagreb, kao ni drugi gradovi hrvatskih zemalja, nisu imali stalne kazališne družine. U Zagrebu će se to promijeniti nakon pada neoapsolutizma, a u drugim hrvatskim gradovima znatno kasnije. Literatura o toj temi vrlo je opširna, a ovdje ističemo tri priloga Nikole Batušića (Batušić, 1968, 1978, 2017). Međutim, Nikola Batušić (1938–2010) istražio je prvenstveno predstave govorenog kazališta, a onog njemačkog do ukinuća njemačkih predstava 1860. godine, dok su “talijanske stagione spominjane tek radi kronološke veze među pojedinim njemačkim družinama, i fenomen prisutnosti talijanskih opernih pjevača kao i njihov repertoar nije posebno obrađivan. To bi pitanje valjalo opširnije obraditi u povijesnom pregledu razvoja zagrebačke opere” (Batušić, 1868, 444). Poglavlje *Das deutschsprachige Theater in Zagreb* u (Batušić, 2017, 47–110), malo je proširena verzija članka iz 1968. godine, ali i dalje prvenstveno vezana uz neglazbenu scenu (Batušić, 1968).

4

Više u: Katalinić, 2010, 323–340. Takvi su pokušaji ostali bez ikakva rezultata zahvaljujući nepostojanju odgovarajućeg glumačkog kadra.

i kao sasvim tržišni ustupak njemačkih voditelja – umetale bilo u međučinove njemačkih glazbeno-scenskih djela, ili čak u sama ta djela.⁵ Veći su uspjeh postigli prijevodi i adaptacije takvih komada (u početku još na kajkavsko narječje hrvatskog jezika), također s umetnutim “nacionalnim” pjesmama, kao npr. komad Josefa Schweigerta⁶ u prijevodu Dragutina Rakovca (1813–1854), *Ztari zaszebni kuchish Petra tretjega* “z ruzkim i horvatzkim pevanjem vu 1. Zpelaju”, izveden 1833. (Vinković, 1935, 8). Sljedeći je korak bila uspješna izvedba Kukuljevićeve drame *Juran i Sofija, ili Turci kod Siska*, koju je 1839. dvaput izvela amaterska družina u Sisku kod kraljevske ugarske plemićke tjelesne straže. Predstava je priređena u velikoj dvorani kaptolske gostionice čemu je prisustvovalo gotovo 400 osoba. Na kraju su glumci zapjevali *Nek se hrusti šaka mala* i *Doletiše ptice kukavice*. Jedan od važnih čimbenika i potvrda na putu emancipacije nacionalnog glazbenog kazališta bila je i izvedba “prve hrvatske nacionalne opere”, Lisinskijeve *Ljubavi i zlobe* 1846. Uz domaće profesionalne i amaterske glazbenike i tu su važnu ulogu odigrali članovi njemačke kazališne družine Karla Rosenschöna,⁷ koji je u proljeće iste godine najavio svoj odlazak iz Zagreba (Agramer Zeitung, 1846, 112).

S druge strane, nacionalno-političke težnje svoju su kulminaciju doživjele u “Zahtijevanjima naroda” od 25. 3. 1848. godine, u popisu zahtjeva prema austrijskome caru Ferdinandu II, u kojima se traži niz društvenih i političkih ustupaka i reformi: postavljanje Josipa Jelačića (1801–1859) za bana, odvajanje od Ugarske, ukidanje kmetstva, staleškog poretka i cenzure, sloboda vjeroispovijesti, uvođenje općeg prava glasa i zastup-

5

Kao jedan od ranih primjera može poslužiti njemački igrokaz *Das schwarze Kreuz auf der Burg Medvedgrad* Josefa Schweigerta, režisera njemačke družine Carla Mayera, koja je u listopadu 1835. postigla znatan uspjeh, nesumnjivo zahvaljujući i korištenju narodnih instrumenata i nošnji, a osobito umetanjem Gaj-Livadićeve budnice *Još Hrvatska nij propala* i još nekih popularnih ilirskih pjesama.

6

Godine života i smrti Josefa Schweigerta nisu navedene jer nisu poznate, kao uostalom i za niz drugih impresarija poput Mayera ili Rosenschöna te glumaca i pjevača iz njihovih družina. Sudeći po elementima iz njihovih biografija, većina ih je mogla biti rođena krajem 18. ili početkom 19. stoljeća.

7

O sudionicima i izvedbi opere *Ljubav i zloba* postoji niz članaka. Jedan od novijih je i Katalinić, 2016.

ničkog umjesto staleškog sabora. Jelačić je doista i postavljen za bana, ali je nakon neuspjelih revolucija, oktroiranog ustava 1849. i raspuštanja Banskog vijeća 1850. godine uslijedilo razdoblje neoapsolutizma koje je na 10 godina prekinulo takva samostalna i nacionalno artikulirana nastojanja. Time je završio preporod kao inicijalna faza narodnog pokreta (Iveljić, 2016, 348). Ipak, iako se to razdoblje prepoznaje po snažnoj cenzuri⁸ i germanizaciji⁹, u suglasju s centraliziranom moći, ostvareno je niz manje spektakularnih, ali za Hrvatsku važnih postignuća¹⁰, kao što je prikupljanje statističkih, kulturno-povijesnih i zemljopisnih podataka, zahvaljujući agilnosti Ivana Kukuljevića Sakcinskog (1816–1889) prvenstveno (Iveljić, 2016, 352).¹¹ Unutarnjom akcijom, međutim, ostvareno¹² je i jedno, za kulturu Zagreba i Hrvatske važno postignuće: nakon Stankovićeve zatvaranja kazališta zbog nedovoljnog profita, pokreće se akcija za njegov otkup. Naime, s obzirom da je Kristoforu Stankoviću (1793–1867) Grad ustupio dvije parcele za gradnju, pomogavši mu tako u njegovoj inicijativi ulaganja u gradu prijeko potrebnog zdanja za kulturu i zabavu, prema ugovoru, Grad je imao i pravo prvokupa. Stanković je nudio kazalište za 60 000 forinti, a pregovorima je iznos spušten na 50 000 i to plativo u obrocima. Ban Jelačić je

8

I kazalište je bilo podvrgnuto strogoj cenzuri na temelju Kazališnog zakona i pripadajućih uputa (*Theater-Ordnung, Instruction*) Alexandra Bacha (1813–1893), a osobito su strogo bile preispitivane govorene predstave, dočim se talijanska opera smatrala standardom i u drugim gradovima Monarhije pa tako i neopasnom po režim. Bachov *Theater-Ordnung* bio je u uporabi, uz neke izmjene, sve do propasti Austro-Ugarske Monarhije!

9

Njemački je jezik postao službenim 1854.

10

Iveljić to naziva "modernizacijom odozgo" (Iveljić, 2016, 353).

11

Ovdje valja istaknuti i važno Kukuljevićevo djelo *Slovník umjetnikah jugoslavenskih* objavljen u pet svezaka između 1858. i 1860. u kojem je obuhvatio sve vrste umjetnosti, ali i područje južnih Slavena – od Štajerske do Bugarske – ističući, međutim, Dalmaciju kao glavno rasadište umjetnika; više u: Kukuljević Sakcinski, 1858, [6].

12

Kako je Stanković smatrao svoje poduzeće neuspješnim i nedovoljno isplativim, na prodaju se odlučio tijekom 1851. godine, iako je o tome razmišljao i 10 godina ranije, još u doba njemačkog impresarija Heinricha Börnsteina (1805–1892). Grad je također bio nezadovoljan njegovim načinom upravljanja kazalištem, pogotovo njegovim izborom gostujućih družina jer ga je prvenstveno vodila ideja o popularnosti i probitku, a manje o edukativnome momentu odabira kvalitetnijeg repertoara.

1851. započeo poticajnu akciju sakupljanja novčanih sredstava za otkup zgrade, a početkom 1852. godine ona je i otkupljena od Kristofora Stankovića.¹³ Iz prikupljenih sredstava za otkup formira se kazališna zaklada, koja će i kasnije, sve do u 1860-e, potpomagati njegovo financiranje. Upravno tijelo – Kazališni odbor odgovoran Saboru – oformljen je još 1840, te je povremeno mijenjalo svoj sastav.¹⁴ Tako je utemeljeno zagrebačko nacionalno kazalište u organizacijskom smislu uz nabavku lokacije na kojoj će se njegovati prvenstveno “narodni” izričaj.¹⁴ No kazalište je i dalje funkcioniralo na bazi *stagione*,¹⁵ jer nisu bile ispunjene neke druge pretpostavke za njegov samostalan rad: institucionaliziranje kazališta kao ustanove od nacionalnog značenja, ali još više stvaranje jezgre glumačke družine koja bi nosila nacionalni repertoar. Ova prva pretpostavka nije u tom trenutku ni bila ostvariva, jer su nakon revolucije 1848/49. nacionalne težnje bile potisnute i zabranjene. Jedan od zadataka Kazališnog odbora jest da daje kazalište u najam i objavljuje natječaje u hrvatskim, njemačkim i talijanskim novinama i to za održavanje predstava i na hrvatskom i na njemačkom jeziku te za operu, a rezultati su bili promjenjiva uspjeha.

Pitanje kazališta kao institucije i kao izvodilačke družine još je uvijek bilo otvoreno, kao i mnoga druga pitanja od nacionalnokulturne važnosti. Te su potrebne odredbe ostvarene tek nakon ukinuća neoapsolutizma. Naime, nakon neuspjelih ratova protiv Italije, Francuske i Prusije, Franjo Josip morao se ponovno pobrinuti za dotok financijskih sredstava i napuniti

13

U kolovozu 1840. Sabor je izglasao članak XXVII kojim se osniva Kazališni odbor. Imenovao ga je banski namjesnik Biskup Haulik (1788–1869); izabrani su: predsjednik grof Janko Drašković (1770–1856), odbornici: grof Juraj Oršić, Mirko Inkej, Ivan Čoka, Josip Štajdacher, Metel Ožegović, Ludovik Jelačić, Ludovik Sinković. Svi su oni stalni državni odbornici za nadgledanje kazališne glavnice, a blagajnik je postao Ignat Kršnjavi. O tome su izvjestile *Ilirske narodne novine* (Ilirske narodne novine, 1840).

14

I domaće i inozemne novine često će ga već tada nazivati Nacionalnim kazalištem, kao npr. u vijesti od 10. 9. 1854. gdje izvjestitelj piše da Kazališni odbor nije uspio naći zakupca za National-Theater pa će sam organizirati davanje igrokaza i dramskih predstava (Wiener Zeitung, 1854).

15

Oglasi za davanje kazališta u zakup objavljuju se u zagrebačkim, ali i austrijskim i talijanskim novinama.

državnu blagajnu, a za to je krunskim zemljama trebao dati i određene koncesije. Jedna od njih bila je i dozvola rada lokalnih parlamenata. Iako je Hrvatski sabor zasjedao kratko, u nekoliko je mjeseci donesen niz važnih odluka (koje su se nakupile u 10 godina nesastajanja Sabora!), koje će dugoročno usmjeriti i donekle definirati hrvatsku kulturnu politiku. Među njima su pokretanja postupka za utemeljenje Južnoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, modernog Sveučilišta u Zagrebu, a donele su i odluke o utemeljenju Narodnog muzeja, o subvencioniranju škole Narodnog zemaljskog glazbenog zavoda¹⁶ kao važne glazbeno-obrazovne institucije te saborski zaključak br. 77 od 24. 8. 1861. kojim se donosi odluka o utemeljenju Narodnog kazališta Trojedne kraljevine.¹⁷ Međutim, car nikad nije potvrdio zakon, ali je on i dalje sustavno primjenjivan jer je kazalište stavljeno pod ingerenciju Sabora, a ne vlade (što će se promijeniti 10 godina kasnije). Sabor, dakle, putem Kazališnog odbora upravlja kazalištem (zgradom, donacijama i zakladom), dozvoljava da se mjesečno iz zakladinih kamata upotrijebi 1 500 forinti mjesečno, te se obvezuje na mjesečnu potporu od 600 forinti na teret sredstava koja su se i ranije koristila za subvencioniranje kazališta. Pred Odbor i kazalište postavljeni su sljedeći zadaci: održavanje predstava u Zagrebu i izvan njega (gostovanja), raspisivanje natječaja i nagrađivanje najboljih kazališnih djela, hitna isplata Albertu Štrigi (1821–1897) kao preostali dug od 1 700 forinti za otkup opernih partitura Vatroslava Lisinskog (*Ljubav i zloba, Porin*), prijenos kazališne nekretnine u zemljišnim knjigama na ime Trojedne kraljevine te nastojanje da se što prije ostvare dva zadatka: stvaranje učilišta za glumu uz plaćanje učitelja te da se “s vremenom ustroji opera” (Batušić, 1969, 88). Sve će se ove odluke provoditi djelovanjem Saborskog odbora za kazalište.

Ni u pogledu glazbenog kazališta nije došlo do naglih promjena: glumačka je družina postupno stvarana, no i dalje su gostujuće kompanije izvodile glazbeno-scenski repertoar. U natječajima

16

To je bilo novo ime nekadašnjeg *Musikvereina*, jer je, zahvaljujući (uvijek nedovoljnim) subvencijama njegove škole, postao nacionalnom institucijom.

17

Tekst Članak LXXVII o kazalištu jugoslavenskom Trojedne kraljevine iz službenih je novina prenesen u: (Batušić, 1969, 88).

za zakup kazališta prepušta se impresariju da organizira opere uz govorene predstave ili naizmjenično, ili u bloku. Češće su se operne predstave davale u bloku, obično njih 30 tijekom šest tjedana nakon Uskrsa i početkom ljeta. Gostovanje dviju opernih družina bilo je rijetko.¹⁸ I 1860. u Zagrebu su gostovale čak dvije: ponovno ona *Ulissea Brambille* (?)¹⁹ iz Milana i Istvána Reszléra (1831? –1874) iz Budimpešte. Brambilla je tijekom 1850-ih godina u dva navrata sa svojom opernom družinom gostovao u Zagrebu, a ovog je puta imao dvogodišnji ugovor ne samo za operu,²⁰ već i za hrvatske i za njemačke predstave i to od 1. srpnja 1860. do 30. lipnja 1862. Prvi, operni dio – 25 predstava s ansamblom od devet solista, 16 zborista i oko 30 orkestralnih glazbenika s kapelnikom J. Davidom (?) – obuhvatio je u to doba uobičajeni repertoar talijanske opere Gaetana Donizettija (1797–1848) s djelima *Poliuto*, *La Favorita*, *Gemma di Vergy* i Giuseppea Verdija (1813–1901) s djelima *Il Trovatore* i *Traviata*. Brambilla je dobio subvenciju i za izvedbu njemačkih i hrvatskih govorenih predstava no s hrvatskima je zakazao, o čemu svjedoče ljutite kritike i komentari, osobito u novinama na hrvatskom jeziku. Ujesen 1860. nezadovoljstvo publike je – potaknuto novim valom nacionalnih sloboda – preraslo u otvorenu pobunu tako da nisu dozvolili glumcima ni da započnu njemačku predstavu. Tako su se od 24. studenog 1860. na sceni zagrebačkog (a od 1861. i formalno Narodnog) kazališta prikazivale samo predstave na hrvatskom jeziku i talijanska opera.

18

Tako je 1852. nakon Uskrsa u Zagrebu djelovala družina Domenica Scalarija (?) iz Venecije, a u zimskoj sezoni (najveći se dio predstava održao pa i najveća zarada ostvarila nakon Božića tj. u karnevalsko vrijeme) družina impresarija *Ulissea Brambille* iz Milana.

19

Ulisse Brambilla je predstavnik istaknute glazbeničke obitelji, najmlađi brat poznatiji pjevačica: sopranistice Amalije (1811–1880), Emilije i Erminije. Nažalost, podaci o Ulisseovim datumima rođenja i smrti nisu poznati.

20

Mađarski su izvođači i jednom ranije gostovali u Zagrebu, ali ne s opernim predstavama. Izvjesni Balog(h) boravio je sa svojom družinom u Zagrebu 1827. godine, no o kojoj se osobi i repertoaru radi, nije poznato. Možda je to bio glumac i kazališni direktor István Balog (1790–1873), ili pak – možda i vjerojatnije – manje poznati János Balogh (?), koji je djelovao u prvoj polovici 19. stoljeća na pokrajinskim scenama. Osim toga, bilo je nekoliko mađarskih glazbenih sastava koji su gotovo svake godine gostovali u Zagrebu, najčešće ljeti, i u vrtovima poznatih restorana zabavljali goste.

Samo jednom (još prije kazališnog zakona iz 1861) publika je oduševljeno prihvatila i jedinu mađarsku družinu, onu Istvána Reszléra,²⁰ koja se isticala kvalitetnim pjevačima i glumcima, ali i više zbog izvedbe mađarske nacionalne opere *Hunyadi Laszló* Ferenza Erkela (1810–1893). U to je doba zagrebačka publika pokazala i svoju solidarnost s mađarskom borbom za emancipaciju svog jezika i kulture, što se više neće ponoviti, osobito nakon Hrvatsko-ugarske nagodbe iz 1868. Osim Erkelova nacionalno obojenog djela, ta je družina izvela standardni repertoar s djelima Donizettija (*Poliuto*, *La Favorita*, *Gemma di Vergy*) i Verdija (*Rigoletto*, *Ernani*, *I due foscari*, *Il Trovatore*), a osvrli na izvedbe svjedoče o promjenljivoj, ali ipak pozitivnoj ocjeni kvalitete ansambla i solista. I tu je dodatni aplauz zaslužila jedna od mađarskih primadona, Roza Dalnoki (?), koja je na svojoj korisnici pridodala i hrvatski prijevod poznate češke Škroupove pjesme *Gdje je stanak moj* te je “za ovo našoj narodnosti učinjeno poklonstvo [bila, op. aut.] obasuta cviećem i viencima” (Narodne novine, 1860a, 4). Osim toga, u okviru ovoga gostovanja, po prvi je put u Hrvatskoj prikazano još jedno mađarsko glazbeno-scensko djelo, opera *A kunok* [Kumani] Györgyja Csaszara (1813–1850), za koje je, međutim, kritika zaključila da je sastavljena od “preobilja melodijah većom stranom po talijanskom kalupu udešenih” (Narodne novine, 1860a, 4), iako vrlo vješto pa ju je publika odlično prihvatila (Narodne novine, 1860b, 4).

Natječaji za operne družine redovito su se raspisivali sa zahtjevom da impresariji dovedu kvalitetne pjevače i provjereni, u velikim kazalištima prihvaćeni repertoar, no kritike su često opovrgavale ta nastojanja, a publika je – sudeći po kritikama – opetovano zahtijevala promjenu solista. Tijekom 1860-ih godina u Zagrebu se svega u šest sezona mogla slušati talijanska opera. Nakon Reszléra i Brambille, 1861. i 1862. opernu *stagionu* vodi tršćanski impresario Carlo Raffaele Burlini (?), koji će se nakon toga vratiti u Trst i sklopiti trogodišnji ugovor (1864–1867) za operne izvedbe u tamošnjem Komunalnom kazalištu.²¹ I njegova je družina predstavila Donizettijeve (*Lucia*

21

Cijela se dokumentacija o Burliniju čuva u arhivu Kazališnog muzeja Carlo Schmidl u Trstu, u fasc. 114-116. Nažalost, njegove godine rođenja i smrti ni tamo nisu navedene.

di Lammermoor, Lucrezia Borgia, Elisir d'Amore) i Verdijeve (*Il Trovatore, Norma, Ernani, Louise Miller*) opere, pridodavši uspješnicu *Barbiere di Siviglia* Gioacchina Rossinija (1792–1868), koja je kao jedina opera tog majstora povremeno davana na zagrebačkoj sceni u drugoj polovici 19. stoljeća.

Nakon dvije godine operne stanke, uz rijetke govorene predstave, domaća družina Josipa Freudenreicha (1827–1881) otvorila je kazališnu sezonu 4. listopada 1863. U nedjelju, 8. studenog 1863. operetom *Mariage aux lanternes* [Svatba kod svjetiljakah] Jacquesa Offenbacha (1819–1880) započela je s izvođenjem opereta i srodnih glazbeno-scenskih djela u hrvatskom prijevodu, o čemu će još biti govora u ovome tekstu. Tek dvije godine kasnije, 1865, ponovno je angažirana jedna talijanska operna družina, i to ona Giovannija Battiste Andreazzija (?) iz Udina, prvenstveno zbog jedne “slavenske” opere. Naime, 1864. godine se na natječaj za najam zagrebačkog kazališta javilo nekoliko impresarija, među njima Giuseppe Bernasconi (?) iz Milana te Andreazzi, ali su, kao i ostali kandidati, bili odbijeni. U proljeće 1865. u doba sporova tršćanskog kazališta s Burlinijem, Andreazzi je 4. travnja 1865. u Teatro comunale praižveo operu *La madre slava* zadarskoga skladatelja plemića Nikole Strmića (1839–1869), kako novine izvještavaju, s velikim uspjehom i pred prepunom dvoranom.²² Andreazzi je dva dana kasnije oglasio u *Agramer Zeitung* da je iznajmio zagrebačko kazalište za ljetnu *stagionu* 1865, da uskoro dolazi u Zagreb sa šest solista koje je okupio iz raznih talijanskih kazališta (*Agramer Zeitung*, 1865, 4), da je dogovorio 24 predstave u toj kasnoproljetnoj sezoni te sezonu počinje Verdijevim *Il Trovatore*. Nakon toga družina je prikazala Donizzetijeve opere *Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia*, zatim *Montechi e Capuletti* Vincenza Bellinija (1801–1835) te *L'Ebreo* Giuseppea Apollonija (1822–1889). Pokušaji da se Andreazzija navede da i u Zagrebu predstavi Strmićevu operu nije urodila plodom jer je impresario tražio dodatna sredstva zbog skupe inscenacije (Blažeković, 1988, 292-293). To je, međutim, uspjelo iduće godine, kad je uz četiri izvedbe Strmićeve *La madre slava* (Blažeković, 1988, 294),

22

O izvedbi *La madre slava* i kontaktu Andreazzija i Strmića sa zagrebačkom sredinom, vidi: Blažeković, 1988. O analizi i kontekstu nastanka opere *La madre slava* usp. Brugnara, 2000-2001. i Brugnara, 2004.

ista družina višekratno izvela i po jednu Verdijevu (*Rigoletto*), Pedrottijevu (*Tutti in maschera*), Bellinijevu (*Sonnambula*) i Riccijevu (*Crispino e la comare*) operu. Strmićeva je opera primljena s burnim odobravanjem zbog aktualne tematike – crnogorske borbe za slobodu, ali i zato jer je autor u operu vješto ubacio i dvije hrvatske budnice.

Nakon Andreazzine druge sezone ponovno slijedi uprava kazališta koja sama pokušava organizirati pojedine predstave, a 1869. zadnji se put raspisuje natječaj za impresarija kazališta. Prihvaćen je Alessandro Betti (?) pjevač i impresario iz Milana, no nakon nekoliko predstava njegovo poduzeće propada, kao i pokušaji njegovih nasljednika Andreazzija i Fabera (?). Tako završava polustoljetna prisutnost talijanskih opernih poduzetnika u Zagrebu. Oni će i dalje biti aktivni čimbenik u obalnim gradovima i kazalištima Rijeke, Zadra i Splita i to sve do u rano 20. stoljeće.

Međutim, zadatak osnivanja opernog odjela u Zagrebu trajno je bio prisutan u djelovanju kazališta, a talijanske su operne družine predstavljale samo nužnu zabavu za publiku dok se glavni cilj ne ostvari. Stoga je ansambl Nacionalnog kazališta povremeno izvodio razne komade s glazbenim brojevima, bilo strane u hrvatskom prijevodu, osobito djela Johanna Nestroya (1801–1862), ili domaćih autora poput Kukuljevića, Josipa Freudenreicha, Janka Cara (1822–1876) i drugih. Scensku glazbu uz ta domaća ili neka inozemna adaptirana djela, za koje se već u naslovu upućuje i na glazbeni sloj, skladali su domaći autori poput violinista, pedagoga i dirigenta Antuna Schwarzza (1823–1891) ili Franje Pokornija (1825–1859), violinista, dirigenta i skladatelja. Katkad je preuzeta izvorna glazba uz prevedena i adaptirana djela,²³ a katkada su postojeće skladbe adaptirane i umetnute u predstavu kao u slučaju Kukuljevićeve junačke igre *Juran i Sofija*. Međutim, to područje glazbeno-scenskog izričaja zasad je nedovoljno istraženo.

Za publiku je važan pomak predstavljao i ranije spomenuti početak sustavnog izvođenja opereta od 1863. godine u čemu

23

Za neke od takvih slučajeva podaci se mogu naći i u sekundarnoj literaturi, kao za ovdje navedene primjere u *Repertoaru hrvatskih kazališta* (Hećimović, 1990, 36-53).

su sudjelovali glumci stalne dramske sekcije uz pokojeg pridruženog pjevača. Tako su u idućih osam godina, do početka prve domaće operne sezone 2. 10. 1870. stalnog ansambla Opere, u Zagrebu izvedene 24 operete u hrvatskom prijevodu. Na prvom su mjestu izvođena popularna djela (osam) Jacquesa Offenbacha, zatim četiri djela bečkog “Dalmatinca” Franza von Suppéa (1819–1895), jedno djelo Varaždinca Ivana (Johanna) Nepomuka Köcka (1820–nakon 1874) *Serežanin* (izvorno napisana na njemačkom: *Kriegers Heimkehr*) te jedno djelo Ivana Reyschilla (1817–1877), Čeha djelujućeg u Varaždinu i kasnije u Zagrebu, izvorno napisano na hrvatskom jeziku pod naslovom *Mornari i djaci*.²⁴ Pred kraj ovoga razdoblja prvenstvo u broju izvedbi preuzimaju bečke operete (osam) Ivana Zajca (1832–1914), očito u trenutku kada su počeli pregovori za njegov dolazak u Zagreb. U glazbenim se ulogama iskušalo nekoliko glumaca, među kojima se posebno istakla Karolina Norweg (1834–1903), Bečanka, koja se udala za Josipa Freudenreicha. Jezgri budućeg opernog ansambla pristupili su i neki inozemni pjevači poput Poljakinje pod umjetničkim imenom Matilda Dubois (1845–1909), udate za glumca Vilima Lesića (1841–1889), koja će postati primadonom zagrebačke opere (Batušić, 1969, 91). Predstavama je dirigirao Antun Schwarz, inače član kazališnog orkestra i nastavnik violine u školi Hrvatskoga glazbenog zavoda.

Međutim, želja za hrvatskim jezikom na kazališnoj, a osobito glazbeno-kazališnoj pozornici, zahtijevala je i niz zanimanja koja su ranije bila tek u povojima. Osim redatelja – u koju su ulogu sredinom stoljeća često ulazili članovi inozemnih družina, obično i sami glumci ili pjevači – bilo je posebno važno dobro prevesti tekst, kako bi bio u skladu s novim književnim jezikom uvedenim u praksu sredinom 1830-ih godina, a da istovremeno i slijedi akcentuaciju i melodiju glazbenog elementa. Među prevoditeljima su se u toj prvoj, “operetnoj fazi” istakli kazalištu bliski i vični znalci – Josip Freudenreich, Dimitrija Demeter (1811–1872) i Petar Brani (1840–1914),

24

lako se Köckova opereta često smatra prvom hrvatskom operetom, s tim se ne bismo mogli složiti jer je pisana na njemačkom i za inozemna kazališta u kojima su njegova djela izvođena (Bratislava, Beč, Sopron itd.). *Serežanin* je prvi put izveden u Zagrebu 1864. (usp. Ajanović-Malinar, 2009, 462-463), kao, uostalom i opereta Ivana Zajca. Stoga bismo prvom hrvatskom operetom morali smatrati Reyschillovo djelo.

a potom i književnici: Josip Eugen Tomić (1843–1906), August Šenoa (1838–1881) i drugi. Njima su se i kasnije, nakon osnutka opere, priključili i drugi, isto tako predstavnici raznih struka vezanih uz dobro poznavanje literature i kazališta.²⁵

Još 1861. kazališnim kritičarom postaje književnik August Šenoa. Velik zagovaratelj francuske opere, smatra da je opereta nužno zlo koje, doduše, puni kazališnu blagajnu, ali je uglavnom izvođena ispod nivoa. Međutim, u relativno malom gradu poput Zagreba, u kojem se u najboljem slučaju dobra i uspješna opera mogla davati tri do najviše pet puta, trebalo je stalno donositi nova djela, što se često događalo nauštrb kvalitete. Zagrebački trgovac Antun Jakić (1828–1878) u novinskim napisima o kazalištu ističe važnost profesionalizacije, uloge intendanta, obrazovanja glumaca i pjevača. Šenoa je imao razloga napadati česte improvizacije i kompromise zagrebačke govorene i glazbene scene, izbor repertoara (poput njemačkih lakrdija i Offenbachovih opereta) te osobito loše prijevode stranih djela. I drugi su kritičari smatrali “da kazalište ne smije biti zabavište već umjetnička i prosvjetna ustanova” (Batušić, 1969, 91), a Jakić je zagovarao pristupačnije cijene kako bi se proširio krug publike (Iveljić, 2016, 354). To se posebno odnosilo na dramski ansambl, dok su strane operne družine uglavnom napadane zbog slabih izvedbi. Nedostatak konkurentnih glumaca koji mogu dostojno predstaviti i glazbene brojeve, ili pak slabe operne družine trajna su tema novinskih izvještaja.

I organizacijsko-financijski aspekt doživljava razne prepreke i promjene. Kazališni odbor²⁶ sastavljen od obrazovane elite, 16

25

U tablicama uz tekst Katalinić, 2011, 83–90, navedeni su prevoditelji uz svaki naslov inozemnog teksta.

26

Godine 1860. imenovan je novi Odbor u kojem su grof Stjepan Drašković (?) predsjednik, Dragutin Jelačić (?) potpredsjednik, te članovi: filolog i književnik Adolf Veber-Tkalčević (1825–1889), barun Bartol Zmaić (1813–1888) koji će godinu dana kasnije postati veliki župan Riječke županije, odvjetnik Matija Mrazović (1824–1896), pravnik Josip Žuvić Bribirski (1814–1888), književnik i znanstvenik Ljudevit Vukotinić (1813–1893), povjesničar i književnik Ivan Kukuljević Sakcinski, književnik Josip Vraniczany (?), političar Koloman Bedeković (1818–1889), književnik Jovan Subotić (1817–1886), odvjetnik i publicist Dragojlo (Dragutin) Kušlan (1817–1867), pisac Janko Čar, činovnik Filip Taller (?), valpovački vlastelin Gustav Prandau (1807–1885) i gospodarstvenik i publicist Naum Mallin (1816?–1893) kao blagajnik.

plemića i građana – pravnika, liječnika, povjesničara i pisaca – u čijem se izboru nazire novi duh liberalizma, samo upravlja kazalištem, a 1863. raspisuje natječaj na koji se javlja jedino Josip Freudenreich (kao zakupnik na godinu dana kada odbor ponovo preuzima upravu zbog deficita). Uz uvođenje operete, organizirat će plesove, iznajmljivati kazališnu dvoranu za gostovanja glazbenih i plesnih solista te raznih akrobata i drugih neobičnih predstavljača. Na Novu godinu 1864. u kazališnu zgradu je napokon uvedena plinska rasvjeta pa je ono sinulo “kao da je sunce zasjalo!” (Batušić, 1969, 94). Odbor povjerava umjetničko vodstvo Dimitriji Demetru, a 1868. Augustu Šeni koji angažira nove glumce i sam prevodi kazališnu literaturu. Uloga i sastav Odbora postupno će se sužavati (1867. ima samo 4 člana), osobito početkom 1870, kada će Vlada preuzeti upravu kazališta, dok će Odbor funkcionirati samo kao nadzorni organ (Andrić, 1895, 50). Međutim, financiranje kazališta predstavljalo je trajni problem: Dvorska je kancelarija 1865. ukinula dioničko društvo te naložila da se stope dionice i kazališna zaklada; većina opernih družina završava sezonu u negativnom saldu pa se povremeno povisuju cijene loža da nadoknade manjak, dok nešto više prihoda donose pojedina zvučnija imena solista koji organiziraju priredbe u svoju korist na temelju miješanog programa s gostujućim izvođačima. Tako su se među pjevačima istakli “tenor Carlo Raverta i bariton Josip Kašman, rodom iz Lošinja. Njih su dvojica ostali u Zagrebu, nastavili studijem pjevanja kod Zajca i postali članovi hrvatske opere” (Batušić, 1969, 96).

Istovremeno, još sredinom 1860-ih godina, započeli su pregovori sa skladateljem Ivanom Zajcem, obrazovanim na verdijanskoj tradiciji u Milanu, u to vrijeme relativno uspješnim skladateljem opereta u Beču. Kazališni odbor zatražio je 1869. da se godišnja subvencija s 18 000 forinti (što je zaključeno još 1861.) povisi na 24 000 forinti kako bi se mogla pokrenuti opera. Na prijedlog Sabora, vlada je tu odluku potvrdila u srpnju 1870. s napomenom “da se osnuje opera, a operete da se daju samo dotle, dok se pjevači ne izvježbaju, da uzmognu sudjelovati i u operama. Ali odmah bijaše dodana i klauzula, da se drama ne smije nikada zapostavljati operi” (Andrić, 1895, 50). Zajc, koji je već od početka 1870. boravio u Zagrebu, mogao

je biti angažiran i kao ravnatelj opere, kao ravnatelj kazališta (na čemu se nakon jedne godine zahvalio), ali istovremeno ravnatelj škole Glazbenog zavoda i nastavnik pjevanja. Tako je preuzeo višeznačnu ulogu osobe koja će oformiti profesionalni ansambl, školovati pjevače, stvoriti standardni kazališni repertoar na narodnom jeziku, ali i sam komponirati nacionalne opere. Stalna je opera tako osnovana, no njezini financijski i personalni problemi trajat će i dalje; u njezinu funkciju i repertoar uplitat će se i politika, što će dovesti do povremenih ukidanja stalnog opernog ansambla, 1889. godine, pa i kasnije, početkom 20. stoljeća. Ipak, ovim je postupkom načinjen odlučujući korak i pređen institucionalni prag, čime je omogućen samosvojan razvitak ansambla i ulazak u europski krug profesionalnih kazališta.

U ovom je pregledu značajki, problema i poticaja oko formiranja opernog odjela nacionalnog kazališta moguće odčitati i opće stanje i prepreke u razvoju građanskog društva, sustavnu dvojezičnu²⁷ kulturu imanentnu obrazovanom sloju društva koje respektira njemačku kulturu i tradiciju (u pogledu glazbe to je i talijanska kultura i tradicija), ali teži prema obilježavanju nacionalnog identiteta kroz institucionalne mogućnosti. Istovremeno, u toj se borbi očituje i stav i odnos grada, Sabora i vlade prema svojoj nacionalnoj instituciji koji je bio promjenjiv i često ovisan o političkoj i općoj financijskoj konstelaciji. Isto se tako može pratiti i novi duh građanske kulture u kojoj obrazovani stanovnici na temelju međunarodnog iskustva i spoznaja (kao npr. Jakić) daju prijedloge kako će se i kazalište postaviti na tržišnom i praktičnom principu te se zalažu za kvalitetu i profesionalizam (Iveljić, 2016, 534). S druge strane, visoki ciljevi često nemaju dovoljno snažnu bazu i konkurentni kadar pa potreba da se on stvori polazi i iznutra (obrazovanjem vlastitih stručnjaka) i izvana (importom), koji je ujedno i važan čimbenik ogleđa kvalitete.

U ovaj su pregled utkane i važne ličnosti, koje su, bez obzira na svoje političke stavove, težile zajedničkom cilju – institucionalizaciji kazališta i opere, ali su uglavnom bili glasnogo-

27

O snažnoj prisutnosti njemačke komponente u izgradnji zagrebačke kulturne sredine vidi: Deželić, 1901.

vornici bilo tradicionalnih – prvenstveno nacionalnih – vrijednosti i ciljeva, ili pak onih novih, imanentnih liberalnom društvu, ali su oba modela na svoj način težili oblikovanju nacionalnog identiteta. Kroz takve se sukobe kristalizirala i tendencija “konstituiranja i jačanja nacije putem oblikovanja pravih građana koji će odgovarati traženom idealu kulturnih građana (*cultural citizens*) nacije tj. države kao vrlih političkih sudionika koji to postaju kroz vlastiti napredak i poboljšanje” (Yúdice, 2001, prema Iveljić, 2016, 361).

Reference

- Agramer Zeitung, 1846. Rosenschön, Theateranzeige. *Agramer Zeitung*, XXI(24), 24. ožujka. 112.
- Agramer Zeitung, 1865. Locales und Provinziales. *Agramer Zeitung*, XL(79), 6. travnja. 4.
- Ajanović-Malinar, I., 2009. Köck, Ivan Nepomuk. U: T. Macan, ur. *Hrvatski biografski leksikon*, 7. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 462-463.
- Andrić, N., 1895. *Spomen-knjiga hrvatskog zemaljskog kazališta*. Zagreb: Tiskarski zavod "Narodnih novina".
- Batušić, N., 1968. Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860. *Rad*, 353, 395-582.
- Batušić, N., 1978. *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Batušić, N., 2017. *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Kroatien*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Batušić, S., 1969. Vlastitim snagama (1860-1941). U: P. Cindrić, ur. *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969*. 79-133.
- Blažeković, Z., 1988. Prilog biografiji Nikole Strmića. *Rad*, 409, 285-313.
- Brugnera, C., 2000-2001. *Illirismo e tradizione melodrammatica italiana ne "La madre slava" di Nikola Strmić (1865)*. Doktorska disertacija. [rukopis] Università degli studi di Trieste, Facoltà di scienze della formazione.
- Brugnera, C., 2004. "La madre slava" di Nikola Strmić: un tentativo di incontro tra illirismo e opera italiana. *Musica e storia*, XII(3), 591-610.
- Deželić, V., 1901. *Iz njemačkoga Zagreba. Prinos kulturnoj povijesti Hrvata*. Zagreb: Tiskom Antuna Scholza.
- Hećimović, B., ur., 1990. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840 – 1860 – 1980*. Zagreb: Globus – JAZU.
- Ilirske narodne novine, 1840. Horvatska i Slavonia. Resultati našega sabora. *Ilirske narodne novine*, VI(71), 5. rujna. np.
- Iveljić, I., 2016. Kulturna politika u Banskoj Hrvatskoj 19. stoljeća. *Historijski zbornik*, LXIX(2), 335-370.

- Katalinić, V., 2010. Paralelni svjetovi ili dvostruki identitet? Strane operne družine i nacionalna glazbena nastojanja u Zagrebu u prvoj polovici 19. st. U: I. Cavallini i H. White, ur. *Musicologie sans frontières. Muzikologija bez granica. Svečani zbornik za Stanislava Tuksara*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 323-340.
- Katalinić, V., 2011. Opera and Operetta in the Late Nineteenth-Century Zagreb National Theatre: Composers, Librettists, and Themes – A Comparison. U: V. Katalinić, S. Tuksar i H. White, ur. *Glazbeno kazalište kao elitna kultura? / Musical Theatre as High Culture?* Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 75-95.
- Katalinić, V., 2016. How to create a National Opera? The Lisinski Case. Imaginary Memorist Sketches with an Epilogue. *De musica disserenda*, XII(1), 67-80.
- Kukuljević Sakcinski, I., 1858-1860. *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*. Zagreb: Tiskom narodne tiskarne Dra. Ljudevita Gaja.
- Narodne novine, 1860a. Kazalište. *Narodne novine*, XXVI(190), 18. kolovoza. 3 (515).
- Narodne novine, 1860b. Kazalište. *Narodne novine*, XXVI(199), 31. kolovoza. 2 (540).
- Švoger, V., 1998. Recepcija Herdera u hrvatskome narodnom preporodu na temelju “Danice ilirske”. *Časopis za suvremenu povijest*, 30(3), 455-478.
- Vinković, H., 1935. *Des Hofschauspielers Nikolaus Heurteur Zagreber Gastspiele in den Jahren 1832 und 1833*. Zagreb: Druck Jugoslovenska štampa D. D.
- Wiener Zeitung, 1854. Zur Tagesgeschichte. *Wiener Zeitung*, 217, 10. rujna. 4-5 (2416-2417).
- Yúdice, G., 2001. Stakeholders in Cultural Policy. U: R. Y. Isar, ur. *Cultural Policy Formulations and Reviews: A Resource Handbook Unesco*. [pdf] Dostupno na: <www.nyu.edu/classes/bkg/tourist/yudice-stake.pdf> [Posjećeno: 1. lipnja 2019].

ASPIRATIONS AND OBSTACLES IN THE INSTITUTIONALIZATION OF THE NATIONAL OPERA IN ZAGREB IN THE 1860s¹

Vjera Katalinić

Abstract: Between 1840 and 1860, the Zagreb theatre was a place for guest performances of the German theatre and Italian opera. Since 1861, when the National Theatre was established by a Parliamentary decision, Italian companies had been engaged simultaneously in the attempt to organize musical and stage performances on a national basis. Financial and personnel obstacles made these efforts difficult.

Keywords: Zagreb; 1860–1870; National Theatre; Opera; operetta.

The cultural situation in the *Banska Hrvatska* (Ban's Croatia, a part of the Triune Kingdom) of the 19th century was strongly marked by the national movement of the 1830s. Based on Herder's assumptions about the language and culture of a nation (whether it had its own state or not)² as its main determinants,

1

The text presents research results within the project IP-06-2016-4476 financed by the Croatian Science Foundation *Umrežavanje Glazbom: Promjene Paradigmi u "Dugom 19. Stoljeću" – od Luke Sorkočevića do Franje Ksavera Kuhača* [Networking through Music: Changes of Paradigms in the "Long 19th Century" – from Luka Sorkočević to Franjo Ksaver Kuhač] (2017–2021).

2

Numerous papers have analysed Herder's influence – either directly or indirectly. Given that a large part of the population in Ban's Croatia did not have the opportunities, knowledge or interest to engage in cultural policy, articles in local newspapers played an important role in this matter. The only newspaper in the Croatian language at that time – *Novine Horvatzke* (with all later versions of the name) launched in 1835, had a cultural supplement – *Danica*, which published texts by Croatian Illyrians largely inspired by certain ideas of German philosophers, especially Herder (1744–1803). See more on that in: Švogor, 1998, 455–478.

the outlines of modern Croatian national identity began to be created within a predominantly German cultural atmosphere of spoken and musical theatre. The city administration, which was responsible since the end of the 18th century for the functioning of the theatre as the cultural status of the city and entertainment of its prominent representatives, manifested such strivings and efforts as well as the political establishment of Ban's Croatia, especially during the time of national turmoil. In addition to the theatres established by the military in Karlovac and Osijek, then the theatres in Varaždin and Rijeka launched by civic initiatives, and the Zagreb theatres (first aristocratic in the Pejačević-Kulmer-Amadé palace, and then the civic one, the so-called Stanković theatre) were based on seasonal guest appearances (*stagione*) of foreign theatre entrepreneurs.³ Primarily German impresarios came to Zagreb with theatre companies that performed spoken plays, simpler musical stage works and even operas, and later they were joined by Italian opera troupes, either as subcontractors or as independent contractors of the theatre.

In the spoken theatre of the first half of the 19th century there were several attempts to introduce the “national”, “Illyrian” language, and this was precisely when the theatre was in the hands of German theatre directors (for example during the period of impresarios such as Mayer, Schweigert or Börnstein). However, they failed in their intention of forming a national drama company,⁴ so it seems that the vocal

3

Unlike the larger centres of the Habsburg Empire or European metropolises, Zagreb, like other cities in Croatian lands, did not have permanent theatre companies. In Zagreb, this would change only after the fall of neo-absolutism, and much later in other Croatian cities. The bibliography on this topic is very extensive, and here we highlight three contributions by Nikola Batušić (Batušić, 1968, 1978, 2017). However, Nikola Batušić (1938–2010) researched primarily the performances of spoken plays, among them the German ones until the abolition of German performances in 1860, while “Italian stagioni were mentioned only for the chronological connection between individual German companies, and the phenomenon of Italian opera singers as well. Their repertoire has not been specially treated. This issue should be dealt with in more detail in the historical review of the development of the Zagreb opera” (Batušić, 1868, 444). The chapter *Das Deutschsprachige Theater in Zagreb* (Batušić, 2017, 47–110) is a slightly expanded version of the article from 1968, but still primarily related to the non-musical stage (Batušić, 1968).

4

More in: Katalinić, 2010, 323–340. Such attempts were unsuccessful due to the lack of adequate cast.

and vocal-instrumental discourse was more successful and dynamic in that task. Namely, lyrical, and especially rousing songs, stimulated by Illyrian ideas, which encouraged the struggle for national renewal and unity, became an important part of the choir and concert repertoire, and – sometimes as an entirely commercial concession of German impresarios – were inserted between the acts of German musical stage works, or even interwoven into those works themselves.⁵ Translations and adaptations of such pieces (initially in the Kajkavian dialect of the Croatian language) were even more successful, also with inserted “national” songs. That was the case with Josef Schweigert’s play⁶ *Ztari Zaszebni Kuchish Petar Tretjega* [The Old Personal Coachman of Peter the Third] “with Russian and Croatian singing in the 1st act”, translated by Dragutin Rakovec (1813–1854) and performed in 1833 (Vinković, 1935, 8). The next step was the successful performance of Kukuljević’s drama *Juran and Sofia, or the Turks near Sisak*, which was performed twice in 1839 by an amateur troupe in Sisak with the royal Hungarian nobility guard. The play was staged in the large hall of the Chapter inn, with the audience of almost 400 people. At the end, the actors sang rousing songs *Nek se Hrusti Šaka Mala* [Let the Small Fist Crunch] and *Doletiše Ptice Kukavice* [The Cuckoo Birds Flew in]. One of the important factors and confirmations on the way to the emancipation of the national musical theatre was the performance of the “first Croatian national opera”, Lisinski’s *Ljubav i Zloba* [Love and Malice] in 1846. Along with local professional and amateur musicians, members of the German theatre troupe of Karl

5

One of the earliest examples is the German play *Das Schwarze Kreuz auf der Burg Medvedgrad* by Josef Schweigert, the director of the German company of the impresario Carl Mayer, which achieved considerable success in October 1835, undoubtedly owing to the use of folk instruments and costumes, especially the insertion of Gaj-Livadić’s rousing song *Još Hrvatska Nij! Propala* [Croatia Has Not Fallen Yet] and some other popular Illyrian songs.

6

The years of Josef Schweigert’s life and death are not listed because they are not known, as is the case with a series of other impresarios such as Mayer or Rosenschnön and the actors and singers from their companies. Judging by the data from their biographies, most of them may have been born in the late 18th or early 19th century.

Rosenschön participated in the performance,⁷ while in the spring of the same year he announced his departure from Zagreb (*Agramer Zeitung*, 1846, 112).

On the other hand, national-political aspirations culminated in the “Demands of the People” of 25 March 1848, a list of demands towards the Austrian Emperor Ferdinand II. The declaration called for a series of social and political concessions and reforms, such as the appointment of Josip Jelačić (1801–1859) as Ban [viceroy] of Croatia, separation from Hungary, abolition of serfdom, estate order and censorship, freedom of religion, introduction of general voting rights and parliamentary representation instead of estates assembly, etc. Jelačić was indeed appointed Ban, but after the failed revolutions, the octroyed constitution of 1849 and the dissolution of the Ban’s Council in 1850, a period of neo-absolutism followed which interrupted such independent and nationally articulated efforts for the next 10 years. This ended the revival as the initial phase of the national movement (Iveljić, 2016, 348). However, although the period of the 1850s is known for its strong censorship⁸ and Germanization⁹, in line with the centralization of power in Vienna, a number of less spectacular but important achievements for Croatia had been accomplished¹⁰, such as the collecting of statistical, cultural-historical and geographical data, predominantly owing to the agility of the historian Ivan Kukuljević Sakcinski (1816–1889) (Iveljić, 2016, 352).¹¹ However,

7

There is a number of articles about the participants and performance of the opera *Ljubav i zloba*. One of the recent ones is Katalinić, 2016.

8

Theatre was also subjected to strict censorship, based on Alexander Bach’s (1813–1893) *Theater-Ordnung and Instruction*, and spoken performances were particularly severely re-examined, while Italian opera was considered as a part of the standard repertoire, equally to other cities of the Empire and thus harmless to the regime. Bach’s *Theater-Ordnung* was in use, with some modifications, until the collapse of the Austro-Hungarian Empire!

9

The German language became official in Ban’s Croatia in 1854.

10

Iveljić calls it “modernization from above” (Iveljić, 2016, 353).

11

Kukuljević’s important work *Slovník Umjetnikah Jugoslavenskih* [Lexicon of South-Slavic Artists] published in five volumes between 1858 and 1860 should be

the internal action also brought one important achievement for the culture of Zagreb and Croatia: after Stanković closed the theatre due to insufficient profits, an action was launched to buy it off. Namely, since the City ceded two building acres to Kristofor Stanković (1793–1867), thus helping him in his initiative to invest in the much-needed city building for culture and entertainment, according to the contract, the City also had the right to the first buy-off. Stanković offered the theatre for 60,000 forints, and the negotiations reduced the amount to 50,000, payable in instalments. In 1851, Ban Jelačić started an incentive to raise funds for the acquisition of the building and at the beginning of 1852 it was purchased from Kristofor Stanković.¹² From the funds raised for that acquisition a theatre fund was formed which would continue to support its financing until 1860. The governing body – the Theatre Board responsible to the Parliament – was named as early as 1840, and occasionally changed its membership.¹³ Thus, the Zagreb National Theatre was founded in the organizational sense, with the purchase of a location where primarily the expression of the “national” issue would be cultivated.¹⁴ Nevertheless, the

highlighted here, covering all types of art, but also the area of southern Slavs – from Styria to Bulgaria – emphasizing, however, Dalmatia as the main nursery of artists; more in: Kukuljević Sakcinski, 1858, [6].

12

As Stanković considered his undertaking to be unsuccessful and insufficiently profitable, he decided to sell it in 1851, although he had thought about it already some 10 years earlier, during the time of the German impresario Heinrich Börnstein (1805–1892). The city was also dissatisfied with his way of managing the theatre, especially of his choice of guest companies because he was primarily driven by the idea of popularity and profit, and less by the educational moment of choosing a repertoire of better quality.

13

In August 1840, the Parliament passed Article XXVII, which established the Theatre Board. It was appointed by the Ban's viceregent, Bishop Hauilik (1788–1869); elected were: president Count Janko Drašković (1770–1856), councillors: Count Juraj Oršić, Mirko Inkej, Ivan Čoka, Josip Štajdajer, Metel Ožegović, Ludovik Jelačić, Ludovik Sinković. All of them were permanent state councillors for controlling the theatre capital, and Ignat Kršnjavi became the treasurer, as it was reported by *Ilirske narodne novine* (Ilirske narodne novine, 1840).

14

Both domestic and foreign newspapers will often call it the National Theatre, as in the news of September 10, 1854, where the reporter writes that the Theatre Board failed to find an impresario for the National Theatre, so that the Board itself has to organize plays and dramas (Weiner Zeitung, 1854).

theatre continued to function on a *stagione* basis,¹⁵ as some other requirements for its independent activity were not met: the institutionalization of the theatre as an institution of national importance, but even more so the creation of a core of actors that would carry the national repertoire. This first assumption was not even feasible at that time, because after the revolution of 1848/49 national aspirations were suppressed and banned. One of the tasks of the Theatre Board was to rent out the theatre and publish calls in Croatian, German and Italian newspapers for performances in both Croatian and German languages as well as for opera performances, and the results were of varying success.

The issue of the theatre as an institution and as a performing body was still open, as were many other issues of national cultural importance. These necessary requirements were realized only after the abolition of neo-absolutism. Namely, after the failed wars against Italy, France and Prussia, Emperor Francis Joseph I had to once again take care of the inflow of funds and refill the state treasury, and for that he had to give the crown-lands certain concessions. One of them was the granting of permission to local parliaments to pursue their own activities. Although the Croatian Parliament [Sabor] sat for a short time, a number of important decisions were made in the space of a few months (which had accumulated during the 10 years of the Parliament's suspension!), which would direct and define Croatian cultural policy to some extent in the long run. Among them are the commencement of the establishment of the South Slavic Academy of Sciences and Arts, the modern University of Zagreb, and decisions on the founding of the National Museum, subsidizing the school of the National Music Institute¹⁶ as an important music education institution, etc. The Parliamentary Conclusion no. LXXVII of 24 August 1861 passed a decision on the establishment of

15

Advertisements for the lease of the theatre are published in Zagreb, but also in Austrian and Italian newspapers.

16

It was the new name of the former *Musikverein*, because, owing to (always insufficient) subsidies that were given to support its school, it became a national institution.

the National Theatre of the Triune Kingdom.¹⁷ However, the Emperor never ratified the law, but it was still systematically applied because the theatre was placed under the jurisdiction of the Parliament, and not the Government (which would change 10 years later). The Parliament, therefore, managed the theatre (building, donations and foundation) through the Theatre Board, allowed the use of 1,500 forints per month from the foundation's interest, and committed to a monthly support of 600 forints at the expense of funds previously used to subsidize the theatre. The Board and the theatre were given the following tasks: organizing performances in Zagreb and in other towns (guest appearances), announcing competitions/calls and awarding the best theatrical works. Further, it was urged to pay off Albert Štriga (1821–1897) for a remaining debt of 1,700 for the purchase of scores by Vatroslav Lisinski (of operas *Love and Malice*, *Porin*), to carry out the transfer of the theatrical real estate in the land register under the name of the Triune Kingdom and to make the effort to accomplish two tasks as soon as possible: the creation of an acting school with paid teachers and to “organize an opera over time” (Batušić, 1969, 88). All these decisions would be implemented by the Parliamentary Theatre Board.

There were no sudden changes in the musical theatre either: the cast was gradually created, but the guest companies still had to perform the repertoire for the musical stage. In calls for the lease of the theatre, the impresario was charged with organizing operas along with spoken plays either alternately or in blocks. More often, opera performances were given in a block, usually 30 of them during the six weeks after Easter and early summer. Visiting two opera companies in one season was rare.¹⁸ Exceptionally, in 1860, two guest companies

17

The text of the Article LXXVII on the South-Slavic Theatre of the Triune Kingdom was cited from the official newspaper to: (Batušić, 1969, 88).

18

Thus, in 1852, after Easter, the company of Domenico Scarlari (?) from Venice was active in Zagreb, and in the winter season the company of the impresario Ulisse Brambilla from Milan. He gave the highest number of performances, mostly after Christmas, and the largest profits were made at that time, i.e. during carnival season.

visited Zagreb: again the one of Ulisse Brambilla (?)¹⁹ from Milan and the other of István Reszlér (1831? –1874) from Budapest. During the 1850s, Brambilla toured Zagreb twice with his opera ensemble, and this time he had a two-year contract not only for opera, but also for Croatian and German spoken performances, from July 1, 1860 to June 30, 1862. The first, opera part – 25 performances with an ensemble of nine soloists, 16 choir members and about 30 orchestral musicians with the conductor J. David (?) – included at that time the usual repertoire of Italian operas by Gaetano Donizetti (1797–1848) with *Poliuto*, *La Favorita* and *Gemma di Vergy* and Giuseppe Verdi (1813–1901) with *Il Trovatore* and *Traviata*. Brambilla also received a subsidy for the performance of German and Croatian plays, but he failed with the Croatian ones, as evidenced by irritated critics and comments, especially in newspapers in Croatian. In the autumn of 1860, the dissatisfaction of the audience – fuelled by a new wave of national freedoms – escalated into an open revolt so that the actors were not even allowed to start a German play. Thus, from 24 November 1860, only plays in the Croatian language and Italian opera were performed on the stage of the Zagreb theatre (from 1861: formally the National Theatre).

Only once (even before the theatrical law of 1861) did the audience enthusiastically accept the only Hungarian company, that of István Reszlér,²⁰ who distinguished themselves with quality singers and actors, but even more because of the performance of Ferenc Erkel's (1810–1893) Hungarian national opera *Hunyadi László*. At that time, the Zagreb audience also showed their solidarity with the Hungarian struggle for the emancipation of

19

Ulisse Brambilla is a representative of a prominent musical family, the youngest brother of famous singers: sopranos Amalia (1811–1880), Emilia and Erminia. Unfortunately, data on Ulysses' dates of birth and death are not known.

20

Hungarian performers have been guests in Zagreb once before, but not with opera performances. A certain Balog(h) stayed with his company in Zagreb in 1827, but it is not known who he was and what repertoire was then performed. Maybe it was the actor and theatre director István Balog (1790–1873), or – perhaps more likely – the lesser-known János Balogh (?), who acted on the provincial stages in the first half of the 19th century. In addition, several Hungarian bands visited Zagreb almost every year, mostly in summer, and entertained guests in the gardens of famous restaurants.

their language and culture, which would never again happen, especially after the Croatian-Hungarian Compromise of 1868. In addition to Erkel's nationally coloured work, they performed standard operatic repertoire with works by Donizetti (*Poliuto*, *La Favorita*, *Gemma di Vergy*) and Verdi (*Rigoletto*, *Ernani*, *I due foscari*, *Il Trovatore*); the reviews of the performances testify to the changing, but still positive evaluation of the quality of the ensemble and the soloists. Here, too, one of the Hungarian prima donnas, Roza Dalnoki (?), deserved additional applause having added to her benefit performance a well-known Czech song *Kde Domov Můj* by František Škroup (1801–1862) translated into Croatian; thus, “for this gift to our national feelings [she was, Author's note] showered with flowers and wreaths” (Narodne novine, 1860a, 4). In addition, as part of their guest appearances, another Hungarian musical-stage work was performed for the first time in Croatia, the opera *A Kunok* [Cumanians] by György Csaszar (1813–1850). However, critics concluded that it was composed of “an abundance of melodies arranged mostly in the Italian pattern” (Narodne novine, 1860a, 4), although very skilfully, so that the audience received it very well (Narodne novine, 1860b, 4).

Public calls for opera companies were regularly announced in newspapers with a demand that the impresarios should bring quality singers and a proven repertoire, well accepted in large European theatres, but critics often refuted these alleged efforts of the impresarios, and the unsatisfied audience repeatedly demanded for changes of soloists. During the 1860s, Italian opera could be heard in Zagreb for only six seasons. After Reszlér and Brambilla, in 1861 and 1862 the opera season was led by the impresario Carlo Raffaele Burlini (?) from Trieste who afterwards returned home and signed there a three-year contract (1864–1867) for opera performances at the local Communal Theatre.²¹ His company presented Donizetti's (*Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Elisir d'Amore*) and Verdi's (*Il Trovatore*, *Norma*, *Ernani*, *Louise Miller*) operas, adding the hit *Barbiere di Siviglia* by Gioachino Rossini (1792–1868), which

21

All documentation on Burlini is kept in the archives of the Carlo Schmidl Theater Museum in Trieste, in fasc. 114-116. Unfortunately, his years of birth and death could not be found there.

was the only opera of this master occasionally performed on the Zagreb stage in the second half of the 19th century.

After a two-year opera break, filled with rare spoken performances, the local company by Josip Freudenreich (1827–1881) opened the theatre season on 4 October 1863. Already a month later, on Sunday, 8 November 1863, they delighted the audience with operetta *Mariage aux Lanternes* by Jacques Offenbach (1819–1880) translated into Croatian. From that moment on, the National Theatre began performing operettas and related musical stage works in the Croatian language, which will be discussed later in this text. Only two years later, in 1865, an Italian opera troupe was re-engaged, that of Giovanni Battista Andreazzi (?) from Udine, primarily because of one “Slavic” opera. Namely, in 1864, several impresarios applied for the lease of the Zagreb theatre, among them Giuseppe Bernasconi (?) from Milan and Andreazzi, but, like other candidates, they were both rejected. In the spring of 1865, on 4 April (at that time the Trieste theatre had a series of disputes with Burlini), Andreazzi premiered at the Teatro comunale the opera *La Madre Slava* by the Zadar nobleman-composer Nikola Strmić (1839–1896) with great success and in front of a packed hall.²² Two days later, Andreazzi announced in the *Agramer Zeitung* that he had rented the Zagreb theatre for the summer *stagione* of 1865, that he would soon come to Zagreb with six soloists he had gathered from various Italian theatres (*Agramer Zeitung*, 1865, 4). Further, he claimed that he had arranged with the Zagreb theatre to perform 24 plays in that late spring season, starting with Verdi’s *Il Trovatore*. After that, the ensemble performed Donizzetti’s operas *Lucia di Lammermoor* and *Lucrezia Borgia*, further *Montechi e Capuletti* by Vincenzo Bellini (1801–1835) and *L’Ebreo* by Giuseppe Apolloni (1822–1889). Attempts to persuade Andreazzi to present Strmić’s opera in Zagreb did not bear fruit this time, because the impresario asked for additional funds due to the expensive staging (Blažeković, 1988, 292–293). This, however, succeeded the following year, when, in addition to four perfor-

22

On the performance of *La Madre Slava* and the contact between Andreazzi and Strmić with the Zagreb organizers, see: Blažeković, 1988. On the analysis and context of the opera *La Madre Slava*, cf. Brugnera, 2000–2001 and Brugnera, 2004.

mances of Strmić's *La Madre Slava* (Blažeković, 1988, 294), the same company performed operas by Verdi (*Rigoletto*), Pedrotti (*Tutti in Maschera*), Bellini (*Sonnambula*) and Ricci (*Crispino e la Comare*). Strmić's opera was received with great approval due to the up-to-date theme – the Montenegrin struggle for freedom, but also because the author skilfully inserted two Croatian rousing songs into the opera.

After Andreazzi's second season the management of the theatre tried to organize individual plays on its own, and in 1869 the call for renting the theatre was announced for the last time. Alessandro Betti (?), singer and impresario from Milan was accepted, but after a few performances his company collapsed, as did the attempts of his successors Andreazzi and Faber (?). That was the end of the half-century presence of Italian opera entrepreneurs in Zagreb. However, they would continue to be active in the coastal cities and theatres of Rijeka, Zadar and Split until the beginning of the 20th century.

Yet, the task of establishing an opera department in Zagreb was permanently present in the functioning of the theatre, and the Italian opera companies were only a necessary entertainment for the audience until the main goal was achieved. Therefore, the ensemble of the National Theatre occasionally performed various stage pieces with musical numbers, either foreign in Croatian translation, especially works by Johann Nestroy (1801–1862), or by Croatian authors such as Kukuljević, Josip Freudenreich, Jan-ko Car (1822–1876), and others. Stage music for these domestic or even some foreign adapted works, was composed by local authors such as by the violinist, pedagogue and conductor Antun Schwarz (1823–1891) or by the violinist, conductor and composer Franjo Pokorni (1825–1859). Sometimes the original music was taken over with translated and adapted works,²³ and sometimes the existing compositions were adapted and inserted into the plays as in the case of Kukuljević's heroic play *Juran and Sofija*. However, this area of musical stage creations has so far been insufficiently explored, especially their musical layer.

23

For some of such cases, the data can be found in the secondary literature, as for the examples given here in *Repertoar Hrvatskih Kazališta* [The Repertoire of Croatian Theatres] (Hećimović, 1990, 36-53).

An important shift for the audience was the previously mentioned commencement of the systematic performance of operettas in Croatian since 1863, in which the actors of the permanent drama section participated, along with a few associated singers. Thus, in the next eight years 24 operettas in Croatian translation were performed in Zagreb, until the permanent ensemble of the Opera began to initiate the genuine domestic opera season on 2 October 1870. In the first place, popular works by Jacques Offenbach were performed (eight), followed by four pieces by the Viennese “Dalmatian” Franz von Suppé (1819–1895). Then, one work by Ivan (Johann) Nepomuk Köck from Varaždin (1820–after 1874) was given: *The Serežanin* (originally written in German, entitled *Kriegers Heimkehr*) and a piece by Ivan Reyschill (1817–1877), a Czech musician active in Varaždin and in Zagreb, which was originally written in Croatian under the title *Mornari i Djaci* [Sailors and Students].²⁴ Towards the end of this period, the Viennese operettas (eight) by Ivan Zajc (1832–1914) took over the leading position in the number of performances, apparently at the time when negotiations for his arrival in Zagreb began. Several actors tried their voice with musical roles, most notably Karolina Norweg (1834–1903), a Viennese actress who married Josip Freudenreich. The core of the future opera ensemble was joined by some foreign singers, such as a Polish lady under the stage name Matilda Dubois (1845–1909), married to the actor Vilim Lesić (1841–1889), who would later become the prima donna of the Zagreb Opera (Batušić, 1969, 91). Antun Schwarz, a member of the theatre orchestra and a violin teacher at the Croatian Music Institute School, conducted the performances.

However, the desire of the board and the audiences for hearing the Croatian language on the theatre stage, and especially the musical stage, required a number of professions that were previously present only in their spurs. The personality of the director – a role often played by members of foreign companies

24

Köck's operetta is often considered the first Croatian operetta, a view which we dispute because the operetta was written in German and for the foreign theatres where his works were performed (Bratislava, Vienna, Sopron, etc.). *Serežanin* was first performed in Zagreb in 1864 in Croatian translation (cf. Ajanović-Malinar, 2009, 462-463), as was the case with operettas by Ivan Zajc. Therefore, we should consider Reyschill's work as the first Croatian operetta.

during the mid-19th century, were usually performed by actors or singers themselves (i.e. non-professionals). Further, it was particularly important to translate the text well, in order to bring it into line with the new Croatian literary language introduced in the mid-1830s, and at the same time, it should follow the accentuation and melody of the musical layer. Among the translators in this first, “operetta phase”, there were experts close to the theatre that stood out, such as Josip Freudenreich, Dimitrija Demeter (1811–1872) and Petar Brani (1840–1914); writers joined them soon: Josip Eugen Tomić (1843–1906), August Šenoa (1838–1881), and others. They were later, after the founding of the opera department, followed by others, all of them representatives of various professions related to a good knowledge of literature and theatre.²⁵

As early as 1861, the writer August Šenoa became a theatre critic. A great proponent of French opera, he believed that operetta is a necessary evil that, undeniably, filled the theatre box office, but that it was mostly performed below the required quality level. However, in a relatively small city like Zagreb, where at best a good and successful opera could be given three to a maximum of five times, new works had to be constantly brought in, which often happened at the expense of quality. In the newspaper articles dealing with the theatre, the Zagreb merchant Antun Jakić (1828–1878) emphasized the importance of professionalization, pointed out the role of the intendant, and the importance of the education of actors and singers. Šenoa had good reasons to attack the frequent improvisations and compromises of the Zagreb spoken and musical theatre, the choice of repertoire (such as German burlesques and Offenbach’s operettas) and especially poor translations of foreign works. Other critics also believed that “theatre should not be a kindergarten but an artistic and educational institution” (Batušić, 1969, 91), and Jakić advocated more affordable prices in order to expand the audience (Iveljić, 2016, 354). This was especially true of the drama ensemble, while foreign opera companies were mostly attacked for poor quality of performances. The lack of competitive actors who

25

The tables in the appendix to the text Katalinić, 2011, 83–90, show the list of translators next to the title of each foreign text (libretto).

could present musical numbers with dignity, or weak opera companies, were a constant topic of newspaper reports.

The organizational and financial aspect was also experiencing various obstacles and changes. The Theatre Board²⁶, composed of the educated elite, 16 nobles and citizens – lawyers, doctors, historians and writers – in whose election a new spirit of liberalism can be seen, only managed the theatre. In 1863 it published a call to which only Josip Freudenreich applied as an impresario and rented the theatre for one year only (and then the board took it over again due to deficits). In addition to the introduction of operetta, Freudenreich organized dances, rented the theatre hall to guest musicians, dance soloists, various acrobats and other unusual performers. On New Year's Eve 1864, gas lighting was finally introduced into the theatre building, and it appeared “as if the sun had shone!” (Batušić, 1969, 94). The committee entrusted the artistic direction to Dimitrija Demeter, and in 1868 to August Šenoa, who hired new actors and translated theatrical literature himself. The role and structure of the Board gradually narrowed (in 1867 it had only four members), especially at the beginning of 1870, when the Government took over the management of the theatre, while the Board functioned only as a supervisory body (Andrić, 1895, 50). However, the financing of the theatre posed a permanent problem: in 1865, the court office abolished the joint venture and ordered that the shares and the theatre foundation be merged. Opera companies mostly ended the season with a deficit, so box office prices occasionally had to rise to make up for the shortfall, while some of the more resounding names of soloists who organized benefit performances based on mixed programme with guest performers brought in slightly more profits. Thus, among the singers, “tenor Carlo Raverta and baritone Josip

26

In 1860, a new Board was appointed which included: Count Stjepan Drašković (?) as president, Dragutin Jelačić (?) as Vice-President, and members: philologist and writer Adolf Veber-Tkalčević (1825–1889), Baron Bartol Zmaić (1813–1888) who a year later became the great prefect of Rijeka County, lawyer Matija Mrazović (1824–1896), lawyer Josip Žuvić Bribirski (1814–1888), writer and scientist Ljudevit Vukotinović (1813–1893), historian and writer Ivan Kukuljević Sakcinski, writer Josip Vraniczany (?), politician Koloman Bedeković (1818–1889), writer Jovan Subotić (1817–1886), lawyer and publicist Dragojlo (Dragutin) Kušlan (1817–1867), writer Janko Car, clerk Filip Taller (?), landowner from Valpovo Gustav Prandau (1807–1885) and economist and publicist Naum Mallin (1816?–1893) as treasurer.

Kašman, a native of Lošinj, stood out. The two of them stayed in Zagreb, continued their singing studies with Zajc and became members of the Croatian Opera” (Batušić, 1969, 96).

Simultaneously as early as the mid-1860s, negotiations began with the composer Ivan Zajc, educated on the Verdian tradition in Milan, who was at the time a relatively successful operetta composer in Vienna. The Theatre Board requested in 1869 that the annual subsidy had to be increased from 18,000 forints (which was concluded as early as 1861) to 24,000 forints so that the opera department could be launched. At the suggestion of Parliament, the government confirmed this decision in July 1870, noting “that an opera should be established, and operettas should be given only until the singers have been sufficiently trained, so that they can participate in the operas as well. But a clause was immediately added, that drama should never be neglected in favour of the opera” (Andrić, 1895, 50). Zajc, who had been living in Zagreb since the beginning of 1870, was also hired as the director of the opera, as the director of the theatre (for which he thanked after a year), but at the same time as the director of the Music Institute and a singing teacher. He thus took on the multifaceted role of a person who would form a professional ensemble, educate singers, create a standard theatrical repertoire in the vernacular, as well as to compose national operas himself. The Permanent Opera was thus founded, but its financial and personal problems would continue; politics would also interfere in its functioning and repertoire, which would lead to the two abolitions of the permanent opera ensemble: in 1889, and later, at the beginning of the 20th century. Nevertheless, the procedure of introducing the permanent national opera ensemble meant a decisive step and crossed the institutional line, which enabled the independent development of the ensemble and its entry into the European circle of professional theatres.

In this overview of features, problems and incentives for the formation of the opera department of the National Theatre in Zagreb, it is possible to observe and comprehend the general situation and obstacles on the path to the development

of civil society, within a bilingual²⁷ culture immanent to the educated stratum of society which respects German culture and tradition (in music, specifically, it was the Italian culture and tradition as well) but also tended to mark its national identity through institutional opportunities. At the same time, this struggle reflected the platform and attitude of the city, Parliament and government towards its national institution, which was changeable and often dependent on political and general financial circumstances. It is also possible to track the new spirit of civic culture in which educated residents with international experience and knowledge (such as Jakić) gave suggestions on how the theatre would be established on market and practical principles, and who advocated for quality and professionalism (Iveljić, 2016, 534). On the other hand, high goals put in front of the organisers and officials often did not have an adequate (strong enough) base and a competitive staff, so the need to create it commenced both internally (by educating one's own experts) and externally (by importing them), which was also an important factor in testing its quality.

Important personalities are woven into this review who, regardless of their political views, pursued a common goal – the institutionalization of the theatre and opera. In any case, they were mostly spokespersons for either traditional – primarily national – values and goals, or those new, immanent to the liberal society, but by both models sought in their own way to shape national identity. Through such conflicts, the tendency to “constitute and strengthen the nation by shaping true citizens who will correspond to the desired ideal of cultural citizens of the nation, i.e. the state, as worthy political participants who become so through their own progress and improvement” (Yúdice, 2001, cited in Iveljić, 2016, 361).

27

On the strong presence of the German component in the construction of the Zagreb cultural environment, see: Deželić, 1901.

References

- Agramer Zeitung, 1846. Rosenschön, Theateranzeige. *Agramer Zeitung*, XXI(24), 24 March. 112.
- Agramer Zeitung, 1865. Locales und Provinziales. *Agramer Zeitung*, XL(79), 6 April. 4.
- Ajanović-Malinar, I., 2009. Köck, Ivan Nepomuk. In: T. Macan, ed. *Hrvatski biografski leksikon*, 7. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 462-463.
- Andrić, N., 1895. *Spomen-knjiga hrvatskog zemaljskog kazališta*. Zagreb: Tiskarski zavod "Narodnih novina".
- Batušić, N., 1968. Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860. *Rad*, 353, 395-582.
- Batušić, N., 1978. *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Batušić, N., 2017. *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Kroatien*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Batušić, S., 1969. Vlastitim snagama (1860-1941). In: P. Cindrić, ed. *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969*. 79-133.
- Blažeković, Z., 1988. Prilog biografiji Nikole Strmića. *Rad*, 409, 285-313.
- Brugnera, C., 2000-2001. *Illirismo e tradizione melodrammatica italiana ne "La madre slava" di Nikola Strmić (1865)*. Ph. D. [manuscript] Università degli studi di Trieste, Facoltà di scienze della formazione.
- Brugnera, C., 2004. "La madre slava" di Nikola Strmić: un tentativo di incontro tra illirismo e opera italiana. *Musica e storia*, XII(3), 591-610.
- Deželić, V., 1901. *Iz njemačkoga Zagreba. Prinos kulturnoj povijesti Hrvata*. Zagreb: Tiskom Antuna Scholza.
- Hećimović, B., ed., 1990. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840 – 1860 – 1980*. Zagreb: Globus – JAZU.
- Ilirske narodne novine, 1840. Horvatska i Slavonia. Resultati našega sabora. *Ilirske narodne novine*, VI(71), 5 September. np.
- Iveljić, I., 2016. Kulturna politika u Banskoj Hrvatskoj 19. stoljeća. *Historijski zbornik*, LXIX(2), 335-370.

- Katalinić, V., 2010. Paralelni svjetovi ili dvostruki identitet? Strane operne družine i nacionalna glazbena nastojanja u Zagrebu u prvoj polovici 19. st. In: I. Cavallini and H. White, eds. *Musicologie sans frontières. Muzikologija bez granica. Svečani zbornik za Stanislava Tuksara. Festschrift for Stanislav Tuksar*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 323-340.
- Katalinić, V., 2011. Opera and Operetta in the Late Nineteenth-Century Zagreb National Theatre: Composers, Librettists, and Themes – A Comparison. In: V. Katalinić, S. Tuksar and H. White, eds. *Glazbeno kazalište kao elitna kultura? / Musical Theatre as High Culture?* Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 75-95.
- Katalinić, V., 2016. How to create a National Opera? The Lisinski Case. Imaginary Memoirist Sketches with an Epilogue. *De musica disserenda*, XII(1), 67-80.
- Kukuljević Sakcinski, I., 1858-1860. *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*. Zagreb: Tiskom narodne tiskarne Dra. Ljudevita Gaja.
- Narodne novine, 1860a. Kazalište. *Narodne novine*, XXVI(190), 18 August. 3 (515).
- Narodne novine, 1860b. Kazalište. *Narodne novine*, XXVI(199), 31 August. 2 (540).
- Švogel, V., 1998. Receptija Herdera u hrvatskome narodnom preporodu na temelju “Danice ilirske”. *Časopis za suvremenu povijest*, 30(3), 455-478.
- Vinković, H., 1935. *Des Hofschauspielers Nikolaus Heurteur Zagreber Gastspiele in den Jahren 1832 und 1833*. Zagreb: Jugoslovenska štampa D. D.
- Wiener Zeitung, 1854. Zur Tagesgeschichte. *Wiener Zeitung*, 217, 10 September. 4-5 (2416-2417).
- Yúdice, G., 2001. Stakeholders in Cultural Policy. In: R. Y. Isar, ed. *Cultural Policy Formulations and Reviews: A Resource Handbook Unesco*. [pdf] Available at: www.nyu.edu/classes/bkg/tourist/yudice-stake.pdf [Accessed: 1 June 2019].

NOBILE TEATRO – SJEĆANJA NA “ZLATNO DOBA” ZADARSKE GLAZBENE PROŠLOSTI¹

Katica Burić Čenan

Abstrakt: Grad Zadar svoje je prvo operno kazalište Nobile teatro dobio još 1783. godine. Već tada kazalište je priređivalo nekoliko premijernih opernih predstava godišnje, a svojim domaćim upraviteljskim kadrom ukazuje na postojanje “snažnih” pojedinaca koji su se mogli upustiti u tako zahtjevan i rizičan posao. O živoj i bogatoj kulturno-društvenoj sredini neposredno svjedoči i izgradnja drugoga kazališta (Teatro Nuovo, kasnije Teatro Verdi) 1865. godine. Ovaj rad ima za cilj prikazati djelovanje prvoga kazališta u Zadru (Nobile teatro) kao i odgovoriti na pitanja: na koji način oživjeti kulturnu memoriju grada, odati počast “zlatnom dobu” zadarske prošlosti te iskoristiti potencijal baštine u promociji lokalne i nacionalne kulture.

Ključne riječi: Zadar; Nobile teatro; Plemićko kazalište; Teatro Nuovo.

“Arhitekt Bogdan Bogdanović govorio je o gradu kao riznici metaforičkih mjesta koja oblikuju mentalnu sliku grada, kaleidoskop u čijoj se mozaičkoj ukupnosti prepoznaje identitet grada, ali i kolektivna i pojedinačna identifikacija s gradom.”² (Bašić, 2008, prema Zanki, 2013)

1

Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom *GIDAL IP-2016-06-2061*.

2

Navedeni izvor referira se na riječi zadarskog arhitekta Nikole Bašića.

Uvod

Tema ovoga rada prikaz je djelovanja prvoga zadarskog opernog kazališta Nobile teatro. Kroz pokušaj rekonstruiranja njegova stogodišnjega rada nastoji se dočarati značaj i funkciju glazbe te općenito umjetnosti u gradu Zadru, a u svrhu ne samo jačanja kulturnoga identiteta današnje zajednice nego i "hvatanja" nekadašnjega modela na osnovu kojega bi i danas trebali graditi kulturne strategije. Priča o Plemićkom kazalištu tek je isječak iz jednoga razdoblja zadarske glazbene prošlosti, ali koji pouzdano priča o statusu umjetnosti i kulture u jednoj maloj sredini.³

Budući da to kazalište ne postoji posljednjih sto godina ni u memoriji stanovnika ovoga grada, arhivski su izvori danas jedini svjedoci njegova nekadašnjeg djelovanja. U prvom dijelu rada, tako, govori se o važnosti arhivskih i historiografskih izvora koji nam danas omogućuju nove interpretacije. Drugi dio rada nastoji opisati stogodišnje djelovanje kazališta Nobile teatro progovarajući o fizičkom prostoru, glazbenicima te repertoaru kako bi neposredno dali uvid o značenju glazbe unutar jednoga, u europskom kontekstu, maloga ali glavnoga grada Dalmacije bogatog kulturnom sviješću. I na kraju, treći dio rada promišlja o izazovima koje nudi suvremena tehnologija u prije svega "oživljavanju", a onda i promoviranju bogate glazbene prošlosti. Nužnost za traženjem novih medija i načina prezentiranja potaknuta je višegodišnjom kulturnom klimom u gradu Zadru, ali i

3

Pred kraj mletačke vladavine (1780-ih), Zadar je (zadarski poluotok) imao nešto više od 5 000 stanovnika, ali već početkom 19. stoljeća taj broj je porastao na preko 6 000 stanovnika, dijelom zbog doseljavanja, a dijelom zbog pozitivnoga prirodnog kretanja. U isto vrijeme, na otocima je živjelo oko 10 000 stanovnika tako da je s neposrednim zaledem i susjednim općinama prema Zadru gravitiralo oko 40 000 stanovnika. Od 1850-ih broj stanovnika u samom gradu znatno raste pa tako 1857. grad broji 8 331, a 1880. 11 992 stanovnika. Vidi: Graovac, 2004, 60. Još sredinom 19. st. Zadar je postao otvorena luka, srušene su južne gradske zidine i izgrađena nova obala, a krajem stoljeća došlo je do snažnijeg razvoja industrije, o čemu svjedoči broj od 27 većih ili manjih tvornica koje su izgrađene do početka Prvoga svjetskog rata. Dakle, osim što je bio činovnički grad, u Zadru su bili razvijeni i poljoprivreda, industrija likera, obrt i trgovina. Najzastupljeniju industriju činila je proizvodnja pića: likera, piva, alkohola i gazirane vode, a osim toga, postojale su i tvornice tjestenine, kruha, čokolade, preradbe ribe, preradbe tekstila, (svila) preradbe kože, keramike, gline, proizvodnje stakla, drva i kemijske preradbe svijeća. Osim industrije, bilo je razvijeno i pomorstvo pa time i trgovina te brodarstvo. Vidi: Peričić, 1999, 125-208.

dosadašnjim nepostojanjem kulturnih strategija na nivou grada, županije, turističkih zajednica, pa i manjih lokalnih sredina.⁴

Arhivski izvori i historiografska literatura

Govoriti danas o prvom zadarskom kazalištu, njegovu značenju i ulozi, kao uostalom i drugom zadarskom opernom kazalištu (Teatro Nuovo, sagrađeno 1865), nije jednostavno budući da oba (a djelovala su čak 20 godina usporedno) više ne postoje u fizičkom prostoru grada Zadra. Arhivski su izvori danas među najvrjednijim ostacima tih kazališta. Na osnovu njih ne samo da možemo rekonstruirati kazališno djelovanje nego nam oni neposredno pričaju i o društveno-kulturnoj klimi u Zadru te o mnogim drugim temama koje, na prvi pogled, nemaju veze s glazbom ili općenito s umjetnošću. U skladu s promišljanjima kanadske arhivistice Ann Gilliland (1959), na arhivsko gradivo promatramo kao na medije, materijalne artefakte sa svim onim karakteristikama s kojima se pojavljuju, sa značenjima koja im pridajemo i koja su im se pridavala u prošlosti (McKemmish i Gilliland, 2013, 79). U smislu suvremene arhivistike, arhivsko gradivo predstavlja svojevrsne “žive dokaze”, *record continuum*, dakle dokumente koji su “zapis u jednom vremenu” uvažavajući sve eventualne promjene koje su društvo, politika, različite ekonomske, klimatske i ine promjene mogle ostaviti na njega. Dokumenti su, zapravo, svojevrsna “memorija društva”.

4

Grad Zadar je, u suradnji s brojnim zadarskim kulturnim djelatnicima, u listopadu 2020. donio Strategiju razvoja kulture Grada Zadra 2019–2026. pod sloganom *Kultura ZD26 – Gradimo kulturu*. Opširnije vidi: Grad Zadar, 2015.



Primjer 1.

Tlocrt zadarskoga Poluotoka iz druge polovine 19. stoljeća, na označenim mjestima, uz glavnu ulicu Via larga, nalazila su se operna kazališta: Teatro Nuovo (lijevo) i Nobile teatro (Anon, 1868–1873)

Osim arhivskoga gradiva unutar dvije zbirke koje se nalaze u Državnom arhivu u Zadru, mnogi dokumenti i informacije iz toga vremena “pospremljeni” su i u okviru monografije o prvo-
vome zadarskom kazalištu. Opsežna monografija, monumentalno i jedinstveno djelo na našim prostorima pod naslovom *Cronistoria aneddotica del Nobile teatro di Zara*⁵ koju je napisao zadarski kroničar Giuseppe Sabalich Ml. (1856–1920), opisuje stoljetno djelovanje ovoga kazališta. Radi se o izuzetno iscrpnom, dokumentiranom i zanimljivom štivu autora Sabalicha, Zadrana koji je godinama bio kroničar zadarskoga glazbenoga i kulturnoga života.⁶ *Cronistoria* je izlazila periodično u četrdeset i četiri nastavka kroz zamalo puna dva desetljeća (1904–1922) u časopisu *Rivista dalmatica*, a potom je objavljena i kao monografija. U njoj Sabalich opisuje rad prvoga zadarskoga kazališta koje je ujedno i jedno od prvih kazališta na hrvatskoj me tlu. Brojnim izvorima, dokumentacijom koju je skupljao od

5

Cronistoria je izlazila periodično od 1904. do 1922. kada je objavljena kao monografija.

6

I otac Giuseppea Sabalicha, Giuseppe Sabalich St. (?) bio je ugledni zadarski pisac. Još od ranoga djetinjstva družio se s Franz von Suppèom (1819–1895) kojemu je i napisao libreto za prvu operu *Il pomo* (danas izgubljena). Autor je i prve biografije o Suppèu koju je, deset godina kasnije, nadopunio njegov sin za novinu *Cronaca dalmata*. Vidi: Sabalich, 1878.

glazbenih društava, umjetnika, iz stranih enciklopedija i priručnika, iz domaće i strane (prvenstveno talijanske) periodike pa i policijskih izvješća, Sabalich je rekonstruirao kompletan dramski, operni i baletni stogodišnji repertoar kazališta kao i udio svih pojedinaca u njemu (od domaćih osnivača, impresarija, direktora, dirigenata, glazbenika do svih gostujućih umjetnika) pokušavajući o svakome od njih dati što više biografskih podataka. Tisuću bilježaka kojima potkrjepljuje svoje navode, tristotinjak slika umjetnika, kao i besprijekorna organiziranost i struktura ovoga rada, i danas predstavlja jedno od najvrjednijih glazbeno-historiografskih djela! Njegovu vrijednost predstavlja i činjenica da je Sabalich u većoj mjeri bio suvremenik umjetnika o kojima je pisao te član zadarske kulturne elite. Prema riječima muzikologa Ennia Stipčevića, ova je monografija “najopsežnija (...) i najtemeljitija studija o jednom kazalištu na hrvatskome tlu” (Stipčević, 2003, 72). Nažalost, kao i mnogi vrijedni dokumenti o glazbi koji su pisani na talijanskom jeziku te su pripadali “drugoj strani”, i ova je monografija pretrpjela zanemarivanje hrvatske historiografije te danas još uvijek čeka na zasluženu valorizaciju i promociju. Osim nje, dakle, u Državnom arhivu u Zadru postoje spisi o kazalištu okupljeni u dva fonda. Jedan potječe od Namjesništva koje je čuvalo sve dokumente vezane uz rad dalmatinskih kazališta,⁷ a drugi predstavlja fond kojega čine računi, ugovori i ostala dokumentacija u nekadašnjem vlasništvu samoga kazališnoga društva (prema DAZD, 2020).⁸

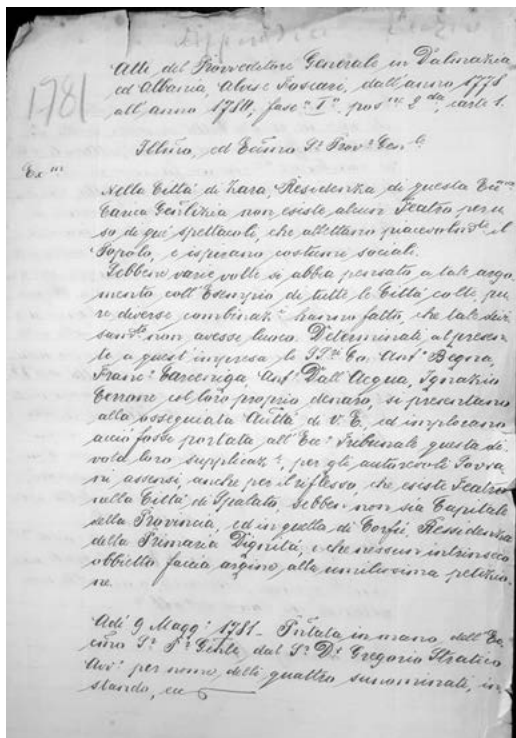
7

Ovaj fond okuplja dokumente o različitim kazalištima u Dalmaciji (Split, Šibenik, Dubrovnik, Hvar), a nastao je od strane Vlade/Namjesništva za Dalmaciju. Od sveukupno 3 kutije građiva, prva obuhvaća građivo koje se odnosi na zadarsko kazalište. Vidi: Anon, 1781.

8

Ovaj fond, okupljen u jednoj kutiji, tek je fragmentarno sačuvan i to u rasponu od 1781. do 1883. Zapis iz starijega razdoblja rijetki su i uglavnom sačuvani u prijepisu. Sačuvani zapisi odnose se na dopisivanje predstavnika vlasnika Kazališta s Namjesništvom, Skupštinom komune, Policijskom upravom i amaterskim društinama. Građivo sadrži i račune za radove obavljene u zgradi kazališta, specifikacije vlasništva po ložama, ugovore o kupoprodaji udjela u vlasništvu, pozive na sjednice suvlasnika, ugovore među suvlasnicima, podatke o zabrani rada itd. Vidi: Plemičko kazalište u Zadru (Nobile teatro), 1781–1883, HR-DAZD-515, 1 kutija, Zadar: Državni arhiv u Zadru. Treba napomenuti da se mnogi podatci o djelovanju kazališta Nobile teatro mogu pronaći i unutar drugih zbirki i fondova Državnoga arhiva u Zadru, npr. u obiteljskim fondovima (Obitelj Lantana, HR-DAZD-359; Obitelj Rolli, HR-DAZD-355; Obitelj Zanchi, HR-DAZD-366 i dr.), zbirci tiskovina, koja obuhvaća brojne operne plakate, koncertne programe i dr. (Zbirka tiskovina / Stampata, HR-DAZD-386). Također, vrijedne podatke iščitavamo i iz brojne periodike koja je izlazila u Zadru (*Narodni list*, *Gazzetta di Zara*, *La voce Dalmatica* i dr.), a koja se čuva u Državnom arhivu u Zadru te u Znanstvenoj knjižnici Zadar.

Naime, kazališta u Dalmaciji u 18. i 19. st. pretežno su bila u privatnom vlasništvu ali je nadzor nad njihovim radom vrlo pomno provodila država i to putem Upraviteljstva policije i Financijskoga odvjetništva. Na čelu toga organiziranog nadzora nad radom kazališta bila je Vlada, a u drugoj polovini 19. st. Namjesništvo za Dalmaciju. Spisi ove serije nastali su obavljanjem toga nadzora. Država je, dakle, morala biti obavještavana o repertoaru, izboru kazališnih trupa i glumaca, financijskom poslovanju, o sigurnosti, kazališnoj i scenskoj opremi, zaposlenicima, rasporedu loža, partnerskim i kupoprodajnim ugovorima što su ih sklapali vlasnici kazališta (Kolanović, 2020). Ipak, mnogi spisi o kazalištu uništeni su zauvijek i to požarima, zanemarivanjem pa i dozvoljenim uništavanjem.



Primjer 2.

Arhivski spisi iz 1781. u kojima se spominju glavni pokretači projekta izgradnje prvoga zadarskog kazališta i njegovi vlasnici: G. Nonweiller, F. Carceniga, G. Stratico i A. Dall'Aqua (Anon, 1781)

Život kazališta Nobile teatro

Nobile teatro, odnosno Plemičko kazalište (koje se nakon otvaranja drugoga kazališta u Zadru nazivalo Teatro Vecchio), sagrađeno je 1783. (Perković, 1989, 17).⁹ Od otvaranja pa do njegova gašenja (1882), kazalište je predstavljalo jedno od glavnih javnih prostora u gradu u kojem se odvijala većina kulturno-društvenoga života. Osim zadarske katedrale sv. Stošije koja je zaslužna za razvoj crkvene glazbene umjetnosti, Nobile teatro sustavno je promicalo glazbu putem najraznovrsnijega svjetovnoga repertoara te je neposredno stvaralo publiku koja će, sredinom 19. stoljeća biti spremna za osnutak još jednoga opernog kazališta kao i osnivanje najvećega glazbenoga društva u Zadru – Zadarske filharmonije [Società fillarmonica].

Nobile teatro nalazilo se u Ulici sv. Antuna (na prostoru pored današnjega kazališta). Imalo je pozornicu, prostor za orkestar, parter te sedamdesetak loža u četiri reda i strop ukrašen lusterom od venecijanskog stakla te svečani zastor s prikazom malenog antičkog hrama u korintskom stilu, a po izgledu i funkcionalnosti bilo je dostojno glavnoga grada Dalmacije (Stipčević, 2003, 72). Djelovalo je kao dobro upravljano privatno poduzeće, što nisu omele ni promjene vlasti.¹⁰ Od samoga osnutka postavljeno je na profesionalnoj osnovi koja se ogledala u ustanovljenju dužnosti direktora i nekoliko impresarija, a čija je zadaća bila vođenje kadrovske politike te briga o repertoaru, kostimima i svemu ostalom u vezi s kazalištem.

9

Naime, još krajem 17. pa kroz cijelo 18. stoljeće u Zadru su se održavali koncerti i scenska zbivanja u improviziranim prostorijama, dvoranama plemićkih kuća i gradskoj vijećnici. Neka od takvih improviziranih kazališta imala su čak lože, parter i pozornicu. Do sredine 18. stoljeća kao kazališni prostor korištena je jedna dvorana Kneževe palače što se već tada smatralo privremenim kazalištem. Sredinom 1778. Veliko vijeće predložilo je osnutak novoga kazališta u Zadru. Sačuvala su se pisma iz 1778. godine koja dokazuju da je zadarsko plemstvo već tada nastojalo sagraditi kazališnu zgradu. Napokon, 15. svibnja 1781. mletački Consiglio dei Diecci odobrio je gradnju zadarskoga kazališta, a već iste godine započela je izgradnja zgrade koju će financirati nekoliko zadarskih plemića. Dana 10. ožujka 1783. kazališna zgrada bila je sagrađena. Pokretači svih akcija oko kazališta i njegovi vlasnici (kako stoji u dokumentu iz svibnja 1781) su Girolamo Nonweiler, Francesco Carceniga, Grgur Stratico i Antonio Dall'Aqua. Opširnije vidi u: Perković, 1989, 17.

10

Pad Mletačke Republike (1797), prva austrijska (1797–1806), potom francuska (1806–1813), te druga austrijska uprava (od 1813. godine).



Primjer 3.

Crtež unutrašnjosti kazališta Nobile teatro (Perković, 1989, 30)

Kazališni orkestar

Očito je da Zadar u prvim godinama postojanja kazališta nije obilovao glazbenim izvođačima ili onakvima koji bi mogli zadovoljavati uvjete jednog kazališnog orkestra pa je Uprava po potrebi angažirala glazbenike ostalih zadarskih instrumentalnih ansambala, npr. glazbenike vojne glazbe smještene u Zadru, zadarske amatere (*dilettante*) te profesionalne glazbenike, uglavnom strance. Glazbenik koji je obilježio početke djelovanja kazališta bio je talijanski violinist i učitelj glazbe Giuseppe Galli (?)¹¹ kojega je Uprava kazališta 1788. pozvala da osposobi kazališni orkestar (Blažeković, 1987b, 545; Raukar *et al.*, 1987, 531). Galli je ubrzo okupio orkestralni sastav, a obavljao je i dužnost direktora orkestra. Osnovao je i instrumentalni sastav izvan kazališnoga djelovanja, *Virtuozzi iz Zadra*, a 1797. i violinističku školu.¹² Osim Gallija, u kazališnom orkestru kratko je djelovao i skladatelj i violinist Marco Battagel

11

Spomenuti profesor ujedno je obavljao dužnost direktora orkestra, dirigenta i impresarija, što bi značilo da se Galli duže razdoblje zadržao u Zadru. Vidi: Blažeković, 1987b, 545.

12

O tomu svjedoči podatak da je nakon 1790. godine zajedno sa skupinom svojih diletanata, održao koncert u Splitu kojeg je organizirao Julije Bajamonti (Grgić, 1997, 49).

(?–1833?) koji je karijeru nastavio u Grčkoj.¹³ Puno dulje, čak dvadeset godina, u orkestru kazališta djelovali su violinist Domenico Bevilaqua (?) koji je djelovao od 1791. do 1811, te drugi violinist Francesco Maccari Spada (?) koji je djelovao od 1811. do 1831. Francescov sin, vrsni violinist i *direttore d'orchestra* Niccolò Maccari Spada (1795–1875) koji je karijeru nastavio u Padovi, djelovao je u orkestru od 1811. do 1824.

Od 1817. čembalistica orkestra je glazbenica Antonia Venturi (?) koju lokalna periodika spominje kao *direttrice della musica* (Burić, 2010, 158). Od 1827. pa sve do 1857. čembalist i voditelj kazališnoga zbora bio je skladatelj Giovanni Cigala (1805–1857)¹⁴, dugogodišnji učitelj glazbe koji je istovremeno djelovao i kao *maestro di cappella* katedralne crkve.



Primjer 4.

Talijanski skladatelj Giovanni Cigala djelovao je u Zadru trideset godina (Sabalich, 1904, 129)

13

Do danas nije sigurna datacija njegova rođenja i smrti. Danas znamo za 10-ak Battagelovih djela koja se čuvaju u arhivima dubrovačkog i krčkog samostana te u zagrebačkom Hrvatskom glazbenom zavodu. Sva njegova djela skladana su za manji instrumentalni sastav (violine, violončelo, flauta, gitara ili oboa), a neke od njegovih skladbi (poput jedne *Cantate*) skladane su za orkestar i ženske glasove. Vidi: Burić, 2010, 70.

14

Talijan Giovanni Cigala tridesetogodišnjim je djelovanjem u Zadru znatno obilježio glazbeni život toga grada. Danas je poznato 28 Cigalinih djela koja su pohranjena u pet hrvatskih arhiva (Zadar, Dubrovnik, Korčula, Hvar), a koja su uglavnom crkvene provenijencije. Ali, Cigala je autor i nekoliko svjetovnih kantata skladanih prigodom careva rođendana, a čija se libreta nalaze u zadarskoj Znanstvenoj knjižnici, te jedne opere pod naslovom *Cecilia di Baone* ili *La marca trevigiana al finire del medio evo*. Vidi: Sabalich, 1904, 129; Burić, 2010, 50.

Među dugovječnim glazbenicima u orkestru bio je Alessandro Dionisi (1821–1896)¹⁵, prva violina i *direttore d'orchestra* koji je na tom mjestu bio od 1844. do 1853. Zadrinanin Simeone Lazzarin (?)¹⁶ vrsni flautist koji je svojim nastupima uvijek oduševljavao publiku, orkestru se pridružuje 1847, a na tom mjestu ostaje deset godina (do 1857). Od 1850-ih kazališni orkestar činili su većinom domaći glazbenici. To su bili glazbenici amateri koji su djelovali u gradskim i vojnim glazbama te Filharmonijskom društvu. Od glazbenika profesionalaca zasigurno najistaknutiji bio je Antonio Ravasio (1835–1912)¹⁷ pod čijim su se ravnanjem odvijale gotovo sve glazbene priredbe u Nobile teatro te kasnije u Teatro Nuovo.

Osim navedenih skladatelja poput Battagela i Cigale čija su se djela izvodila u kazalištu, značajno je još nekoliko skladatelja. To su Antonio de Stermich (1770–1866)¹⁸, zadarski plemić i amaterski skladatelj, autor tada popularne kantate *Il Ritorno di Giasone in Liburnia* skladane povodom rođendana cara Franje I, zatim Talijan Luigi Garbato (?)¹⁹ koji se u Za-

15

Allesandro Dionisi, rodom iz Verone, bio je violinist *dilettante* koji je došao u Zadar 1843. godine. Posvetivši se klasičnoj glazbi, Dionisi je već krajem 1840-ih bio dirigent kazališnoga orkestra, a oko 1850-ih je na mjestu dirigenta vojnog orkestra (*Banda Guardia Musicale*). Bavio se i pedagoškim radom, a jedan od njegovih prvih učenika bio je Giovanni de Bersa (1833–1909), otac Blagoja Berse (1873–1934) (Burić, 2010, 114; Bezić, 1961).

16

Lazzarin je autor (ili vjerojatnije priređivač) nekoliko kratkih plesnih skladbi među kojima je i *Zara-Walz*. Skladbe su pronađene i pohranjene kao dio glazbene zbirke franjevačkoga samostana na Košljunu (Katalinić, 1989, 136).

17

Antonio Ravasio, talijanski je skladatelj, dirigent, klavirist i pedagog koji je punih pedeset godina djelovao u okviru zadarskoga glazbenog života. Vidi: Burić, 2010, 80; Burić Čenan, 2018a, 121-143; Blažeković, 1984, 179.

18

Zadarski skladatelj Antonio de Stermich glazbu je učio u Italiji, a uz mnogobrojne ugledne dužnosti, njome se bavio samo amaterski. Bio je carski kraljevski gubernijski tajnik, član Zemaljskog zastupstva za Kraljevinu Dalmaciju te član zastupstva grada Zadra. Danas znamo za tri Strmićeva djela od kojih dva postoje samo kao navodi iz literature. Vidi: Blažeković, 1987a, 553; Valentinelli, 1855, 103.

19

Luigi Garbato (prva polovina 19. st.) talijanski je skladatelj i obrađivač (aranžer) glazbe, koji potječe najvjerojatnije iz Roviga u Italiji. Za vrijeme karnevala 1838. i 1840. godine bio je u ansamblu glazbenika koji su izvodili opere u Dubrovniku, a 1840. i 1842. u orkestru koji je izvodio opere u zadarskom kazalištu. U oba je ansambla bio prva violina i dirigent. Danas su poznata samo četiri Garbatova djela koja se nalaze u arhivu Franjevačkog samostana na Krku. Luigi Garbato najvjerojatnije je autor

dru zadržao samo dvije godine, te Giovanni Salghetti-Drioli (1814–1868), autor salonske glazbe koja se redovito tiskala u Trstu, ali i vrijednih orkestralnih i zbornih djela. U drugoj polovini 19. stoljeća najznačajniju ulogu imali su glazbenici i skladatelji Nikola Strmić (1839–1896)²⁰ te već spomenuti klavirist, skladatelj i vokalni pedagog Antonio Ravasio.

Repertoar

Kazališni repertoar činile su komedije, drame, književne i glazbene akademije, opere (od kojih je najpopularnija bila *opera buffa*), koncerti i krabuljni plesovi. Za prve godine djelovanja kazališta (1784–1789) nedostaju podatci o operama, a razlog tomu je epidemija kuge koja je zahvatila grad pa se predstave nisu održavale. Prvih godina djelovanja (posljednje godine mletačke vlasti) naglasak je bio na operi. Najviše su se izvodila djela Pietra A. Guglielmija (1728–1804), Domenica Cimarose (1749–1801) i Giovannija Paisiella (1740–1816), a za vrijeme Francuza (1806–1813) težište je na izvođenju igrokaza s glazbom, priređivanju plesova i tombola. Ponovnom uspostavom austrijske vlasti (1813) glazbena situacija opet je slična onoj pod Mletcima, s dvije sezone, a u svakoj po četiri do šest opera i to isključivo talijanska djela – opere Gioachina Rossinija (1792–1868), Vincenza Bellinija (1801–1835), Gaetana Donizettija (1797–1848) i Luigija Riccija (1805–1859), a od sredine 19. stoljeća najviše su se izvodile opere Giuseppea Verdija (1813–1901).²¹

i skladbe *Il Re Colomano in Zara. Azione melodrammatica con musica (...)*. Skladba je tiskana 1842. godine u Zadru kod izdavača Fratelli Battara. Sastoji se od 2 čina, a libreto je napisao pjevač Casanova (Sabalich, 1904, 161).

20

Zadranin Nikola Strmić najznačajniji je zadarski glazbenik druge polovine 19. stoljeća. Njegova je djelatnost ponajprije vezana uz rad Zadarske filharmonije čiji je bio predsjednik te solist i prva violina u orkestru. Skladao je brojna komorna, orkestralna i zborna djela te četiri opere od kojih je najpoznatija *La madre slava* koja se praznila u Trstu te potom u Zagrebu (Burić Čenan, 2018a, 121-143).

21

Rekonstrukciju kompletnoga repertoara (opernog, koncertnog i dr.) napravila je autorica ovoga teksta za potrebe diplomatske radnje, te ju kasnije nadopunila u radu na doktorskoj disertaciji, služeći se ponajprije Sabalichevom *Cronistoriom*, ali i brojnom lokalnom periodikom, te arhivskim spisima (koncertnim plakatima, letcima, oglasi-



Primjer 5.

Plakat za operu *I Castrini padre* F. Robuschija (1765–1850), izvedenu u kazalištu 1792. godine, tiskan u Zadru (Sabalich, 1904, 14)

Zadrani su uz prosječne, katkad i loše izvođače, imali prilike upoznati i značajne umjetnike te velika dostignuća na području talijanske, ali i svjetske operne i dramske umjetnosti, katkad i vrlo brzo nakon praizvedbe.²² Značajno je da su se i djela zadarskih skladatelja redovito izvodila na kazališnim daskama. Tako npr. i prva opera Nikole Strmića *Desiderio, duca d'Istria* (1861) koja je oduševila zadarsku publiku ali i otvorila vrata mladom zadarskom glazbeniku u mnogo druga

ma, ulaznicama i sl.) u okviru fonda Tiskovine / Stampata, HR-DAZD-386. u Državnom arhivu u Zadru. Opširnije vidi u: Burić Čenan, 2016, 307-316.

22

Paisiellova opera *La Nina. Pazza per amore* svoju je praizvedbu doživjela 1789. u Italiji, a u Zadru se prikazivala samo pet godina kasnije! Danas se rukopisna partitura opere čuva u zadarskom Državnom arhivu i predstavlja jednu od rijetkih sačuvanih kompletnih partitura s kraja 18. stoljeća, za koju se može pretpostaviti da je služila nekoj talijanskoj putujućoj opernoj družini prilikom turneje po Dalmaciji. Komična opera Giuseppe Sartija (1729–1802) u dva čina *I finti eredi*, u Beču je praizvedena 1786, u milanskoj Scalli 1787, a u zadarskom Nobile teatro 1796. Vidi: Burić, 2010, 125.

pa i strana kazališta (Burić Čenan, 2018a, 134). Čini se, ipak, da je “zlatno razdoblje” djelovanja, osobito što se tiče zarade, trajalo od 1856. do 1865. godine kada je kraj toga razdoblja uzrokovalo otvaranje novoga kazališta Teatro Nuovo (Sabalich, 1904, 289).²³

Većinu kulturnoga sadržaja u starome kazalištu u drugoj polovici 19. stoljeća, ipak su činile dramske predstave. Nerijetko bi u tim predstavama u pauzama između činova orkestar vojne glazbe ili neki gostujući glazbenici, izveli nekoliko glazbenih brojeva.²⁴ Česte su bile i *beneficiate*, nastupi glazbenika, (domaćih ili gostujućih) u čast pojedinih solista – članova dramske družine kojima je cilj bio učiniti ih još atraktivnijima publici. Barem dva puta godišnje u kazalištu su se priređivali koncerti i to uglavnom dobrotvornoga karaktera.²⁵ Jedan od značajnijih u starome kazalištu dogodio se 1876. godine kada je zadarska Filharmonija sa solisticom Zadrskom Luigiom (Luisom) Schreiber (?) po prvi puta u Zadru izvela *Koncert* u d-molu za klavir i orkestar Felixa Mendelssohna (1809-1847) (Narodni list, 1876, prema Burić Čenan, 2016, 256, 281). U Nobile teatro održavale su se i razne svečanosti. Jedna takva održala se u veljači 1863. godine povodom otvaranja Narodne čitaonice kada je na svečanosti prisustvovalo preko petsto uzvanika. Tom prilikom izveo se i ples “kolo nazionale”.²⁶ Velika svečanost održala se i u svibnju 1878. u čast dolaska

23

[“Durò la cuccagna per l’epoca di circa un decenio, dal ’56 al 65, chè l’apertura del Teatro nuovo segnò pel Nobile la sentenza di morte, teatro che da quest’epoca cominciò a diventar ricettacolo di marionetisti e di acrobatici.”]

24

Tako su se 1860. u pauzama drama, zadarskoj publici predstavili i mladi zadarski glazbenici Antonio Ziliotto (?) i violinist Iginio Cortellazzo (?). Vidi: *La Voce Dalmatica*, 1860, 178, prema Sabalich, 1904, 253.

25

Npr. koncert u korist umirovljenih kapelnika vojnih bandi austrijske vojske; oproštajni koncert Vojne glazbe pukovnije Thun-Hohenstein radi premještaja iz Zadra; dobrotvorna zabava s lutrijom čiji je prihod bio namijenjen gradskom utočištu za djecu; dobrotvorni koncert u korist kapelnika vojnih glazbi (Sabalich, 1904, 261, 324).

26

Lokalna periodika piše: “Drugi dio svečanosti nastavljen je u zadarskom kazalištu, a otvoren je kolom koje je povelio osam gimnazijalaca odjevenih u crnogorske narodne nošnje, a pri tom su pjevali prigodnu Sundečićevu pjesmu koju je uglazbio kapelmajstor Horni, *Hod hvataj se, brate, brata*.” Vidi: Grabovac, 1969, 202; Sabalich, 1904, 274; Kolumbić, 1992, 175.

Franza von Suppèa u Zadar koji je i prisustvovao toj svečanosti u kazalištu. Osim dramske točke, recitacije i čitanja Suppèove biografije koju je tim povodom napisao Giuseppe Sabalich *seniore*, orkestar Filharmonije izveo je i Suppèovu *Sinfoniu*.²⁷ Između dramskih i opernih predstava te koncerata i različitih svečanosti, u kazalištu su se redovito održavali društveni plesovi među kojima su najomiljeniji bili oni u veljači kada se plesalo pod maskama.²⁸ Zadnja izvedba dogodila se uoči stogodišnjice osnivanja (14. prosinca) 1881. s dobrotvornom predstavom za siromašne studente.

Staro kazalište zatvoreno je od strane austrijske uprave (18. siječnja) 1882. ponajviše zbog katastrofalnoga požara koji je 8. prosinca 1881. uništio bečki Ringtheater. Tada su doneseni novi propisi o protupožarnoj zaštiti kazališta u koje se Teatro Vecchio nije uklapao (prema Kolanović, 2020). Zgradu je 1. travnja 1882. kupio bogati posjednik Pietro Paparella (?) koji ga je koristio kao skladište i ledanu za kavanu Caffé Centrale.

27

Za vrijeme skladateljeva boravka u Zadru građani su mu odali počast poslavši Gradsku glazbu da navečer (30. svibnja) pod prozorima kuće u kojoj je odsjeo održi *sere-natu* svirajući dijelove njegovih najboljih djela. Na sličan je način njegov posjet obilježila i *Banda militare* svirajući jednoga popodneva u zadarskom *Giardino pubblico* (Blažeković, 1983, 139).

28

Ljubav Zadrana prema plesu zasigurno je potaknuo *maestro di ballo* Augusto Dörfler koji je 1864. zajedno sa svojim plesačima koji su činili *quartetto di ballo* izvodio ba-lete i novu plesnu glazbu iz samoga središta toga žanra – Beča. Dörfler je, ujedno, za vrijeme dvomjesečnog boravka u Zadru, davao poduku iz plesa, a Uprava kazališta od tada je češće dovodila i baletne trupe. Vidi: Narodni list, 1872, prema Sabalich, 1904, 283.



Primjer 6.

Razglednica s početka 20. stoljeća s motivom zadarske Kalelarge, odnosno, pročelja nekadašnjeg Caffé Centrale (Anon, 1899)²⁹

Izazovi “oživljavanja” prošlosti

Američki filozof Henry D. Thoreau (1817–1862) jednom je napisao “sva je prošlost ovdje” (prema Samovar, Porter i McDaniel, 2013, 29). Ipak, brisanjem iz javnoga prostora u kojem svaka građevina pridonosi kulturnom identitetu zajednice ali i sjećanju, zadarska su kazališta u zaborav odnijela svo bogatstvo svoje nekadašnje djelatnosti, ali nažalost i doprinose mnogobrojnih umjetnika koji su stvarali i djelovali unutar njih. Poznavanje informacija o našim predcima, a koje su pohranjene u sjećanjima, knjigama, predmetima, izuzetno je važno za našu kulturu ali i kulturu onih koji tek dolaze.

29

Elegantna i elitna kavana Caffé Centrale čije su se ime i lokacija, ali nažalost ne i izgled, očuvali do nedavnog neslavnog zatvaranja, otvorena je 1891. godine kao reprezentativno okupljalište, poznato čak i u širim srednjoeuropskim okvirima.

Prema autorima knjige *Komunikacija između kultura*, bez mogućnosti učenja od onih koji su živjeli prije nas, ne bi ni bilo kulture (Samovar, Porter i McDaniel, 2013, 30). Kako bi se kultura održala, ona se mora pobrinuti da njezine ključne poruke budu ne samo zajedničke pripadnicima te kulture već i da se prenesu budućim naraštajima. Tako prošlost postaje sadašnjost i pomaže da se pripremimo za budućnost. Knjige, slike, filmovi, vjerski zapisi, računalni diskovi, omogućuju pojedinoj kulturi da sačuva ono što smatra važnim i vrijednim prenošenja. To svakoga pojedinca, neovisno o tomu kojemu naraštaju pripada čini nasljednikom goleme riznice informacija koje su prikupljene i sačuvane u očekivanju njegova ulaska u tu kulturu. Kultura je stoga kumulativna, povijesna i perceptivna (Samovar, Porter i McDaniel, 2013, 31). Međutim, što ako nasljednike ne zanima ta riznica kulture? Ili, što ako uopće nisu svjesni o kakvom (kolikom) nasljedstvu se radi? Odgovoriti na ta, kao i na pitanje kako danas iskoristiti vrijednost baštine ali i prenijeti ju budućim generacijama, nije jednostavno. Alarmantnost postavljanja takvih pitanja pokazuje upravo činjenica da grad Zadar na mjestima svojih nekadašnjih kazališta nema ni spomen obilježja.

O Nobile teatro kao uostalom o glazbenom životu Zadra, pisala sam u nekoliko navrata. Međutim, mišljenja sam, da bi nakon objavljivanja članaka u stručnim časopisima ili objavljivanja glazbenih monografija, muzikolozi trebali nastaviti prikazivati svoje rezultate, odnosno, biti glavna karika u suradnji između baštinskih ustanova (arhiva, muzeja, sveučilišta) ali i škola, kazališta i koncertnih ureda kako bi naša javnost upoznala informacije o kulturnoj baštini sredine u kojoj živi.³⁰ Prošlost, koja ionako u nama zauvijek živi, trebala bi postati "živom" baštinom o kojoj heritologija, kao potencijalna transdisciplinarna teorija cjelovite baštine progovara kao o kontinuiranju identiteta. Prema heritologiji, za razvoj kvali-

30

U *Univerzalnoj deklaraciji o arhivima* usvojenoj od strane ICA-e (International Council on Archives), krovne svjetske arhivske organizacije i potvrđenoj od strane UNESCO-a, determinirane su glavne odrednice onoga što arhivi i arhivska građa jesu, te je još jednom naglašena i potvrđena istaknuta uloga arhiva i arhivske građe u suvremenom društvu. Opširnije vidi: ICA, 2016. Sukladno, dakle, mijenjanju paradigme, odnosno ciljeva i metodologija u arhivistici, mijenjaju se i pristupi u historijskoj muzikologiji.

tetnoga suvremenoga društva, ali i pojedinca, nacije i čitavog čovječanstva, nužna je suradnja različitih struka i institucija u istraživanju, očuvanju i primjeni mudrosti baštine (Šola, 2003, 261-276). Arhivsko gradivo, dakle, koje s utjecajem postmodernizma predstavlja tzv. kontinuum zapisa, podrazumijeva “čuvanje zapisa” kao kontinuiranu interakciju i razvojni niz potencijalnih aktivnosti s pojedinačnim, institucionalnim i društvenim aspektima. Prema arhivisticama McKemish i Gilliland, najnoviji pristupi u arhivistici idu korak dalje, a uključuju: virtualno modeliranje ostavštine, uključivanje 3D animacijskih i vizualizacijskih tehnologija, “hvatanje” dinamika usmenog pripovijedanja priča, međugeneracijsko prenošenje znanja, aktivna učenja te razvoj inovativnih upotreba multimedija i društvenih medija u živućim *online* arhivima (McKemish i Gilliland, 2013, 100).

Vodeći se idejom o kontinuiranosti zapisa, odnosno, nastavku čuvanja ali i preoblikovanja strukture arhivskoga gradiva što nam ga nudi današnja tehnologija, te svjesna nepovoljnog statusa kulture i umjetnosti posljednjih deset godina u Zadru, prošle godine pokrenula sam akciju promoviranja glazbene prošlosti Zadra u okviru dviju velikih izložbi (u Zadru i Zagrebu).³¹ Suvremenim tiskarskim rješenjima, pokušala sam prikazati i osmisliti što zanimljivije i (pogotovo mladim ljudima) kreativnije prikaze glazbenika, repertoara, glazbenih prostora. Možda po prvi put široki krug ljudi saznao je za nevjerojatne činjenice o bogatom glazbenom životu Zadra u 19. stoljeću.

31

Izložba pod naslovom *Glazbeni život Zadra u 19. stoljeću* postavljena je u Zadru u prostorima obnovljene Kneževe palače, od prosinca 2017. do veljače 2018. U zagrebačkom Muzeju Mimara izložba je postavljena u listopadu 2018. Organizator izložbi bio je Državni arhiv u Zadru.



Primjer 7.

Fotografija izložbe *Glazbeni život Zadra u 19. stoljeću* (Burić Čenan, 2018b)

Ta ideja uputila me u sljedeći korak na putu promoviranja i “oživljavanja” prošlosti – radi se o stalnoj postavi web-izložbe unutar Državnoga arhiva u Zadru.³² Svjesna mogućnosti koje pruža digitalna humanistika ali i suradnja mnogih znanstvenika, započela sam dogovore s informatičkim tehnolozima, informacijskim stručnjacima, kulturolozima, arhitektima itd. Pod krovom Hrvatske zaklade za znanost, u okviru projekta *GIDAL* Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu, a u suradnji s projektom *Digitalizacija, bibliografska obrada i istraživanje tekstova zadarsko-šibenskog područja iz razdoblja do kraja 19. st. pisanih glagoljicom, bosančicom i latinicom* (Tomić, 2017), uskoro započinje rad na sustavnom skeniranju gradiva koje je bilo izloženo na dvjema izložbama, a koje će biti nadopunjeno i drugim vrijednim artefaktima. Opisivanje glazbene prošlosti preko najraznovrsnijih medija (plakata i koncertnih programa, fotografija, sitnog tiska, muzikalija, audio primjera, itd.) uključit će i vizualne 3D animacije nekadašnjih zadarskih opernih kazališta. Naime, u suradnji s timom poznatoga zadarskog arhitekta, autora *Morskih orgulja* i *Pozdrava suncu* Nikole Bašića (1946), pokušat ćemo simulirati unutarnji i vanjski izgled

32

Do travnja 2020. u suradnji s Državnim arhivom u Zadru, samo je djelomično ostvarena web-izložba. Naime, postavljeni su materijali o skladatelju Franzu von Suppèu koji je djetinjstvo proveo u Zadru, te čija se brojna djela čuvaju upravo u ovom arhivu. Ovaj je projekt ostvaren prilikom obilježavanja 200. obljetnice rođenja ovoga skladatelja. Vidi: DAZD, 1965.

kazališta kao i raznovrsnu aktivnost unutar njega. Osim toga, budući virtualni prostor rezerviran za prošla vremena moći će se nadograđivati informacijama iz interdisciplinarnog sfere (kulturne, gospodarske, književne, arhitektonske, itd.), na kojem će raditi mnogi znanstvenici iz širokoga kulturno-umjetničkog zadarskog kruga. Na takav način, na jednome mjestu, virtualna šetnja kroz kulturnu zadarsku prošlost postati će dostupna svima, i što je možda još važnije, njezina blizina i “živost” imat će priliku (kroz obrazovne, turističke, marketinške i druge uporabe), snažnije mijenjati kulturnu realnost u kojoj se nalazimo.

Reference

- Anon, 1781. *Vlada/Namjesništvo za Dalmaciju. Kazališta u Dalmaciji*. [rukopis] Fond HR-DAZD-562. Kut. 1. Zadar: Državni arhiv u Zadru.
- Anon, 1868-1873. *Piano della città di Zara*. [akvarel] Grafička zbirka. Fond HR-DAZD-552. II/24. Zadar: Državni arhiv u Zadru.
- Anon, 1899. *Zara: Caffè Centrale e Via larga*. [fotografija] Razglednice Zadra i okolice. Grafička zbirka. Zadar: Znanstvena knjižnica Zadar.
- Bezić, J., 1961. Nosioci zadarskog muzičkog života u odnosu na narodni preporod u Dalmaciji. U: G. Novak i V. Maštrović, ur. *Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru*. Zadar: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Institut u Zadru. 259-308.
- Blažeković, Z., 1983. Nekoliko podataka o vezama Franza von Suppéa s rodnom Dalmacijom. *Arti Musices*, 14(2), 133-144.
- Blažeković, Z., 1984. Izvještaj o sređivanju zbirke muzikalija katedrale sv. Stošije u Zadru. *Arti Musices*, XV(3), 171-188.
- Blažeković, Z., 1987a. Glazbena kultura Zadra u prvoj polovici 19. stoljeća. U: N. Ivanišin, ur. *Dalmacija u narodnom preporodu 1835-1848*. Zadar: Narodni list. 543-555.
- Blažeković, Z., 1987b. Glazbena kultura Zadra u prvoj polovici 19. stoljeća. *Zadarska revija*, 35(4-5), 545.
- Burić Čenan, K., 2016. *Dokumentalistički pristup i obrada informacija o glazbenom životu grada Zadra od 1860. do Prvoga svjetskog rata*. Doktorska disertacija. Sveučilište u Zadru.

- Burić Čenan, K., 2018a. Nikola Strmić i Antonio Ravasio – nositelji glazbenoga života u Zadru u drugoj polovini 19. stoljeća. *Bašćinski glasi*, 13, 121-143.
- Burić Čenan, K., 2018b. *Glazbeni život Zadra u 19. stoljeću*. [fotografija] Zagreb: Muzej Mimara.
- Burić, K., 2010. *Glazbeni život Zadra u 18. i prvoj polovici 19. stoljeća*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- DAZD, 1965. *Franz von Suppè*. [online] Dostupno na: <https://www.dazd.hr/hr/franz-von-suppe> [Posjećeno: 20. travnja 2020].
- DAZD, 2020. *Vodič Državnog arhiva u Zadru*. [online] Dostupno na: <http://www.dazd.hr/vodic/> [Posjećeno: 20. travnja 2020].
- Grabovac, J., 1969. Narodne čitaonice. U: J. Ravlić, ur. *Hrvatski narodni preporod u Dalmaciji i Istri*. Zagreb: Matica Hrvatska. 202.
- Grad Zadar, 2015. *KULTURA ZD26 – Gradimo kulturu*. [online] Dostupno na: <https://www.grad-zadar.hr/kultura-zd26-1098/> [Posjećeno: 20. travnja 2019].
- Graovac, V., 2004. Populacijski razvoj Zadra. *Geoadria*, 9(1), 51-72.
- Grgić, M., 1997. *Glazbena kultura u splitskoj katedrali od 1750. do 1940.* Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- ICA, 2016. *International Council on Archives*. [online] Dostupno na: <https://www.ica.org/en> [Posjećeno: 3. veljače 2020].
- Kolanović, J. ur., 2020. *Vodič Državnoga arhiva u Zadru*. [online] Dostupno na: <http://dazd.hr/vodic/dazd-0515/> [Posjećeno: 13. rujna 2019].
- Kolumbić, N., 1992. Talijanski teatar na hrvatskoj jadranskoj obali u XIX. stoljeću. U: V. Ćosić, ur. *Radovi (Razdio filoloških znanosti)*. Zadar: Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet Zadar. 165-186.
- McKemmish, S. i Gilliland, A., 2013. Archival and recordkeeping research: Past, present and future. U: K. Williamson i G. Johanson, ur. *Research Methods: Information, Systems and Contexts*. Prahan, Victoria: Tilde Publishing. 79-112.
- Peričić, Š., 1999. *Razvitak gospodarstva Zadra i okolice u prošlosti*. Zadar: Ogranak Matice hrvatske Zadar.
- Perković, Z., 1989. *Arhitektura dalmatinskih kazališta*. Split: Logos.

- Raukar, T., Petricioli, I., Švelec, F. i Peričić, Š., 1987. *Prošlost Zadra. Zadar pod Mletačkom upravom: 1409-1797*. III. Zadar: Narodni list, Filozofski fakultet.
- Sabalich, G., 1878. *Cenni biografici del chiarissimo maestro compositore Francesco Suppè, raccolti per cura della Società filodrammatica Paravia, di Zara*. Zara: Vitaliani.
- Sabalich, G., 1904. *Cronistoria aneddotica del Nobile teatro di Zara (1781-1881)*. Rijeka, Zadar: F. Battara.
- Samovar, L. A., Porter, R. E. i McDaniel, E. R., 2013. *Komunikacija između kultura*. Prijevod s engleskog T. Levak-Potrebica. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Stipčević, E., 2003. Bilješke za portret talijanskoga kazališta u Hrvatskoj. *Cantus*, 124, 72.
- Šola, T., 2003. Opća teorija baštine ili prolog za heritologiju. U: A. Mlinar, ur. *II simpozij etnologa konzervatora Hrvatske i Slovenije - Zaštita i očuvanje tradicijske kulturne baštine*. Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Konzervatorski odjel. 261-276.
- Tomić, M., 2017. Projekt "Digitalizacija, bibliografska obrada i istraživanje tekstova zadarsko-šibenskog područja iz razdoblja do kraja 19. st. pisanih glagoljicom, bosančicom i latinicom." [pdf] Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/207469> [Posjećeno: 20. travnja 2019].
- Valentinelli, G., 1855. *Bibliografia della Dalmazia e del Montenegro*. Zagabria: s.n.
- Zanki, J., 2013. *Promjene identiteta grada*. [online] Dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/promjene-identiteta-grada> [Posjećeno: 28. svibnja 2019].

NOBILE TEATRO – REMEMBERING “THE GOLDEN AGE” OF ZADAR’S MUSICAL PAST¹

Katica Burić Čenan

Abstract: The city of Zadar received its first opera house, Nobile Teatro, in 1783. Even then, the theatre staged several premiere opera performances a year, and its domestic management staff indicates the existence of “strong” individuals who could embark on such a demanding and risky business. The construction of another theatre (Teatro Nuovo, later Teatro Verdi) in 1865 directly testifies to the lively and rich cultural and social environment in Zadar. This paper aims to present the activities of the first theatre in Zadar (Nobile Teatro) as well as answer the following questions: how to revive the cultural memory of the city, how to pay tribute to “the golden age” of Zadar’s past, and ways to use the heritage potential to promote local and national culture.

Keywords: Zadar; Nobile Teatro; Teatro Nuovo.

“Architect Bogdan Bogdanović spoke about graduation as a treasure trove of metaphorical places that shape the mental image of the city, a kaleidoscope in whose mosaic totality the identity of the city is recognized, but also the collective and individual identification with the city.”² (Bašić, 2008, cited in Zanki, 2013)

1

This work is financed by the Croatian Science Foundation, project *GIDAL IP-2016-06-2061*.

2

The mentioned source refers to the words of the Zadar architect, Nikola Bašić.

Introduction

The topic of this paper is the work of the first opera theatre in Zadar, Nobile Teatro [Noble Theatre]. By attempting to reconstruct the hundred years of its active operations, we will try to evoke the general significance and function of music and art in the city, with the aim of strengthening the cultural identity of the current community and understanding the earlier model on which cultural strategies might be built today. The story of the Nobile Teatro is merely one excerpt from a particular period in Zadar’s musical past, but is also the story of the status of art and culture in a small milieu.³

Since this theatre has not existed in the collective memory of the city’s inhabitants for the last hundred years or so, archival sources are the only witnesses of its former activity. The first part of the paper thus sheds a light on the importance of archival and historiographical sources that allow for new interpretations today. The second part attempts to describe the centuries-old operation of the Nobile Teatro by talking about physical space, musicians, and repertoire in order to provide an immediate insight into the meaning of music within the small, but nevertheless rich in cultural awareness, capital of Dalmatia. Finally, the third part of the paper reflects on the challenges that modern technology offers in “reviving” and then promoting a rich musical past. The need to look for new media and presentation methods is motivated by the

3

As the end of Venetian rule approached (in the 1780s), Zadar and the Zadar peninsula had just over 5,000 inhabitants, but by the beginning of the 19th century, the population had grown to 6,000, partly due to immigration, and partly to the positive birth rate. At the same time, there were about 10,000 people living on the Zadar islands. Altogether, including the populations of the immediate hinterland and neighbouring municipalities, about 40,000 people gravitated towards Zadar. From the 1850s on, the city’s population rose sharply, from 8,331 in 1857 to 11,992 in 1880. See: Graovac, 2004, 60. In the mid-nineteenth century Zadar became an open port when its southern walls were pulled down and replaced by a new waterfront. By the end of the century, its industry was developing swiftly and 27 large or small factories had been built by the outbreak of the First World War. Apart from being an administrative city, Zadar became a place where agriculture, alcoholic beverages, crafts and trades were developing. The most prominent industry was beverages: liqueurs, beers, alcohol and mineral water. There were also factories producing pasta, bread, chocolate, processed fish, textiles (silk), leather, pottery, clay, glass, wood and chemically processed candles. Seafaring, trade, and shipbuilding were also well developed. See: Peričić, 1999, 125-208.

long-standing cultural climate in the city of Zadar, as well as by the lack of cultural strategies within the city, county, tourist boards, and even smaller local communities.⁴

Archive Sources and Historiographical Literature

It is not easy to uncover the significance and role of the first Zadar theatre, nor the second opera theatre (Teatro Nuovo, built in 1865), which operated in parallel for over 20 years, since neither exist today in the physical sense. Archives are therefore the most valuable sources about these theatres. Based on them, we can not only reconstruct the work of the theatres, but they also give us a glimpse into the social and cultural climate in Zadar at the time, and help us discover many other topics which at first sight may seem to have little bearing on music or art in general. According to the Canadian archivist Ann Gilliland (1959), archive material should be seen as a type of media; they are material artefacts with all their pertinent characteristics and meanings assigned today, or in the past (McKemish and Gilliland, 2013, 79). Archive materials should be approached as “living evidence”; a *record continuum*; documents which are “record-keeping at one time”, bearing in mind all potential social, political, economic, climate and other changes which may occur. The documents are a sort of “social memory”.

4

The City of Zadar, in cooperation with numerous Zadar cultural workers, in October 2020 adopted the Strategy for the Development of Culture of the City of Zadar 2019–2026. under the slogan *Kultura ZD26 – Gradimo kulturu* [Culture ZD26 – We build culture]. For more details see: Grad Zadar, 2015.



Figure 1.

The Zadar peninsula; the marked areas show the sites of the Teatro Nuovo (left), and Nobile Teatro located on the main street Callelarga (Anon, 1868–1873)

Apart from material in the Zadar State Archives, many documents and pieces of information from the period have been preserved in the form of a monograph on the first Zadar theatre, and three collections in the Zadar State Archives. The extensive monograph is a monumental, unique work in this part of the world, entitled *Cronistoria Aneddotica del Nobile Teatro di Zara*.⁵ It was written by the Zadar chronicler Guisepppe Sabalich Jr. (1856–1920), who was for many years the chronicler of Zadar’s musical and cultural life⁶. It is an extremely exhaustive, well documented, interesting work, and describes the theatre’s century of activity. *Cronistoria* was issued periodically in forty-four instalments over almost two decades (1904–1922) in the journal *Rivista Dalmatica*, and then published as a book. In it, Sabalich describes the work of the first Zadar theatre, which was also one of the first in Croatia. Using many sources and documents gathered from musical societies, artists, foreign encyclopaedias and books, Croatian and foreign (primarily Italian)

5

Cronistoria was published periodically between 1904 and 1922 when it was published as a monograph.

6

His father, Guisepppe Sabalich Sr. (?), was also a well-known writer. He was friends from childhood with Franz von Suppè (1819–1895), and the author of the libretto for Suppè’s first opera *Il pomo* (since lost). He also wrote the first biography of Suppè. See: Sabalich, 1878.

periodicals, and even police reports, Sabalich reconstructed the entire dramatic, operatic and ballet repertoire of the theatre. His reconstruction spanned a hundred years, and discussed the roles of various individuals (from local founders, impresarios, directors and conductors, to musicians, and guest artistes), providing as many biographical details as possible. There are over a thousand notes supporting his citations, and three hundred portraits of the artists. The work is organised and structured immaculately, and is one of the most valuable musical-historiographical works in existence today. Its value is enhanced by the fact that Sabalich was a member of Zadar's cultural elite, and a contemporary of most of the people he wrote about. According to the musicologist Ennio Stipčević, the book is "the most extensive (...) thorough study of a single theatre in Croatia" (Stipčević, 2003, 72). Unfortunately, like many valuable works on music written in Italian, and therefore attributed to the "other side", it has been largely overlooked by Croatian historiographers, and is still waiting to be valorised and promoted in the manner it deserves. The Zadar State Archives also contain two series of records on the theatre. One is from the Governor's Office, which kept all documents related to the theatre,⁷ while the other consists of bills, contracts, and other documents once owned by the theatre society (cited in DAZD, 2020).⁸

7

This fund gathers documents on different theatres in Dalmatia (Split, Šibenik, Dubrovnik, Hvar) and was created by the Government of the Province of Dalmatia. Of the three boxes of material, the first is related to the Zadar Theatre. See: Anon, 1781.

8

This fund, assembled in one box, was only fragmentarily preserved, with records ranging from 1781 to 1883. Records from the earlier period are rare and mostly preserved in the transcript. The preserved records relate to correspondence between the representatives of the owners of the theatre with City Hall, the Assembly of the Commune, the Police Directorate, and groups of citizens. The material also contains invoices for works performed in the theatre building, specifications for ownership by lodges, contracts for the sale of ownership shares, invitations to sessions of co-owners, contracts between co-owners, information on the prohibition of work, etc. See: Plemičko kazalište u Zadru (Nobile Teatro), 1781–1883, HR-DAZD 515, 1 kutija, Zadar: Državni arhiv u Zadru. It should be noted that a lot of information on the operation of the Nobile Teatro can be found in other collections and holdings of the National Archives in Zadar, e.g. in family funds (Lantana Family, HR-DAZD-359; Rolli Family, HR-DAZD-355; Zanchi Family, HR-DAZD-366 et al.), a collection of printed materials, which includes numerous opera posters, concert programs, etc. (Printed materials collection / Stampata, HR-DAZD-386). Valuable data can also be gleaned from numerous periodicals published in Zadar (*Narodni list*, *Gazzetta di Zara*, *La voce Dalmatica*, etc.), which are kept in the State Archives in Zadar and in the Scientific Library of Zadar.

In fact, most Dalmatian theatres in the 18th and 19th centuries were privately owned, but their work was supervised in great detail by the state, Police Directorate and State Attorney for Finance. The government was at the head of this organised supervision (the Dalmatian Governorate in the second half of the 19th century), under which the documents in this series were produced. This was because the state had to be kept informed about the repertoire, selection of theatre troupes and actors, financial operations, security, theatre and stage equipment, employees, box allocation, and partnership and purchase contracts concluded by theatre proprietors (Kolanović, 2020). However, through neglect or with official approval, many documents about the theatre were destroyed in fires.

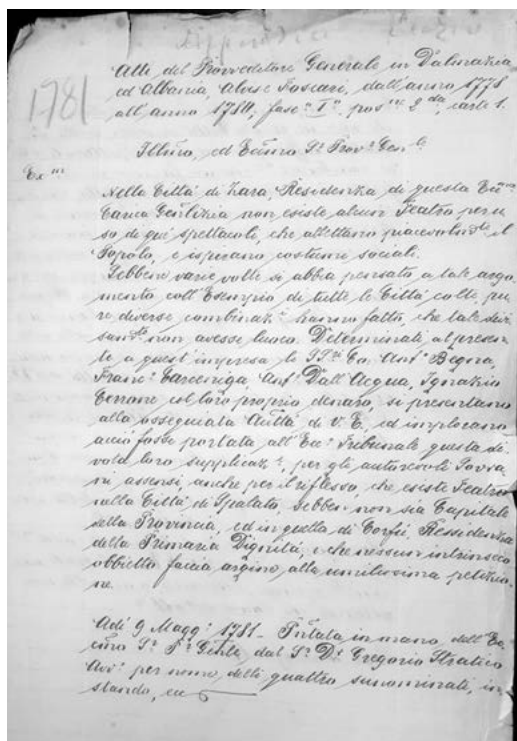


Figure 2.

Archive record dated 1781, mentioning the main launchers of the project to build the first Zadar theatre and its proprietors: G. Nonweiller, F. Carceniga, G. Stratico and A. Dall'Aqua (Anon, 1781)

The Life of the Nobile Teatro

The Nobile Teatro (which was also known as the Teatro Vecchio after a second theatre opened in Zadar) was built in 1783 (Perković, 1989, 17).⁹ It was immediately one of the main public buildings in the city, where most cultural and social events took place, and remained so until it closed in 1882. Apart from the Cathedral of St. Stošija, which was responsible for the development of church music, the Nobile Teatro constantly promoted music from an extremely varied world repertoire, and built up an audience which was ready, by the mid-19th century, to found an opera company and establish one of the largest musical ensembles in Zadar, the Zadar Philharmonic Orchestra [Società fillarmonica].

The Nobile Teatro was located on St. Anthony's Street [Ulica sv. Antuna] on the site of the present theatre. It had a stage, orchestra pit, stalls, and seventy boxes in four tiers. A chandelier made from Venetian glass hung from the ceiling, and the main curtain depicted a small classical temple in the Corinthian style, suited in appearance and function to the capital of Dalmatia (Stipčević, 2003, 72). The theatre functioned as a well-managed private company, and changes in government did not affect it.¹⁰ It was established on a professional footing, as could be seen from the job descriptions of the director and several impresarios, whose task it was to conduct staffing policies, select the repertoire, choose the costumes, and other matters related to the theatre.

9

In fact, concerts and plays were performed from the late 17th and all through the 18th century in Zadar in an improvised setting – the halls of noble residences and in the Town Hall. Some of these improvised theatres even had boxes, stalls, and a stage. One room in the Duke's Palace was used as a private theatre up to the mid-18th century. In 1778, the Grand Council proposed the foundation of a new theatre in Zadar. Correspondence shows that the Zadar nobility were already planning to erect a new theatre building. Finally, on 15 May 1781, the Venetian Consiglio dei Diecci gave its approval, building began in the same year, financed by a number of Zadar aristocrats. On 10 March 1783, the theatre was completed. The initiators of this project were the proprietors (according to a document dated May 1781), Girolamo Nonweiller, Francesco Carceniga, Grgur Stratico and Antonio Dall'Aqua. See: Perković, 1989, 17.

10

The fall of the Venetian Republic (1797), the first Austrian administration (1797–1806) followed by the French administration (1806–1813) and the second Austrian administration (1813-).



Figure 3.
Sketch of the interior of the Nobile Teatro (Perković, 1989, 30)

The Theatre Orchestra

During the first few years of the theatre’s existence, it became clear that there were not many musicians in Zadar who could meet the requirements of a theatre orchestra. To compensate, the management board hired musicians from other ensembles (for example, the military band posted in Zadar), amateurs (*dilettante*) and a few professional musicians, most of whom were foreigners. One musician involved early on was the Italian violinist and music teacher Guiseppe Galli (?)¹¹, who was invited by the management board to form a theatre orchestra in 1788 (Blažeković, 1987b, 545; Raukar *et al*, 1987, 531). Galli soon assembled an orchestra and became its conductor. He also founded an instrumental ensemble outside the theatre, known as the *Virtuozzi iz Zadra* [Zadar Virtuosi], and in 1797, he set up a violin school.¹² The Italian composer and violinist Marco Battagel (?–1833?) was

11

Galli was also the leader and conductor of the orchestra and an impresario, which kept him in Zadar for a number of years. See: Blažeković, 1987b, 545.

12

In 1790, with a group of amateurs, he held a concert in Split organised by Julije Bajamonti (Grgić, 1997, 49).

also involved for a short period.¹³ Domenico Bevilaqua (?) was engaged for a much longer period, from 1791 to 1811, and another violinist, Francesco Maccari Spada (?) played from 1811 to 1831. His son, the virtuoso violinist and orchestra leader Niccolò Maccari Spada (1795-1875), who later continued his career in Padua, spent over a decade with the Zadar orchestra, from 1811 to 1824.

In 1817, the harpsichord player Antonia Venturi (?) was appointed *direttrice della musica* (Burić, 2010, 158). From 1827 to 1857, the choir director was the composer Giovanni Cigala (1805-1857)¹⁴, a harpsichord player and music teacher who was also the *maestro di cappella* at the Cathedral.



Figure 4.

The Italian composer Giovanni Cigala, who was active in Zadar for thirty years (Sabalich, 1904, 129)

13

Today, we have a dozen of Battagelo's works which are kept in the archives of the Dubrovnik and Krk monasteries and in the Croatian Music Institute in Zagreb. They were all composed for small ensembles (violins, cellos, flutes, guitars, and oboes), while some of his compositions (such as *Cantate*) were arranged for an orchestra and female voices. See: Burić, 2010, 70.

14

The Italian Giovanni Cigala spent over thirty years of his life working in Zadar and made a considerable contribution to the musical life of the city. Today, we have 28 of his works kept in five Croatian archives (in Zadar, Dubrovnik, Korčula and Hvar), most of which were written as church music. He also wrote several cantatas in honour of the emperor's birthday, of which the librettos are in Zadar Scientific Library, and one opera called *Cecilia di Baone* or *La Marca Trevigiana al Finire del Medio Evo*. See: Sabalich, 1904, 129; Burić, 2010, 50.

Other long-serving members of the orchestra included Alessandro Dionisi (1821–1896)¹⁵, first violin and *direttore d’orchestra*, a position he held from 1844 to 1853, and Simeone Lazzarin (?)¹⁶, an excellent flautist who always delighted the audience with his performances, and who joined the orchestra in 1847 and stayed until 1857. From the 1850s, the theatre orchestra was mostly composed of local musicians. Some were amateurs who were still involved in city and military ensembles; others were professionals, including Antonio Ravasio (1835–1912)¹⁷, who was the most prominent and who organised almost all the musical performances at the Nobile Teatro, and later at the Teatro Nuovo.

There were a number of composers beyond Battagel and Cigala, whose works were played in the theatre: Antonio de Stermich (1770–1866)¹⁸, a Zadar aristocrat and amateur composer, was the author of the popular cantata *Il Ritorno di Giasone in Liburnia*, written for the birthday of Emperor Franz I; Luigi Garbato (?)¹⁹, who stayed only two years in Zadar; and Giovanni

15

Allesandro Dionisi was an amateur violinist who moved to Zadar in 1843. He concentrated on classical music and by the end of the 1840s was one of the orchestra’s conductors. In 1850, he became conductor of the military orchestra (*Banda Guardia Musicale*). He was also a music teacher and one of his first pupils was Giovanni de Bersa (1833–1909), the father of Blagoja Bersa (1873–1934) (Burić, 2010, 114; Bezić, 1961).

16

Lazzarin was the author (or perhaps arranger) of several short dance pieces, including the *Zara-Walz*. His compositions were discovered and stored as part of the musical collection at the Franciscan monastery in Košljun (Katalinić, 1989, 136).

17

Antonio Ravasio was an Italian composer, conductor, pianist and teacher, who was involved in the musical life of Zadar for over fifty years. See: Burić, 2010, 80; Burić Čenan, 2018a, 121–143; Blažeković, 1884, 179.

18

Antonio de Stermich studied music in Italy, though he had many other duties and engaged in music only on an amateur basis. He was the Imperial Royal Governor’s Secretary, a member of the national representation for the Kingdom of Dalmatia, and a member of the representation for the City of Zadar. Today, we know of three of his works, though two are only literature citations. See: Blažeković, 1987a, 553; Valentinelli, 1855, 103.

19

Luigi Garbato was an Italian composer and arranger, probably from Rovigo. During the carnivals of 1838 and 1840, he was part of an ensemble which performed operas in Dubrovnik, while in 1840 and 1842, he was a member of an orchestra which performed at the Zadar theatre. In both cases, he was leader and conductor. Today, only four of his works are known, kept in the archives of the Franciscan monastery in Krk. He probably wrote *Il Re Colomano in Zara. Azione Melodrammatica con Musica (...)* printed in 1842 in Zadar by Fratelli Battara. It has two acts and the libretto was written by the singer Casanova (Sabalich, 1904, 161).

Salghetti-Drioli (1814–1868), who wrote regularly published salon music in Trieste, as well as serious orchestral and choral pieces. In the second half of the 19th century, the most prominent musicians were composer Nikola Strmić (1839–1896),²⁰ and the pianist and singing teacher Antonio Ravasio.

Repertoire

The theatre repertoire consisted of comedies, plays, literary and musical items, operas (of which the most popular were *opera buffa*), concerts, and masked balls. There are details missing for the first few years of the theatre operations (1784–1789), due to a plague which overtook the city, causing performances to be suspended. During those first few years (the last years of the Venetian administration), the emphasis was on opera. The most performed items were by Pietro A. Guglielmi (1728–1804), Domenico Cimarosa (1749–1801) and Giovanni Paisiello (1740–1816). During the French administration (1806–1813), the emphasis was on musical plays, dances, and tombolas. When the Austrian administration was re-established in 1813, the musical output was similar to that under the Venetian administration, with two seasons involving four and six, exclusively Italian operas by – Gioachino Rossini (1792–1868), Vincenzo Bellini (1801–1835), Gaetano Donizetti (1797–1848) and Luigi Ricci (1805–1859). From the mid-19th century, Verdi's (1813–1901) operas were also performed.²¹

20

Nikola Strmić was the most important musician in Zadar in the second half of the 19th century. He was principally associated with the Zadar Philharmonic Orchestra, as its president, soloist, and first violin. He composed many pieces of chamber, orchestral and choral music, and four operas, of which the best known is *La Madre Slava*, which premiered in Trieste and later in Zagreb (Burić Čenan, 2018a, 121–143).

21

The reconstruction of the entire repertoire (opera, concert, etc.) was made by the author of this text for the purpose of her university thesis, and later supplemented in her doctoral dissertation, using primarily Sabalich's *Cronistory*, but also numerous local periodicals and archival writings (concert posters, leaflets, advertisements, tickets, etc.) within the print fund, HR-DAZD-386. at the National Archives in Zadar. More in: Burić Čenan, 2016, 307–316.



Figure 5.

Poster for *I Castrini Padre* by F. Robuschi (1765–1850), performed in the theatre in 1792, printed in Zadar (Sabalich, 1904, 14)

The people of Zadar had the opportunity to acquaint themselves with important composers (though the performances were not always up to standard), and great achievements in Italian and world opera and drama, sometimes only shortly after they premiered.²² It is significant that works by Zadar composers were performed regularly. For example, the first opera by Nikola Strmić, *Desiderio, Duca d'Istria* (1861), delighted the Zadar audience and opened the doors to the young Zadar musician in many other foreign theatres (Burić Čenan, 2018a, 134). In terms of revenue it seems that “the golden period” was from 1856 to 1865, at the end of which the Teatro Nuovo opened (Sabalich, 1904, 289).²³

22

Paisiello's opera *La Nina. Pazza per Amore* was premiered in 1789 in Italy, and performed in Zadar only five years later. The manuscript of the score is kept in the Zadar State Archives and is one of only a few completely preserved scores from the late 18th century. It is assumed that it was used by a travelling Italian ensemble on a tour of Dalmatia. The comic opera by Guiseppe Sarti (1729–1802) in two acts, *I Finti Eredi*, was premiered in Vienna in 1786 and at La Scala in Milan in 1787. It was performed at the Nobile Teatro in 1796. See: Burić, 2010, 125.

23

[“Durò la cuccagna per l'epoca di circa un decenio, dal '56 al 65, chè l'apertura del Teatro nuovo segnò pel Nobile la sentenza di morte, teatro che da quest'epoca cominciò a diventar ricettacolo di marionetisti e di acrobatici.”]

Most of the old theatre's cultural repertoire in the latter half of the 19th century consisted of plays. In the intervals between acts, the military orchestra or visiting ensemble would perform several numbers.²⁴ Often, *beneficiate* [benefits] were performed by local or visiting musicians to honour particular soloists (members of the theatre ensemble) and to attract a wider audience. At least twice a year, the theatre organised charity concerts.²⁵ One of the most important events in the old theatre took place in 1876, when the Zadar Philharmonic Orchestra, with soloist Luigia (Luisa) Schreiber (?), gave the first performance of Felix Mendelssohn's (1809-1847) *Concerto* in D minor for Piano and Orchestra (Narodni list, 1876, cited in Burić Čenan, 2016, 256, 281). Various formal celebrations were also held in the Nobile Teatro. One such event was held in February 1863 to mark the opening of the People's Reading-Room. Over five hundred guests were in attendance. A traditional *kolo nazionale* [folk dance] was performed.²⁶ Another grand celebration was held in 1878 in honour of Franz von Suppé, who was in attendance.

Along with the dramatic piece, there was a recitation and reading of Suppé's biography written by Guiseppe Sabalich Sr, while the Philharmonic Orchestra performed Suppé's *Symphony*.²⁷ Alongside many play and operas, concerts and various formal

24

In 1860, for example, the young Zadar musicians Antonio Ziliotto (?) and the violinist Iginio Cortellazzo (?) were introduced. See: La Voce Dalmatica, 1860, 178, cited in Sabalich, 1904, 253.

25

There was a concert for the benefit of retired chaplains of the Austrian army military band: a farewell concert by the Thun-Hohenstein regiment on its relocation from Zadar; a charity concert with a lottery, the proceeds of which were allocated to the city orphanage, and a charity concert for the benefit of the chaplains of the military band (Sabalich, 1904, 261, 324).

26

The local journal reported: "The second part of the celebration was held in the Zadar theatre, and the dance was led by eight high-school students dressed in Montenegrin folk costumes. They sang one of Sundečić's poems, set to music by Horni, *Hod hvataj se, brate, brata*." See: Grabovac, 1969, 202; Sabalich, 1904, 274; Kolumbić, 1992, 175.

27

During the composer's stay in Zadar, the people honoured him by sending the City Musical Ensemble to play beneath the windows of the house he was lodging in (30 May), serenading him with his best works. In a similar fashion, the *banda militare* played one afternoon in the *giardino pubblico* in his honour (Blažeković, 1983, 139).

celebrations, the theatre also hosted regular social dances, of which the most popular was the masked ball held in February.²⁸ The last performance took place on the eve of the centenary celebrations (14 December 1881) with a charity concert for poor students.

The old theatre was closed by the Austrian authorities on 18 January 1882, in large part a catastrophic fire had destroyed the Viennese Ringtheater on 8 December 1881, and new regulations were introduced regarding fire safety in theatres, which the Teatro Vecchio was unable to comply with (cited in Kolanović, 2020). On 1 April 1882, the building was purchased by Pietro Paparella (?), a wealthy man who used it as a warehouse and ice-house for his Caffé Centrale.



Figure 6.

Zadar’s Kalelarga, the facade of the former Caffé Centrale, in the early 20th century (Anon, 1899)²⁹

28

The Zadar enthusiasm for balls was certainly fostered by the *maestro di ballo* Augusto Dörfler, who in 1864, together with his dance troupe which formed a *quartetto di ballo*, performed ballets and new dance music from the home of the genre – Vienna. During the two months he spent in Zadar he taught dance, and from that time on, the theatre management often invited ballet ensembles to perform. See: Narodni list, 1872, cited in Sabalich, 1904, 283.

29

The elegant Caffé Centrale, an elite coffee-house, whose name and location (but unfortunately, not its appearance) were preserved until its recent closure, opened in 1891, as a popular gathering-place, famous even in wider European circles.

The Challenges of “Reviving” the Past

The American philosopher Henry D. Thoreau (1817–1862), once said that “all the past is here” (cited in Samovar, Porter and McDaniel, 2013, 29). Nonetheless, with their disappearance from the public scene in which any building contributes to the cultural identity of the community and to collective memory, the Zadar theatres were extinguished, along with the diversity of their former activities, and (unfortunately) the contributions of many artists who created and performed in them. The knowledge of our forebears, which is now the content of memories, books and items, is particularly important to our current culture, and cultures to come. According to the authors of *Komunikacije Između Kultura* [Communicating Between Cultures], there can be no culture unless we learn from those who preceded us (Samovar, Porter and McDaniel, 2013, 30). Thoreau was right: if culture is to survive, it must ensure that its key messages are not only applicable to contemporary, but also future bearers. Thus, the past becomes the present and helps us prepare for the future. The mind, books, pictures, films, accurate records, including computer records, and so on, enable particular cultures to preserve what they consider to be important and worth transmitting. This means that all individuals, regardless of the generation to which they belong, are heirs to a vast treasury of information, gathered and preserved in the expectation that it will become part of their culture. Thus, culture is cumulative, historical, and learned (Samovar, Porter and McDaniel, 2013, 31). But what happens if the heirs show no interest in the cultural treasury? Or, if they are completely unaware of the type and extent of their heritage? It is not easy to answer these questions, or respond to the challenge of how to make the best use of heritage values and transmit them to the next generation. The urgency of such questions is highlighted by the fact that Zadar has yet to appropriately mark the sites of its former theatres.

I have written about the Nobile Teatro and the musical life of Zadar many times. However, I think that after publishing articles in expert journals or specialist books, musicologists should go further and produce results, that is, become the main links in the chain of cooperation between heritage institutions

(archives, museums and universities), schools, theatres, and concert halls, so that the general public can be better acquainted with its own cultural heritage.³⁰ The past, which is always present, should become a “living” heritage. Heritology, as a potentially transdisciplinary theory of heritage as a whole, speaks of continuing identity. In order for modern society to develop properly, as individuals, nations, and humankind, cooperation between various professions and institutions is needed to research, preserve, and apply heritage wisdom (Šola, 2003, 261-276). Archive materials, therefore, which in the post-modern world represent a continuum of records, imply that “record-keeping” is a continuous interaction and developmental series of potential activities with individual, institutional and social aspects. According to the archivists McKemmish and Gilliland, the latest approaches to archiving go a step further and include virtual modelling heritage items. This includes 3D animations and visualisation technology, “grasping” the dynamics of orally transmitted stories, conveying knowledge intergenerationally, active learning, and the development of innovative uses of multimedia and social media in living online archives (McKemmish and Gilliland, 2013, 100).

Last year I began a campaign to promote Zadar’s musical past through two large exhibitions in Zadar and Zagreb. I was guided by an awareness of the poor status of culture and the arts over the last decade in Zadar, as well as by the idea of record continuity: more specifically, the continuation of preservation, and reshaping the structure of archive materials which modern technology can provide.³¹ Using modern printing solutions, I attempted to show and recreate, in as interesting and creative a way as possible (particularly for young people), the musicians,

30

The *Universal Declaration on Archives* adopted by the International Council on Archives (ICA), the global umbrella archive organisation affirmed by UNESCO, stresses the prominent role of archives and archive materials in modern society. See: ICA, 2016. Accordingly, as the paradigms, goals and methodology of the archivist change, so do approaches in historical musicology.

31

Exhibition *Glazbeni život Zadra u 19. stoljeću* [The Musical Life of Zadar in the 19th Century] was mounted in Zadar in the premises of the restored Duke’s Palace from December 2017 to February 2018. It was shown in the Mimara Museum in Zagreb in October 2018. The exhibition organiser was the Zadar State Archives.

repertoire and places involved. For the first time, perhaps, a wider circle of people was introduced to incredible facts about the rich musical life of Zadar in the 19th century.



Figure 7.

Photograph of the exhibition *Glazbeni Život Zadra u 19. Stoljeću* (Burić Čenan, 2018b)

This project led me to the next step in promoting and “reviving” the past, a permanent web exhibition in the Zadar State Archives.³² Bearing in mind the opportunities offered by digital social sciences and cooperation between scholars, I began to make arrangements with IT technologists and experts, cultural experts, architects, and so on. Work began under the auspices of the Croatian Institute for Science, as part of the *GIDAL* project of the University of Split’s Art Academy, and in cooperation with the *Digitalisation, Bibliographic Production and Research into Texts in the Zadar-Šibenik Region up to the Late 19th Century Written in Glagolitic, Bosančica and Roman scripts* (Tomić, 2017). It started by systematically scanning the material shown at both exhibitions, supplemented by other valuable artefacts. The description of the musical past, using a wide range of media (posters, concert programmes, photographs, printed materials, musical items, audio excerpts, etc.), will include visual 3D animations of the former Zadar

32

Until April 2020, in cooperation with the State Archives in Zadar, only a partial web exhibition had been realized. Specifically, materials were published about the composer Franz von Suppè, who spent his childhood in Zadar, and whose numerous works are kept precisely in this archive. This project was accomplished to mark the 200th anniversary of this composer. See: DAZD, 1965.

opera theatres. In cooperation with Nikola Bašić’s (1946) team (Bašić is the Zadar architect who designed the *Morske Orgulje* [Sea Organ] and *Pozdrav Suncu* [Greetings to the Sun]), we will attempt to simulate the interior and exteriors of the theatres and a variety of their activities. In addition, the information in the interdisciplinary sphere (culture, the economy, literature, architecture, etc.) can be added to the future virtual space reserved for the past. The site will be worked on by many scholars from Zadar’s wide cultural and artistic circle. In this way, everyone will be able to take a virtual walk through Zadar’s cultural past. More importantly, the immediacy and “vividness” of the experience will affect changes (in education, tourism, marketing and other areas) in the cultural reality in which we now find ourselves.

References

- Anon, 1781. *Vlada/Namjesništvo za Dalmaciju. Kazališta u Dalmaciji*. [manuscript] Fond HR-DAZD-562. Kut. 1. Zadar: Državni arhiv u Zadru.
- Anon, 1868-1873. *Piano della città di Zara*. [watercolor] Grafička zbirka. Fond HR-DAZD-552. II /24. Zadar: Državni arhiv u Zadru.
- Anon, 1899. *Zara: Caffè Centrale e Via larga*. [photograph] Razglednice Zadra i okolice. Grafička zbirka. Zadar: Znanstvena knjižnica Zadar.
- Bezić, J., 1961. Nosioci zadarskog muzičkog života u odnosu na narodni preporod u Dalmaciji. In: G. Novak and V. Maštrović, eds. *Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru*. Zadar: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Institut u Zadru. 259-308.
- Blažeković, Z., 1983. Nekoliko podataka o vezama Franza von Suppéa s rodnom Dalmacijom. *Arti Musices*, 14(2), 133-144.
- Blažeković, Z., 1984. Izvještaj o sređivanju zbirke muzikalija katedrale sv. Stošije u Zadru. *Arti Musices*, XV(3), 171-188.
- Blažeković, Z., 1987a. Glazbena kultura Zadra u prvoj polovici 19. stoljeća. In: N. Ivanišin, ed. *Dalmacija u narodnom preporodu 1835-1848*. Zadar: Narodni list. 543-555.
- Blažeković, Z., 1987b. Glazbena kultura Zadra u prvoj polovici 19. stoljeća. *Zadarska revija*, 35(4-5), 545.

- Burić Čenan, K., 2016. *Dokumentalistički pristup i obrada informacija o glazbenom životu grada Zadra od 1860. do Prvoga svjetskog rata*. Ph. D. Sveučilište u Zadru.
- Burić Čenan, K., 2018a. Nikola Strmić i Antonio Ravasio – nositelji glazbenoga života u Zadru u drugoj polovini 19. stoljeća. *Bašćinski glasi*, 13, 121-143.
- Burić Čenan, K., 2018b. *Glazbeni život Zadra u 19. stoljeću*. [photograph] Zagreb: Muzej Mimara.
- Burić, K., 2010. *Glazbeni život Zadra u 18. i prvoj polovici 19. stoljeća*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- DAZD, 1965. *Franz von Suppè*. [online] Available at: <https://www.dazd.hr/hr/franz-von-suppe> [Accessed: 20 April 2020].
- DAZD, 2020. *Vodič Državnog arhiva u Zadru*. [online] Available at: <http://www.dazd.hr/vodic/> [Accessed: 20 April 2020].
- Grabovac, J., 1969. Narodne čitaonice. In: J. Ravlić, ed. *Hrvatski narodni preporod u Dalmaciji i Istri*. Zagreb: Matica Hrvatska. 202.
- Grad Zadar, 2015. *KULTURA ZD26 – Gradimo kulturu*. [online] Available at: <https://www.grad-zadar.hr/kultura-zd26-1098/> [Accessed: 20 April 2019].
- Graovac, V., 2004. Populacijski razvoj Zadra. *Geoadria*, 9(1), 51-72.
- Grgić, M., 1997. *Glazbena kultura u splitskoj katedrali od 1750. do 1940*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- ICA, 2016. *International Council on Archives*. [online] Available at: <https://www.ica.org/en> [Accessed: 3 February 2020].
- Kolanović, J. ed., 2020. *Vodič Državnoga arhiva u Zadru*. [online] Available at: <http://dazd.hr/vodic/dazd-0515/> [Accessed: 13 September 2019].
- Kolumbić, N., 1992. Talijanski teatar na hrvatskoj jadranskoj obali u XIX. stoljeću. In: V. Ćosić, ed. *Radovi (Razdio filoloških znanosti)*. Zadar: Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet Zadar. 165-186.
- McKemmish, S. and Gilliland, A., 2013. Archival and record-keeping research: Past, present and future. In: K. Williamson and G. Johanson, eds. *Research Methods: Information, Systems and Contexts*. Prahran, Victoria: Tilde Publishing. 79-112.

- Peričić, Š., 1999. *Razvitak gospodarstva Zadra i okolice u prošlosti*. Zadar: Ogranak Matice hrvatske Zadar.
- Perković, Z., 1989. *Arhitektura dalmatinskih kazališta*. Split: Logos.
- Raukar, T., Petricioli, I., Švelec, F. and Peričić, Š., 1987. *Prošlost Zadra. Zadar pod Mletačkom upravom: 1409-1797*. III. Zadar: Narodni list, Filozofski fakultet.
- Sabalich, G., 1878. *Cenni biografici del chiarissimo maestro compositore Francesco Suppè, raccolti per cura della Società filodrammatica Paravia, di Zara*. Zara: Vitaliani.
- Sabalich, G., 1904. *Cronistoria aneddotica del Nobile teatro di Zara (1781-1881)*. Rijeka, Zadar: F. Battara.
- Samovar, L. A., Porter, R. E. and McDaniel, E. R., 2013. *Komunikacija između kultura*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Stipčević, E., 2003. Bilješke za portret talijanskoga kazališta u Hrvatskoj. *Cantus*, 124, 72.
- Šola, T., 2003. Opća teorija baštine ili prolog za heritologiju. In: A. Mlinar, ed. *II simpozij etnologa konzervatora Hrvatske i Slovenije - Zaštita i očuvanje tradicijske kulturne baštine*. Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Konzervatorski odjel. 261-276.
- Tomić, M., 2017. Projekt “Digitalizacija, bibliografska obrada i istraživanje tekstova zadarsko-šibenskog područja iz razdoblja do kraja 19. st. pisanih glagoljicom, bosančicom i latinicom.” [pdf] Available at: <https://hrcak.srce.hr/207469> [Accessed: 20 April 2019].
- Valentinelli, G., 1855. *Bibliografia della Dalmazia e del Montenegro*. Zagabria: s.n.
- Zanki, J., 2013. *Promjene identiteta grada*. [online] Available at: <http://www.zarez.hr/clanci/promjene-identiteta-grada> [Accessed: 28 May 2019].

(NE)VAŽNOST GLAZBE U DJELU *DELLA RAGION DI STATO* TALIJANSKOG MISLIOCA GIOVANNIJA BOTERA

Monika Jurić Janjik

Abstrakt: Djelo *Della ragion di stato* [O državnome razlogu, 1589] Giovannijski Botera (1544?–1617) smatra se jednim od najistaknutijih djela s područja političke filozofije kasne renesanse. U nekoliko fragmenata ovog traktata Botero spominje glazbu te o njoj govori kao o “sporednoj”, odnosno “nevažnoj” aktivnosti koja nije dostojna vladareve pozornosti. Boterove postavke o glazbi moguće je usporediti s promišljanjima dubrovačkog filozofa i političara Nikole Vitova Gučetića (Nicolò Vito di Gozze, 1549–1610) koji u djelu *Dello stato delle repubbliche* [O ustroju država, 1591] također spominje glazbu, ali u potpuno drukčijem, pozitivnom svjetlu.

Ključne riječi: renesansa; Giovanni Botero; politička filozofija; glazba; Nikola Vitov Gučetić.

Uvod

Talijanski mislilac, diplomat i humanist Giovanni Botero (1544?–1617) bio je isusovac koji je zbog svojih političkih aktivnosti i protupapinskih govora izbačen iz isusovačkoga reda, nakon čega se nastavio baviti politikom i pedagogijom. Boterov traktat naslova *Della ragion di stato* [O državnome razlogu] objavljen je 1589. godine u Veneciji i sastoji se od deset knjiga, a pisan je u obliku savjeta za vladare koje Botero potkrepljuje brojnim poznatim primjerima iz prošlosti (Grubiša, 2000, 98–99).

Botero ovaj traktat posvećuje salcburškom nadbiskupu i princu Wolfgangu Teodoru von Raitenau (1559–1617) te u tekstu posvete izrijekom zauzima antimakijavelistički stav, iako će u samome djelu neke Machiavellijeve postavke predstaviti u pozitivnom kontekstu (npr. kršćanstvo kao pomoćno sredstvo u postizanju političkih ciljeva) (Botero, 1956, viii). Unatoč tome razvidno je da Botero smatra da su moralnost, pravednost i poštenje najvažnije karakteristike vladara, dok je Niccolò Machiavelli (1469–1527) u svojem djelu *Il principe* [*Vladar*, 1532] moralnost proglasio nebitnom, a nemoralne postupke visokopozicioniranih osoba smatrao nužnošću (prema Botero, 1956, ix). Botero u posveti izražava i svoje neslaganje s dosadašnjim idealima u umijeću upravljanja državom, držeći da su iracionalni i bogohulni te samim time suprotni Božanskome zakonu. Na taj je način Botero također najavio da će se njegovo djelo znatno razlikovati od principa koje je Machiavelli nešto više od pola stoljeća ranije iznio u *Vladaru*. S obzirom na to da se fraza “ragion di stato” povezivala s Machiavellijevom neetičnošću moguće je da ovaj naslov sadrži i svojevrstu dozu ironije jer je Boterova namjera bila potpuno suprotna Machiavellijevoj i prvenstveno usmjerena na zalaganje za etiku i savjest kao esencijalne elemente političke znanosti (Botero, 1956, viii-ix; Grubiša, 2000, 99). Budući da je Botero nekoliko puta boravio u Francuskoj (posljednji put u Parizu 1585. godine, neposredno prije pisanja ovog djela), smatra se da je od suvremenih političkih filozofa na njega najviše utjecao Jean Bodin¹ (1529/30–1596). Razdoblje u kojemu je Botero živio i djelovao općenito je obilježeno osmanlijskim osvajanjima, stoga nije neobično što u osmoj knjizi ovog traktata Botero kršćane poziva na ujedinjenje u borbi protiv Osmanlija (Botero, 1956, x).

1

Jean Bodin bio je francuski pravnik i filozof koji se uglavnom bavio političkim i ekonomskim pitanjima, a danas je najpoznatiji po svome kapitalnom djelu *Les six livres de la republique*, 1576 [*Šest knjiga o republici*]. Botero je tijekom svojeg prvog boravka u Francuskoj u Billomu i Parizu od 1565. do 1569. godine predavao retoriku i filozofiju na isusovačkom kolegiju, a drugi je put 1585. godine u Parizu sudjelovao u diplomatskoj misiji u ime savojskog vojvode Karla Emanuela I. Tada je pročitao *Šest knjiga o republici*, stoga se smatra da je preuzeo Bodinove postavke o ekonomskim problemima i klimatskim utjecajima (usp. Botero, 1956, x).

Glazba na margini

Već je iz same količine odlomaka u kojima Botero spominje glazbu razvidno da on o glazbi nije imao osobito visoko mišljenje, a ovaj će se njegov stav u nastavku potkrijepiti primjerima. U prvoj knjizi Botero umjetnost spominje u kontekstu rasprave o promicanju vrlina:

“Plemenitost ne služi samo za spašavanje nesretnika od bijede, nego se kroz taj oblik dobročinstva promiču i vrline, i ono ne izaziva zavist jer se odnosi na ljude koji to zaslužuju; ona njeguje talent, podržava umjetnost, unapređuje znanost i ukrašava religiju koja je najviši ukras i sjaj, a također veže čitav narod uz njihova vladara.” (Botero, 1956, 31)

Botero ovdje ne govori o pojedinačnim granama umjetnosti, nego se zadržava na općenitim terminima “umjetnost” i “talent”, no budući da je Botero umjetnost povezivao s vrlinama, moguće je zaključiti da je o umjetnosti općenito imao pozitivan stav. Važnost znanosti i umjetnosti Botero u nastavku argumentira navođenjem istaknutih vladara iz prošlosti koji su na različite načine podržavali razvoj znanstvenih i umjetničkih područja, prvenstveno otvaranjem odgojno-obrazovnih institucija.² U drugoj knjizi djela *O državnome razlogu* Botero će se osvrnuti na potrebu stjecanja iskustva i obrazovanja govoreći da treba učiti i od živih i od mrtvih, pri čemu naglasak stavlja na djela iz prošlosti. Na samome kraju ovog potpoglavlja o proučavanju povijesti Botero je kao korisnu disciplinu naveo i pjesništvo te se neizravno osvrnuo i na općenito čest prigovor pjesnicima prema kojemu oni ne govore istinu. U tom kontekstu Botero će stati na stranu pjesnika i obraniti ih tvrdnjom da sam način njihova izražavanja, bez obzira na konkretni sadržaj pjesme, uzburkava ljudski duh i stvara u čitateljima želju za postizanjem sličnosti s opisanim junacima: “Čak i ako je ono što pjesnici pripovijedaju lažno, oni to čine na način koji pobuđuje ljudski duh i u njima stvara goruću želju da oponašaju junake koji se slave u stihovima.” (Botero, 1956, 37)

2

Primjerice Teodozije, Justinijan, Karlo Veliki, Konstantin, Oton III, Alfonso II te Matija Korvin (usp. Botero, 1956, 32).

Treba naglasiti da Boterov stav o pjesnicima ipak nije bio potpuno jednostran. Naime, on je načinio distinkciju između dobrih i loših pjesnika u kojoj je o potonjoj vrsti izrazio svoje negativno mišljenje utemeljeno na tematici njihovih pjesama. Botero je lošim pjesnicima smatrao one koji su u svojim djelima predstavljali lascivni sadržaj zbog čega su prema njegovu mišljenju bili neusklađeni s Muzama, a stoga i štetni (Botero, 1956, 38).

Botero će po prvi puta svoje mišljenje o glazbi izraziti u odlomku u kojemu navodi nekoliko primjera poznatih vladara iz prošlosti koji su se bavili različitim, prema njegovim riječima “nevažnim” aktivnostima:

“On [vladar, op. aut.] se smije baviti samo aktivnostima koje priliče princu, koje su sadržane u Vergilijevim stihovima:

Tu regere imperio populos, Romane, memento,

Parcere subiectis et debellare superbos:

Hae tibi erunt artes, pacique imponere morem³

stoga nije primjereno da princ svoje vrijeme troši na sviranje glazbala ili pisanje stihova, poput Nerona, ili na streljaštvo, kao Domicijan, ili na izrađivanje svjetiljki kao kralj Makedonije Aerop, ili na modeliranje oblika od voska ili gline, kao car Valentinijan, ili na slikanje, kao grof od Provanse René, ili na pisanje poezije, kao franački kralj Šilperik i navarski kralj Teobald.” (Botero, 1956, 55-56)

Iz ovog citata proizlazi zaključak da je Botero glazbu uz kiparstvo, slikarstvo, pjesništvo i druga slična područja svrstavao među djelatnosti koje ne priliče vladarima. Drugim riječima, Botero je smatrao da je glazba nevažna aktivnost koja je u odnosu na državničke poslove bezvrijedna i stoga rezervirana za niže društvene slojeve. Ovaj je Boterov stav o glazbi prilično neobičan uzmemo li u obzir da se još od kasnoga srednjeg vijeka, a osobito u renesansi, glazba uvijek navodila kao važan

3

Botero ovdje donosi odlomak iz šeste knjige poznatog Vergilijevog epa *Eneida* koji u prijevodu znači: “Al’ ti, o Rimljanine, nad narodima vladati znaj – to će ti umijeća biti – i postavljati uredbe mira. Pokorenima praštati, nemirne znaj ukrotiti.” (*Eneida*, VI, 847-853, prema Botero, 1956, 55-56) U tom se odlomku vojno umijeće opisuje kao najvažnija sposobnost Rimljana (dok su primjerice u znanostima i umjetnostima od njih bolji Grci).

dio kurikuluma pripadnika aristokracije. Botero je na samome kraju ovog odlomka čak naveo primjer u kojemu je glazbu izdvojio kao aktivnost koju bi vladar izričito trebao izbjegavati:

“Kralj Filip Makedonski jednog je dana razgovarao s glazbenikom o njegovom umijeću i kad je došlo do neslaganja zahtijevao je od glazbenika da se prikloni njegovom mišljenju. ‘O, Filipe’, odgovorio je glazbenik, ‘ne daj Bože da budeš u stanju biti moj suparnik u raspravi o glazbi’ – što je značilo da bi bavljenje takvim stvarima bilo pokazatelj lošeg rasuđivanja u princa.” (Botero, 1956, 56)

U ovom je kontekstu glazba ponovno predstavljena kao negativna pojava koja pripada u tzv. sekundarne aktivnosti koje nisu dostojne vladareve pozornosti. Moguće je pretpostaviti da je Botero odabrao baš glazbu kao umjetnost na kojoj će dodatno argumentirati štetnost i beskorisnost pojedinih umijeća zbog toga što je o njoj imao najniže mišljenje (Botero, 1956, 55-56). Botero se u nekoliko navrata osvrnuo na ulogu glazbe u vojnim pohodima i pritom se nije detaljno bavio samom glazbom, nego su mu glazbeni elementi poslužili kao pomoćno sredstvo u prikazivanju vojne problematike. Tako u drugoj knjizi, u kontekstu rasprave o sposobnostima vladara i odabiru vladarevih savjetnika, Botero kao primjer dobrog vladara navodi azijskog kralja Antigona koji je svojemu sinu na pitanje o vremenskom roku u kojemu može okupiti vojsku u slučaju prijetnje ljutito odgovorio: “Zar se bojiš da ti jedini nećeš čuti zvuk trubljji?” (Botero, 1956, 48) Ovdje Botero spominje limena puhaća glazbala te je i bez šireg konteksta jasno da aludira na vojnu glazbu, u ovom slučaju u funkciji signalnog sredstva kojim se vojne trupe pozivaju na pripravnost. Na vojnu će se glazbu Botero ponovno referirati u devetoj knjizi, u poglavlju u kojemu opisuje načine ohrabivanja vojnika, no ovaj će put osim puhaćih glazbala navesti i udaraljke: “Ne namjeravam pisati o rogovima, trubljama, bubnjevima i drugim glazbali- ma koja se koriste kako bi ohrabrila ljude i konje u bitci (...)” (Botero, 1956, 204). Botero, dakle, opisuje još jednu funkciju vojne glazbe, a njegovo je marginaliziranje glazbe razvidno iz samog načina na koji glazbala uvodi u raspravu. U nastavku Botero navodi nekoliko povijesnih primjera u kojima su različiti tipovi glazbe pridonijeli stvaranju borbene atmosfere te potaknuli vojnike na ratovanje:

“Kad je Aleksandar Veliki slušao izvrsnog trubača po imenu Antigenes bio je toliko potaknut na borbenost da nitko u njegovoj blizini nije bio siguran. Na isti način sarabanda koju Španjolci sviraju na gitarama inspirira slušatelje na ples i gore od toga. Indijski Nairi na drške svojih mačeva pričvršćuju male komade metala koji proizvode zvuk koji u njima pobuđuje ratoborne osjećaje. Tacit piše da su Germani imali naviku poticati se [na borbu, op. aut.] pjevanjem pjesama o Herkulesu kojega su smatrali vladarom svih hrabrih ljudi: također su koristili ratni poklič, kao što su to nekada činili Rimljani, a Turci i danas čine.” (Botero, 1956, 205)

U ovom citatu Botero navodi predstavnike glazbala iz triju različitih skupina: najprije trubu (puhaće glazbalo), potom gitaru (žičano glazbalo) te na koncu metalne pločice (koje u ovom kontekstu predstavljaju vrstu udaraljki). Ovdje treba istaknuti da Botero osim opisa učinaka instrumentalne glazbe na čovjeka spominje i oblike vokalne glazbe (ratni poklič) te plesne pokrete koji su u kombinaciji s glazbom također funkcionirali kao poticaj na ratovanje. U svim dosad navedenim primjerima glazba je predstavljena kao vrijedan i poželjan element u trenucima pripremanja za borbu, no u petoj će knjizi Botero upravo kombinaciju udaraljki i limenih puhaćih glazbala upotrijebiti u sklopu svoje kritike protestanata u kojoj iznosi da oni svoje propovijedi šire uz zvuk bubnjeva i truba čime zapravo svoje pristaše okreću protiv vladara, plemića i katolika (Botero, 1956, 100). Ipak, znakovito je to što je u svim navedenim slučajevima glazba okarakterizirana kao umjetnost koja u čovjeku može stvoriti određeno raspoloženje koje će ga potaknuti na daljnje djelovanje, bez obzira na to radi li se o postizanju vojnih ili nekih drugih ciljeva.

Osim energične vrste glazbe koja je čovjeka poticala na hrabra djela Botero je u petoj knjizi, u poglavlju u kojemu raspravlja o načinima pomoću kojih podanici postaju ponizni, govorio i o smirujućoj vrsti glazbe koja čovjeka može vratiti iz uzbuđenog stanja u mirno raspoloženje:

“Ne smijem propustiti spomenuti da nježna i mekana glazba čini muškarce slabima i ženstvenima; vladari Arkadije uveli su u tu okrutnu zemlju glazbu i pjevanje da bi omekšali njezine neustrašive i divlje stanovnike. Najmekša i najnježnija glazba

pisana je u petom i sedmom modusu koje su u velikoj mjeri koristili Lidijci i Jonjani, narodi koji su se prepuštali užitku i udobnosti; Aristotel zabranjuje takve pjesme u svojoj Državi i preporučuje upotrebu dorske harmonije koja je u prvom modusu.” (Botero, 1956, 103)

Botero spominje tri glazbena modusa (lidijski, jonski i dorski), vjerojatno po uzoru na Aristotelove oktavne vrste iz osme knjige *Politike* (Aristotel, 1992, 1276b1-10). Naime, unatoč tome što Botero za razliku od Aristotela nije izriječno spomenuo frigijski način, s obzirom na širi kontekst u kojemu se ovaj odlomak pojavljuje, kao i karakteristike koje Botero navodi uz pojedine moduse moguće je zaključiti da on ipak smatra da bi i dorski i frigijski modus trebalo pretpostaviti lidijskom i jonskom modusu.

Botero se na glazbu osvrnuo i u sedmoj knjizi, u poglavlju čija je glavna tema bogatstvo vladara, a u okviru kojega se on zalagao za umjerenost. U tom poglavlju Botero bogatstva kategorizira na potrebna i nepotrebna te u potonju skupinu ubraja izvoditelje glazbe: “(...) osim svote koju je potrošio [Salomon, op. aut.] za gradnju hrama rastrošno je trošio na izgradnju ljetnih i zimskih palača u gradu i u zemlji, na stvaranje vrtova i ribnjaka, na nabavku brojnih konja i kočija i pjevača obaju spolova (...)” (Botero, 1956, 133).

Botero, dakle, kritizira vladare koji su novac trošili na površnosti kao što su raskošne građevine i glazbene priredbe jer bi prema njegovu mišljenju vladar trebao ulagati isključivo u ono što je za neku državu neophodno. U nekoliko odlomaka djela *O državnome razlogu* Botero se osvrnuo i na problematiku odgoja i obrazovanja. U nabranju znanja koja povećavaju razboritost, a koja bi vladar trebao posjedovati, Botero, međutim, ne uključuje glazbu:

“(...) on [vladar, op. aut.] treba biti upoznat s vojnim pitanjima, s osobinama koje čine dobrog zapovjednika i dobrog vojnika, kako ih izabrati, kako rasporediti i ohrabriti ih; i također s onim znanostima koji se mogu nazvati sluškinjama vojnog umijeća – geometrija, arhitektura i inženjerstvo, u kojima se isticao Julije Cezar” (Botero, 1956, 34).

Ovdje Botero navodi različite discipline koje je potrebno poznavati u sklopu vojnih umijeća, no ne s ciljem praktičkog bavljenja njima (u smislu gradnje mostova i sl.), nego zbog toga što te discipline omogućuju razvoj kriterija na temelju kojih će vojnici kasnije razlikovati dobro od lošega, u konkretnim situacijama gdje je nužno od nekoliko ponuđenih mogućnosti izabrati onu pravu (Botero, 1956, 34-35). Osim ovih praktičkih disciplina vladar bi trebao poznavati i prirodni poredak, odnosno pravilnosti na kojima se temelji svijet oko nas, kao što su primjerice kretanja nebeskih tijela, struktura biljnog i životinjskog svijeta, vremenske (ne)prilike i klimatski fenomeni, a Botero smatra da bi za prenošenje tih znanja trebali biti zaduženi filozofi (Botero, 1956, 35). Vladar bi se trebao okružiti i stručnjacima za matematiku, vojno umijeće i govorništvo te usvojiti geografska znanja, a eventualni nedostatak praktičkog iskustva trebao bi nadomjestiti proučavanjem povijesti (Botero, 1956, 36-38). Nakon iznošenja razloga zbog kojih bi vladar trebao biti obrazovan (ponajprije zbog vojnog umijeća i boljeg rasuđivanja) Botero će širokom znanju vladara suprotstaviti “neznanje” vojnika: “Što se tiče običnog vojnika, moram priznati da je učenje njemu beskorisno, jer njegova glavna karakteristika mora biti brza poslušnost zapovjedniku.” (Botero, 1956, 104) U okviru nabiranja podataka koje bi vladar trebao znati o svojim podanicima Botero uz geografsko porijeklo, dob i imovinsko stanje navodi i obrazovanje kao vrlo važan faktor u formiranju karaktera podanika,⁴ no toj se temi ne posvećuje detaljnije uz obrazloženje prema kojemu su mnogi prije njega već dosta pisali o toj temi (Botero, 1956, 37). Botero će nešto kasnije, u poglavlju posvećenom načinu ponašanja prema osvojenim narodima, ponovno istaknuti obrazovanje, ovaj puta kao proces kroz koji pokoreno stanovništvo postaje slično osvajačima (Botero, 1956, 97). Na sličan način Botero opisuje i proces obraćenja nevjernika i heretika, ističući pritom važnu ulogu škola i učitelja slobodnih umijeća u tom procesu (Botero, 1956, 98). Botero u ovom odlomku ne specificira o kojim se konkretno umijećima radi, no s obzirom na to da se u slobodna umijeća uz ostale mate-

4

Botero nije bio fokusiran isključivo na politički aspekt države, nego ga je zanimala i socijalna struktura te je smatrao da se vladar treba brinuti o stanovništvu jer će na taj način i kod pojedinaca stvoriti želju za očuvanjem države (Grubiša, 2000, 101).

matičke discipline ubrajala i glazba, ovdje je moguće postaviti hipotezu da je Botero ipak priznavao ulogu koju je glazba imala unutar obrazovnog procesa. U osmoj knjizi djela *O državnome razlogu* Botero će načiniti trodijelnu podjelu ljudskih djelatnosti na one koje su korisne i nužne za život, one koje služe za ukrašavanje i reprezentaciju te one koje služe za pružanje užitka u dokolici. U sklopu opisivanja dokolice Botero ne spominje glazbu, ali se u nabranju ukrasnih i vrijednih predmeta referira na likovne umjetnosti, odnosno na slike i skulpture (Botero, 1956, 151-152). Dokolicu je još jednom spomenuo u devetoj knjizi, u odlomku posvećenom disciplini vojnika: “Ali od svih je stvari za vojsku najopasnija dokolica. Ako vojnici nemaju što raditi oni postaju buntovni i čine svakakvu štetu (...)” (Botero, 1956, 185). Iz ovog citata proizlazi zaključak da je Botero smatrao da bi dokolicu trebalo stalno nadzirati, zbog njezinih mogućih štetnih posljedica, a to će u nastavku i obrazložiti. Uz dokolicu Botero veže i pojam užitka te navodi da je težnja prema životnim zadovoljstvima usađena u ljudsku prirodu i da bi vojnici trebali ispunjavati dokolicu tjelesnim aktivnostima (Botero, 1956, 186). Što se tiče ostatka stanovništva, kao aktivnosti primjerene za njihovu dokolicu Botero spominje spektakle i kazališne izvedbe, pri čemu ističe da upriličavanjem takvih sadržaja vlasti mogu kontrolirati dokolicu (Botero, 1956, 102). Prema Boterovu mišljenju vladar bi podanicima prije svega trebao osigurati egzistencijalne uvjete, no istovremeno bi trebao voditi računa i o prikladnim oblicima zabave, u smislu svjetovnih aktivnosti koje pružaju zadovoljstvo i užitak (poput različitih igara i kazališnih predstava) te se u tom kontekstu osvrnuo i na dramske izvedbe:

“Što su rasonode upriličene za narod moralnije i ozbiljnije, to će veća biti njihova moć da mu pruže zadovoljstvo, zabavu i razbibrigu, jer veselje, pobuđivanje kojega je svrha takvih priredbi, ima dva dijela: užitak i moralno zadovoljstvo. Stoga je tragedija više vrijedna divljenja nego komedija, jer je predmet komedije obično izbjegavanje svake moralne svrhe, a sudionici su obično smutljivci, a ne glumci.” (Botero, 1956, 75)

U ovom citatu Botero tragediju opisuje kao svojevrсни spoj morala i užitka, a na taj način zapravo objedinjuje etički i hedonistički aspekt iz čega proizlazi zaključak da prema njegovu mišljenju jedno nije nužno značilo isključivanje drugoga.

Tragedijama Botero suprotstavlja komedije za koje smatra da su lišene moralnog elementa, što u nastavku argumentira navođenjem primjera vladara iz prošlosti koji su komedije smatrali uzrokom iskvarenosti stanovništva. Botero će na koncu uz tipove svjetovne zabave navesti i crkvene svečanosti kao sadržaje koji su prikladni za ispunjavanje slobodnog vremena: “Svečanosti koje priređuje crkva su veličanstvenije i dostojanstvenije od svjetovnih zabava jer sadrže svete i božanske elemente.” (Botero, 1956, 75) Vidljivo je da je Botero sakralne oblike smatrao najboljim načinom za ispunjavanje dokolice te je unatoč tome što u okviru crkvenih svečanosti Botero ne spominje glazbu moguće pretpostaviti da je i glazba uveličavala te prigode. Naime, dobro je poznato da je u drugoj polovici 16. stoljeća sakralna glazba bila izrazito razvijena, zbog čega je glazbena problematika i bila jedna od tema o kojima se raspravljalo u okviru Tridentskog koncila (1545–1563). Poput antičkih filozofa i Botero se zalagao za održavanje postojećeg stanja i protivio se uvođenju bilo kakvih promjena i inovacija, s obzirom na to da je sve ustaljeno predstavljalo sigurnost, dok je novo bilo sinonim za nesigurnost. U slučaju nužnosti uvođenja promjena Botero ističe da se one ne smiju uvoditi naglo, nego vrlo pažljivo i postupno (Botero, 1956, 44–51). U tom je kontekstu izrazio svoje protivljenje izmjenama na religijskom planu: “Uvijek poštuju Boga, u skladu sa drevnim zakonima, i pobrini se da i drugi tako čine. Mrzi i kazni sve inovatore u božanskim stvarima, (...) jer promjena u religiji dovodi do drugih promjena (...)” (Botero, 1956, 66). Iako ni u ovom citatu Botero ne spominje glazbu, ova rečenica podsjeća na Platonovu formulaciju prema kojoj promjene glazbenih zakonitosti dovode do promjena državnih zakona (Platon, 1997, 424b4–c6). Moguće je da je Botero ovu Platonovu rečenicu preformulirao, odnosno prilagodio kontekstu, kao i to da je prilikom spominjanja “inovatora u božanskim stvarima” izrazio svoje neslaganje s uvođenjem novosti u liturgijsku glazbu.

Glazba kao nužnost

Boterov je traktat *O državnome razlogu* moguće usporediti s djelom njegova suvremenika, dubrovačkog kneza i filozofa Nikole Vitova Gučetića (Nicolò Vito di Gozze, 1549–1610). Gučetić je, naime, 1591. godine u Veneciji objavio dijalog naslova *Dello stato delle repubbliche* koji se također ubraja u područje političke filozofije i u kojemu se Gučetić bavi tematikom najboljeg državnog uređenja. Budući da se Gučetić u navedenome djelu izrijeком referira upravo na Boterov traktat, razvidno je da je on taj traktat pročitao, a s velikom je sigurnošću moguće pretpostaviti i da je preuzeo neke Boterove stavove:⁵ “Tome slična država ne bi nigda mogla živjeti u miru, već u stalnim nadmetanjima i zavadama, kako se može vidjeti iz više no jednog suvremenog primjera koje čitamo u *Državi* Francuza Jeana Bodina, (...) te u *Državnom razlogu* Giovannija Botera iz Benea.” (Gučetić, 2000, 142) Boterov je traktat objavljen 1589. godine, tek dvije godine prije Gučetićeve dijaloga, što implicira da su obojica autora svoja djela pisali približno u isto vrijeme. U nastavku slijedi kratka analiza u kojoj će se pokušati detektirati sličnosti između Boterovih i Gučetićevih promišljanja o glazbi.

Ono što Botera jasno odjeljuje od Gučetića jest činjenica da Botero glazbu opisuje kao umjetnost koja može negativno utjecati na moć rasuđivanja, dok Gučetić po uzoru na Aristotela glazbu opisuje kao korisnu i nužnu komponentu ljudskoga života u cjelini, ističući da ona čovjeku može pomoći u jasnijem rasuđivanju: “(...) pokazah da je glazba ne samo korisna nego i neophodna životu čovjeka i građanina, jer osim što zabavlja dušu, ona i izoštrava um, a ljude čini spremnijim i pripravnijim ne samo za vojsku, nego i za svako važno djelovanje, pa je stoga valja uvesti za ures i poduku djece” (Gučetić, 2000, 417). Dakle, za razliku od Botera koji je glazbu držao štetnom za ljudski razum, Gučetić je isticao da glazba uvelike može pridonijeti jasnijem rasuđivanju jer “izoštrava um”.

5

Marinko Šišak u uvodnoj studiji hrvatskog prijevoda Gučetićeve djela *O ustroju država* kao renesansne autore koji su imali nešto jači utjecaj na Gučetića navodi njegove suvremenike Jeana Bodina i Giovannija Botera te gaetanskog biskupa iz 15. stoljeća, Francesca Patrizija (Franciscus Patritius, 1413–1492) (usp. Gučetić, 2000, 25–28).

Nadalje, paralelu između ovih autora moguće je načiniti i na temelju njihova mišljenja o pjesništvu. Botero je pjesništvo okarakterizirao negativno, svrstavajući ga među umjetnosti koje ne priliče vladaru, a Gučetić je o pjesništvu imao izrazito pozitivan stav, usko povezujući pjesničko umijeće s glazbom i odgojem te je čak u jednom kratkom odlomku naveo imena suvremenih dubrovačkih pjesnika koje je smatrao izvrsnima u tom umijeću.⁶ Još jednu razliku između Botera i Gučetića predstavlja njihov stav o raskošnim građevinama u koje su se ubrajali i prostori za glazbene izvedbe. Naime, Botero je držao da je trošenje novaca na spomenute prostore nepotrebno, a Gučetić je po tom pitanju pokazao suprotno razmišljanje:

“Velik ures i pogodnost gradu također daju zidine, hramovi, palače, privatne kuće i teatri, zatim dobro položene i izravne ceste, i ne manje gradska vrata postavljena na najprikladnijim mjestima (...) No najprije želim reći što treba o teatrima, u čiju gradnju (ti drevni narodi) uložite mnogo pažnje, dijelom zato da pokažu veličinu svojih duša, a dijelom da stvore ugodu i zabavu za puk prikazujući komedije, ili priređujući igre i natjecanja, i to divljih životinja ili očajnih i na smrt osuđenih ljudi (...)” (Gučetić, 2000, 380-382).

Gučetić se, dakle, zalagao za izgradnju raznovrsnih sakralnih i svjetovnih zdanja te je isticao da ona ne služe samo za ispunjavanje određenih praktičnih funkcija, već da je njihova svrha i dekorativna. I Botero i Gučetić referirali su se i na dramske izvedbe, no Botero je o njima govorio samo općenito, bez isticanja glazbenog elementa kao njihovog konstitutivnog dijela, a Gučetić je glazbeni aspekt smatrao neizostavnim dijelom scenskih izvedbi te je uz tragedije i komedije povezivao pojam plemenitosti:

“U to da glazba uvijek može krijepti naše duše ja sam se i sâm (...) čvrsto uvjerio, kad me moja družina pozva da u komedijama ili tragedijama predstavljam plemenite čine. Tada naime, za ohrabrenje duše i srca od dječje plašljivosti, tražih da

6

Gučetić spominje sljedeće pjesnike: Jakova Bunića, Iliju Crijevića, Damjana Benešića, Džoru Držića, Marina Držića, Dinka Ranjinu, Miha Monaldija i Mateja Benešića (usp. Gučetić, 2000, 408).

predstava ma veselo sviraju trube i sviralice, pa uz njih u tako ranoj dobi glumih na najveće zadovoljstvo i autora, pokojnog Marina Držića, i gledatelja. Zato ne samo iz rasprava nego i po vlastitu iskustvu dobro znamem u kolikom je skladu glazba s našim dušama.” (Gučetić, 2000, 414)

Oba su se autora u svojim djelima osvrnula na odgoj i obrazovanje, no značajnu razliku u tom kontekstu predstavlja upravo glazba. Naime, za razliku od Botera koji prilikom razmatranja odgojno-obrazovnog procesa uopće nije spominjao glazbu, Gučetić je u tom procesu glazbi pridavao osobitu važnost: “Iz odgoja se djece može uvijek sigurno i pouzdano predvidjeti hoće li neka država dugo trajati ili brzo pasti (...)” (Gučetić, 2000, 404). “Za (...) dobro stanje [grada, op. aut.] poželjna je služba što motri na vladanje žena i djece, kao i na poštivanje zakona, te također na tjelovježbu građana (...) i na njihovo učenje glazbe.” (Gučetić, 2000, 349)

Kao osnovu odgojno-obrazovnog procesa i Botero i Gučetić navode slobodna umijeća, međutim, Botero ne precizira koje se discipline ubrajaju u ta umijeća, dok Gučetić detaljno navodi sve discipline koje podrazumijeva pod tim pojmom, s naglaskom na glazbu kao esencijalni dio odgoja i obrazovanja:

“Četiri poznata predmeta predlaže naš Filozof za odgoj i poduku djece u njihovoj nježnoj dobi, a to su književnost, tjelovježba, glazba i slikarstvo. Književnost obuhvaća gramatiku, retoriku, logiku i poetiku; pod tjelovježbom se podrazumijevaju vježbe mačevanja, lova, skoka, plesa, jahanja, bacanja koplja, i njima slične; pod figurativni predmet ili crtanje, koji još zovemo slikarstvom, ubraja se graditeljstvo, pravljenje uzoraka, i utvrđivanje gradova i palača, a glazba obuhvaća harmoniju, bilo pjevanja, bilo raznovrsnih glazbala.” (Gučetić, 2000, 407)

“Da bi dakle čovjek mogao hvalevrijedno živjeti ne samo radeći i čineći kreposna djela, već i odmarajući se od njih u dokolici, valja djecu podučavati i glazbenu umijeću, koje stari filozofi ne ubrajaju bez razloga u slobodna umijeća, jer ono pomaže da dokolicu provedemo ispravno i neokaljani. No osim što je neophodno, ono je i umnogome prikladno, jer po svojoj prirodi pruža velik ures vladanju i korist duševnu raspoloženu, budući da se djelovanjem glazbe (...) u dušama pobuđuju različiti osjećaji (...)” (Gučetić, 2000, 407-408).

Gučetić u ovom citatu povezuje glazbu i dokolicu, a upravo je dokolica još jedan aspekt na temelju kojega je moguće povući paralelu između njega i Botera. S obzirom na to da Botero u kontekstu dokolice nigdje ne spominje glazbu, i ovoga se puta u njegovu slučaju radi o svojevrsnom marginaliziranju glazbe. Gučetić pak upravo glazbu navodi kao najprikladniji način za ispunjavanje slobodnog vremena, što je moguće povezati s njegovim višefunkcionalnim poimanjem glazbe prema kojemu neke vrste glazbe čovjeku donose užitak, dok druge na njega imaju etički učinak (Gučetić, 2000, 412-415).

Svi dosad navedeni primjeri pokazali su znatne razlike između Boterovih i Gučetićevih promišljanja o glazbi, međutim, treba napomenuti da je u njima ipak moguće pronaći i određena, doduše malobrojna, podudaranja. Tako je sličnost između ove dvojice autora moguće uočiti u njihovu tematiziranju specifične kombinacije puhaćih glazbala i udaraljki u kontekstu vojne problematike, jer je, poput Botera, i Gučetić isticao ulogu glazbe u smirivanju i ohrabivanju vojnika u ratnim prilikama:

“Zbog toga Likurg (...) htjede da se glazba spoji s vojskom, ne bi li se njome ublažila duševna naglost vojnika, pa stoga ne kretahu u bitku bez zvuka tibija i drugih glazbala, u čijem taktu prema potrebi pokretahu tijela i oružja. (...) A kako glazba (...) uvijek imaše veliku moć nad ljudskim dušama, Krećani (...) u napadu na neprijatelje gajdama poticahu vojnike na borbu, što Latini čine trubama, a Francuzi rogom, iz čega se jasno vidi da se glazbom u našim dušama mogu promijeniti razna čuvstva (...)” (Gučetić, 2000, 414).

U ovom primjeru Gučetić ispreplitanje vojske i glazbenih elemenata opisuje kao prirodnu pojavu koja proizlazi iz činjenice da se principi na kojima počiva glazba zrcale i u harmoniji koja vlada između fizičkog i psihičkog aspekta čovjeka. Na ovu je temu moguće nadovezati i problematiku modusa, odnosno učinaka koje različite vrste glazbe imaju na čovjeka. I Botero i Gučetić osvrnuli su se na glazbene moduse i pritom su obojica svoj odabir modusa utemeljili na Aristotelovim promišljanjima o glazbi iz *Politike*. Botero je u kratkom fragmentu nabrojao tri modusa, lidijski, jonski i dorski, opisujući prva dva kao smirujuću vrstu glazbe, dok je Gučetić naveo lidijski, dorski i frigijski modus, uz nešto detaljniji opis učinaka svakoga od njih:

“(…) prema Aristotelu postoji više vrsta glazbenih harmonija; neke među njima svoje slušatelje potiču na samilost, neke na krotkost, a neke na snagu i na druga djelovanja: lidijska harmonija mogaše ganuti duše slušatelja na plač i sažaljenje; njoj nalik, ali snažnija, bijaše hipolidijska; dorska svojom ozbiljnošću poticaše ljude na moralna i vrlo djela; frigijska je harmonija slatkoćom, no snažnijom kretnjom, uznosila dušu iznad osjetilnog ka natprirodnom ili prirodnom predmetu” (Gučetić, 2000, 415).

Gučetić se u ovom citatu izrijekom poziva na Aristotela te na taj način jednoznačno otkriva starogrčki utjecaj prema kojemu određene vrste glazbe u čovjeku pobuđuju različite afekte.

Zaključak

Iako Botero glazbu nije smatrao važnom komponentom u okviru političke problematike, iz količine pozornosti koju je u vlastitim razmjerima posvetio glazbi vidljivo je da je on ipak donekle pratio suvremeni razvoj glazbenog područja. Neosporno je da je Botero o glazbi imao negativno mišljenje i svrstavao ju u tzv. nevažne aktivnosti, no u nekoliko je fragmenata ipak spomenuo glazbene termine, kao što su primjerice modusi i glazbala, te na taj način pokazao da poznaje različite vrste glazbe. Međutim, u fokusu njegovih promišljanja prvenstveno je politička problematika, zbog čega se svi ostali elementi, uključujući i one glazbene, pojavljuju tek kao pomoćna sredstva utkana u argumentaciju različitih društveno-političkih pitanja.

Iz usporedne analize odlomaka iz Boterova traktata i Gučetićeve dijaloga razvidno je da je moguće detektirati određene tematske sličnosti u njihovim promišljanjima o glazbi, a moguće je i pretpostaviti da su neke od tih sličnosti rezultat činjenice da je Gučetić poznavao ovo Boterovo djelo. Obojica autora živjeli su u istom vremenskom periodu i bavili su se problematikom državnog uređenja, no u njihovom bavljenju glazbenom tematikom prevladavaju značajne razlike, kako u samom pristupu glazbi, tako i u količini odlomaka koje joj posvećuju. Naime, čini se da Boterova razmišljanja o glazbi nisu značajno utjecala na Gučetića koji se ipak više

držao svojih antičkih uzora, što je osobito vidljivo iz njegova naglašavanja uloge koju glazba ima u odgojno-obrazovnom procesu. Spomenute sličnosti između Boterovih i Gučetićevih ideja su, kao što je već rečeno, prvenstveno tematske prirode, stoga u njihovome sadržaju neosporno dominiraju različitosti. Gučetić je glazbi pridavao visoku vrijednost i u svojim joj je djelima posvećivao dosta pažnje te je u njegovim promišljanjima o glazbi moguće pronaći prilično detaljne opservacije o glazbalima, modusima, harmoniji, učincima glazbe na čovjeka itd. Botero je, pak, glazbenoj problematici posvetio tek nekoliko kraćih odlomaka iz kojih je razvidno da je glazba prema njegovu mišljenju bila tek jedna od sekundarnih, nevažnih aktivnosti koje ne zaslužuju detaljniju analizu.

Reference

- Aristotel, 1992. *Politika*. Prijevod s grčkog T. Ladan. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Botero, G., 1589. *The Reason of State. The Greatness of Cities*. [*Della ragion di stato*]. Prijevod s talijanskog P. J. i D. P. Waley. 1956. New Haven: Yale University Press.
- Grubiša, D., 2000. *Politička misao talijanske renesanse*. Zagreb: Barbat.
- Gučetić, N. V., 1591. *O ustroju država*. [*Dello stato delle repubbliche*]. Prijevod s talijanskog N. Badurina i S. Husić. 2000. Zagreb: Golden marketing.
- Platon, 1997. *Država*. Prijevod s grčkog M. Kuzmić. Zagreb: Naklada Jurčić.

THE (IR)RELEVANCE OF MUSIC IN THE WORK *DELLA RAGION DI STATO* OF AN ITALIAN THINKER GIOVANNI BOTERO

Monika Jurić Janjik

Abstract: The work *Della Ragion di Stato* [*The Reason of State*, 1589], written by Giovanni Botero (c. 1544–1617), is considered to be one of the most prominent works in the field of political philosophy from the late Renaissance. The first part of this article will present the fragments in which Botero mentions music and which show that apparently he did not have a particularly high opinion about the artform. The second part of this article will present the comparison between Giovanni Botero and Nicolò Vito di Gozze (Nikola Vitov Gučetić, 1549–1610), the philosopher and politician from Dubrovnik, who dealt with music in his work *Dello Stato delle Republiche* [*On the State of the Republics*, 1591], presenting it in a different, highly positive light.

Keywords: Renaissance; Giovanni Botero; political philosophy; music; Nicolò Vito di Gozze.

Introduction

The Italian thinker, diplomat, and humanist Giovanni Botero (c. 1544–1617) was a member of the Jesuit order, but was expelled due to his political activity and criticism of the pope. Upon his expulsion, he devoted himself to politics and pedagogy. Botero's treatise *Della Ragion di Stato* [*The Reason of State*, Venice, 1589] consists of ten books written in the form of advice to rulers, supported by numerous historical examples (Grubiša, 2000, 98-99).

In his dedication to the Prince-Archbishop of Salzburg, Wolfgang Theoderich Raitenau (1559–1617), Botero endorses anti-Machiavellism, although later in the text he agrees with some Machiavelli's ideas (e.g. using Christianity to achieve political goals) (Botero, 1956, viii). Nevertheless, it is obvious that Botero considered morality, righteousness, and integrity to be the most important characteristics of a good ruler, unlike Niccolò Machiavelli (1469–1527) who, in his work *Il Principe* [*The Prince*, 1532], argued that morality was irrelevant and immorality amongst top officials was a necessity (cited in Botero, 1956, ix). Botero also expressed his disapproval of existing ideals in the art of governing, pointing out that they were irrational and blasphemous, and thus contrary to Divine law. Accordingly, Botero announced that his work would significantly differ from the principles Machiavelli presented a half century earlier in *Il Principe*. Considering the fact that the phrase “ragion di stato” was associated with Machiavelli's unethical means, it is possible that the title of Botero's treatise contains a certain dose of irony, since his intention was the complete opposite, and mainly focused on ethics and conscience as essential elements of political science (Botero, 1956, viii-ix; Grubiša, 2000, 99). As Botero had visited France several times (he went to Paris for the last time in 1585, just before he wrote this treatise), his political thoughts were probably primarily influenced by his contemporary Jean Bodin¹ (1529/30–1596). The period in which Botero lived was generally characterised by Ottoman invasions, thus it is not unusual that in the eighth book of his treatise, Botero invites Christians to unite against Ottomans (Botero, 1956, x).

1

Jean Bodin was a French jurist and political philosopher who is best known for his theory of sovereignty which he formulated in his capital work *Les Six Livres de la Republique*, 1576 [*Six Books of the Republic*]. During Botero's first stay in France (1565–1569) he taught rhetoric and philosophy at the Jesuit colleges in Billom and Paris, and in 1585 he took part in a diplomatic mission to Paris on behalf of Charles Emmanuel I. During that mission he apparently read *Les Six Livres de la Republique*, thus his ideas concerning economics and climate are particularly indebted to Bodin (cf. Botero, 1956, x).

Music at the Margins

Based on the amount of passages Botero dedicated to musical topics, it is obvious that he did not have a particularly high opinion about music in general. In the first book of *Della Ragion di Stato*, Botero mentions art in the context of discussing virtues:

“Not only does liberality serve to rescue the unfortunate from wretchedness, but virtue is also encouraged and promoted by this form of beneficence, and it does not give rise to envy because it concerns deserving people; it fosters talent, upholds the arts, furthers science and adorns religion, which is the supreme ornament and splendour of the State, and again it binds the whole people to their ruler.” (Botero, 1956, 31)

In this citation, Botero uses general terms “arts” and “talent” without specifying individual art-forms. However, since he associated art with virtues, it is possible to conclude that his opinion on art in general was positive. Botero illustrated the importance of science and art by listing examples of famous rulers who supported the development of the artistic and scientific fields by establishing educational institutions.² In the second book, Botero refers to the need to gain experience and knowledge from the living, as well as from the dead, underlining specific historical works. At the end of this subsection dedicated to examining history, Botero described poetry as a useful discipline, indirectly referring to a common observation that poets do not speak the truth. Botero defended poets by claiming that, regardless of the specific content of the poem, the poet’s expression stirs the human spirit and creates a desire to achieve a level of similarity to the described heroes: “Even if what the poets tell is false they tell it in such a manner as to rouse a man’s spirits and kindle within him a burning desire to imitate the heroes celebrated in their verses.” (Botero, 1956, 37)

Here it should be pointed out that Botero’s view of poets was not completely one-sided, and he divided poets into good and

2

E.g. Theodosius, Justinian, Charlemagne, Constantine, Otto III, Alfonso II and Matthias Corvinus (cf. Botero, 1956, 32).

bad categories. He claimed that the latter presented lascivious content in their poems, thus making them harmful and inconsistent with the Muses (Botero, 1956, 38).

Botero expressed his attitude towards music in a passage in which he lists several examples of famous past rulers who engaged in different “irrelevant” activities:

“He [the ruler, Author’s note] must have no occupation but those proper to a prince, which are contained in Virgil’s lines:

Tu regere imperio populos, Romane, memento,

Parcere subiectis et debellare superbos:

Hae tibi erunt artes, pacique imponere morem³

and thus it is not fitting for a prince to spend his time in playing a musical instrument or writing verses, like Nero, or in archery, like Domitian, or in making lamps like Aeropus King of Macedonia, or in modelling figures in wax and clay, like the Emperor Valentinian, or in painting, like René Count of Provence, or in writing poetry, like Chilperic King of the Franks and Theobald King of Navarre.” (Botero, 1956, 55-56)

From this citation it is possible to conclude that Botero regarded music, along with painting, sculpture and other similar fields, to be an inappropriate activity for rulers. In other words, Botero believed that music was a trivial hobby which was, in comparison to other leader’s affairs, worthless and thus reserved for lower classes. This view on music is somewhat unusual if we take into consideration the fact that since the Middle Ages, especially during the Renaissance, music had been an important part of an aristocratic education. At the end of this passage, Botero even gave an example in which he singles out music as an activity which rulers should specifically avoid:

3

Botero quoted a passage from the sixth book of Virgil’s famous epic poem *The Aeneid*: “You, O Roman, govern the nations with your power – remember this! These will be your arts – to impose the ways of peace, to show mercy to the conquered and to subdue the proud.” (*Aeneid*, VI, 847-853, cited in Botero, 1956, 55-56) In this passage the military art is described as the most important ability of the Romans (the Greeks, however, surpassed them in science and arts).

“King Philip of Macedon was conversing one day with a musician about his art, and when they disagreed, required the musician to concur with his opinion. ‘Oh, Philip’, replied the musician, ‘heaven forbid that you should be able to rival me in a discussion on music’ – meaning that to concern himself with such matters would show lack of judgment in a prince.” (Botero, 1956, 56)

In this quote, music is once again described as a negative phenomenon which qualifies as secondary activity unworthy of a ruler’s attention. Perhaps Botero chose music to illustrate the harmfulness and worthlessness of certain arts because he had the lowest opinion of it (Botero, 1956, 55-56). Several times Botero referred to the role of music in military expeditions, but without discussing the music itself, using musical elements only as an auxiliary means to describe military issues. Hence, in the context of discussing ruler’s capabilities and the choosing of their counselors, Botero briefly described a conversation between King Antigonus and his son Demetrius. Demetrius asked his father how long before he could summon his army, and Antigonus, irritated by the question, answered: “Are you afraid that you alone will not hear the trumpets sound?” (Botero, 1956, 48) Botero mentions brass instruments and even without context it is clear that he is alluding to military music; in this case intended to alert the army for military action. Botero refers to military music again in the ninth book, in the chapter in which he describes ways of encouraging the soldiers, this time also mentioning percussions: “It is not my purpose to write of horns, trumpets, tambours and the other instruments which are used to give men and horses courage in battle (...)” (Botero, 1956, 204). In this citation, Botero describes another function of military music, and his marginalization of music is apparent from the way he introduced the instruments into the discussion. Hereafter, Botero lists several historical examples in which different kinds of music contributed to a war-like atmosphere and encouraged the soldiers for battle:

“When Alexander the Great listened to a wonderful trumpeter named Antigones he was so stirred to martial feeling that no one around him was safe. In the same way the sarabande which Spaniards play on their guitars inspires its hearers to dance, and worse. The Indian Nairs attach small pieces of metal to the handles of their swords, which make a sound that arouses

their warlike feelings. Tacitus writes that the Germans were wont to rouse themselves [to fight, Author's note] by chanting songs about Hercules, whom they considered the prince of all brave men: they also used the war-cry, as the Romans did, and the Turks do today." (Botero, 1956, 205)

Botero mentioned instruments from three different categories: trumpet (wind instrument), guitar (stringed instrument) and metal plates (in this context representing a kind of percussion). It should be emphasised that besides the effect of instrumental music on man, Botero also mentioned a form of vocal music ("war-cry"), as well as dance moves (in combination with music) which functioned as a stimulation for battle. Although in all above mentioned examples music was described as a valuable and advisable element in warfare, in the fifth book, Botero used precisely the combination of brass instruments and percussions to criticize Protestants. He stated that they spread their doctrine accompanied by the sounds of drums and trumpets, thereby turning their followers against rulers, aristocrats, and Catholics (Botero, 1956, 100). In all these situations, music is characterised as an art which can arouse a particular mood and stimulate a man to further actions, regardless of their final purpose.

Besides this energetic kind of music which motivates man to conduct brave actions, in the chapter in which Botero discussed the humbleness of vassals, he described the opposite; a relaxing kind of music:

"I must not omit to mention that delicate and soft music makes men weak and effeminate; the rulers of the Arcadians introduced music and singing into that harsh country to soften its fierce and savage inhabitants. The softest and most delicate music is that written in the fifth and seventh modes, which was much used of old among the Lydians and Ionians, peoples given up to pleasure and ease; Aristotle forbids such songs in his Republic and recommends the use of Dorian harmony, which is in the first mode." (Botero, 1956, 103)

Botero specified three musical modes (Lydian, Ionian and Dorian), thereby probably following Aristotle's octave species from the eighth book of the work *Politics* (Aristotle, 1992,

1276b1-10). Although Botero (unlike Aristotle) did not mention the Phrygian mode, with regard to the broader context of this passage it is possible to conclude that he also believed both Dorian and Phrygian modes were superior to the Lydian and Ionian modes.

Botero referred to music in the seventh book as well. In the chapter dedicated to ruler's wealth, he advocated moderation, classifying treasures into necessary and unnecessary, including musical performers in the latter group: "(...) apart from the sums he [Solomon, Author's note] spent in building the Temple, used it so lavishly to build summer and winter palaces in the city and in the country, to create gardens and fishponds, to acquire many horses and carts, and singers of both sexes (...)" (Botero, 1956, 133).

Botero criticized rulers who spend money on superficialities, such as extravagant buildings and musical performances, as he believed that rulers should invest only in necessities of state. Although Botero discussed educational issues in several passages of his treatise, music was not included in the list of subjects that rulers should be knowledgeable about:

"(...) he [ruler, Author's note] must be well acquainted with military matters, with what qualities go to make a good captain and a good soldier, how to choose them, dispose them and give them courage; and also with those sciences which might be called the handmaidens of military art – geometry, architecture, and engineering, in which Julius Caesar so excelled" (Botero, 1956, 34).

In this passage, Botero noted the importance of different disciplines as preconditions for acquiring military skills, suggesting that those disciplines enable the development of criteria by which soldiers can distinguish good from bad in crisis situations (Botero, 1956, 34-35). In addition to practical disciplines, rulers should be acquainted with the structure of nature, i.e. regularities of the world order (such as motions of the planets, characteristics of plants and animals, weather conditions, climate etc.), which philosophers were responsible for teaching them (Botero, 1956, 35). Rulers should also be

familiar with mathematics, military arts, rhetoric, and geography, and compensate for any lack of practical experience by studying history (Botero, 1956, 36-38). After Botero finished listing reasons why rulers should be well educated (primarily to obtain military skills and develop good judgment), he contrasted this wide knowledge with the “ignorance” of soldiers: “As for the ordinary soldier, I must confess that learning is of no use to him, for his chief virtue must be prompt obedience to his officer.” (Botero, 1956, 104) As part of the discussion on information a ruler should gather about his people, Botero noted geographical origin, age, assets and especially education, since he believed the latter had a very important role in the formation of one's character. However, Botero did not explain this statement further, claiming that many had already written about this issue before him (Botero, 1956, 37).

In the chapter dedicated to the treatment of conquered peoples, Botero emphasised the importance of education, since through that process conquered people can become similar to the conqueror (Botero, 1956, 97). Botero similarly described the process of converting pagans and heretics by means of “schools and teachers of liberal arts” (Botero, 1956, 98). Although Botero does not specify which liberal arts, given the fact that this educational program included music as a discipline, it can be assumed that Botero did acknowledge, to a certain extent, the role of music in educational processes. In the eighth book of the work *Della Ragion di Stato*, Botero divided human activities into three groups: “Some of these [crafts, Author's note] are essential or useful for civilised living, others are required for pomp and ornament and others for luxuries and for the enjoyment of leisure.” (Botero, 1956, 151-152) When discussing leisure activities, Botero did not mention music, but he did refer to fine arts, i.e. paintings and sculptures, in his list of valuable decorative objects (Botero, 1956, 151-152). Botero mentioned leisure once again in the ninth book, in the passage dedicated to the discipline of soldiers: “But of all things leisure is most pernicious to an army. If soldiers have nothing else to do they become mutinous and commit all sorts of harm (...)” (Botero, 1956, 185). From this citation it can be concluded that Botero believed leisure time should be constantly monitored due to its possible adverse effects, which he explains in the

following passage. Namely, Botero associated leisure with pleasure and argued that tendencies towards pleasure are part of human nature, thus soldiers should spend their leisure time doing physical activities (Botero, 1956, 186). For the rest of the population, Botero found appropriate “spectacles and the theater” to be appropriate leisure activities, emphasising that these kinds of performances are a good way to control leisure time (Botero, 1956, 102). Botero suggested that rulers should ensure the essential conditions for life, as well as appropriate entertainment, as regards secular manifestations which provide pleasure and delight (e.g. different games and theatre performances), and in that context he pointed out tragedies and comedies:

“The more moral and serious the entertainments provided for a people, the greater will be their power to please, delight and divert them, for happiness, to inspire which is the purpose of these spectacles, has two parts: pleasure and moral satisfaction. Thus tragedy is more praiseworthy than comedy because the matter of comedy is usually devoid of all moral, purpose, and the players are commonly ruffians rather than actors.” (Botero, 1956, 75)

Botero described tragedy as a combination of morals and pleasure, therefore uniting ethics and hedonism, and supported the position that the first does not necessarily exclude the second. According to Botero, comedies were deprived of the moral element, and he illustrated this statement by using examples of rulers from the past who thought comedies were the reason for corruption. After describing secular performances, Botero briefly mentioned religious celebrations, stating that they were also appropriate for leisure: “The spectacles provided by the church are more wonderful and dignified than secular entertainments because they contain sacred and divine elements.” (Botero, 1956, 75) It is evident that Botero considered religious celebrations to be the best way to use one’s leisure time, and even though he did not mention music in this context, it can be assumed with great certainty that musical performances were part of religious feasts. Namely, in the second half of the 16th century, sacred music was already highly developed, consequently being one of the issues discussed at the Council of Trent (1545–1563). Like the Greek philosophers, Botero advo-

cated the maintenance of the status quo, and avoiding the introduction of any kind of change or innovation. He argued that a routine represented safety, while novelties were synonyms for insecurity. If change was necessary, Botero recommended that this process should be carried out very slowly and carefully (Botero, 1956, 44-51). He also expressed his disapproval of introducing innovations into the religious sphere: “Honour God always, in accordance with the ancient laws, and see to it that others do the same. Hate and punish all innovators in divine matters, (...) because changes in religion lead to other kinds of change (...)” (Botero, 1956, 66). Although Botero did not mention music in this citation, it is very similar to a sentence in Plato’s *Republic*, according to which a change of musical laws leads to a change in state laws (Platon, 1997, 424b4-c6). It is possible that Botero rephrased Plato’s formulation, and that by mentioning “innovators in divine matters”, he wanted to express his disapproval of bringing new elements into liturgical music.

Music as a Necessity

Botero’s treatise *Della Ragion di Stato* can be compared to the dialogue *Dello Stato delle Repubbliche* [*On the State of the Republics*], written by the Duke and philosopher from Dubrovnik, Nicoló Vito di Gozze (1549–1610). Gozze’s dialogue was published in Venice in 1591, and belongs to the field of political philosophy since the main subject of the work is to pursue the best form of government. In this dialogue, Gozze explicitly refers to Botero’s treatise; hence it is obvious that Gozze read it, and it can be assumed with great certainty that he took over some of Botero’s ideas:⁴ “That kind of state could never live in peace, but in constant rivalries and feuds, which can be seen in more than one contemporary example that we read in *The Commonwealth* by the Frenchman Jean Bodin, (...) and in *Ragion di Stato* by Giovanni Botero from Bene.” (Gučetić, 2000, 142) Botero’s treatise was published in 1589, just two years

4

In the introductory study of the Croatian translation of Gozze’s work *Dello Stato delle Repubbliche*, Marinko Šišak listed several authors who influenced Gozze’s work: his contemporaries Jean Bodin and Giovanni Botero, and a 15th century Bishop of Gaeta, Francesco Patrizi (Franciscus Patritius, 1413–1492) (cf. Gučetić, 2000, 25-28).

before Gozze's dialogue, which implies that both authors were working on their books at approximately the same time. The following analysis represents an attempt to discover similarities between Botero's and Gozze's thoughts on music.

The most significant difference between Botero and Gozze is their general attitude towards music: on the one hand, Botero believed that music had a negative influence on man's judgement, while Gozze, who was influenced by Aristotle, argued that music was not only useful, but also a necessary component of life in general, emphasising that music can improve one's judgement:

“(…) I have shown (earlier) that music is not only useful but also indispensable for the life of a man and citizen, because, apart from entertaining the soul, it also sharpens the mind, making people more ready and better trained not only for the army but also in every important action; therefore it should be introduced for ornamentation and in the education of children” (Gučetić, 2000, 417).

Unlike Botero, who suggested music was harmful to man's judgement, Gozze claims that music can enhance one's judgement, since it “sharpens the mind”. Furthermore, a parallel can be drawn between these two authors based on their views on poetry. Botero described poetry negatively, stating that it was inappropriate for a ruler. Gozze, however, held the art of poetry in high esteem due to its connection to education, and lists the names of contemporary Dubrovnik poets who, in his opinion, excelled in their art.⁵ Another difference between Botero and Gozze can be detected in their thoughts about extravagant buildings, which concerns premises for musical performances. Botero explained that spending money on such premises was unnecessary, while Gozze expressed the opposite position:

5

Gozze listed the following poets: Iacobus Bonus (Jakov Bunić), Elio Lampridio Cervava (Ilija Crijević), Damianus Benessa (Damjan Benešić), Diore de Darsa (Džore Držić), Marino Darsa (Marin Držić), Domenico Ragnina (Dinko Ranjina), Michele Monaldi (Miho Monaldi) and Matthaeus Benessa (Matej Benešić) (cf. Gučetić, 2000, 408).

“Great decoration and benefit of the city are city walls, temples, palaces, private houses and theaters, then well built and straight roads, and also city gates set in the most appropriate places (...) But first I would like to say what needs to be said of theaters, building of which (ancient people) gave a lot of attention, partly to show greatness of their souls, and partly to create pleasure and entertainment for common people by showing comedies, or organizing games and competitions of wild animals or people who are desperate or sentenced to death (...)” (Gučetić, 2000, 380-382).

Gozze evidently advocated the construction of sacred and secular buildings, underlining their multi-functionalism, in being practical and decorative. Both Botero and Gozze referred to theatre performances, but Botero did not mention music, while Gozze argued that music was an essential part of stage performances, and associated tragedies and comedies with the nobility:

“The fact that such music can always comfort our souls (...) I have myself experienced in depth; because when members of my company were invited to present the most noble acts in comedies and tragedies, in order that my nature not be frightened of such scenes I had commanded (...) to cheerfully play trumpets and other winds; and, furthermore, I had performed this role at my most tender age to the greatest satisfaction of the author himself, Marino Darxa, and the spectators; so that I have, beyond reason, personally experienced enough – as earlier mentioned – in how music is in harmony with our soul.” (Gučetić, 2000, 414)

Botero and Gozze also differed regarding education, since Botero once again excluded music from this context, whereas Gozze recognized that music had a significant role within the educational process:

“It is from the education of children that it is certain and reliable to predict if a certain state will last long or soon decline (...)” (Gučetić, 2000, 404).

“(...) also useful for the city are some services which make it more beautiful and better. For its good maintenance (the existence of) a service that would observe the behaviour of

women and children, the respect of laws, as well as gymnastics among citizens at gym games and their learning of music is desirable” (Gučetić, 2000, 349).

Both authors accepted liberal arts as a basis for education, however, Botero did not specify the individual art-forms which this system consists of. Gozze, on the other hand, extensively explains all the disciplines he believes are implied in this term, highlighting music as a crucial part of the educational process:

“Our Philosopher suggested four well-known subjects for upbringing and education of children in their tender age, and these are literature, gymnastics, music and painting. Literature encompasses grammar, rhetoric, logic and poetics; gymnastics implies exercising of swordsmanship, hunting, jumping, dancing, riding, spear throwing, and [activities, Authors’ note] similar to those; figurative art or drawing, which we also call painting, includes architecture, model-making, and fortification of cities and palaces, and music encompasses harmony, whether of singing, whether of various musical instruments.” (Gučetić, 2000, 407)

“Thus, in order to be able to live in a praiseworthy way (...) children should also be taught the art of music, which was not included in the liberal arts without reason by ancient philosophers, because it helps us to spend leisure time in a correct and non-contaminated way. But, along with being indispensable it is also manifoldly appropriate, because it offers by its nature great embellishment to governing and benefit to the state of mind, as music by its influence incites various emotions in souls (...)” (Gučetić, 2000, 407-408).

Gozze associated music with leisure, which was another term both he and Botero discussed. However, even within leisure Botero did not mention music, thus in this aspect his marginalization of music can also be detected. Gozze, on the other hand, considered music to be the most appropriate way of spending one’s leisure time, which probably arises from his notion of music as a multifunctional phenomenon, according to which some kinds of music arouse pleasure, while others have ethical effects (Gučetić, 2000, 412-415).

All of the above-mentioned examples demonstrate significant differences between Botero's and Gozze's thoughts on music. Nevertheless, it should be pointed out that among them, it is also possible to detect certain coincidences, although to a much lesser extent. One similarity between Botero and Gozze lies in their description of wind and percussion instruments in the discussion of military issues, since Gozze likewise highlighted the role of music in the context of encouraging and calming soldiers in battle:

“That is why Lycurgus (...) wanted to connect music with military, so it could lower rashness of their spirit, thus they never started a battle without the sound of tibia and other instruments, in their meter they moved bodies and weapon when necessary. (...) Since music (...) always had great power over human soul, Cretans (...) motivated soldiers to fight their enemies by bag-pipes, Latins did the same with trumpets, French with horns, thus it is evident that music can change many emotions in our souls (...)” (Gučetić, 2000, 414).

In this example, Gozze describes the connection between the military and musical elements as a natural phenomenon, deriving from the fact that musical principles reflect the harmony of humans' physical and mental state. This matter can be linked to the issue of musical modes, i.e. to the different effects of various types of music. Both Botero and Gozze referred to musical modes, basing their theories on Aristotle's thoughts on music from his work *Politics*. In a short passage, Botero listed three modes, Lydian, Ionian and Dorian, describing the first two as relaxing. Gozze, in the meantime, rather extensively described the effects of the Lydian, Dorian and Phrygian modes:

“(...) according to Aristotle there are several musical harmonies; some of them stimulate listeners; some inspire compassion in listeners, some gentleness, and some strength and other actions: Lydian harmony could provoke in the listeners' souls crying and compassion; similar, but stronger, was Hypolydian; Dorian by its seriousness encouraged people to moral and noble acts; Phrygian harmony by its sweetness, but stronger motion, lifted the soul above the sensational to the supernatural or natural object” (Gučetić, 2000, 415).

In this citation, Gozze explicitly named Aristotle, unquestionably revealing the influence of Ancient Greek theories on the power of music, according to which certain types of music could arouse different emotions in a man.

Conclusion

Despite the fact that Botero did not believe music was an important element in politics, it is evident from the number of passages he has dedicated to musical issues that he did, to some extent, follow the contemporary development of music. He described music as an irrelevant art, thus it is unquestionable that his opinion of music was generally negative, but his mention of musical terms (e.g. modes and instruments) proves that he was acquainted with different types of music. However, his treatise is mainly focused on political issues; therefore all the elements of his text, including musical terms, function as an auxiliary means for explaining different socio-political questions.

A comparative analysis of passages from Botero's treatise and Gozze's dialogue has shown that it is possible to perceive certain thematic similarities between their thoughts on music, and assume that those similarities are a result of Gozze having read Botero's work. Both these authors lived in the same time period, and their works deal with the best form of government. Yet their consideration of music shows significant differences, both in their approach to music, as well as in the number of passages they dedicate to it. In fact, it seems that Botero's thoughts on music did not have a significant influence on Gozze, who was more consistent in following his role models from antiquity, which is especially apparent in his advocating for the role of music in the educational process. The above-mentioned similarities between Botero's and Gozze's ideas are, as it was already pointed out, primarily thematic, thereby in their content prevail the differences between them. On the one hand, Gozze held music in high esteem and paid particular attention to musical issues in his works, therefore his thoughts on music include rather detailed observations about instruments, modes, harmony, the effects etc. On the

other hand, Botero dedicated just a few short passages to musical matters, which proves that in his opinion, music was a secondary, unimportant activity that does not deserve to be thoroughly analysed.

References

- Aristotel, 1992. *Politika*. Translated from Greek by T. Ladan. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Botero, G., 1589. *The Reason of State. The Greatness of Cities*. [*Dello ragion di stato*]. Translated from Italian by P. J. and D. P. Waley. 1956. New Haven: Yale University Press.
- Grubiša, D., 2000. *Politička misao talijanske renesanse*. Zagreb: Barbat.
- Gučetić, N. V., 1591. *O ustroju država*. [*Dello stato delle repubbliche*]. Translated from Italian by N. Badurina and S. Husić. 2000. Zagreb: Golden marketing.
- Platon, 1997. *Država*. Translated from Greek by M. Kuzmić. Zagreb: Naklada Jurčić.

PRISUTNOST SLAVONSKE TRADICIJSKE GLAZBE U OPERI *ERO S ONOGA SVIJETA* SKLADATELJA JAKOVA GOTOVCA

Zdravko Drenjančević

Abstrakt: Unutar bogatog glazbenog opusa, nadahnutog tradicijskom glazbom, dio je nastao pod utjecajem slavonskog melosa. Ovaj rad prikazuje primjenu slavonske tradicijske glazbe u umjetničkoj glazbi koristeći kao primjer najpoznatiju i najizvođeniju hrvatsku operu *Ero s onoga svijeta*, skladatelja Jakova Gotovca (1895–1982). Prisutnost slavonske tradicijske glazbe u djelu otkriva se kroz prepoznatljiv napjev nazvan *bečarac*.

Ključne riječi: *bečarac*; slavonski melos; opera; Jakov Gotovac.

U umjetničkoj glazbi nalazimo brojna skladateljska ostvarenja nadahnuta tradicijom. Kod pojedinih skladatelja primjena tradicijske glazbe značajnije pridonosi procesu oblikovanja njihovog skladateljskog izraza.

Unutar bogatog glazbenog opusa u Hrvatskoj, nadahnutog tradicijskom glazbom, dio stvaralaštva nastao je i pod utjecajem slavonskog melosa. Značajnija prisutnost slavonske tradicijske glazbe u umjetničkom stvaralaštvu očituje se u dvadesetom stoljeću, od završetka Prvog svjetskog rata. Zanimanje skladatelja za elemente slavonskog melosa posebice prepoznamo u razdoblju između dva svjetska rata, kao što su Slavko Zlatić (1910–1993), Božidar Širola (1889–1956), Boris Papandopulo (1906–1991), Rudolf Matz (1901–1988), te je od tada prisutno

sve do danas. Upravo u najplodonosnijem razdoblju nastalo je i vrhunsko operno ostvarenje *Ero s onoga svijeta*, skladatelja Jakova Gotovca (1895–1982).

Hrvatski skladatelj Jakov Gotovac pripada najistaknutijim predstavnicima nacionalnog smjera u Hrvatskoj. Njegov skladateljski opus čine orkestralne, scenske, vokalne i vokalno-instrumentalne skladbe.

Komična opera *Ero s onoga svijeta* pripada najznačajnijim Gotovčevim ostvarenjima. Ona ujedno predstavlja najuspješnije i najizvođenije hrvatsko operno djelo sve do danas. Nakon praizvedbe u Zagrebu (1935) uslijedio je i *Erin* vrlo respektabilan međunarodni uspjeh, započet već izvedbom u Brnu (1936), a do početka Drugog svjetskog rata izveden je i u Austriji, Bugarskoj, Češkoj, Finskoj, Italiji i Njemačkoj. O iznimnom uspjehu ovog djela govori i podatak da je do sada 80 hrvatskih i inozemnih kazališnih kuća uvrstilo *Eru* na svoj repertoar (Majer-Bobetko, 2011, 72).

Gotovčeva ljubav prema folkloru i narodnoj melodici snažno prožima ovo glazbeno-scensko djelo.¹ Unatoč radnji, smještenu u Dalmatinskoj zagori, skladatelj se ne ograničava isključivo na glazbene idiome toga kraja, već vješto koristi glazbene elemente i drugih hrvatskih predjela. U nastavku ovoga rada prikazat ćemo na koji način i u kojoj mjeri je slavonska tradicijska glazba prisutna u Gotovčevoj operi *Ero s onoga svijeta*.

Potrebno je istaknuti da se tijekom našeg istraživanja nismo susreli s drugim autorima i radovima, koji bi se bavili procjenom prisutnosti slavonskog melosa u operi *Ero s onoga svijeta*. Do sada neobrađena tematika ovoga rada je ujedno i segment opsežnog znanstvenog istraživanja, koje se bavi prisutnošću slavonskog melosa u umjetničkoj glazbi 20. stoljeća (Drenjančević, 2018).

Iako latentnu prisutnost slavonskog melosa nalazimo tijekom cijele Gotovčeve opere, njegovi jasno vidljivi elementi očituju se primjenom glazbenih citata u prvom i trećem činu. Snaž-

1

Usmjeravanje tradicijskim korijenima Gotovac duguje svojem učitelju Antunu Dobroniću (1878–1955) (Kovačević, 1960, 164).

nu, upečatljivu asocijaciju slavonskog melosa prepoznajemo upravo u citiranju *bečarca*², karakterističnog vokalno-instrumentalnog napjeva iz Slavonije. Unatoč tomu da nam porijeklo Gotovčeve melodije *bečarca* nije poznato, lako možemo uočiti njene dodirne točke sa tradicijskim predloškom, koji je Julije Njikoš (1924–2010) zabilježio u Vinkovcima (Ferić, 2016, 97–98).

Tradicijski napjev A

Pre-ko šo-ra pru-ži-o se la-nac, pre-ko šo-ra pru-ži-o se la-nac,

Gotovac, 1. čin: *Vidjele ste, sidjoh odozgora*, br. 20, t. 6; br. 21, t. 1; br. 26, t. 1 i br. 27, t. 1

1. Vi - dje - le ste, si - djoh o - doz - go - ra, iz kra - je - va što su iz - nad go - ra, ra,
 2. Gdje l - li - ja svo - ja ko - la gu - ra, gdje sve vr - vi od bož - jih pan - du - ra,
 3. Tko je mlad i živ, taj vo - ljet mo - ra, i ja za - to si - djoh o - doz - go - ra,
 4. Za njom gi - nem, bez nje bi - ti ne - ću, rad nje ži - vim, rad nje ja u - mrijet ću.

Tradicijski napjev A'

i - de lo - la i pi - va be - ća - rac, i - de lo - la i pi - va be - ća - rac.

Gotovac, 1. čin: *Vidjele ste, sidjoh odozgora*, br. 20, t. 12; br. 21, t. 7; br. 26, t. 7 i br. 27, t. 7

1. sa o - bla - ka, s mje - se - ca sa zvijez - da s božjeg dvo - ra sa an - dje - ōs - kih gnijez - da,
 2. da se red u - ra - ju ne - o - me - ta: [Ja sam E - ro sa o - no - ga svije - ta!]
 3. da po - tra - žim ko - ju vo - lim vi - še, ne - go đ u - ša što pod gr - lom di - še.
 4. Ka - o - sli - ka o - na mi je sve - ta: [Ja sam E - ro sa o - no - ga svije - ta!]

br. 21, t. 10 i br. 27, t. 10

2.. 4. Ja sam E-ro...sa onoga svijeta!

Primjer 1.

Paradigmatički prikaz³ Gotovčeva *bečarca* i melodije *bečarca* zabilježene u Vinkovcima (Drenjančević, 2018, 217–218)

2

“Definirat ćemo ga kao vokalno-instrumentalni napjev, s tekstom u deseteračkom dvostihu. Iako se u glazbenoj praksi Slavonije javlja tek sredinom prošlog stoljeća, prerastao je u najizvođeniji i najomiljeniji ljudski napjev Slavonije. Prepoznatljiv je po svojem vedrom, šaljivom, ponekad i dvosmislenom, provokativnom sadržaju.” (Drenjančević, 2018, 65) Detaljnu studiju ovog deseteračkog napjeva načinio je etnomuzikolog Vinko Žganec (1890–1976) u radu pod naslovom *Melodije bečarca* (Žganec, 1962, 513–523).

3

Prikaz u kojemu smo komparirali odabrane uzorke na temelju njihove formalno-motivske strukture.

Bećarac u operi *Ero s onoga svijeta*, 1. čin

Iz paradigmatškog prikaza vidljivo je da Gotovac tijekom prvog čina koristi vokalnu melodiju *bećarca* u više glazbenih odlomaka. Melodija Gotovčeva *bećarca* u potpunosti zadržava ljestvičnu strukturu tradicijskog napjeva. Dok predznaci ukazuju na nastup *bećarca* u A-duru, struktura melodije otkriva tonalni centar na tonu e^{1,4}. Početak Mićine melodije (*Vidjele ste...*) harmoniziran je subdominantnim akordom (A-durom), čime skladatelj naglašava snažnu privrženost tradicijskom tipu harmonizacije. Poveznicu Gotovčeva *bećarca* s tradicijskim slavonskim napjevom nalazimo u deseteračkim stihovima sa cezurom iza četvrtog sloga, kao i u četverodijelnoj strukturi kitice, sastavljenoj iz četiri trotaktne fraze. Pritom može doći do proširenja određenih fraza, kao što vidimo u 1. činu, *Vidjele ste, sidjoh odozgora*, br. 21, t. 10. i br. 27, t. 10.⁵

Kadence melostihova su djelomično oblikovane po uzoru na tradicijski napjev. Prvi melostih završava šestim stupnjem, dok ostala tri melostiha završavaju drugim stupnjem. Iako kretanje melodije nije identično, valja istaknuti da Gotovac oblikuje smjer kretanja melodijske linije, blisko tradicijskom predlošku. To posebice prepoznajemo u završecima melodijskih fraza. Ritamska struktura Gotovčeva *bećarca* u potpunosti odgovara osminkom obrascu tradicijskog napjeva.

Odstupanja u odnosu na tradicijski *bećarac* očituju se kroz primjenu teksta. Tekst je u funkciji protoka dramske radnje, stoga svaki stih četverodijelne kitice donosi novi tekstualni sadržaj.⁶ Uz vokalnu varijantu u *Eri* nalazimo i instrumentalne

4
Prema hrvatskom muzikologu Vinku Žganecu, ljestvična struktura *bećarca* bi bila najbliža miksolidijskom modusu (Žganec, 1962, 518).

5
Kako unutar korištene partiture nisu označeni brojevi taktova, citiranje pojedinog mjesta unutar skladbe nastojali smo što preglednije prikazati, stoga smo odabrali sljedeći obrazac citiranja: čin opere, naslov napjeva (kojim započinje stih libreta), broj odsjeka u partituri (engl. *rehearsal number*) te broj takta unutar toga odsjeka (Drenjančević, 2018, 218).

6
Tradicijska varijanta *bećarca* s četverodijelnom kiticom sadrži oblik MMNN. Sistem označavanja preuzet je od Valensa Voduška (1912–1989), slovenskog etnomuzikologa (Terseglav *et al.* 1992, 451).

melodijske linije tradicijskog *bećarca*. Istaknut ćemo šesnaestinski motiv, koji nalazimo u Njikoševu zapisu, a koji se poput svojevrsnog lajtmotiva javlja tijekom cijele Gotovčeve opere.



Primjer 2.

Melodijsko-ritamski motiv instrumentalne dionice tradicijskog *bećarca*. t. 1-3. (Njikoš, 1988, 11)⁷

Upravo motivom vedrog, šaljivog tradicijskog napjeva, skladatelj želi naglasiti humorističan sadržaj svojeg opernog djela. To se posebice očituje već u prvim taktovima skladbe, gdje navedeni motiv nalazimo u augmentiranom obliku.



Primjer 3.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 1. čin. Uvodni motiv opere, nadahnut tradicijskim *bećarcem*. t. 1-5. (Drenjančević, 2018, 221)

Orkestralni odsjek prvog čina (br. 20, t. 1) započinje instrumentalnim uvodom, po uzoru na izvođačku praksu tradicijskog *bećarca*⁸. Taj uvod, sadržajno izgrađen na instrumentalnoj dionici tradicijskog *bećarca*, Gotovac kompozicijski oblikuje nizom paralelnih kvintakorda. Potom slijedi scenski slikovita padajuća kromatska ljestvica, kojom se najavljuje dolazak Miće-Ere na scenu (Drenjančević, 2018, 221). Gotovac pritom ne pribjegava cjelovitom citiranju, već odabrani predložak koristi kao reminiscenciju na tradicijsku melodiju. Istim melodijsko-ritamskim motivom završava odsjek *Tko je mlad i živ, taj voljet mora* (1. čin, br. 28, t. 1).

7

Notni prijepis Zdravko Drenjančević (1976).

8

Pjevanju *bećarca* prethodi instrumentalni uvod, koji sviraju tamburaši.



Primjer 4.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 1. čin. Scena *Vidjele ste, sidjoh odozgora*. Br. 20, uvodni instrumentalni odsjek. t. 1-5. (Drenjančević, 2018, 222)

Na harmonijskom planu i dalje nalazimo prepoznatljiv tradicijski okvir *bećarca*, temeljen na glavnim stupnjevima ljestvice. Istovremeno skladatelj iznalazi i nova rješenja, ostvarena kroz učestalije izmjene akorda, veću zastupljenost toničke harmonije, ali i značajniju prisutnost sekundarnih dominanti (npr. D/II, 1. čin, br. 20, t. 13).

Vi-dje-le ste si-deh o-do-z-go-ra. iz kra-je-va što su iz-nad go-ra.

E: IV ²⁵ III VI I ¹⁷ IV - I ⁶ - II ^{6 7} - #IV V -

sa o-bla-ka, smje-sc-ca sa zvijcz-da s bož-jeg dvo-ra san-će-os-kih gnijcz-da.

Primjer 5.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 1. čin. Scena *Vidjele ste, sidjoh odozgora*. Br. 20, harmonijska analiza odsjeka. t. 6-17.

Povremeni izlazak iz postojećih tradicijskih okvira ne odražava se na kadence. Iz primjera br. 5 vidimo da Gotovac, po uzoru na tradicijsku praksu, zadržava prvu kadencu na subdominanti (br. 20, t. 8), drugu (br. 20, t. 11) i četvrtu (br. 20, t. 17) na dominanti. Treća kadencu (br. 20, t. 14), na tonu fis, predstavlja reminiscenciju arhaičnog eolsko-dorskog modusa. Zadnji stih druge kitice Mičina *bećarca* (br.

U zborskom odlomku se i dalje snažno odražava prepoznatljiv tradicijski okvir (nota initialis, subdominantni karakter⁹, ritam, metar, melodijske kadence, trotaktne dvodijelne fraze). Slobodniji skladateljev pristup tijekom citiranja očitovat će se u nekoliko sljedećih primjera (Primjer 8-12). Melodijsko-ritamske korekcije vidljive su u prva dva stiha melodije koju pjeva Marko (*Zaludu joj i zubi i žalac*, br. 216, t. 25-30).



Primjer 8.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 3. čin. Scena *Nu jezika, ludog babljeg zvrka*. Br. 216, Markovo citiranje melodije *bećarca* u odsjeku *Zaludu joj i zubi i žalac*. t. 25-30.

Posebice uočljivo i u kratkoj melodiji mlinara Sime (*Pusti babu, neka sikće samo*, br. 217, t. 7-11), gdje Gotovac djelomično zadržava samo ritamske osobine tradicijskog *bećarca*.



Primjer 9.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 3. čin. Scena *Pusti babu, neka sikće samo*. Br. 217, obrisi *bećarca* u melodiji Sime. t. 7-11.

Melodijsko-ritamsko variranje tradicijske melodije (osminske pauze i triole), koju donosi Mića, uz istovremenu primjenu šesnaestinskog lajtmotiva u gudačkim dionicama, također je jedan od skladateljevih postupaka u trećem činu (*Ti djevojku za ruku ne moli*, br. 230, t. 2-29).

9

Analizirajući melodije *bećarca*, Žganec izdvaja pedeset jednu melodiju (od ukupno devedeset tri), čiji početni tonovi pripadaju tonovima subdominantnog trozvuka te zapaža da se već preko melodijskih početaka odražava subdominantni karakter tradicijskog *bećarca* (Žganec, 1962, 515).



Primjer 10.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 3. čin. Scena *Ti djevojku za ruku ne moli*.
Br. 230, variranje tradicijske melodije *bećarca*. t. 2-7.

Gotovac ponekad pribjegava kombiniranju vokalnih i instrumentalnih motiva tradicijskog *bećarca*, uz periodične nastupe zbora, kao npr. u orkestralnom zaključku, nakon Mićina izvođenja *bećarca* (br. 233, t. 1-15).



Primjer 11.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 3. čin. Br. 233, *bećarac* u orkestralnim dionicama. t. 1-6.

Posebno zanimljiva skladateljeva rješenja nalazimo u odsjeku *Da slučajno na Matiju nabasah* (br. 235, t. 1-8). Mićin solistički nastup predstavlja svojevrsni derivat tradicijske melodije. Skladatelj primjenjuje horizontalnu polimetriju kombinirajući $5/4$ ($3+2$) i $3/4$ mjeru. Iako nije česta pojava, u slavonskoj tradicijskoj glazbi nalazimo napjeve sa trodobnom i peterodobnom metričko-ritamskom strukturom (Drenjančević, 2018, 43).



Primjer 12.

Gotovac. *Ero s onoga svijeta*. 3. čin. Odsjek *Da slučajno na Matiju nabasah*. Br. 235, variranje melodije *bećarca* metričkim promjenama. t. 1-4.

Ovakvo glazbeno rješenje uvjetovano je libretom, odnosno promijenjenom metričkom slikom teksta. Gotovac zadržava strukturu kitice od četiri stiha (u jedanaesteru), služeći se i dalje melodijskim motivima i harmonijskom strukturom izvornog *bećarca*. Promjena mjere je rezultirala time da se četiri stiha kitice iznesu kroz osam taktova. Na prvi pogled čini se da skladatelj napušta trotaktnu dvodijelnu strukturu

bećarca. Međutim, ona je zadržana promjenama mjere (5/4, 3+2, latentno sadrži dva takta, kojima je dodan takt u 3/4 mjeri). Iz metričke strukture se iščitava drugačiji raspored cezura od onih u tekstovima izvornog napjeva, što je Gotovca, u nastojanju da zadrži tradicijski okvir ovog slavonskog napjeva, potaklo na izvanredna skladateljska rješenja.

Na temelju navedenog, zaključit ćemo da je Gotovac, citirajući tradicijski *bećarac* u operi *Ero s onoga svijeta*, ostao vrlo blizak slavonskom tradicijskom izričaju. Na to ukazuje prisutnost ključnih parametara ovog tradicijskog napjeva, poput note initialis, metra i ritma, harmonije, melodijskih kadenci i tro-taktnih dvodijelnih glazbenih fraza. Povremeno slobodnije tretiranje melodijske linije nije narušilo tradicijski utjecaj, koji posebice dolazi do izražaja u završnim tonovima i završnim intervalima melodijskih kadenci.

Čvrsta identifikacija s izvornim *bećarcem* proizlazi iz harmonijske strukture Gotovčevih prvih stihova, u kojima se snažno odražava subdominantni karakter. Profiliranje Gotovčevih citata u duhu slavonskog melosa uvelike je potpomognuto i primjenom ritamske i formalne strukture tradicijskog *bećarca*.

Kada promatramo ulogu *bećarca* u Gotovčevoj operi, potrebno je istaknuti da je skladatelj dobro poznao osobine tog tradicijskog napjeva, primjenjujući ga u promišljeno odabranim dramskim mjestima. Već smo ranije ukazali da je Gotovac, šesnaestinskim motivom šaljivog *bećarca*, na početku skladbe najavio karakter svojeg djela. Svakako moramo uzeti u obzir da je glavnom liku, Mići (Eri), povjerena melodija *bećarca* u prvom činu opere. Protagonista, Ero, dok pripovijeda o nedostatku ljubavi i ašikovanja na "onom" svijetu, se karakterno uklapa u ulogu *bećara*¹⁰, stoga ne iznenađuje da je upravo njemu povjerena melodija tog karakterističnog tradicijskog napjeva. Smisljeno smještanje *bećarca* u semantički kontekst dramskog događanja nalazimo i u trećem činu opere. Dok zbor pjeva *bećarac*, u partituri nalazimo zapisano: "Narod pjeva

10

"Naziv bećar je turska riječ za neženju, momka, samca, lolu, bekriju, veseljaka, ljubavnika, sklonoga raskalašenom životu, rasipništvu, neumjerenom jelu i piću te ženama." (Ferić, 2016, 95)

rugalicu, dok se Doma i Marko prepiru.” (Gotovac, 1955, 495) *Bećarcem*, koji je u službi medija, skladatelj želi prenijeti satiričnu poruku, koja odgovara karakteru, ali i društvenoj ulozi toga specifičnog slavonskog napjeva. Tako *bećarac* postaje prenositelj poruke, posrednik između skladatelja i slušatelja, dok istovremeno, kao stvaralački faktor, naglašava određene dramske situacije u ključnim scenama.

Iz svega navedenog možemo zaključiti da *bećarac*, jedan od najpopularnijih i najizvođenijih slavonskih napjeva, ima značajno mjesto i prepoznatljivu ulogu u oblikovanju Gotovčeve opere *Ero s onoga svijeta*. Kako u opernom stvaralaštvu iznimno rijetko nalazimo prisutnost slavonskog melosa, Gotovčev *Ero* je uistinu dragocjen primjer te glazbene vrste i zasigurno predstavlja značajan doprinos umjetničkom opusu nadahnutom slavonskom tradicijskom glazbom.

Reference

- Drenjančević, Z., 2018. *Elementi ljudske glasbe Slavonije v delih skladateljev umetniške glasbe 20. stoletja*. Doktorska disertacija. Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.
- Ferić, M., 2016. *Folklorna glazba Panonske plesne zone*. Vinkovci: Kulturni centar “Gatalinka” Vinkovci.
- Gotovac, J., 1955. *Ero s onoga svijeta; komična opera u 3 čina*. [partitura] Beč: Universal Edition.
- Kovačević, K., 1960. *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. Zagreb: Naprijed.
- Majer-Bobetko, S., 2011. *I opet nije jedan hrvatski kompozitor uzalud napisao operu*. [online] Dostupno na: <https://hr-cak.srce.hr/74532> [Posjećeno: 5. listopada 2016].
- Njikoš, J., 1988. *Gori lampa nasrid Vinkovaca: narodni običaji, pjesme, kola i poskočice Vinkovačkog kraja*. Privlaka: Privlačica.
- Terseglav, M., Cvetko, I., Golež, M. i Strajnar, J., 1992. *Slovenske ljudske pesmi*. 3. Ljubljana: Slovenska matica Ljubljana.
- Žganec, V., 1962. *Melodije bećarca*. [online] Dostupno na: <http://dizbi.hazu.hr/?object=list&find=Melodije+bećarca> [Posjećeno: 14. srpnja 2016].

THE PRESENCE OF TRADITIONAL SLAVONIAN MUSIC IN THE OPERA *ERO S ONOGA SVIJETA* BY THE COMPOSER JAKOV GOTOVAC

Zdravko Drenjančević

Abstract: Within the rich music opus that is inspired by traditional music, a part of it was created under the influence of Slavonian folk music. This work shows the usage of Slavonian folk music in artistic music using the most famous and most performed Croatian opera *Ero s Onoga Svijeta* [Ero the Joker] by the composer Jakov Gotovac (1895–1982) as an example. The presence of traditional Slavonian music inside the work is revealed through the recognizable tune named *bećarac*.

Keywords: *bećarac*; Slavonian folk music; opera; Jakov Gotovac.

In classical music we find numerous compositions inspired by tradition. For some composers, the use of traditional music contributes significantly to the shape of their compositional expression.

One part of the rich music oeuvre in Croatia, inspired by traditional music, was created and influenced by the Slavonian melos. The presence of Slavonian traditional music in art creation was most evident in the twentieth century, after World War I. The elements of the Slavonian melos are particularly recognized in the period between the two world wars, in composers such as: Slavko Zlatić (1910–1993), Božidar Širola (1889–1956), Boris Papandopulo (1906–1991), and Rudolf Matz (1901–1988). It was during this fruitful period that the first

opera *Ero s Onoga Svijeta*, composed by Jakov Gotovac (1895–1982), was created.

Croatian composer Jakov Gotovac is among the most prominent representatives of Croatian music. His oeuvre consists of orchestral, stage, vocal, and vocal-instrumental compositions.

The comic opera *Ero s Onoga Svijeta* is one of Gotovac's most significant works. It is also the most successful and the most performed Croatian opera today. The first performance in Zagreb (1935) was followed by a very respectable international success, which started in Brno in 1936. By the beginning of World War II, it had been performed in Austria, Bulgaria, the Czech Republic, Finland, Italy and Germany. The remarkable success of this piece is also evidenced by the fact that 80 Croatian and foreign theatre companies have thus far included *Ero* in their repertoire (Majer-Bobetko, 2011, 72).

Gotovac's love for folklore and folk melody strongly influenced this musical-stage work.¹ Despite the plot taking place in the Dalmatian hinterland, the composer does not confine himself solely to the musical idioms of that area, but skilfully incorporates musical elements from other Croatian regions. As this paper progresses, we will show how and to what extent Slavonian traditional music is present in Gotovac's opera *Ero s Onoga Svijeta*.

It is necessary to point out that during our research we did not come across other authors or works which assess the presence of the Slavonian melos in the opera *Ero s Onoga Svijeta*. The topic of this paper, which has never before been analysed, is at the same time a segment of extensive academic research, which deals with the presence of the Slavonian melos in 20th century classical music (Drenjančević, 2018).

Although the latent presence of the Slavonian melos is found throughout Gotovac's opera, clearly visible elements are evident through the musical quotations in the first and third acts.

1

Gotovac owes his inclination towards his roots to his teacher Antun Dobronić (1878–1955) (Kovačević, 1960, 164).

The strong, striking association with the Slavonian melos is recognized in the use of *bećarac*², a characteristic vocal-instrumental tune from Slavonia. Although the origin of Gotovac's *bećarac* melody is unknown to us, we can easily see its similarities with the traditional example recorded by Julije Njikoš (1924–2010) in Vinkovci (Ferić, 2016, 97–98).

Tradicijski napjev A¹

Pre-ko šo-ra pru-ži-o se la-nac, pre-ko šo-ra pru-ži-o se la-nac,

Gotovac, 1. čin: *Vidjete ste, siđjoh odozgora*, br. 20, t. 6; br. 21, t. 1; br. 26, t. 1 i br. 27, t. 1

1. Vi - dje - le - ste, si - djoh o - doz - go - ra, iz kra - je - va što su iz - nad go - ra,
 2. Gdje l - li - ja svo - ja ko - la gu - ra, gdje sve vr - vi od bož - jih pan - du - ra,
 3. Tko je mlad i živ, taj vo - ljet mo - ra, i ja za - to si - djoh o - doz - go - ra,
 4. Za njom gi - nem, bez nje bi - ti ne - ću, rad nje ži - vim, rad nje ja u - mrijet ću.

Tradicijski napjev A¹

i - de lo - la i pi - va be - ća - rac, i - de lo - la i pi - va be - ća - rac.

Gotovac, 1. čin: *Vidjete ste, siđjoh odozgora*, br. 20, t. 12; br. 21, t. 7; br. 26, t. 7 i br. 27, t. 7

1. sa o - bla - ka, s mje - se - ca sa zvijez - da s bož - jegdvo - ra s an - dje - ós - kih gnijez - da,
 2. da se red u - ra - ju ne - o - me - ta: [Ja sam E-ro sa o - no - ga svije - ta!]
 3. da po - tra - žim ko - ju vo - lim vi - še, ne - go du - ša što pod gr - lom di - še,
 4. Ka - o - sli - ka o - na mi je sve - ta: [Ja sam E-ro sa o - no - ga svije - ta!]

br. 21, t. 10 i br. 27, t. 10

2., 4. Ja sam E-ro...saonoga svijeta!

Figure 1.

A paradigmatic presentation³ of Gotovac's *bećarac* and the *bećarac* melody recorded in Vinkovci (Drenjančević, 2018, 217–218)

2

"We will define it as a vocal-instrumental tune, with the lyrics in a decasyllabic couplet. Although it only appeared in the musical practice of Slavonia in the middle of the last century, it has grown into the most performed and beloved vocal tune of Slavonia. It is recognizable for its cheerful, humorous, sometimes ambiguous, provocative content." (Drenjančević, 2018, 65) A detailed study of this decasyllabic tune was made by ethnomusicologist Vinko Žganec (1890–1976) in a paper entitled *Melodije bećarca* (Žganec, 1962, 513–523).

3

The presentation in which we compared the selected samples on the basis of their formal-motif structure.

***Bećarac* in the Opera *Ero s Onoga Svijeta*, Act 1**

From the paradigmatic presentation, it is evident that Gotovac uses the vocal melody of *bećarac* in several musical passages during the first act. The scale structure of the traditional tune is kept throughout the melody of Gotovac's *bećarac*. While the accidentals indicate the appearance of *bećarac* in A major, the structure of the melody reveals a tonal centre on the tone e^{1,4}. The beginning of Mićo's melody (*Vidjele Ste...*) is harmonized with a subdominant chord (A major), thus emphasizing a strong attachment to the traditional style of harmonization. The link between Gotovac's *bećarac* and the traditional Slavonian tune is found in decasyllable lines with a rest after the fourth syllable, as well as in a four-part structure of a strophe composed of four three-bar phrases. Certain phrases can thus be expanded, as we see in Act 1, *Vidjele Ste*, *Sidjoh Odozgora*, No. 21, b. 10. and No. 27. b. 10.⁵

The cadences of the meloverse are partly modelled on the traditional tune. The first meloverse ends with the sixth scale degree, while the other three meloverse end with the second scale degree. Although the movement of the melody is not identical, it is worth noting that Gotovac shapes the direction of the melody's movement in a similar way as in the traditional example. This is particularly recognized in the endings of melody phrases. The rhythmic structure of Gotovac's *bećarac* fully corresponds to the eighth note pattern of the traditional tune.

Deviations from the traditional *bećarac* are evident through the employment of text. The text conveys the flow of the drama, so each line of the four-part strophe brings new textual

4

According to the Croatian musicologist Vinko Žganec, the scale structure of the *bećarac* would be closest to the mixolidian mode (Žganec, 1962, 518).

5

As the bar numbers are not marked within the used score, we tried to present the quotation of a particular place within the composition as clearly as possible, so we chose the following citation form: the act of the opera, the title of the tune (the first line of the libretto), the number of sections in the score (eng. rehearsal number), and the number of the bar within that section (Drenjančević, 2018, 218).

content.⁶ Along with the vocal variant, the instrumental melody lines of a traditional *bečarac* can also be found in *Ero s Onoga Svijeta*. We will emphasize the sixteenth note motif found in Njikoš's record, which appears as a kind of leitmotif throughout the entirety of Gotovac's opera.



Figure 2.

The melody-rhythmic motif of an instrumental section of a traditional *bečarac*. b. 1-3. (Njikoš, 1988, 11)⁷

It is the motif of a cheerful, humorous traditional tune that the composer uses to emphasize the humorous content of his operatic work. This is especially evident in the first bars of the composition, where the aforementioned motif is in an augmented form.



Figure 3.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 1. Introductory opera motif, inspired by a traditional *bečarac*. b. 1-5. (Drenjančević, 2018, 221)

The orchestral section of the first act (No. 20, b. 1) begins with an instrumental introduction, modelled on the performers' practice of a traditional *bečarac*⁸. In terms of content, this introduction is built on the instrumental section of the tradi-

6

The traditional variant of a four-line *bečarac* contains the form MMNN. The labeling system was taken from the Slovenian ethnomusicologist Valens Vodušek (1912–1989) (Terseglav *et al*, 1992, 451).

7

Note transcript by Zdravko Drenjančević (1976).

8

Bečarac singing is preceded by an instrumental introduction, played by tamburitza players.

tional *bećarac* and Gotovac used a series of parallel triads for its composition. This is followed by a scenically descending chromatic scale, announcing the arrival of Mićo-Ero to the stage (Drenjančević, 2018, 221).

Gotovac does not resort to full quotation but uses the chosen example as a reminiscence of the traditional tune. The same melody-rhythmic motif ends the section *Tko Je Mlad i Živ, Taj Voljet Mora* (Act 1, No. 28, b. 1).



Figure 4.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 1. Scene *Vidjele Ste, Sidjoh Odozgora*. No. 20, introductory instrumental section. b. 1-5. (Drenjančević, 2018, 222)

On the harmonic plane we find the distinctive traditional *bećarac* framework, based on the degree of the scale. At the same time, the composer finds new solutions, achieved through more frequent chord changes and a greater role of tonic harmony, as well as a more significant presence of secondary dominants (e.g. D/II, Act 1, No. 20, b. 13).

Vi-dje-le ste si-doh o-doz-go-ra, iz kra-je-va što su iz-nid go-ra,
 sa o-bla-ka, smje-se-ca sa zvijez-da s bož-jeg dvo-ra san-de-os-kih gnijez-da.

E:IV ⁵⁵ III ⁵⁷ VI ⁶ I ¹⁵ IV - I - II ^{6 7} - #IV V -

Figure 5.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 1. Scene *Vidjele Ste, Sidjoh Odozgora*. No. 20, a harmonic analysis of section. b. 6-17.

Occasional exits from existing traditional frames do not affect cadences. From example No. 5 we can see that, following the traditional practice, Gotovac retains the first cadence on the subdominants (No. 20, b. 8), but the second (No. 20, b. 11) and the fourth (No. 20, b. 17) on the dominant. The third cadence (No. 20, b. 14), on the tone of f sharp is reminiscent of the archaic Aeolian-Doric mode. Melodically and harmonically speaking, the last line of the second strophe of Mičo's *bećarac* (No. 21, b. 10-13) did not end as expected; as with the last line of the first strophe (No. 20, b. 17). Changing the tune resulted in a modulation, that is, a cadence on the A major dominant, with the tone b¹ present. Such a solution on the part of the composer must have been inspired by the increasing musical and stage demands of the opera.

E: II		4	-	
	2	2	3	-
A: VI -	II	II	-	V

Figure 6.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 1. Scene *Vidjele Ste, Sidjoh Odozgora*. No. 21, a cadence display on the A major dominant in the section of *bećarac*, *Gdje Ilija Svoja Kola Gura*. b. 7-13.

***Bećarac* in the opera *Ero s Onoga Svijeta*, Act 3**

The link to the Slavonian *bećarac* within the third act of *Ero* is found in sections No. 216, 217, 230, 232, 233 and 235. Unlike in the first act, in the third act Gotovac did not solely entrust the melody of *bećarac* or some of its fragments solely to Mičo. We shall single out the passage in which the choir sings *bećarac* (*Nu Jezika, Ludog Babljeg Zvrka*, No. 216, b. 1-24).

Figure 7.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. Scene *Nu Jezika, Ludog Babljeg Zvrka*. No. 216, the choral quote of the *bećarac* melody. b. 1-6.

The choral passage still strongly reflects the distinctive traditional framework (note initials, subdominant character⁹, rhythm, meter, melodic cadences, three-stroke two-part phrases). The composer's freer approach to the quotation will be reflected in the following examples (Figure 8-12). Melodic-rhythmic corrections are evident in the first two lines of the melody sung by Marko (*Zaludu Joj i Zubi i Žalac*, No. 216, b. 25-30).

Figure 8.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. Scene *Nu Jezika, Ludog Babljeg Zvrka*. No. 216, Mark's quotation of the *bećarac* melody in the section *Zaludu Joj i Zubi i Žalac*. b. 25-30.

Especially noticeable is the short tune of the miller Sime (*Pusti Babu, Neka Sikće Samo*, No. 217, b. 7-11), where Gotovac keeps only the rhythmic features of the traditional *bećarac*.

9

By analyzing the *bećarac* tunes, Žganec singled out fifty-one tunes (out of a total of ninety-three), with the initial tones belonging to the subdominant triple-tones, and noticed that the melodic beginnings reflect the subdominant character of the traditional *bećarac* (Žganec, 1962, 515).



Figure 9.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. Scene *Pusti Babu, Neka Sikće Samo*. No. 217, outline of the *bećarac* in Simo's melody. b. 7-11.

The melodic-rhythmic variation of the traditional melody (eighth note rests and triplets), brought by Mićo with the simultaneous use of the sixteenth note leitmotif in the string sections, is also one of the composer's techniques in the third act (*Ti Djevojku Za Ruku Ne Moli*, No. 230, b. 2-29).



Figure 10.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. Scene *Ti Djevojku Za Ruku Ne Moli*. No. 230, variation of the traditional *bećarac* melody. b. 2-7.

Sometimes Gotovac resorts to combining the vocal and instrumental motifs of the traditional *bećarac*, with periodic performances by the choir, such as in the orchestral conclusion after Mićo's performance of the *bećarac* (No. 233, b. 1-15).



Figure 11.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. No. 233, *bećarac* in orchestral sections. b. 1-6.

The composer's solutions in the section *Da Slučajno Na Matiju Nabasah* (No. 235, b. 1-8) are particularly interesting. Mićo's solo performance is a kind of derivative of a traditional melody. The composer applies horizontal polymetry by combining $5/4$ (3+2) and $3/4$ time. Although not a common occurrence, tunes with a three- and five-time-rhythmic structure can be found in Slavonian traditional music (Drenjančević, 2018, 43).



Figure 12.

Gotovac. *Ero s Onoga Svijeta*. Act 3. Section *Da Slučajno Na Matiju Nabasah*. No. 235, variation of the *bećarac* tune by metric changes. b. 1-4.

Such a musical solution is conditioned by the libretto, that is, the changed metric scheme of the text. Gotovac keeps the four-line structure of the strophe (hendecasyllable), by using the melody motifs and harmonic structure of the original *bećarac*. The change of measure results in the four lines of the strophe being presented through eight bars. At first glance, the composer seems to abandon the three-bar, two-part structure of *bećarac*. However, it was maintained by the changes in the time ($5/4$, $3+2$, latently containing two bars, with the addition of the bar in $3/4$ time). The metrical structure shows a different arrangement of rests compared to those in the texts of the original tune, which inspired Gotovac to come up with extraordinary compositional solutions in order to keep the traditional frame of this Slavonian tune.

Based on the above, we can conclude that, in quoting the traditional *bećarac* in the opera *Ero s Onoga Svijeta*, Gotovac remained very close to the traditional Slavonian expression. This is evident in the presence of key parameters of this traditional tune, such as the note initials, meter and rhythm, harmony, melodic cadences, and three-stroke two-piece musical phrases. An occasionally more liberal treatment of the melody line did not impair the traditional influence, which is especially pronounced in the closing tones and intervals of the melodic cadences.

The firm identification with the original *bećarac* comes from the harmonic structure of Gotovac's first lines, in which the subdominant character is strongly reflected. The shaping of Gotovac's quotes in the spirit of the Slavonian melos was greatly supported by the rhythmic and formal structure of the traditional *bećarac*.

When considering the role of *bećarac* in Gotovac's opera, it should be emphasized that the composer was well acquainted with the characteristics of this traditional tune, applying it to carefully chosen dramatic sections. As pointed out earlier, Gotovac announced the element of his work in the beginning of his work, by the sixteenth note motif of a humorous *bećarac*. We must consider that the lead character, Mićo (Ero), is entrusted with the *bećarac* tune in the first act of the opera. The protagonist, Ero, narrates the lack of love and courtship in the "other" world, which fits well with the character of *bećarac*¹⁰, so it is not surprising that he was entrusted with that characteristic traditional tune. A meaningful placement of the *bećarac* in the semantic context of a dramatic event is also found in the third act of the opera. While the choir sings *bećarac*, there is a note in the score: "The people sing a mocking song, while Doma and Marko argue."¹¹ (Gotovac, 1955, 495) The composer uses *bećarac* as a medium to convey a satirical message that is appropriate to the character, but also to the social role of that specific Slavonian tune. Thus, the *bećarac* becomes a means of conveying the message, acting as mediator between the composer and the listener, while at the same time emphasizing certain dramatic situations in key scenes.

From the above, we can conclude that *bećarac*, one of the most popular and performed Slavonian tunes, has a significant place and recognizable role in the shaping of Gotovac's opera *Ero s Onoga Svijeta*. Since the presence of a Slavonian melos is rarely found in opera, Gotovac's *Ero* is a truly valuable example of this kind of music and certainly represents a significant contribution to the artistic oeuvre inspired by traditional Slavonian music.

10

"The name bećar is the Turkish word for: bachelor, boyfriend, a single man, lola, be-krija, merrymaker, lover, prone to squalid life, wastefulness, overeating and drinking, and fondness for women." (Ferić, 2016, 95)

11

["Narod pjeva rugalicu, dok se Doma i Marko prepiru."]

References

- Drenjančević, Z., 2018. *Elementi ljudske glasbe Slavonije v delih skladateljev umetniške glasbe 20. stoletja*. Ph. D. Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.
- Ferić, M., 2016. *Folklorna glazba Panonske plesne zone*. Vinkovci: Kulturni centar "Gatalinka" Vinkovci.
- Gotovac, J., 1955. *Ero s onoga svijeta; komična opera u 3 čina*. [score] Beč: Universal Edition.
- Kovačević, K., 1960. *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. Zagreb: Naprijed.
- Majer-Bobetko, S., 2011. *I opet nije jedan hrvatski kompozitor uzalud napisao operu*. [online] Available at: <https://hrcak.srce.hr/74532> [Accessed: 5 October 2016].
- Njikoš, J., 1988. *Gori lampja nasrid Vinkovaca: narodni običaji, pjesme, kola i poskočice Vinkovačkog kraja*. Privlaka: Privlačica.
- Terseglav, M., Cvetko, I., Golež, M. and Strajnar, J., 1992. *Slovenske ljudske pesmi*. 3. Ljubljana: Slovenska matica Ljubljana.
- Žganec, V., 1962. *Melodije bećarca*. [online] Available at: <http://dizbi.hazu.hr/?object=list&find=Melodije+bećarca> [Accessed: 14 July 2016].

PEDAGOŠKA DELATNOST MAESTRA MLADENA JAGUŠTA NA AKADEMIJI UMETNOSTI UNIVERZITETA U NOVOM SADU

Ira Prodanov

Abstrakt: “Ja ovde imam Berlinsku filharmoniju”, izjavio je maestro Mladen Jagušt¹ (1924) u intervjuu povodom 35 godina postojanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Time je jedan od najjemenentnijih dirigenata sa prostora bivše Jugoslavije iskazao svoje zadovoljstvo radom na instituciji čiji je osnovni zadatak obrazovanje stručnih muzičkih kadrova. U radu će biti predstavljeni pedagoški stavovi Mladena Jagušta, repertoar koji je studentski orkestar Akademije umetnosti realizovao pod njegovim umetničkim rukovodstvom, te način njegovog pristupa delu i interpretaciji. Dokumentacija koja će pri tome biti korišćena pripada arhivi projekta *Kulturološki identiteti u umetničkoj produkciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu – arhiviranje i analitičko predstavljanje građe i tradicije* (2016–2019).²

Ključne reči: Jagušt; simfonijski orkestar; Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu.

“Ja ovde imam Berlinsku filharmoniju” (Prodanov, 2008, 103), izjavio je maestro Mladen Jagušt (1924) u intervjuu povodom 35 godina postojanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Time je jedan od najjemenentnijih dirigenata sa prostora bivše Jugoslavije iskazao svoje zadovoljstvo radom na instituciji čiji je osnovni zadatak obrazovanje stručnih muzičkih kadrova. U toku gotovo dve decenije, maestro Jagušt je, prema principima rada *stagione* orkestrara, nastojao da u dva, a ponekad i više projekata u toku svake studijske godine,

omogućiti studentima instrumentalnih programa i programa muzičke pedagogije, etnomuzikologije i muzikologije, učešće u pripremi i izvođenju kapitalnih dela istorije muzike.

Povod za angažovanje maestra Jagušta na pripremi orkestarskih projekata bio je 13. Susret muzičkih akademija Jugoslavije, odnosno koncert združenog ansambla studenata ovih visokoškolskih umetničkih institucija, koji je održan 24. maja 1986. godine u Novom Sadu. Tom prilikom izveden je *Requiem* Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791) i *Koncert* za klavir i orkestar br. 1 Franza Liszta (1811–1886) a orkestrom je dirigovao upravo Jagušt, jedan od vodećih dirigentata ondašnje federativne države. Zahvaljujući ovom nastupu, rukovodstvo Akademije umetnosti u Novom Sadu i njen dekan, prof. Nenad Ostojić (1943), uočili su značaj jednog ovakvog umetničkog iskustva pre svega za studente, a potom i za publiku. Moguć-

1

Mladen Jagušt (10. decembar 1924, Sunja, Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, danas Hrvatska), jedan je od najistaknutijih jugoslovenskih dirigentata horske, operse, simfonijske i oratorijumske literature, sa uzornom međunarodnom karijerom. Još kao mladić dirigovao je horom u svojoj osnovnoj školi, i kasnije, u gimnaziji. Pored toga, svirao je violinu, klavir i harmoniku. Na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji bio je učenik čuvenog Fridricha Zauna (1893–1966) kod koga je diplomirao 1949. godine. Svoje praktično osposobljavanje za dirigentski poziv počeo je još 1945. godine sa horom *Ivan Goran Kovačić* koji je i osnovao. Radio je i sa Kamernim horom Radio Zagreba, te kao korepetitor i dirigent zagrebačke Opere. Rukovodi horom i orkestrom Umetničkog ansambla Doma JNA u Beogradu u periodu 1957–1966, a dirigent i direktor Opere i Baleta Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu bio je od 1. jula 1966. do 31. decembra 1970. Nakon odlaska iz Novog Sada, bio je dirigent i šef Simfonijskog orkestra i hora RTV Beograd. Dobitnik je Oktobarske nagrade grada Novog Sada, Oktobarske nagrade grada Beograda, *Vukove nagrade*, a nagradu Udruženja kompozitora Jugoslavije dobio je za izvođenje domaćih autora i snimke tih izvođenja (*Koštana*, *Ohridska legenda*, kao i kompletan opus Stevana St. Mokranjca). Delovao je i kao redovni profesor na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu i Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, a za rad sa orkestrom novosadske Akademije dobio je i Nagradu za životno delo. Gostovao je u Austriji, Belgiji, Engleskoj, Italiji, Kanadi, Kubi, Mađarskoj, Maroku, Nemačkoj, Poljskoj, Rusiji, Rumuniji, Švajcarskoj i Ukrajini, kao i u svim većim centrima bivše Jugoslavije. Osamdeset godina života i 60 godina umetničkog rada obeležio je izvođenjem *Requiem*a (2004) Giuseppea Verdija (1813–1901), a *Requiem* Johannesa Brahmsa (1833–1897) izveo je u decembru 2016. godine sa orkestrom i horom RTV Beograd, kako sam ističe, "za sebe". Tokom čitavog života, paralelno sa dirigovanjem, posvetio se i slikarstvu i ostvario brojne izložbe, mahom akvarela.

2

Ovaj tekst rezultat je naučne produkcije vezane za projekat *Kulturološki identiteti u umetničkoj produkciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu – arhiviranje i analitičko predstavljanje građe i tradicije* (2016–2019) koji je podržao Sekretarijat za nauku i tehnološki razvoj AP Vojvodine br. 114-451-1671/2016-02.

nost da u svojim prvim profesionalnim koracima studenti muzike rade sa vrhunskim dirigentom prepoznali su kao šansu za afirmacijom i sopstvenih akademaca i institucije koja je uvek stremila ka vrhunskim umetničkim rezultatima. Tako su već u decembru iste godine, simfonijski orkestar i mešoviti hor sačinjen isključivo od studenata Akademije umetnosti izveli svoj prvi zajednički koncert sa maestrom čime je – u domenu rada sa velikim instrumentalnim, a potom i vokalno-instrumentalnim ansamblom – zvanično počela njegova pedagoška delatnost na ovoj instituciji.

Pedagoški angažman Mladena Jagušta na Akademiji umetnosti, međutim, počeo je mnogo ranije, tačnije odmah po njenom osnivanju, 1974. godine. “Rudolf Bruči me je pozvao najpre da držim časove dirigovanja studentima Grupe za muzičku pedagogiju. To je bio početak – Akademija je tek bila osnovana (...). Bilo je, moram priznati, poluzabavno. Tu je bilo dosta devojaka i momaka sa vrlo različitim nivoom i kulture i obrazovanja”, ističe Jagušt svoja prva iskustva kao akademskog profesora (Prodanov, 2008, 103). Maestro je ubrzo napustio ovaj odsek: “Jednostavno, za mene je bio više odsek za dirigente.” (Prodanov, 2008, 104)

Uslov da Jagušt, posle uspešnog nastupa na Susretima, ponovo uspostavi radni odnos na Akademiji bio je da radi sa studentskim orkestrom, ali uz mogućnost da svu tu “decu”, kako je studente rado zvao, pre nego što počnu probe, sam presluša na kolokvijumu i odabere najbolje svirače. “Bilo je raznih slučajeva, neko je hteo u silu boga da bude prvi klarinet, a nije bio zreo, pa mu ja dam malu ocenu, onda ga marširam kući da vežba (...) on opet dođe i ne zna da mrdne ni notu (...) za jedno deset dana taj isti dođe kao da je lav i svira lepo (...). Nikad nisam pravio protekciju (...)” (Prodanov, 2008, 104). Izjavom da “prvu flautu svira onaj ko svira najbolje”, Jagušt je podvukao činjenicu da studente u životu “niko neće pitati da li su završili akademiju ili nisu, pogotovo ne u Nemačkoj ili negde dalje. Tamo se morate dokazati sviranjem i to ne bilo čega, već Mocarta ili nešto tome slično! Ne nešto cigi-migi, neke moderniste, nego Mocarta! Bez Mocarta nema prave audicije” (Prodanov, 2008, 104).

Pravičnost i predan rad je, dakle, bio moto maestra koji je gotovo dve decenije vodio ansambl akademaca od muzičkih

scena Novog Sada do Beogradskih muzičkih svečanosti (BE-MUS), Novosadskih muzičkih svečanosti (NOMUS), i svih drugih značajnijih manifestacija mahom na teritoriji Srbije. Pedagoški pristup koji je jednako važan jeste odsustvo diskriminacije student – profesionalac. Moglo bi se čak reći da je maestro gajio izvesno divljenje prema studentima, jer je u komparaciji ova dva istakao da je razlika “to što studenti imaju tog mladalačkog entuzijazma više nego profesionalni orkestar. Ta su deca kao omađijana zvukom orkestra koji nikada do tada nisu iskusili (...) naprosto zalučena (...) crvene im se uši, iz petnih žila sve što mogu to i daju” (Prodanov, 2008, 108). U svom stavu je išao tako daleko da je tvrdio da “između studentskog orkestra i profesionalnog druge razlike - osim u broju proba - nema” (Prodanov, 2008, 108).

Što se tiče dinamike nastavnog procesa, Jagušt se zalagao za rad po projektima. Bio je striktno protiv nastave organizovane dva puta nedeljno tokom oba semestra studijske godine, kako je to uobičajeno sa nekim drugim predmetima muzičke struke, jer takav rad “nema efekta”. Jagušt je bio stava da angažman po projektima jeste odraz onoga što studenta čeka u budućem profesionalnom životu, te takvu praksu treba sprovoditi i na samim visokim muzičkim školama. Treba reći da je ovo sve doskora poštovano na Akademiji umetnosti u Novom Sadu kada je, na insistiranje određenog broja profesora instrumentalne nastave, Orkestar kao predmet vraćen u sistem nedeljnog rasporeda.

U pogledu izbora repertoara generalno, izvodila su se kapitalna dela muzičke literature svih epoha, uključujući i opuse savremenih kompozitora, među kojima su Rudolf Brucci (1917–2002), Giya Kancheli (1935–2019), Miroslav Štatkčić (1951), Aleksandra Vrebalov (1970) itd. što je praksa koja se na Akademiji zadržala i do danas. Detaljnim uvidom u programe od 1986. do početka novog milenijuma u arhivu projekta *Kulturološki identiteti u umetničkoj produkciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu – arhiviranje i analitičko predstavljanje građe i tradicije* (Kulturološki identiteti, 2017), uočava se ipak veće prisustvo dela klasicizma i romantičarskih autora, što se može objasniti težnjom uprave Akademije koja je birala programe zajedno sa maestrom, da studenti praktično iskuse

repertoar koji se i inače najčešće izvodi na koncertnim podijumima u zemlji i inostranstvu. Izuzetke u tom smislu predstavljaju *Misa u h-molu* Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750) izvedena 2000. godine i *Dettingen Te Deum* Georga Fridricha Händela (1685–1759) interpretiran 1995. Mora se imati na umu da su uprava Akademije i Jagušt izbor programa delimično određivali prilagođavajući se i trenutnim “snagama” studentskog orkestra koji je, razume se, ispomoć zbog nedostatka određenog instrumenta ili instrumentalne grupe, dobijao od nekadašnjih studenata, a sada kolega iz orkestra Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu ili iz redova profesora same Akademije.³

U okviru rada po projektima, posebno se, međutim, izdvaja onaj koji je, na ideju Mladena Jagušta, realizovan studijske 1995/1996. godine: postavljanje na scenu Mozartovog ranog operskog opusa *Jednostavna prevara* [La finta semplice]. Kuriozitet ovog projekta bio je činjenica da je libreto za ovu priliku maestro sam preveo na srpski jezik, sledeći duhovitu rimu originalnog libreta Marca Coltellinija (1724–1777), kao i to da je sa tadašnjim studentima solo pevanja osnovnih i magistarskih studija zajedno prošao svaki trenutak pripreme. Ključne uloge tumačili su nekadašnji studenti: Željko Lučić (1968) Simone, bas, sada angažovan u operi Metropolitan u New Yorku, Sanja Kerkez (1966) Rosina, sada prvakinja Opere Narodnog pozorišta u Beogradu, Danijela Jovanović (1968) Rosina, sada prvakinja Opere Srpskog narodnog pozorišta, Nikola David (1969) Polidoro, angažovan nakon diplomiranja jedno vreme u Oper Augsburg, a sada kantor u sinagogi u Münchenu i drugi (Kulturni identiteti, 2017). No, upravo je ovde, kao i u združenim projektima orkestra i hora, Jagušt

3

Naklonost prema delima Čajkovskog, Rahmanjinova i Skrjabinu u prvim godinama Jaguštovog delovanja donekle se može opravdati činjenicom da je Akademija imala snažne veze sa ruskom pedagoškom školom. To je vreme još uvek jake ideološke države koja je, pre svega u domenu muzike, uzor imala u ruskoj pedagogiji, bilo violinskoj ili pijanističkoj. Takav je slučaj i sa Akademijom umetnosti. Veze sa moskovskim konzervatorijumom i profesorima iz tadašnjeg SSSR-a koje je tadašnji dekan Nenad Ostojić veoma predano negovao, nisu bile bezazlene ni u pogledu odabira repertoara. Moglo bi se čak reći da je izvesni althusserovski “sindrom” škole kao državnog ideološkog aparata vladao i na Akademiji umetnosti. To se, razume se, odnosi samo na naklonost ka ruskoj literaturi, što ne umanjuje značaj iskustva i umetnički rezultat koji je postignut izvođenjem tih dela.

istakao ključnu “opsesiju” u svom pedagoško-dirigentskom radu: važnost interpretacije teksta.

Prema Jaguštu, najviše problema u muzici zadaje izvođenje teksta, odnosno libreta.

Maestro je zahtevao: “Pevaj kao što govoriš, ali to ne znači neimpostirano i prenaglašeno. Svi samoglasnici i suglasnici moraju zvučati ujednačeno, u boji i na istom mestu. Slovo mora da prsne na početku reči i to naviše, a ne naniže. Meni je sve to jasno k'o pekmez, jer ne samo da sam svirao, već sam i pevao, kao student, tenor, do g2 bez problema. Suglasnici se moraju namestiti unapred, posebno kada je reč o drugom slogu, na primer, dvosložne reči: kiša pada trava raste. To bi se predstavilo ovako: kiš-ša, pad-da/trav-va ras-ste, ali, naravno, ti glasovi se ne pevaju dva puta, nego se samo zamišlja ova slika, ali se glasovi uzmu tren ranije i izgovore u pravi čas. Važno je, zatim i odvajati reči: ‘peva ona’, jasno se mora odvojiti reč ‘ona’ od ‘peva’, inače se dobija ‘pevaona’. Pa, čak i kad se peva *crecendo* ili *decrescendo* bitno je da se i u postepenom pojačavanju ili stišavanju i dalje jasno čuje koji je slog u reči naglašen, a koji nenaglašen.” (Prodanov, 2017, 7)

I u pogledu stilske interpretacije, Jagušt je naglašavao različit pristup izvođenjima opusa iz različitih stilskih epoha:

“To vam je kao sa književnošću. Roman iz doba baroka sasvim ima drugi štimung nego onaj iz romantizma. Ton u renesansi ne sme biti jak, jer u to vreme ljudi nisu svoja osećanja iskazivali toliko otvoreno, oštro. Pa, pomislite samo na renesansno pesništvo! Sve u renesansi je daleko nežnije i finije, bez prevelikog dinamičkog raspona kod violina. Kod Mocarta, međutim, mora ići nošeno. Žica kod gudača se zaljulja, i ostavi se da zazvuči. Takozvani *spiccato portato*. Kod Baha to ne može, to što smo sad rekli za Mocarta. Kod Baha nema pokreta ruke. U romantizmu opet može sve. Sa trubom, na primer, kod Mocarta treba vrlo oprezno, ali u romantizmu volumen zvuka postaje mnogo veći. Najbrži tempo koji se traži kod Mocarta ne sme biti brži od onog kad najbrže izgovorimo glasove – ‘d-g-d-g-d-g’ (...). Opet, kod Betovena mora biti dramatičniji gest. U romantici imamo više vibrata, naročito kod glasova (...)” (Prodanov, 2017, 8).

Mladen Jagušt je kratko vreme početkom devedesetih držao i klasu dirigovanja na Akademiji umetnosti kroz koju je prošla nekolicina studenata sa danas zavidnom umetničkom i pedagoškom karijerom u zemlji, kao što su Andrej Bursać (1970) i Fedor Prodanov (1968), ili internacionalnom, kao Bojan Sudić (1965). Ključni razlog zašto klasu dirigenata nije zadržao bio je tehničke prirode. Naprosto, maestro je smatrao da institucija mora obezbediti studentu mogućnost da radi kako sa horskim, tako i sa orkestarskim ansamblom, bez čega su studije dirigovanja nezamislive (Prodanov, 2008, 108). Uslovi koje je zahtevao za svoje studente nije bilo moguće u potpunosti ispuniti, te je, u skladu sa tim, svoju klasu zatvorio.



Primer 1.

Maestro Mladen Jagušt (Prodanov, 2017, 3)

Premda Heideggerova tvrdnja da je “podučavanje teže od učenja, jer samo onaj koji istinski uči – i sve dok to i čini – može istinski podučavati” (Rowland *et al*, 1998, 133) dobija jednu specifičnu dimenziju kada se primeni na polje pedagoškog rada kakvo je rad sa studentskim simfonijskim orkestrom, ona ipak predstavlja polaznu osnovu za razmatranje Mladena Jagušta kao dirigenta – pedagoga.

Istraživanje pedagoškog angažmana na univerzitetima danas sprovodi se uglavnom u okviru naučnih ili društveno-humanističkih studija, pri čemu se ističe dihotomija naučno-istraživačkog rada, nasuprot podučavanja. Ipak, određene analogije

moгу se transponovati i na predmet Orkestar koji je maestro Jagušt držao. Naime, dok je predavanje u polju prirodnih, društvenih i humanističkih nauka često na neki način odvojeno od naučnog istraživanja, Jaguštov angažman u “nastavi” nije se razlikovao ni po čemu od njegovih vannastavnih obaveza. To je uvek bio umetnički angažman u kojem se postizala maksimalna interaktivnost, karakteristična za načela nastave Bolonske deklaracije (The Bologna Process and the European Higher Education Area, n.d.). Moglo bi se čak reći da je *umetnička delatnost* model po kojem su se krajem 20. veka formirale određene “nove” metode akademskog obrazovanja i u vanumetničkim oblastima. Jer u umetničkim profesijama bez suštinske interaktivnosti nema rezultata. Međutim, dok je Jaguštov umetnički angažman van univerziteta zahtevao brže dolaženje do cilja, rad sa studentima iziskivao je “duži put”. S obzirom na to da je razliku između profesionalaca i studenata isticao samo u pogledu dužine pripreme programa, jasno je da je to duže vreme posvećeno detaljnijem obrazlaganju određenih “mesta” u partituri ili tehnika izvođenja, tretmana teksta i slično. U tom smislu, maestro je svoju ulogu porodio sa saobraćajnim znakom koji daje informacije, upozorava ili ističe posebna mesta: “Dirigent pokazuje nešto neposredno pre zbijanja, jedan trenutak ispred (...). On mora biti ispred muzike, on je čuje pre nego što su je svi čuli (...)” (Prodanov, 2017, 9).

Ako se osvrnemo na misao američke književnice Gail Godwin (1937) da je “dobro podučavanje jedna četvrtina priprema i tri četvrtine čist teatar” (prema Johnson i Maxson, 2010, 3) ne može a da se ne pomene Jaguštov vedar i pronicljiv duh koji je, u cilju postizanja maksimalnih rezultata, posezao za posebnim metodama rada, ponekad “kolokvijalnijim” vokabularom od kojeg su studenti kasnije pravili *Rečnik Mladena Jagušta*,⁴ a nije manjkalo ni suštinske roditeljske brige i pažnje, često zaodnevne u duhovite postupke i gestove.⁵

4

Ova “publikacija” u rukopisu nastala je tokom više decenija zapisivanja maestrovih “termina” kojima je objašnjavao sporo sviranje, kašnjenje na probe itd.

5

Dirljiv trenutak koji studenti pamte jeste sviranje Mendelsohnovog *Svadbenog marša* celog simfonijskog orkestra iz “ma kog tonaliteta” na zamah dirigentske palice, u čast dvoje studenata koji su se venčali na četvrtoj godini studija i mnogi slični nezaboravni momenti koji nastavu maestra Jagušta čine ne samo pripremom za profesionalne obaveze, već i za prijateljstvo i odanost.

“Ja nisam čovek računčija (...) to deca osete, oni tačno znaju ko je šta. Ja sam vrlo neugodan kad neko ne zna, ja ga ispuštam kao mazgu i uvek svima govorim ‘ti’ (...) ja sam čika od sedamdeset i kusur godina šta ja sad da govorim ‘vi’ nekom balavcu od devetnaest godina. To je moje dete, ja ga poštujem kao svoje dete. Kad je kod mene student, on sedi kod mene popodne od četiri i ode u deset, jer za mene nema četrdesetpet minuta – to je za mene glupost. Za mene taj čovek nije student, za mene je taj dečko kao sin. Svaki klinac iz orkestra – to je moje dete, a ne neki levak. Mene brine svaka nota, sve što bi on hteo da nauči, ja pokušavam da mu kroz tri, četiri godine ulijem.” (Prodanov, 2008, 105)

Kako ističe Ivana Perković, pozivajući se na rad Su Wua,

“u teorijskom modelu visokoobrazovne nastave postoje dva osnovna tipa predavača: jedan je tradicionalan profesor, distanciran, ozbiljan i autoritativan, a drugi liberalni pedagog neformalan, kritički orijentisan i spreman da prihvati kritiku. Nastavnici koji pripadaju prvom modelu, uglavnom realizuju nastavu po principu ‘levka’ (prenošenje znanja tradicionalnim metodama, sa ciljem da se ‘pokrije’ gradivo), dok drugi primenjuju model ‘iskre’ ili ‘varnice’ (angažovanje ličnih potencijala studenata u učenju u razumevanju gradiva)” (Su Wu, 2002, prema Perković, 2006, 62).

Strogost u radu, profesionalizam, istovremena otvorenost i duhovitost u praktičnom pristupu *learning by doing* metoda, koja je često imala britku kritičku notu, osobine su koje maestra Jagušta svrstavaju u drugi tip pedagoga.

Kako ističu Brad Johnson i Tammy Maxson McElroy: “Uspešni učitelji su uspešni u svom poslu zato što poseduju veštine koje su neophodne da bi bili delotvorni. Veštine uspešnih edukatora uključuju komunikativnost, organizovanost, planiranje, upravljanje, kao i uspostavljanje iskrenog odnosa sa učenicima, roditeljima i kolegama. Osim ovih veoma važnih sposobnosti neophodno je da poseduju i sposobnost prenošenja tačnih i korisnih informacija svojim učenicima.” (Johnson i Maxton McElroy, 2010, 3)

Analizirajući način rada Mladena Jagušta može se reći da je reč o “predavaču virtuozu” (Harris, 2012, 9) koji najavljuje ono što se u modernoj pedagogiji naziva *edutainment* u okviru koga

onaj koji predaje jeste “vizionar koji shvata neophodnost promene načina i metoda kojima se prezentuje znanje” (Johnson i Maxson McElroy, 2010, ix).

Simfonijski orkestar Akademije umetnosti jeste umetničko telo koje je svojoj visokoškolskoj instituciji obezbedilo u prošlosti brojna priznanja publike i kritike, koja su ovaj ansambl izjednačavali sa svim sličnim profesionalnim muzičkim orkestrima. I danas je Akademijin Simfonijski orkestar uzor za umetničke izvedbe, na čemu se može zahvaliti maestru Andreju Bursaću koji je bio Jaguštov student i koji, s posvećenošću svog profesora, nastavlja da priprema mlade muzičare za budući rad u profesionalnom orkestru.

Reference

- European Commission, n.d. The Bologna Process and the European Higher Education Area. [online] Dostupno na: https://ec.europa.eu/education/policies/higher-education/bologna-process-and-european-higher-education-area_en [Posjećeno: 3. novembar 2019].
- Harris, P., 2012. *The Virtuoso Teacher the inspirational guide for instrumental and singing teachers*. London: FABER&FABER.
- Johnson, B. i Maxson McElroy, T., 2010. *The Edutainer-Connecting the Art and Science of Teaching*. Plymouth, UK: Rowman and Littlefield Education.
- Kulturološki identiteti, 2017. *Kulturološki identiteti u umetničkoj produkciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu arhiviranje i analitičko predstavljanje građe i tradicije*. [online] Dostupno na: <http://kulturoloski-identiteti.uns.ac.rs/> [Posjećeno: 3. novembar 2019].
- Perković, I., 2006. Pedagoške iskre Roksande Pejović. U: I. Perković, D. Stojanović-Novičić i Danka Lajić, ur. *Istorija i misterija muzike*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. 57-68.
- Prodanov, I., 2008. Ja ovde imam Berlinsku filharmoniju. U: N. Ostojić, ur. *Akademija umetnosti u Novom Sadu 1974–2004*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad. 103-109.
- Prodanov, I., 2017. Muzika je stvar koja dolazi iz glave i iz srca - intervju sa maestrom Mladenom Jaguštom. U: N. Crnjanski, ur. *Zbornik radova Akademije umetnosti*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad. 3-11.
- Rowland, S., Byron, C., Furedi, F., Padfield, N. i Smyth, T., 1998. Turning Academics into Teachers? *Teaching in Higher Education*, 3(2), 133-141.

JUGOSLOVENSKA ELEKTROAKUSTIČKA MUZIKA PRE SEDAMDESETIH: PRODUKCIJA I PROMOCIJA NA MUZIČKOM BIENNALU ZAGREB I NA JUGOSLAVENSKOJ MUZIČKOJ TRIBINI¹

Miloš Marinković

Abstrakt: Osnivanjem Elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograd (1971), započinje zrela faza jugoslovenske elektroakustičke muzike, čime ona dobija i svojevrsnu institucionalizaciju u zemlji. Skromna elektroakustička produkcija započinje pedesetih godina, ali šezdesetih će vidno početi da raste. Njenoj ekspanziji umnogome će doprineti osnivanje festivala u Jugoslaviji, Muzičkog biennala Zagreb 1961. godine (MBZ 1961) i Jugoslavenske muzičke tribine 1964. godine (JMT 1964), kao adekvatnih mesta za afirmaciju i promociju modernističkih stremljenja. Dakle, u radu se osvetljava neretko zanemaren period razvoja elektroakustičke muzike jugoslovenskih autora, počev od pedesetih godina prošlog veka, dok se pomenuti festivali tumače kao glavni akteri u popularizaciji elektronskog medija u jugoslovenskoj umetničkoj muzici.

Ključne reči: Jugoslavija; elektroakustička muzika; Muzički biennale Zagreb; Jugoslavenska muzička tribina.

1

Ovaj rad je pisan u okviru projekta *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Jugoslovenska elektroakustička muzika² dobija svojevrsnu institucionalizaciju osnivanjem Elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograd (1971)³, pa s tim u vezi, Vladan Radovanović (1932) u pregledu razvoja domaće elektroakustičke muzike navodi godinu osnivanja ovog Studija kao početak drugog razdoblja u istoriji elektroakustičke muzike jugoslovenskih autora (Radovanović, 2010, 127). No, budući da domaći kompozitori interesovanje za elektroniku pokazuju znatno ranije, boraveći i usavršavajući se u inostranim centrima, period pre osnivanja prvog jugoslovenskog Elektronskog studija mogao bi se definisati kao rano razdoblje jugoslovenske elektroakustičke muzike. Prodor modernističkih tendencija u Jugoslaviju, nakon perioda socijalističkog realizma i porast interesovanja domaćih umetnika za elektronski medij (umeticima modernizma je i inače svojstveno interesovanje za različite vrste tehnoloških inovacija) praćeni su radikalnim promenama u evropskoj elektroakustičkoj muzičkoj praksi 50-ih godina. Naime, u ovom periodu dolazi do ukidanja diferencijacije u estetikama dva najuticajnija tonska studija u Evropi: pariskog, na čijem se čelu nalazio Pierre Schaeffer (1910–1995) i u kojem se negovala elektronska modifikacija snimljenih konkretnih zvukova – *musique concrète* [konkretna muzika] i kelnskog Studija, čiji je najistaknutiji predstavnik bio Karlheinz Stockhausen (1928–2007), pobornik elektronskog generisanja zvuka – *Elektronische Musik* [Elektronska muzika]. Ekspanziji elektroakustičke produkcije jugoslovenskih autora 60-ih znatno će doprineti osnivanje domaćih festivala, kao adekvatnih prilika za afirmaciju, promociju i valorizaciju modernističkih stremljenja. Muzički biennale Zagreb (MBZ) i Jugoslavenska muzička tribina (JMT), utemeljeni s početkom sedme decenije, bili su, ako ne prvi, onda sigurno jedni od prvih događaja u zemlji na kojima su upriličeni koncerti elektroakustičke muzike. Na ovim se manifestacijama od

2

U tekstu se termin elektroakustička muzika koristi za dela čiji su autori prilikom realizacije na bilo koji način dolazili u kontakt sa elektronikom.

3

Elektronski studio Treći program Radio Beograd osnovan je 1971. godine na inicijativu kompozitora Vladana Radovanovića i Britanca Paula Pignona (1939), fizičara i muzičara, koji je 1963. godine došao u Jugoslaviju. Materijalnu podršku za osnivanje Studija pružio je Radio Beograd, a ključni uređaj u Studiju predstavljao je takozvani *Synthi 100* (više o tome u: Микић, 2007a, 19-21).

početka intenzivno promovisalo elektroakustičko stvaralaštvo, te se uvid u repertoare pomenutih festivala pokazao kao izuzetno pogodan metod za rekonstrukciju slike o domaćoj elektroakustičkoj muzičkoj produkciji pre osnivanja prvog Elektronskog studija u Jugoslaviji, koja je, razume se, od tog trenutka svakako postajala masovnija. Dakle, kao što je već navedeno, ukoliko godina osnivanja domaćeg Elektronskog studija jugoslovensku elektroakustičku muziku uvodi u novi period razvoja, period pre utemeljenja Studija mogli bismo sagledati kroz dve faze: pedesete godine – *početna faza* i šezdesete godine – *festivalska faza*.

Josip Slavenski (1896–1955) svojim interesovanjem za elektroniku, preciznije, za elektronske instrumente, o čemu svedoči njegova kompozicija *Muzika u prirodnom tonskom sistemu* iz 1937. godine, koja uključuje elektronske instrumente traufonijume, usamljena je pojava u međuratnoj muzici na domaćem tlu (Микић, 2007b, 608-609). Razvoj elektroakustičke muzike u Jugoslaviji posle Drugog svetskog rata treba posmatrati u kontekstu modernizma 50-ih godina, kada se, zahvaljujući povoljnijim političkim prilikama u zemlji, javila želja i potreba kompozitora za uspostavljanjem veze sa prekinutim modernizmom međuratnog razdoblja. Pionir među jugoslovenskim kompozitorima u radu sa elektronskim medijem, odnosno u elektronskom studiju tokom ovog perioda, bio je Ivo Malec (1925–2019), koji je već 1955. godine ostvario kontakte sa francuskim muzičkim krugovima, da bi se 1959. godine i zvanično preselio u Pariz, gde je aktivno delovao u Elektronskom studiju Pierrea Schaeffera. Malecova scenska muzika za predstave *Svjetionik* i *Macbeth*, kao i govorna kantata *Mavena*, realizovane 1956. godine u Parizu, mogu se smatrati prvim elektroakustičkim ostvarenjima jednog jugoslovenskog kompozitora. Međutim, izražajniji odjeci francuskog Elektronskog studija u ovim godinama, nažalost, izostajali su u Jugoslaviji, budući da je Malec nakon preseljenja u Pariz zapostavio gotovo sve kontakte u Zagrebu (Gligo, 2000, 26). Godinu dana kasnije, Vladan Radovanović u Beogradu piše delo *Korali, intermecca i fuga* (1957), u koje uključuje električne orgulje, a ubzo radi i preradu ove kompozicije za Martenoove talase, naslovljenu *Eloidi* (Микић, 2007a, 19). Prema dostupnim podacima, od ostalih jugoslovenskih autora koji pristupaju elektronicu tokom

šeste decenije, izdvaja se još i Branimir Sakač (1918–1979) sa kompozicijom *Tri sintetske poeme (Masakri, Jama, Rat)*, delo iz 1959. godine, okarakterisano kao sintetska muzika koja “(...) ujedinjuje i spaja sve načine proizvodnja zvukova, uključivši i tonove orkestralnih instrumenata” (Laboš, 2016, 7). Iako tokom 50-ih nije pisao elektroakustičku muziku, Milko Kelemen je već od 1957. godine posećivao Međunarodne letnje kurseve za Novu muziku u Darmstadtu, te je, bez sumnje, bio jedan od jugoslovenskih autora kome elektroakustička muzika nije bila nepoznanica. Treba ukazati na još jedan događaj u kontekstu popularizacije elektroakustičke muzike u Jugoslaviji pre 60-ih. Naime, još je 1955. godine Ivo Malec u Dramska kazalištu u Zagrebu održao predavanje o konkretnoj muzici, što je, prema pisanju tadašnje štampe, bio prvi (značajniji) kontakt jugoslovenske publike sa ovom vrstom muzike. Malec je u svom izlaganju (koje je kasnije u nešto modifikovanom vidu objavljeno u časopisu *Zvuk*) ukazao na terminološko određnje, tehniku realizacije, te istorijski pregled konkretne muzike, akcentujući pojedina imena, prvenstveno Pierra Schaeffera i Pierra Henrya (1927–2017) (Malec, 1958, 307–316).

Nagli porast elektroakustičke muzičke produkcije primetan je 60-ih, kada veliki broj kompozitora odlazi na usavršavanje u inostrane elektronske studije. Od autora iz Srbije, to su mahom oni koji pripadaju (prema periodizaciji koju nudi muzikolog Melita Milin) četvrtoj etapi razvoja srpskog modernizma – od 1956. do 1980. godine (Милин, 2006, 103). U pitanju su, najpre, Vladan Radovanović, koji se usavršava u Elektronskom studiju u Varšavi, zatim, Rajko Maksimović (1935) i Aleksandar Obradović (1927–2001), koji borave u Princetonu, Ludmila Frajt (1919–1999) i Josip Kalčić (1912–1995) u Plzeňu. Od hrvatskih autora, u inostranim elektronskim studijama u ovom periodu deluju, već spomenuti Ivo Malec u Parizu, zatim, Milko Kelemen (1924–2018) u Münchenu, te Natko Devčić (1914–1997) u New Yorku. No, treba istaći da je većini (ne svih) studijskih boravaka naših umetnika po Evropi i Americi, prethodilo utemeljenje Muzičkog biennala Zagreb iz 1961. godine (MBZ 1961), prvog međunarodnog festivala savremene muzike u Jugoslaviji. Na ovom festivalu, koji se održava svake neparne godine, od samog početka je “(p)osebna pažnja bila usmjerena na područja elektroničke i elektro-akustičke glazbe te

glazbene scene i instrumentalnog, odnosno glazbenog teatra” (MBZ, 2018). Ovaj festival, analogno nekoliko godina ranije utemeljenom poljskom festivalu savremene muzike – Varšavska jesen (1956) – zamišljen je kao spoj *zapadne* i *istočne avangarde*, što ga je činilo svojevrsnim “transferom” muzičkih informacija sa obe strane Gvozdene zavese. S obzirom na to da su posredstvom MBZ-a jugoslovenski kompozitori intenzivno počeli da stupaju u dodir sa vodećim zapadnoevropskim stilskim i kompoziciono-tehničkim tendencijama, jugoslovenski su kritičari za razvoj domaće muzike po osnivanju MBZ-a neretko vezivali termine, kao što su *novi zvuk*, odnosno *nova muzika* (Gligo, 2000, 21). Već prve godine na MBZ-u jugoslovenska publika je imala prilike da se susretne sa stvaralačkim poetikama eminentnih evropskih, odnosno američkih *eksperimentalnih* kompozitora – sa Schaefferom, Stockhausenom, te Johnom Cageom (1912–1992), ali i sa kompozicionim tehnikama pripadnika Poljske škole. U okviru biennalskih okruglih stolova, posebnu pažnju privukla su predavanja Schaeffera i Stockhausena – *The Experience of Music* [Doživljaj muzike] i *Electronic Music* [Elektronska muzika].

Međutim, domaća kritika prvog MBZ-a⁴ nije imala previše razumevanja za upliv elektronike u umetničko stvaralaštvo, pa je elektroakustičku muziku etiketirala kao dehumanizujuću (ne)umetnost. Josip Andreis (1909–1982) u povodu izvođenja dela s područja konkretne i elektronske muzike navodi: “Za ova dva nova muzička govora čini mi se da bi trebalo ponoviti riječi koje narod pominje u vezi sa vatrom i vodom. I jedan i drugi su dobre sluge ali loši gospodari.” (Andreis, 1961, 484) Dok Božidar Trudić (1911–1989) govori da je prilikom izvođenja Stockhausenovog dela *Kontakte* [Kontakti] morao da napusti dvoranu kako mu ne bi pozlilo, Slavko Zlatić (1910–1993) ističe da su ekscesi Cagea i njegovih sledbenika nastrani pokušaj – kao nekad dadaizam (Zlatić, 1961, 504-505). Nadalje, Vinko Žganec (1890–1976) piše sledeće:

“Bojim se da nam poslije sintetske ‘muzike’ više neće ni trebati muzike, naravno muzičkih akademija najmanje, a da o

4

U fokusu će biti festivalske kritike iz tada najuticajnijeg muzičkog časopisa u Jugoslaviji - *Zvuk*: jugoslovenska muzička revija.

kompozitorima ni ne govorim. Kompozitor će biti onaj, koji će moći nabaviti desetak magnetofona, s kojima će simultano snimati i miješati desetak vrsta šumova, treskova, praskova, neke od njih će reproducirati natraške, i sve će to kao čarobnjak smiješati, i eto ti simfonije mrtvog legijonara ili poeme plavog konjanika.” (Žganec, 1961, 506-507)

Stana Đurić-Klajn (1905–1986) takođe nije skrivala negativno iznenađenje povodom izvođenja Stockhausenovog dela *Kontaktte*, mada, s druge strane, kritičarka navodi muziku Pierrea Schaeffera kao pravi primer kako elektronika može pružiti široki dijapazon veoma konstruktivnih i izražajnih sredstava (Đurić-Klajn, 1961, 487-488). Sasvim očekivano, Vladan Radovanović bio je očaran elektroakustičkim delima evropskih majstora, te je u svojoj kritici prvog MBZ-a podsetio publiku i čitaoce da elektronska muzika nije apstraktna i udaljena od stvarnosti, “(...) naprotiv [podvlači V. R.] ona je odviše naša stvarnost” (Radovanović, 1961, 501).

Kada je reč o domaćoj elektroakustičkoj produkciji, u repertoaru MBZ 1961 uvrštene su Sakačeve *Tri sintetske poeme* (*Masakri, Jama, Rat*), dok se ostala pomenuta dela iz 50-ih godina nisu našla na programu prvog jugoslovenskog festivala savremene muzike (doduše, Vladan Radovanović u tom je periodu još uvek bio relativno nepoznat kompozitor). Naime, Sakač se, nakon sopstvenog “obračuna” sa folklorom i sočrealizmom, zalagao za specifičnu koncepciju savremenosti, pri čemu je posebnu pažnju posvetio upravo odnosu između komponovanja i tehnologije (Gligo, 2000, 27-28). Međutim, oštra kritika avangarde na prvom MBZ-u, u potpunosti je zaobišla (gotovo ignorisala) elektroakustičko delo Branimira Sakača, pa se da naslutiti da je ova kompozicija bila u senci elektronske “laboratorije” zvuka, koju su jugoslovenskoj javnosti priredili evropski kompozitori.

Na okruglim stolovima o savremenoj jugoslovenskoj muzici na MBZ 1961 intenzivno se diskutovalo o problemima domaćeg stvaralaštva, koje je u tom trenutku, prema modernističkim kriterijumima, ipak zaostajalo za inostranom muzičkom produkcijom. Rešenje za ovaj problem našlo se u osnivanju domaćeg festivala, kao mesta gde bi se iz godine u godinu

preispitalo jugoslovensko muzičko stvaralaštvo i pripremao teren našim kompozitorima za inostranu muzičku scenu. Tim povodom, tri godine kasnije (1964), nastala je Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji, koja je bila prema rečima Branimira Sakača “instrument međusobnog upoznavanja”. No, treba ukazati na još jedan bitan događaj koji se desio između MBZ-a (prvog i drugog) i prve JMT-e, a značajan je, između ostalog, i za promociju elektroakustičke muzike u zemlji.

Reč je, naime, o Simpozijumu *Nova muzika i muzička interpretacija*, održanom 1962. godine u Opatiji, a koji je okupio veliki broj kompozitora i muzikologa. Pored domaćih učesnika, čiji naslovi izlaganja potencijalno ukazuju na to da su u razmatranje obuhvaćeni i problemi elektroakustičke muzike (*Problemi tehnike i stila izvođenja nove muzike* Sonje Kiring, *Nova muzika i muzička grafika* Ive Petrića, *Zvukovni prostor i muzička ekspresija* Branimira Sakača)⁵, organizatorima je bila velika čast ugostiti poljskog muzikologa i osnivača Eksperimentalnog studija Poljskog radija, Józefa Patkowskog (1929–2005), koji je održao predavanje na temu *Technology, Work Organization and Production in Warsaw Radio Electronic Music Studio* [Tehnologija, organizacija rada i produkcija u Studiju za elektronsku muziku Radio Varšave] (Anon, 1962). Trodnevni Simpozijum upotpunjen je i koncertnim večerima, a pravu senzaciju izazvao je Koncert sintetske, konkretne i elektronske muzike. Povodom ovog događaja štampa je zabeležila kako je publika doslovno “(...) prepunila koncert eksperimentalne muzike, te je gotovo stotinjak posjetilaca moralo biti vraćeno, jer jednostavno nisu stali u dvoranu” (Kalafatović, 1988, 11). Dakle, može se konstatovati da je publika, uprkos dominaciji negativnih kritika na godinu dana ranije održanom MBZ-u, pokazala vidno interesovanje za elektronski medij. Naime, u okviru ovog Simpozijuma izvedeno je pet elektroakustičkih ostvarenja evropskih kompozitora⁶ i

5

Ostali izlagači bili su: Dušan Plavša (*Muzička pedagogija i savremena muzika*), Paula Uršič-Petrić (*Harfa i njene tehničke mogućnosti*) i Slobodan Habić (*Muzička publicistika i informacije*).

6

U pitanju su sledeća dela: *Electronic study 1961* Josefa Antona Riedla (1929–2016), *Nocturno Brune Maderne* (1920–1973), *Percussion II* Klaus Hashagena (1924–1998), *Psalam 1961* Krzysztofa Pendereckog (1933) i *Elektra*, fragmenti Henrija Pousseura (1929–2009).

isti broj dela jugoslovenskih autora. Kao pioniri jugoslovenske elektroakustičke muzičke scene, predstavili su se Ernő Király (1919–2007) djelom *Poema o zori*, Josip Kalčić *Improvizacijom za orgulje*, Branimir Sakač *Jahačima apokalipse*, i Ivo Malec, iz čijeg su opusa na ovome koncertu izvedena dva dela *Cembalo-spektar* i *Dahovi* (Anon, 1962). Poslednja kompozicija Ive Maleca veoma je značajno ostvarenje u njegovom opusu, a sâm autor povodom njenog izvođenja je istakao:

“Razmjerno reduciran i vrlo homogen zvučni materijal, koji je u srodstvu s ‘animom’, s uzdasima i izdasmima (...) teži se izraziti više putem vlastite varijacije ili multiplikacije (‘sui generis’) nego dodavanjem novih heterogenih elemenata. Ovdje je, dakle, manje riječ o glazbenom sadržaju, svojstvenom zvukovnim objektima kao takvim, a više o odnosima što ih oni stvaraju među sobom.” (Laboš, 2016, 5)

Nakon opatijskog Simpozijuma usledio je drugi MBZ, na kojem je, prema navodima kritike, porastao kvalitet dela domaćih autora, a jugoslovenska publika imala je prilike da čuje i dela za magnetofon i instrumentalni sastav pariskog Elektronskog studija. Takođe, Luigi Nono (1924–1990) je na ovogodišnjem MBZ-u održao predavanja o savremenoj italijanskoj muzici, demonstrirajući magnetofonske trake realizovane u Milanskom studiju, a predavanje Johna Cagea o savremenoj američkoj muzici bilo je sasvim novo iskustvo za jugoslovensku sredinu. U odnosu na 1961, na MBZ 1963 izvedena su četiri elektroakustička ostvarenja domaćih autora: dva dela Ive Maleca *Tutti* za traku i instrumentalni anasambl i *Dahovi*, zatim, *Jahači Apokalipse* za traku Branimira Sakača (dela koja su već bila izvedena na opatijskom Simpozijumu godinu dana ranije), kao i *Poema o zori* (kompozicija u kojoj se kombinuju konkretni i elektronski zvuci) autora iz Srbije, Ernőa Királya. Reklo bi se da je, u odnosu na prvi MBZ, kritika sada imala više razumevanja za elektronske muzičke *eksperimente*. Naime, u osvrtima na drugi zagrebački festival čitamo kako su “(...) sve vrste eksperimentisanja sa zvučnim materijalom pozitivne – ako ne kao samostalni kvaliteti – onda kao doprinosi u traženju novog savremenog muzičkog jezika” (Bedina, 1963, 517), kao i to da se pod pojmom *nove muzike* “(...) treba govoriti samo o *poslednjoj* muzici, tj. o eksperimentalnim, konkretnim i elektronskim zvučnim tvore-

vinama, koje su iz osnova izmjenile estetska shvatanja i forme i sadržaja onog, što smo kod prethodnih novih pojava smatrali muzikom” (Milosavljević, 1963, 515).

U godini između drugog i trećeg MBZ-a, upriličena je prva Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji. U Programskoj knjižici ovog festivala navedeno je da će se Tribina održavati svake godine, tako da će javnost moći da bude u toku sa jugoslovenskim muzičkim stvaralaštvom iz protekle godine ili dve godine dana. U nastavku, ukazano je i na repertoarsku koncepciju ove manifestacije (vidno različitu od one na MBZ-u), pri čemu se navodi da “(u) izboru programa Jugoslavenske muzičke tribine vlada potpuna ravnopravnost sviju stilskih orijentacija, načina komponiranja i upotrebe kompoziciono-tehničkih sredstava” (Ramovš, Radica i Petrić, 1964). Dakle, JMT je predstavljala godišnji presek, odnosno pregled jugoslovenske muzičke produkcije, a Opatija je u tih nekoliko dana bila stecište razmene mišljenja i iskustava, te iznalaženja mehanizama za dalju nadgradnju muzičke kulture Jugoslavije.⁷ Kao i na prvom MBZ-u, za prisutnost elektroakustičke muzike domaćih autora na prvoj JMT-i, zaslužan je bio Branimir Sakač, budući da je izvedeno njegovo ostvarenje *Epizode* za orkestar, zvučnu ploču i magnetofon. Međutim, ono što je obeležilo prvu JMT-u jeste govor Ive Maleca, koji je, ako imamo u vidu dešavanja na ovim festivalima i opšti razvoj jugoslovenske elektroakustičke produkcije u potonjem periodu, bio posve indikativan:

“(…) imamo oko četrdesetosme, oko pedesetih godina, pojavu utjecaja strojeva na glazbu. Imamo s jedne strane gotovo u isto vrijeme u Njemačkoj i u Kölnu, rođenje elektronske glazbe, s druge strane rođenje konkretne glazbe u Fracuskoj u Parizu (...). Zašto ja o svemu tome govorim? Zato što mislim da veliki dio europske glazbe, koja se još uvijek ne usuđuje izaći iz nekih ulja tradicije, trpi od neoslobađanja svog uha. Eksperimenti su dokazali ovo: da se glazba odvija na nivou percepcije, na nivou našeg uha, a sve ovo naučeno, priučeno, kondicionirano, sve što je od nas stvorio Konzervatorij i naša zapadna civilizacija, sve to sprečava naše uho da prima realnu tonsku informaciju koju mu priroda daje” (Malec, 2003, 18-20).

7

Ovaj festival danas se zove Glazbena tribina.

Nakon utemeljenja opatijske Tribine, naredne, 1965. godine održan je treći MBZ, na kojem je posebnu pažnju privuklo izvođenje dve kompozicije Pierrea Schaeffera, *L'operabus, une-actionmusicale* i *Violostries*. Zanimljivo je da su se od dela jugoslavenskih autora našle *Epizode* za traku i orkestar (1963) Branimira Sakača, ali i pomenuta govorna kantata *Mavena* Ive Maleca iz 1956. godine. Posezanje selektora MBZ-a za delima nastalim gotovo deceniju ranije, s jedne strane, jasno ukazuje na skromnost aktuelne domaće elektroakustičke produkcije, no, s druge strane, neosporno je da je *Mavena* i sredinom 60-ih sasvim odgovarala kriterijumima savremenosti i modernosti, o čemu piše i Schaeffer: "S izvjesnom glazbenom ljupkošću i luminoznošću, *Mavena* je možda pridonijela konkretnoj glazbi po prvi put namjerno poetičan ton." (Laboš, 2016, 4) Iste godine, na drugoj JMT-i izvedeni su *Prostori* za simfonijski orkestar i magnetofonske zvukove (1965) Branimira Sakača, kao i *Epitaf H* za simfonijski orkestar i ljudske glasove snimljene na magnetofonskoj traci (1965) Aleksandra Obradovića. Kako se ovo ostvarenje ubraja među prve poduhvate srpske elektroakustičke muzike, muzikolog Mirjana Veselinović-Hofman (1948) ističe još uvek tesnu vezu kompozitora sa tradicijom, navodeći, kao paradigmatičan primer, jasnu trodelnu formu ove kompozicije (Veselinović-Hofman, 1983, 354). No, izvesni nemački kompozitori, profesori sa viših muzičkih škola u Dresdenu, odnosno Berlinu, gostujući na ovogodišnjoj Tribini, upravo su Obradovićevo ostvarenje izdvojili kao delo, koje je, između ostalih, ostavilo najsnažniji utisak na njih (Uszkoreit i Wilbrandt, 1965, 7). Naredne, 1966. godine, repertoar JMT-e obogaćuje se sa tri elektroakustička ostvarenja – *Dve Bašove haiku* za glas, flautu, violinu, klavir i magnetofon (1965/66) Rajka Maksimovića, *Judita* (1966) Milka Kelemena i *Planete* Ive Maleca. U katalogu JMT-e dva se dela hrvatskih autora uključuju na spisak najopsežnijih i najznačajnijih ostvarenja sa JMT 1966, dok se Maksimovićeve kompozicija, iz nepoznatih razloga, ne spominje (Krpan, 1983, 16). Ne sme se izostaviti činjenica da *Dve Bašove haiku* (nastale u Elektronskom studiju u Princetonu) u kojoj je uz elektroniku, autor primenio i aleatoriku, imaju izuzetno važno mesto u stvaralaštvu Rajka Maksimovića. Srpski kompozitor se tokom američkog usavršavanja zainteresovao za ovu vrstu japanske poezije, a najznačajnije delo koje je nastalo kao plod takvih interesovanja,

jeste kompozicija *Tri haiku* (za ženski hor i 24 instrumenta), komponovana po povratku iz Amerike, kao porudžbina za četvrti MBZ. S druge strane, Kelemenovo delo *Judita*, pisano za orkestarske zvukove, elektronski obrađene orkestarske zvukove i elektronski proizvedene zvukove, nastalo je u Elektronskom studiju u Münchenu, a autorova okupacija bila je kontrastiranje zvučnih blokova s tišinom. Zbog svog velikog uspeha, Kelemenova *Judita*, naredne godine biva izvedena i na MBZ 1967. Dakle, shodno ranije navedenim raspravama na MBZ-u u vezi sa utemeljenjem nacionalnog festivala, možemo konstatovati da je JMT uistinu igrala ulogu svojevrsnog *filtera* domaćeg muzičkog stvaralaštva pred MBZ-om. Međutim, treba naglasiti da to ipak nije bilo pisano pravilo, budući da se dešavalo da dela budu uvrštena u repertoar zagrebačkog festivala, bez da su prethodno slušana na Tribini, ili da su pak, prvo bila izvedena u Zagrebu, a potom u Opatiji.

Do 1967. godine na MBZ-u su, izuzev izvođenja jednog dela Ernőa Királyja, bila zastupljena elektroakustička dela isključivo hrvatskih autora, no, na MBZ 1967 debituju kompozitori iz Slovenije – Darijan Božič (1933–2018) sa delom *Kriki* za recitatora, traku i kvintet limenih duvača (1966) i Vinko Globokar (1934), predstavljajući delo *Discours* za trombon solo i traku (1967). Počeci slovenačke elektroakustičke muzike vezuju se upravo za delatnost Darijana Božiča, koji je, počev od 1963. godine, eksperimentisao sa takozvanim *neinstrumentalnim zvukovima* u studiju Radija Slovenije (Pompe, 2011, 8). Vinko Globokar je već sredinom 50-ih studirao trombon u Francuskoj, tako da mu je tamošnja modernistička estetika bila veoma bliska, dok će po okončanju studija trombona (1959), ovaj umetnik sve više početi da ispoljava interesovanja za tehniku komponovanja (Стојановић-Новичић, 2013, 24-25). Uz pomenuta ostvarenja slovenačkih autora, na repertoaru četvrtog MBZ-a našlo se još pet dela domaće elektroakustičke muzike, i to iz pera hrvatskih autora. Već tradicionalno na MBZ-u, izvedena su dela Ive Maleca *Cantate pour elle* za glas, harfu i traku (delo koje je izazvalo veoma pozitivne reakcije kritike) i Branimira Sakača *Prostori*. Pored ovih ostvarenja, kao potvrda kvalitetu, izvodi se spomenuta Kelemenova *Judita*, ali ove godine debituje i Dubravko Detoni (1937), kompozitor mlađe generacije kojoj pripadaju još i Igor Kuljerić (1938–2006) i Silvio Foretić

(1940). Prema rečima Nikše Gliga (1946), Detoni je radikalno i beskompromisno doprineo profilisanju nove hrvatske muzike (Gligo, 2000, 33). Naime, izvedeno je Detonijevo delo *Šifre* za klavir i elektroniku (1967), a komentarišući vlastito ostvarenje, autor je istakao kako sebe ne smatra kompozitorom elektroakustičke muzike, već za realizaciju svojih zvučnih ideja najveću važnost pripisuje ton majstorima, koji su ih oživotvorili kao dodatnu vrednost instrumentalnoj muzici (Laboš, 2016, 14). Takođe, ove godine je izvedeno i delo *Allures-Gestes-Etats* za klavir i elektroniku, višemedijskog umetnika Martina Davorina-Jagodića (1935–2020), koji je upravo u periodu od 1967. do 1969. godine sarađivao sa Schaefferom u Parizu.

Ovih godina u jugoslavenskoj je sredini još uvek vladao dualizam na razini *za* i *protiv* elektronike. Kritika četvrtog MBZ-a beleži da se festival suočio sa velikim problemima u vezi sa programskom koncepcijom. Iako se opaža kvantitativno veći broj domaćih elektroakustičkih dela, što bi trebalo da znači da taj medij odavno više nije šokantan, pojedini kritičari i dalje izražavaju nezadovoljstvo, a među njima posebno makedonski kompozitor Vlastimir Nikolovski (1925–2000), koji u kritici MBZ 1967 navodi sledeće: “Čemu da se pijanista pojavljuje kao koautor, kompozitor kao veoma loš dirigent, inženjer kao kompozitor? Kako bi izgledalo kad bi kompozitor sagradio jedan soliter? Ne bi li se ta zgrada srušila još kod samog zidanja?” (Nikolovski, 1967, 32) S druge strane, značajno je spomenuti da je u okviru okruglih stolova MBZ-a posebnu pažnju privuklo predavanje Alexandra Schaafa (?) na temu *Structuring Sounds Using Electronic Instruments* [Strukturiranje zvukova elektronskim instrumentima], a predstavio se i Elektronski studio iz Münchena.

Iste godine na jesen, u Opatiji se po prvi put izvode elektroakustička dela autora iz sva tri glavna jugoslavenska muzička centra – iz Beograda, Zagreba i Ljubljane. Posredi su *Vijesti* za recitatora, pevačicu, magnetofon i instrumentalni sastav (1967) Zlatka Pibernika (1926–2010), *Dva stavka za Martenoove talase* Krešimira Šipušića (1930–2014), zatim radiofonsko delo *Jeux II* Ive Petrića (1931–2018), *Elektronska tokata i fuga* za stereo magnetofon (1967) Aleksandra Obradovića (realizovana

1966/67 tokom kompozitorovog usavršavanja u Americi⁸), te radiofonsko ostvarenje *Sferoon* (1960–1964) Vladana Radovanovića. Muzikolog Mirjana Veselinović-Hofman povodom Obradovićevog dela ponovno ističe privrženost srpskog kompozitora tradiciji, te navodi da se pored asocijacija na muzičku prošlost u samom naslovu, sreću komponente tradicionalnog muzičkog jezika, kao što su durski trozvuk, tema, imitacija, diminucija, streta (Veselinović-Hofman, 1983, 354). S druge strane, Vladan Radovanović delom *Sferoon*, u kojem je kao zvučne izvore upotrebio mešoviti hor, rečitativni hor, filtrirani klavir i električne orgulje, predstavio je, slobodno bismo smeli reći, paradigmu avangarde onog vremena. O modernističkom izrazu ovog dela svedoči iskaz samog autora:

“Želeo sam da *Sferoon* omogući otkrivanje mnoštva dela u jednom, za razliku od češćeg slučaja stremjenja ka jednom delu kroz mnoštvo. Ideja mnoštva kroz jedno ispoljava se u kontrolisanoj varijabilnosti tako što se segmenti – od kojih se *Sferoon* sastavlja – mogu upotrebiti u originalu i retrogradno, na razne načine rasporediti u sledu i naslojiti. *Sferoon*, dakle, nije otvoren nego je varijabilan oblik. Dok u svakom pojedinačnom ‘zatvaranju’ otvorenog oblika odlučuje izvođač u trenutku izvođenja u okviru promenljivosti regulisane od strane kompozitora, o promeni varijabilnog oblika odlučuje pre izvođenja sam kompozitor.” (Radovanović, 2018a)

Iznenadjuće je da prilično zapažena dela Obradovića i Radovanovića nisu uvrštena u repertoar nekog od narednih MBZ-a, budući da je, posebno Radovanovićev *Sferoon*, koincidirao sa *traženom* avangardnom estetikom zagrebačkog festivala.

Uprkos tome, JMT nastavlja intenzivno promovisati kompozitore iz Srbije. Godine 1968, opatijskim repertoarom čak su dominirala ostvarenja srpskih autora, među kojima su *Elektronska studija I – A i B* (1966/67) Vladana Radovanovića, čista elektronska muzika, rađena u varšavskom Studiju, izgrađena

8

Aleksandar Obradović je ove godine u časopisu *Zvuk* pisao o saradnji jugoslovenskih kompozitora sa Elektronskim muzičkim centrom u New Yorku, navodeći podatak da će se dalja saradnja nastaviti na festivalu Ohridsko leto, na kojem će se održati i seminar o problemima i karakteristikama rada u elektronskom studiju (Obradović, 1967, 52).

od sinus-tonova i različito filtriranog belog šuma (Radovani-
vić, 2018b), potom *Mikrosimfonija* za simfonijski orkestar i ma-
gnetofon Aleksandra Obradovića (sa primenom dodekafonske
tehnike), *Jeih* Paula Pignona i *Improvizacija* Josipa Kalčića.
Takođe, ove godine izvedeno je i delo *Asteroidi* Ludmile Frajt,
kompozitorke iz Srbije, koja se, uz višegodišnji rad na Radio
Beogradu i Avala filmu, usavršavala (uz Josipa Kalčića) i u
Elektronskom studiju u Plzeňu. Važno je spomenuti da Zija
Kučukalić (1929–2020) u kritici ovogodišnje Tribine navodi da
je jugoslavenska muzika pokazala avangardni radikalizam,
te da je šire prihvatanje modernog muzičkog shvatanja i izra-
žavanja predstavljalo stabilizovanje avangardnih dostignuća
(Kučukalić, 1968, 640–641). Uz pomenuta dela srpskih autora,
repertoar je bio upotpunjen delima *Discours II* za trombon
solo i traku (1967) Vinka Globokara, zatim, delom *Oscilacije*
Janeza Matičića (1926), koji tokom 60-ih godina intenzivno
sarađuje sa Schaefferom u Parizu, kao i kompozicijom *Natka*
Devčića, Colombia 68 (1968), realizovanom u Elektronskom
studiju Columbia University u New Yorku. Oštra je kritika
bila upućena Devčiću na račun neoriginalnosti ovog dela, no,
s druge strane, postoje navodi koji tu činjenicu pravdaju, jer,
“(…) gledano kroz estetiku Columbia-Princeton Elektroničkog
Muzičkog Centra, imperativ da se komponira s originalnim
materijalom nije postojao, pa je tako i novo Natkovo glazbeno
djelo nastalo kroz transformaciju postojećeg zvučnog mate-
rijala” (Laboš, 2016, 16).

O saradnji JMT-e i MBZ-a svedoči činjenica da je 1969. godine
u program zagrebačkog festivala uključeno četiri elektroa-
kustička dela sa prošlogodišnje JMT-e: *Colombia 68* Natka
Devčića (uprkos negativnoj kritici), *Discours II* Vinka Globo-
kara, *Oscilacije* Janeza Matičića i *Asteroidi* Ludmile Frajt. MBZ
1969 kvantitativno se uistinu obogatio delima jugoslavenskih
kompozitora (izvedeno je osam domaćih elektroakustičkih
kompozicija), tako da su uz spomenuta, izvedena i sledeća
dela: *Kadence 5+1* Josipa Kalčića, *Lumina* za 13 gudača i traku
(1968) Ive Maleca, *Igra riječi* za hor, recitatore, instrumentalni
ansambl i traku Natka Devčića, kao i *Kompozicija za kamerni*
orkestar i Martenoove talase Rubena Radice (1931). Posebno
je bilo zapaženo izvođenje *Lumine*, već iskusnog Maleca,
koji je delo realizovao u pariskom Elektronskom studiju. Tre-

ba istaći da je na MBZ 1969 vidno porastao i broj inostranih elektroakustičkih kompozicija. Samo nekoliko godina ranije Stockhausen je surovo kritikovan od strane jugoslovenske kritike, a ove se godine na programu MBZ-a pojavilo čak četiri elektroakustička ostvarenja ovog nemačkog autora.⁹

S tim u vezi, na prvi pogled se stiče utisak da je kritika MBZ-a konačno postala blagonaklona ka elektronskom mediju, no, ranije spomenuti dualizam i dalje je bio prisutan. Sotir Golabovski (1937) piše da je ovogodišnji MBZ prezentovao muziku koja izvire iz naše realnosti, primenom napredne moderne tehnike, a posebno primenom industrijskog načina proizvodnje (Golabovski, 1969, 218). Međutim, s druge strane, Nadežda Mosusova (1928) navodi da su “(...) kolaž koji je priredio Centro operativo di arte viva iz Trsta, Stockhausenov koncert, a naročito Sonic Arts Group iz SAD, izlazili (...) iz okvira onoga što se smatra muzikom” (Mosusova, 1969, 221). Krešimir Šipuš piše kako “(...) preveliki broj djela, koja smo čuli na priredbama MBZ 1969, pripada području akustičkih eksperimenata i nema nikakvih umjetničkih vrijednosti” (Šipuš, 1969, 225), dok Andrija Tomašek (1919–2019) ističe da bi “(...) sve eksperimente i ‘eksperimente’ valjalo (...) uvrstiti u neku vrstu informativne sekcije pa koga zanima – neka sluša, a ne da se nešto mutno i nedefinirano servira svima kao dostignuće vrijedno svačije pažnje i priznanja” (Tomašek, 1969, 227).

Naredne dve godine (1969–1970) na JMT-i dominantni su hrvatski autori i njihova dela: *Trijalog za Martenoove talase* Stan-ka Horvata (1930–2006), *Phonomorphia III* (1969) Dubravka Detonija, te *Grafika III* istog autora izvedena 1970. godine, potom, *Igra riječi* za recitatora, hor, kamerni ansambl i magnetofonsku traku Natka Devčića, te *Impulsi* (1969/70) za gudački kvartet i magnetofonsku traku Igora Kuljerića. Godine 1969. na JMT-i izvedena su još i *Sounds around I* Paula Pignona, te *Requiem*, spomenu umorjenega vojaka – mojega očeta (1969) Darijana Božiča, delo koje inkorporira konkretne zvukove u tradicionalne stavove ove stare forme. Elektroakustičkom repertoaru JMT 1970 dodaje se još i Božičev *muzički heppe-*

9

Posredi su sledeća Stockhausenova dela: *Spiral für Oboe und Kurzwellentransistor*, *Prozession*, *Telemusik* i *Mikrophonie I*.

ning, Jago, nastao prema William Shakespeareovoj (1564–1616) drami *Othello* i prema romanu *Gotteszweite Garnitur*, Williija Heinricha (1920–2005). U vezi sa Kuljerićevim delom *Impulsi* (inače prvim autorovim poduhvatom u kombinovanju živih instrumenata i magnetofonske trake), značajno je istaći da je realizovano u Radio-televiziji Zagreb, što svedoči da domaće radio stanice tada polako počinju da se tehnički osavremenjuju. Povodom приметnog rasta elektroakustičke muzičke produkcije u zemlji, među pojedinim kritičarima javila se u isto vreme i bojazan od mogućeg odsustva umetničkog kvaliteta, shodno konstantnoj želji mladih avangardista za eksperimentisanjem. S tim u vezi, u razgovorima koji su vođeni povodom JMT 1970, na pitanje *Quo vadis musica moderna?* brojni jugoslavenski muzički kritičari i kompozitori više su puta upozorili da permanentno traganje za novim zvukovnim eksperimentima ne sme ni u kom slučaju biti lišeno unutrašnje umetničke poruke (Špirić, 1970, 380–390).

Pre premijernog učešća Elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograd na MBZ-u 1973. godine, uočava se kvantitativni pad elektroakustičkih dela na repertoaru ovog festivala održanog 1971. godine. Na šestom izdanju MBZ-a izvedena je Detonijeva *Grafika III* sa prošlogodišnje JMT-e, delo Borisa Ulricha (1931–1983) *Multiple Vision, Discours III* za obou i traku Vinka Globokara, i veoma zapaženo delo Milina Stibilja (1929–2014), *Mavrica*, nastalo kao plod kompozitorovog istraživanja u Institutu za sonologiju u Utrechtu (Pompe, 2011, 8–9). Govoreći o mogućoj sličnosti zvučnih rezultata, bez obzira na primenu metoda konkretne ili elektronske muzike, Vladan Radovanović ističe da je to jedan od razloga zbog kojeg se poreklo zvučnog izvora prestalo smatrati presudnim na planu fenomena, a Stibiljevu *Mavricu*, Radovanović smatra prvim delom u Jugoslaviji koje je ukinulo jaz između elektronske i konkretne muzike (Radovanović, 2010, 137–138). Kada je reč o Tribini u Opatiji, Elektronski studio takođe debituje 1973. godine, ali je neobično da je godinu dana ranije, JMT 1972 bila vrlo skromna u pogledu elektroakustičkog repertoara, koji su sačinjavali jedino *Monos* Dubravka Detonija, kao i balet Borisa Ulricha, *Multiple Vision*, izveden nekoliko meseci ranije i na MBZ-u. Povodom izvođenja ovog dela na opatijskoj Tribini, Ulrich (koji je, inače, od 1955. godine radio kao tonski majstor

na Radio Zagrebu) je izjavio: “Balet je po svojoj ideji isječak iz svakodnevnog života. (...) Partitura u kontrapunkciji sa tri magnetofonske vrpce hipertrofira zvuk do krajnjih granica mogućnosti. Tehnika kolaža ovdje je pokretač zvukovne ideje.” (Ulrich, 1972 7) U poređenju sa JMT 1972, na godinu dana ranije održanoj opatijskoj Tribini, elektronici je pripalo nešto više mesta na repertoaru. Naime, na JMT 1971 izvedeno je delo *Incontri I* (1971), za klavir i magnetofonsku traku Igora Kuljevića, kao i *Pop Art II* (1971) za gudački kvartet i magnetofon Darijana Božiča, koje nije pobrojalo najslavnije komentare. Kritika je povodom Božičevog dela istakla da kombinacija gudačkog kvarteta i elektronike nije adekvatno rešenje, budući da elektronski zvuk deluje kao veštačka tvorevina, nasuprot živom izvođenju gudačkog ansambla (Stojanović, 1971, 379). Na ovogodišnjem repertoaru zanimljiva je bila i kompozicija Mihovila Logara (1902–1998), *Zvučno pismo Branimiru Sakaču* za preparirani klavir i mezzosopran sa snimljenim šumovima i zvucima orgulja, za koju je autor (inače kompozitor koji nije imao iskustva u radu sa elektronikom), prema sopstvenim rečima, inspiraciju pronašao u Sakačevim stavovima o novoj muzici i njegovim delima (Logar, 1971, 8). Takođe, na JMT 1971 publika je imala prilike čuti i vrlo interesantno delo Dubravka Detonija, *D – prizor za svirača, čembalo i elektroniku* (kompoziju čije je tonsko uporište ton d, oko kojeg se nižu sve ostale naslage zvuka). Kao zaključak, a možda i najvažniji podatak u vezi sa opatijskom Tribinom 1971. godine, jeste to da su u okviru Kluba Tribine (u kojem su se, inače, redovno održavala predavanja i vodile diskusije muzičkih kritičara) Vladan Radovanović i Paul Pignon održali predavanje o novoosnovanom beogradskom Elektronskom studiju.

Iz svega navedenog, možemo konstatovati da je do osnivanja prvog Elektronskog studija u Jugoslaviji, na koncertima MBZ-a izvedeno preko dvadeset, a na koncertima JMT-e oko trideset elektroakustičkih dela jugoslovenskih autora, među kojima su dominirali hrvatski kompozitori. Približan reciprocitet srpskih i hrvatskih autora postoji, ali samo kada je reč o opatijskoj Tribini. Nešto manje (ukoliko posmatramo ukupan broj dela sa oba festivala) izvođeni su slovenački autori, dok se može zaključiti da je u centrima ostalih jugoslovenskih

republika elektroakustička muzička produkcija u ovom periodu još uvek stagnirala.¹⁰ Ipak, iako bez elektronskog studija u zemlji, jugoslavenski kompozitori pokazali su zavidan broj elektroakustičkih ostvarenja, a repertoarska politika domaćih festivala bila je prilično posvećena njihovom promovisanju. Elektroakustička muzika je na MBZ-u, kao festivalu savremene (avangardne) muzike, razume se, od samog početka našla adekvatno mesto, ali i na JMT-i, na kojoj su kriterijumi selekcije dela postavljeni izuzetno široko (odnosno, prema izvesnim tumačenjima, gotovo da ti kriterijumi nisu ni postojali). Treba imati na umu da je predočeni period doba kada se tonski studiji u Evropi znatno upotpunjuju i standardizuju tehničkom opremom, što je vremenom rezultiralo (kao što je na početku rada navedeno) poništavanjem razlika koje su postojale između produkata konkretne muzike i ostalih vidova muzike za traku (Mikić, 2004a, 111). Dakle, kompozitori iz Jugoslavije svoje eksperimente u evropskim i američkim elektronskim studijima započinju na već dobro “utabanoj stazi”, pa je razumljivo da su njihova modernistička stremljenja polako počela da idu u korak sa evropskim. Naši kompozitori su od sredine 60-ih godina istraživali gotovo sve potencijale novog medija i koristili najrazličitije mogućnosti elektronske distribucije zvuka, od kombinovanja konkretnih i elektronskih zvukova, preko spajanja instrumentalnog i vokalnog medija sa elektronskim – jednom rečju, transponovali su svoje kreativne ideje u novi medij (Mikić, 2004b, 13). Ovaj panoramski *overview* kroz jugoslavenske elektroakustičke radove na repertoarima razmatranih festivala, osvetljava bogatu, ali često zapostavljenu fazu jugoslavenske elektroakustičke muzičke produkcije. Iako smo neretko čitali negativne kritike na račun elektroakustičkog repertoara MBZ-a i JMT-e, ovi festivali su promovisanjem elektroakustičke muzike postepeno gradili atmosferu sve šire tolerantnosti među kompozitorima i publikom. I na kraju, oni su podsticali razvoj modernističkih tendencija u Jugoslaviji, te ukazali da logistički problemi, odnosno zakasnela izgradnja domaćeg elektronskog studija ne bi smela rezultirati nedostatkom stvaralačkih poriva i kreativnih ideja jugoslavenskih autora u odnosu na evropske savremenike.

10

Primeru radi, prva elektroakustička kompozicija jednog makedonskog autora jeste Eleorp 76 Dragoslava Ortakova, nastala tek 1976. godine.

Godine 1971. završilo se prvo razdoblje MBZ-a (1961–1971), koje je, prema rečima hrvatskog muzikologa Eve Sedak (1938–2017) bilo reprezentativno-informativno sa široko postavljenom bazom između tradicije i budućnosti. Time je, sasvim prirodno, ono nagovestilo narednu, eksperimentalno-alternativnu fazu (1971–1981) ovog avangardnog muzičkog događaja (Sedak, 1991, 64–65), pa će, shodno tome, slučajno ili ne, godine 1973, sedmi MBZ otpočeti nastupom Elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograd sa delima Radovanovića, Pignona, Schaeffera, Vojina Komadine (1933–1997) i drugih kompozitora. No, kada je utemeljenjem domaćeg elektronskog studija jugoslovenska elektroakustička muzika konačno ušla u novu razvojnu fazu, domaći kompozitori kao da su se iznova našli na početku, što je ponovno iniciralo pitanje *Quo vadis musica moderna?* na šta je možda najbolji odgovor pružio osnivač MBZ-a, Milko Kelemen:

“U velikoj međunarodnoj produkciji čini se da je materijal suvremenog izraza u neku ruku istrošen i čak ni elektronika ne pruža izgleda za otkrivanje nečeg novog, koje je otkrivanje još pedesetih godina bilo u prvom planu. Čini se da bi u otkrivena i osvojena tehnološka dostignuća trebalo uliti veći senzibilitet, veću autentičnost vraćanjem na neke određene arhetipove, pošto je prošlo vrijeme otkrivanja apsolutnih novosti.” (Kelemen, 1971, 386)

Reference

- Andreis, J., 1961. Kakvu muziku treba smatrati suvremenom. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 481-485.
- Anon, 1962. *Simpozijum "Nova muzika i muzičke interpretacije"*. [program] Opatija, 19–21. oktobar 1962. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica – Glasbena zbirka.
- Bedina, K., 1963. Što više saznanja – to je šira orijentacija. Druge zagrebački muzički Biennale – Pogledi i utisci mladih. *Zvuk*, 59, 516-517.
- Đurić-Klajn, S., 1961. Dehumanizacija umetnosti. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 487-488.
- Gligo, N., 2000. Između suvremenosti i avangarde. Muzički biennale Zagreb, međunarodni festival suvremene glazbe, i profiliranje nove hrvatske glazbe. U: E. Krpan, ur. *Muzički biennale Zagreb. Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001*. Zagreb: HDS. 20-37.
- Golabovski, S., 1969. Glorifikacija osećanja za prostor i vreme. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 218.
- Kalafatović, J., 1988. *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*. Opatija: Mozaik.
- Kelemen, M., 1971. Muzika u zemlji. Odjeci Jugoslavenske muzičke tribine 1971. *Zvuk*, 117/118, 386.
- Krpan, E., 1983. *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije 1963–1983*. Zagreb: Muzički informativni centar koncertne direkcije.
- Kučukalić, Z., 1968. Afirmacija i stabilizovanje muzičke avangarde. Odjeci Jugoslavenske muzičke tribine 1968. *Zvuk*, 90, 638-644.
- Laboš, V., 2016. *U potrazi za novim zvukom: 1956–1984. Antologija elektroakustičke glazbe hrvatskih skladatelja*. [CD knjižica] Zagreb: Croatia Records.
- Logar, M., 1971. Zvučno pismo Branimiru Sakaču. *VIII Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 2, 8.
- Malec, I., 1958. Ciljevi i dostignuća konkretne muzike. *Zvuk*, 17/18, 307-316.

- Malec, I., 2003. Stanje naše glazbe. U: E. Krpan, ur. *40 godina međunarodne glazbene tribine*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja. 17-23. MBZ, 2018. *Povijest MBZ-a*. [online] Dostupno na: <http://old.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2372&lang=hr> [Posjećeno: 5. septembar 2018].
- Mikić, V., 2004a. *Muzika u tehnokulturi*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Mikić, V., 2004b. Losing ground: Serbian electro-acoustic music from the Golden age to the present. *Nutida music*, 47/1, 12-15.
- Микић, В., 2007а. Електронски студио Трећег програма Радио Београда (1972–2002). *Музички талас*, 36/37, 18-25.
- Микић, В., 2007б. Електроакустичка музика/техномузика. У: М. Веселиновић-Хофман, ур. *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике. 601-622.
- Милин, М., 2006. Етапе модернизма у српској музици. *Музикологија*, 6, 93-116.
- Milosavljević, M., 1963. Pro Musica Nova. Drugi zagrebački muzički Biennale – Pogledi i utisci mladih. *Zvuk*, 59, 515-516.
- Mosusova, N., 1969. Neiskorišćene mogućnosti. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 220-221.
- Nikolovski, V., 1967. Nazovimo pravim imenom. Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala – Heroji avangarde su umorni. *Zvuk*, 75/76, 31-32.
- Obradović, A., 1967. Elektronski muzički centar u Njujorku. *Zvuk*, 79, 51-52.
- Pompe, G., 2011. Elektroakustična glasba v Sloveniji nekoč in danes: Alternativa ili Mainstream? *De musica disserenda*, VII/2, 7-15.
- Radovanović, V., 1961. Iznad svega delovanje muzike. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 500-501.
- Radovanović, V., 2010. *Muzika i elektroakustička muzika*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sajnos.
- Radovanović, V., 2018a. *Sferoon*. [online] Dostupno na: http://www.vladanradovanovic.rs/07_sferoon.html [Posjećeno: 10. oktobar 2018].

- Radovanović, V., 2018b. *Elektronska studija*. [online] Dostupno na: http://www.vladanradovanovic.rs/07_elektronska_studija.html [Posjećeno: 10. oktobar 2018].
- Ramovš, P., Radica, R. i Petrić, I., 1964. *Jugoslavenska muzička tribina 64*. [programska knjižica] Zagreb: Informator.
- Sedak, E., 1991. 30 godina MBZ (1961–1991): MBZ Fonoantologija. U: S. Lipovčan, ur. *XVI. Muzički biennale Zagreb*. Zagreb: Muzički biennale Zagreb. 64–67.
- Stojanović, J., 1971. Odjeci Jugoslavenske muzičke tribine 1971. *Zvuk*, 117/118, 378–379.
- Стојановић-Новићић, Д., 2013. *Винко Глобокар: музичка одисеја једног емигранта*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Šipuš, K., 1969. Zvukovno nasilje. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 225–226.
- Špirić, S., 1970. VII Jugoslavenska muzička tribina – u svijetu mišljenja: Kazali su... *Zvuk*, 108, 380–390.
- Tomašek, A., 1969. Za određeniju programsku koncepciju. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 227.
- Ulrich, B., 1972. Autori o svojim djelima. *Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 3, np.
- Uszkoreit, H. G. i Wilbrandt, J., 1965. Izjavili su o Tribini. *Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 4, 6–9.
- Veselinović-Hofman, M., 1983. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Zlatić, S., 1961. Odsustvo umetničke poruke. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 504–505.
- Žganec, V., 1961. Nasrtaj na tonalni sistem. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 505–507.

YUGOSLAV ELECTROACOUSTIC MUSIC BEFORE THE 1970s: PRODUCTION AND PROMOTION AT MUSIC BIENNALE ZAGREB AND THE YUGOSLAV MUSIC TRIBUNE¹

Miloš Marinković

Abstract: The establishment of the Electronic Studio Third program at Radio Belgrade (1971) represents beginning of a new period, as well as the institutionalization of electroacoustic music in Yugoslavia. This research will focus on the Music Biennale Zagreb (MBZ), founded in 1961, and the Yugoslav Music Tribune (YMT), founded in 1964 – festivals that have directly caused the progress and great expansion of electroacoustic music production in Yugoslavia. Therefore, on the one hand, this paper gives a brief overview of the often neglected period of the development of Yugoslav electroacoustic music. On the other hand, this study has found that the above-mentioned festivals could be interpreted as the main actors for the popularization of electronic media in Yugoslavian music.

Keywords: Yugoslavia; electroacoustic music; Music Biennale Zagreb; Yugoslav Music Tribune.

1

This study was written as part of the project *Ildentiteti Srpske Muzike od Lokalnih do Globalnih Okvira: Tradicije, Promene, Izazovi* [Serbian Musical Identities Within Local and Global frameworks: Traditions, Changes, Challenges] (No. 177004) funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

With the establishment of the Electronic Studio Third program at Radio Belgrade², Yugoslav electroacoustic music³ became properly institutionalized. The year of its establishment is said by Vladan Radovanović (1932) to be the beginning of the second part of the history of electroacoustic music by Yugoslav composers (Radovanović, 2010, 127). Since these composers had been broadening their experience in international centers and showing interest in electronic music before the establishment of the first Yugoslav Electronic studio, this period could be defined as the early days of Yugoslav electroacoustic music. A growth of modernist tendencies in Yugoslavia after the period of socialist realism and an increasing interest by local artists in the electronic medium led to some radical changes in European electroacoustic music practices. Namely, in this period, the differences in the esthetics of the two most influential electronic studios in Europe were settled. One of these studios was in Paris and dealt with the electronic modification of recorded sounds, *musique concrète*, under the leadership of Pierre Schaeffer (1910–1995) and practicing the electronic modification of recorded sounds. The second was in Cologne, led by Karlheinz Stockhausen (1928–2007), who was an advocate of the electronic production of sound, and the most prominent representative of *elektronische musik*. Local festivals significantly contributed to the expansion of electroacoustic production in Yugoslavia in the 1960s, by providing opportunities for musical affirmation, promotion and the valorization of modernist strivings. Music Biennale Zagreb (MBZ) and Yugoslav Music Tribune (YMT), founded at the beginning of the 1960s, were (one of the) first events in the country to arrange electroacoustic music concerts. These manifestations strongly promoted electroacoustic creations, so the insight into the repertoire of these festivals has proved to be an efficient way to reconstruct the state of electroaco-

2

The Electronic Studio Third program at Radio Belgrade was founded in 1971 under the initiative of composer Vladan Radovanović, the British physicist and musician, Paul Pignon (1939), who came to Yugoslavia in 1963. Material support for the establishment of The Studio was provided by Radio Belgrade, and the key to The Studio was the *Synthi 100* (for more see: Mikić, 2007a, 19–21).

3

In this paper, the term electroacoustic music will be used for works whose authors in any way came in contact with electronics.

ustic music production before the establishment of the first electronic studio in Yugoslavia, after which, of course, the genre became widespread. Therefore, as I mentioned earlier, if the establishment of the electronic studio marks the beginning of a new period for the development of Yugoslav electroacoustic music, then the previous period can be divided into two subperiods: 1950s, or *the beginning period*, and the 1960s, which can also be considered *the festival period*.

Josip Slavenski (1896–1955) is the only electro-musical phenomenon in Yugoslav interwar music. His interest in electronics, more precisely, in electronic instruments is evidenced by his composition *Muzika u Prirodnom Tonskom Sistemu* [Music in the Natural Tone System] from 1937, which includes the use of a trautionium (Mikić, 2007b, 608–609). The development of Yugoslav electroacoustic music after the Second World War should be considered in the context of modernism in the 1950s, when (thanks to more favourable national political circumstances) the composer's desire and need to establish a connection with the interrupted modernity of the interwar period emerged. Ivo Malec (1925–2019) was a pioneer among Yugoslav composers working in the electronic medium after the Second World War. By 1955, he already had acquaintances in French music circles, and in 1959, he officially moved to Paris to work at Pierre Schaeffer's electronic studio. Malec's theatre music for the shows *Svjetionik* [The Lighthouse] and *Macbeth*, as well as his vocal cantata *Mavena*, were performed in Paris in 1956. These are considered to be the first electroacoustic achievements of any Yugoslav composer. Nevertheless, no further work representing the French electronic studio occurred in Yugoslavia once Malec lost contact with Zagreb after moving to Paris (Gligo, 2000, 26). One year later, in Belgrade, Vladan Radovanović wrote *Korali, Intermecca i Fuga* [Corals, Intermezzos and Fugue] (1957), which involved the electronic organ, and he later made another version for Ondes Martenot, entitled *Eloidi* (Mikić, 2007a, 19). According to the available data, another important Yugoslav author who ventured into electronic music during the 1950s was Branimir Sakač (1918–1979), with the composition *Tri Sintetske Poeme – Masakri, Jama, Rat* [Three Synthetic Poems – Massacres, Pit, War]. This piece from 1959 can be described as synthetic

music, which “(...) connects and unites every way of producing a sound, including orchestral instruments’ sounds” (Laboš, 2016, 7). Although composer Milko Kelemen did not write electroacoustic music during the 1950s, he had been attending Darmstädter Ferienkurse since 1957, and was undoubtedly one of the Yugoslav authors to whom electroacoustic music was not unknown. In addition, one event should especially be mentioned in the context of the popularization of electroacoustic music in Yugoslavia before the 1960s. Namely, composer Ivo Malec gave a lecture on *Musique concrète* at the Drama Theater in Zagreb in 1955, what was the first (significant) contact of the Yugoslav audience with this type of music. In his presentation Malec pointed out the terminological definition, technique of realization, and historical overview of *Musique concrète*, emphasizing certain names, primarily Pierre Schaeffer and Pierre Henry (1927-2017) (Malec, 1958, 307-316).

A huge rise in the production of electroacoustic music is noticeable in the 1960s when a large number of composers went to international electronic studios for specialization. Serbian artists who went there mostly belonged (according to the classification made by musicologist Melita Milin) to the fourth stage of Serbian modernism (1956 to 1980) (Milin, 2006, 103). These included: Vladan Radovanović, who specialized at the Warsaw Electronic studio, Rajko Maksimović (1935) and Aleksandar Obradović (1927-2001), both of whom specialized in Princeton, and Ludmila Frajt (1919-1999) and Josip Kalčić (1912-1995) in Plzeň. As for the Croatian artists from this period working in international electronic studios, they include the above-mentioned Ivo Malec in Paris, Milko Kelemen (1924-2018) in München, and Natko Devčić (1914-1997) in New York. It is important to mention that the foundation of Zagreb Music Biennale (1961), the first international festival of contemporary music in Yugoslavia, preceded most (not all) of our artists’ specializations in Europe and America. From the very beginning, this festival, which is held every other year, “[p]aid special attention to the fields of electronic and electroacoustic music, musical scene and instrumental or musical theatre” (MBZ, 2018). Analogically to a Polish festival of contemporary music, Warsaw Autumn (1956), which was established a few years earlier, it was intended to be a connection between *western* and *eastern avant-garde*.

It was thus a characteristic “transfer” of music information from both sides of the Iron Curtain. Considering the fact that the Yugoslav composers, via MBZ, started striving towards leading western European tendencies in style and composition techniques, Yugoslav critics often characterized the development of music after MBZ in terms such as *new sound* or *new music* (Gligo, 2000, 21). During the first MBZ, the Yugoslav audience could hear poetic creations of eminent European and American *experimental* composers, such as Schaeffer’s, Stockhausen’s, John Cage’s (1912–1992) compositional techniques, as well as the techniques of composers from the Polish School. The lectures of Schaeffer and Stockhausen – *The Experience of Music* and *Electronic Music* – create special attention for the Biennale round table.

However, Yugoslav critics didn’t have quite a favourable attitude towards the inclusion of electronic music in the MBZ, so they labelled it as a dehumanizing (non)art.⁴ Josip Andreis (1909–1982), commenting upon the performance of a piece of electronic work, said: “These two new ways of music expression should be described as water and flames are in our old saying. Both are good servants, but bad masters.” (Andreis, 1961, 484) Meanwhile, Božidar Trudić (1911–1989) stated that he had to leave the concert hall during Stockhausen’s *Kontakte* [Contacts] to avoid being sick. Slavko Zlatić (1910–1993) emphasized that the excesses of John Cage and his followers were an odd attempt at weirdness – just like dadaism (Zlatić, 1961, 504–505). Furthermore, Vinko Žganec (1890–1976) wrote the following words:

“I am afraid that, after ‘synthetic’ music, we will not need music anymore, music academies even less, not to mention composers. A composer will be a man who can get a dozen tape recorders and simultaneously record and mix various murmurs, crashes, claps; he will reproduce some of them backwards, mix them all up like a magician and there you go, a symphony of the dead le-gionnaire, or a dead horseman’s poem.” (Žganjec, 1961, 506–507)

Stana Đurić-Klajn (1905–1986) didn’t try to hide her displeasure with Stockhausen’s *Kontakte* either. On the other hand,

4

The focus will be on reviews published in Yugoslav music journal *Zvuk* [Sound].

she said that Schaeffer's music should be an example of how electronic music can offer a wide variety of very constructive means of expression (Đurić-Klajn, 1961, 487-488). As it had been expected, Vladan Radovanović was delighted with electroacoustic works by European experts, so he reminded the audience and the readers of his first MBZ criticism that electronic music is not abstract or distant from reality, "(...) on the contrary [noted R. V.], it is actually our reality" (Radovanović, 1961, 501).

On the subject of domestic electroacoustic productions, Sakač's *Tri Sintetske Poeme* (*Masakri, Jama, Rat*) were included in the repertoire of the 1961 MBZ. In contrast, other compositions I mentioned from the 1950s weren't included in the first Yugoslav festival of contemporary music (Vladan Radovanović was, at that time, a fairly unknown composer). Sakač was, after a period "of dealing" with folklore and socialist realism, an advocate of a specific type of contemporary music, paying close attention to the relation between the act of composing and technology (Gligo, 2000, 27-28). Nevertheless, the fierce criticism of the first MBZ's avant-garde nature entirely overlooked, and almost completely neglected, the electroacoustic works of Branimir Sakač; thus, it is easy to assume that his composition was overshadowed by the electronic sound "laboratory" performed in front of the Yugoslav audience by European composers.

Yugoslav creations in this field were, according to the modernist criteria, falling behind the international music production, and the topic was thoroughly discussed at the Biennale's roundtable (1961). Their solution was to establish a festival for local artists, as a platform from which they could constantly *re-consider* Yugoslav productiveness and prepare our composers for the international stage. That is how the Yugoslav music tribune in Opatija came to exist three years later. Branimir Sakač, its founder, called it "an instrument of mutual association". But there is one more important event from between the MBZ (first and second) and the first YMT, which was essential, among other things, for the promotion of electroacoustic music in the former country.

Nova Muzika i Muzička Interpretacija [New Music and Music Interpretation] was a symposium in Opatija in 1962 and gathered many composers and musicologists. The speeches of Yugoslav participants imply that they considered the problems of electroacoustic music: *Problemi Tehnike i Stila Izvođenja Nove Muzike* by Sonja Kiring, *Nova Muzika i Muzička Grafika* by Ivo Petrič, *Zvukovni Prostor i Muzička Ekspresija* by Branimir Sakač.⁵ However, the organizers also had the honour of hosting a Polish musicologist and founder of Poland radio's experimental studio, Józef Patkowski (1929–2005), who made a speech named *Technology, Work Organization and Production in Warsaw Radio Electronic Music Studio* (Anon, 1962). The symposium lasted three days and included concerts, including a Synthetic, Concrete, and Electronic Music Concert, which caused a great sensation. The newspapers reported the following about it: "(...) the experimental music concert was packed... almost a hundred people couldn't enter the hall because there was no space" (Kalafatović, 1988, 11). So we can conclude that the audience, despite the negative comments regarding MBZ a year before, showed a great interest in electroacoustic music. This symposium provided five electroacoustic works by European composers⁶ and the same number of compositions by Yugoslav authors. The earliest artists in Yugoslav electroacoustic music participated with the following compositions: Ernő Király (1919–2007) *Poema o Zori* [A Poem about Dawn], Josip Kalčić *Improvizacija Za Orgulje* [Improvisation for the Organ], Branimir Sakač *Jahači Apokalipse* [Riders of the Apocalypse] and Ivo Malec with two compositions out of his opus *Cembalo-Spektar* [Cembalo Spectral] and *Dahovi* [Breaths] (Anon, 1962). The last one is one of Malec's most important compositions, and he made a statement about its performance:

5

Other participants were: Dušan Plavša *Muzička Pedagogija i Savremena Muzika*, Paula Uršič-Petrič (*Harfa i Njene Tehničke Mogućnosti*) i Slobodan Habić (*Muzička Publicistika i Informacije*).

6

These works were: *Electronic study 1961* by Josef Anton Riedl (1929–2016), *Nocturno* by Bruno Maderna (1920–1973), *Percussion II* by Klaus Hashagen (1924–1998), *Psalam 1961* by Krzysztof Penderecki (1933) and *Electra*, fragments by Henri Pousseur (1929–2009).

“Proportionally reduced and a very homogeneous sound material, which is related to the ‘anima,’ with breathing in and out (...) tends to be expressed by personal variation or multiplication (‘sui generis’) rather than adding new, heterogeneous elements to it. Therefore, this is less about the music content, mere specific sound objects, but more about the relations they form among themselves.” (Laboš, 2016, 5)

After the symposium in Opatija came the second MBZ, which, according to critics, improved in the quality of participants. Yugoslav audiences also had a chance to hear pieces for Tape Recorder and an instrumental group from the Parisian Electronic studio. Furthermore, Luigi Nono (1924–1990) gave lectures about contemporary Italian music, and demonstrated Magnetophon tapes at a studio in Milan. In addition, John Cage’s lecture about contemporary American music was a completely new experience for Yugoslavians. Compared to the MBZ 1961, in 1963 there were four electroacoustic works by Yugoslav artists: two by Ivo Malec, *Tutti*, on tape and as an instrumental ensemble, and *Dahovi*, Branimir Sakač’s *Jahači Apokalipse* for tape (these works were performed in Opatija a year earlier), and *Poema o Zori* (a composition combining concrete and electronic sounds) by Serbian artist, Ernő Király. The critics were this time more open-minded for the electronic music *experiments*. Comments on the second MBZ include: “(...) all types of experimenting with sound materials are positive – if not individually – then as a contribution for the search of a new, contemporary way of music expression” (Bedina, 1963, 517); and the term *new music* how it should “(...) be used only for the *latest* music, i. e. for the experimental, concrete and electronic sound creations, which have completely changed the esthetics of form and content, of what it used to be until now” (Milosavljević, 1963, 515).

In the year between the second and the third MBZ, was the first Yugoslav music tribune in Opatija. The YMT Programme Booklet dictated that the tribune would happen every year so that the public could keep track of Yugoslav music in that period. The repertoire (which was quite different than the one in MBZ) was highlighted, following the statement that “(the programme selection) for the Yugoslav music tribune will equally consider

every style, every way of composing, and usage of techniques of composing” (Ramovš, Radica and Petrić, 1964). So YMT represented an annual review or retrospection of Yugoslav music production, and Opatija was, for a few days, a central place for the exchange of thoughts and experiences and figuring out the mechanisms with which to improve Yugoslav music culture.⁷ Branimir Sakač was responsible for the presence of local artists and their electroacoustic music at the first YMT, just as with the first MBZ. His composition, which was performed at the first YMT, was entitled *Epizode za Orkestar, Zvučnu Ploču i Magnetofon* [Episodes for the Orchestra, Sound Board and Tape Recorder]. Nevertheless, the thing that the first YMT will be remembered for is Ivo Malec’s speech, which was, if we bear in mind the nature of these festivals and the general development of Yugoslav electroacoustic production in this period, was indicative of audience:

“(…) around 1948 or the 1950s, there is a phenomenon of the influence of machines on music. On the one hand, electronic music was born in Cologne, Germany, and, on the other hand, the birth of concrete music was in Paris, France, at the same time ... Why am I telling you this? Because I think that the majority of European music, which doesn’t dare to leave tradition behind, is suffering because they can’t liberate their hearing sense. Experiments have proven: music happens on the level of perception, the level of our ear, everything else that was taught, instilled, conditioned, everything that the Music schools and our Western culture have made of us, every single thing of these prevents our ears to receive real tonal information that nature gives us” (Malec, 2003, 18-20).

After the establishment of the tribune in Opatija a year later, in 1965, the third MBZ happened. Two compositions by Pierre Schaeffer were particularly interesting – *L’Operabus*, *Uneactionmusicale* and *Violostries*. It is interesting to mention that two compositions were by Yugoslav artists: *Epizode* for tape and the orchestra (1963) by Branimir Sakač, and the already mentioned cantata *Mavena* from 1956, by Ivo Malec. Choosing

7

Today this festival is called Glazbena tribina [Musical Platform].

a piece of work made a decade earlier clearly implies how modest the current Yugoslav electroacoustic scene was, but, on the other hand, *Mavena* indisputably satisfied the criteria of contemporary and modernism in the mid-60s. Even Schaeffer wrote about it: “Mavena may have, with a certain musical gracefulness and luminosity, brought a deliberately poetical touch into *Musique concrète* for the first time.” (Laboš, 2016, 4). The same year, at the second YMT, the following pieces were performed: *Prostori za Simfonijski Orkestar i Magnetofonske Zvukove* [Spaces for Symphony Orchestra and Tape Recorder] (1965) by Branimir Sakač, as well as Aleksandar Obradović’s *Epitaph H* for the symphonic orchestra and human voices recorded on tape (1965). It is important to mention that Obradović will travel to USA for study training in the field of electronics, a year after composing *Epitaph H*. Since this was one of the first Serbian ventures into electroacoustic music, musicologist Mirjana Veselinović-Hofman (1948) pointed out the close connection between the composer and the tradition, giving a paradigmatic example of a clear three-part form of the composition (Veselinović-Hofman, 1983, 354). Certain German composers and musical high school teachers in Berlin and Dresden, who were guests of the YMT, selected Obradović’s composition as one that, among few others, left the strongest impression on them (Uszkoreit and Wilbrandt, 1965, 7). The following year, 1966, YMT enriched their repertoire with three electroacoustic pieces: *Dve Bašove Haiku* [Two Basho’s Haiku], for a vocal, flute, violin, piano and tape recorder (1955/56) by Rajko Maksimović, *Judita* [Judith] by Milko Kelemen (1966) and *Planete* [Planets] by Ivo Malec. The YMT catalogue enlisted two compositions by Croatian artists to a list of the most voluminous and important pieces for the YMT 1966; meanwhile, Maksimović’s composition was, for unknown reasons, not mentioned (Krpan, 1983, 16). I should not forget to mention that *Dve Bašove Haiku* (made in the Princeton Electronic studio) included aleatoricism, and it is one of the most important works from Maksimović’s opus. He developed an interest in this kind of Japanese poetry while specializing in America. His most prominent work, which was a product of his interest, is *Tri Haiku* [Three Haiku] for a female choir and 24 instruments. He composed it after he returned from America in order to fulfill a request from the fourth MBZ. On

the other hand, Kelemen's piece *Judita*, written for orchestral sounds and electronically processed orchestral sounds, was composed at the München Electronic Studio, and the artist's main idea was to juxtapose sound blocks and silence. Due to its enormous success, Kelemen's *Judita* was also performed at the following MBZ 1967. Therefore, according to the mentioned MBZ discussions regarding the establishment of a national festival, we can conclude that YMT played a distinctive role as a *filter* for local musical creations before MBZ. This is not, however, a strict rule, considering that some pieces were performed at the Zagreb festival before being previously performed in Opatija.

Apart from one composition by Ernő Király, until 1967, only Croatian authors' electroacoustic compositions were performed in MBZ. Then two Slovene composers debuted in the MBZ 1967: Darijan Božič (1933–2018) with his piece *Kriki* [Yells], for reciter, tape and brass quintet (1966), and Vinko Globokar (1934) with *Discours* [Diskurs] for the solo trombone and tape (1967). Darijan Božič marked the early beginnings of Slovene electroacoustic music when he started experimenting with so-called noninstrumental sounds in 1963 at Radio Slovenia (Pompe, 2011, 8). Vinko Globokar was studying trombone in France in the mid-50s, so he was familiar with their modernist esthetics. When he finished his studies (1959), he started to express more interest in the creation of music (Stojanović-Novičić, 2013, 24-25). Besides the two compositions mentioned above, there were five more Yugoslav electroacoustic compositions at the fourth MBZ, all Croatian. Ivo Malec and Branimir Sakač were already customarily a part of the MBZ. Their compositions at the fourth festival were *Cantate Pour Elle* for voice, harp and tape (which garnered many positive comments by the critics), and the composition *Prostori* [Spaces]. Besides these compositions, Kelemen's *Judita* was performed, as a reaffirmation of its quality, but there was another debutant that year – Dubravko Detoni (1937), a younger composer Igor Kuljerić (1938–2006) and Silvio Foretić (1940) belong to the same generation as Detoni. According to Nikša Gligo (1946), Detoni's contribution to the profiling of new Croatian music was radical and uncompromising (Gligo, 2000, 33). *Šifre* [Ciphers] was the name of Detoni's composition for

piano and electronics that was performed. He said himself that he didn't consider himself a composer of electroacoustic music; he credited sound mixers for the realization of his ideas since they brought them into existence and gave them the additional value of instrumental music (Laboš, 2016, 14). The work *Allures-Gestes-Etats* for piano and electronics was also performed that year. The author of this work was multimedia artist Martin Davorin-Jagodić (1935–2020), who collaborated with Schaeffer in Paris between 1967–1969.

At this point, Yugoslavia was still divided *for* and *against* electroacoustic music. Critics said that the fourth MBZ faced great problems regarding the programme conception. Although the number of electroacoustic works in the country grew, which suggested that this medium was no longer shocking, some critics were still showing displeasure. One of them was a Macedonian composer Vlastimir Nikolovski (1925–2000), who stated the following in response to MBZ 1967: “Why would a pianist try to be a co-author, a composer to be a very bad conductor, an engineer to be a composer? What would it look like if a composer built a skyscraper? Wouldn't the building fall apart during the mere process of building?” (Nikolovski, 1967, 32) On the other hand, it is important to mention that one of the MBZ roundtable discussions that drew quite a bit of attention was Alexander Schaaf's (?) speech regarding *Structuring Sounds Using Electronic Instruments*. The electronic studio in Munich was also introduced.

In the autumn of that year, electroacoustic compositions from all three main Yugoslav music centres – Belgrade, Zagreb and Ljubljana – were performed in Opatija. These works were: *Vijesti* [News] for reciter, female singer, tape recorder and the instrumental ensemble (1967) by Zlatko Pibernik (1926–2010), *Dva Stavka za Martenoove Talase* [Two Movements for Ondes Martenot] by Krešimir Šipuš (1930–2014), *Jeux II*, a radiophonic piece of work by Ivo Petrić (1931–2018), *Elektronska Tokata i Fuga* [Electronic Toccata and Fugue] for the tape recorder (1967) by Aleksandar Obradović (written during the

composer's specialization in America in 1966/67⁸) and *Sferoon* (1960–1964), a radiophonic composition by Vladan Radovanović. Musicologist Mirjana Veselinović-Hofman referred to Obradović again as being committed to tradition. She also added that, in addition to the title's association with past music, components of traditional music expression, such as major chord, theme, imitation, diminution, and *stretta*, could be heard in his work (Veselinović-Hofman, 1983, 354). On the other hand, Vladan Radovanović used sound sources such as choir, filtered piano and electronic organ in *Sferoon*; it could be said that he introduced the avant-garde paradigm of the day. Radovanović's statement attests to the modernist expression of this composition:

“My aim was for *Sferoon* to provide the discovery of multiplicity of pieces in one piece, contrary to more common examples of striving towards one piece through the multiplicity of pieces. The idea of this multiplicity in one piece is manifested through a controlled variability – the segments that *Sferoon* is made up of can be used in their order or retrogradely, and they can be arranged and overlaid. Therefore, *Sferoon* is not an open but a variable piece. The composer himself decides about the change of these variables before the performance. In contrast, during the performance, the performer makes decisions about ‘closing’ every open part of it, within the changeability regulated by the composer.” (Radovanović, 2018a)

Surprisingly enough, the noticeable compositions by Obradović and Radovanović weren't included in the repertoires of the following MBZs, since they coincided (especially *Sferoon*) with the *required* avant-garde esthetics of the festival.

Despite that, YMT continued to strongly promote Serbian composers, and in 1968, Serbian compositions were dominant even in Opatija. *Elektronska Studija I – A i B* [Electronic Study I – A and B] from 1966/67 by Vladan Radovanović was

8

This year Aleksandar Obradović wrote in *Zvuk* (one of the most popular Yugoslav music journal) about the cooperation of Yugoslav composers with the Electronic Music Center in New York, stating that further cooperation will continue at the Ohrid Summer Festival, with a planned seminar on problems and characteristics of work in the electronic studio (Obradović, 1967, 52).

pure electronic music. It was recorded in the Warsaw studio and was made up of sinus-tones and differently filtered white noise (Radovanović, 2018b). There was also: *Mikrosimfonija* [Microsymphony] for a symphony orchestra and tape recorder, by Aleksandar Obradović who applied the dodecaphonic technique, *Jeeh* by Paul Pignon, *Improvizacija* [Improvisation] by Josip Kalčić, and *Asteroidi* [Asteroids], a composition by Ludmila Frajt who had been working for years in Radio Belgrade and Avala film, and then specialized (alongside Josip Kalčić) at the Plzeň Electronic studio. It is important to mention Zija Kučukalić's (1929–2020) criticism of this YMT – he said that Yugoslav music had shown an avant-garde radicalism and that a wider acceptance of the modern music understanding and expression meant that the avant-garde achievements were stabilized (Kučukalić, 1968, 640–641). Other than the compositions I just mentioned, a few more Yugoslav works were to be found in the festival's repertoire: *Discours II* for trombone solo and tape (1967) by Vinko Globokar, *Oscilacije* [Oscillations] by Janez Matičič (1926), who closely cooperated with Schaeffer during the 1960s and, finally, *Colombia 68* (1968) by Natko Devčić, a composition made in the Electronic studio at Columbia University in New York. Devčić was harshly criticized for the unoriginality of his composition, but there were also statements that justified his choice, arguing that "(...) from Columbia-Princeton Electronic Music Center's stance on esthetics, the imperative to compose with original materials didn't exist, that is why Natko made his music piece by transforming the already existing sound materials" (Laboš, 2016, 16).

In 1969, four electroacoustic compositions from the previous YMT were included in the MBZ programme, which tells us how these two festivals cooperated. Four of the compositions performed were: *Colombia 68* by Natko Devčić (despite the negative comments), Vinko Globokar's *Discours II*, Janez Matičič's *Oscilacije* and Ludmila Frajt's *Asteroidi*. MBZ 1969 was truly enriched by a number of Yugoslav compositions (eight electroacoustic pieces), so, besides the four I mentioned, there were four more: *Kadence 5+1* [Cadenzas 5+1] by Josip Kalčić, *Lumina* for 13 string instruments and tape (1968) by Ivo Malec, *Igra riječi* [A Play of Words] for choir, reciters, instrumental ensemble and tape by Natko Devčić, and *Kompozicija*

za Kamerni Orkestar i Martenoove Talase [Composition for Chamber Orchestra and Ondes Martenot] by Ruben Radica (1931). A lot of attention was directed to the performance of *Lumina*, which was created at the Paris Electronic studio by the experienced Ivo Malec. MBZ 1969 also had a fairly increased number of international electroacoustic compositions. Only a few years earlier, Stockhausen had been severely criticised by the Yugoslav audience, but in 1969, four of his compositions were included in the festival programme.⁹

Based on the above, one could assume that the MBZ critics finally took a positive attitude towards the electronic medium, but the dualism was still present. Sotir Golabovski (1937) wrote that this MBZ presented music from our reality, with the application of advanced modern techniques, especially in the industrial way of production (Golabovski, 1969, 218). Yet, on the other hand, Nadežda Mosusova (1928) said that “(...) the collage staged by the *Centro Operativo di Arte Viva* in Trieste, Stockhausen’s concert and especially Sonic Arts Group from the USA have all (...) went out of the conventional boundaries of music” (Mosusova, 1969, 221). Krešimir Šipuš wrote that: “(...) an enormous number of compositions we heard on MBZ 1969 belongs to the area of acoustic experiments and have no artistic value” (Šipuš, 1969, 225), while Andrija Tomašek (1919–2019) highlights that “(...) all the experiments and ‘experiments’ might as well be (...) included into some kind of informative section, in such way, everybody who would be interested could listen, something that is blurry and undefined shouldn’t be served to people as an achievement worth everyone’s attention and affirmation” (Tomašek, 1969, 227).

In the following two years (1969–1970), YMT predominantly had Croatian artists presenting their works: *Trijalog za Martenoove Talase* [Triologue for Ondes Martenot] by Stanko Horvat (1930–2006), *Phonomorphia III* (1969) and *Grafika III* [Graphic III] (1970) by Dubravko Detoni, *Igra Riječi* [A Play of Words] for a reciter, choir, chamber ensemble and tape, by Natko Devčić and *Impulsi* [Impulses] for a string quartet and a tape (1969/70),

9

These Stockhausen’s works were performed: *Spiral für Oboe und Kurzwellentransistor*, *Prozession*, *Telemusik* and *Mikrophonie I*.

by Igor Kuljerić. In 1969, two more Yugoslav compositions were performed on YMT: *Sounds Around I* by Paul Pignon and *Requiem Spominu Umorjenega Vojaka – Mojega Očeta* [Requiem to the Memory of a Murdered Soldier: My Father] from 1969 by Darijan Božič, a piece which incorporates *sounds concrète* into the traditional movements of this old form. Božič's *Musical Happening, Jago*, inspired by two literary works – William Shakespeare's (1564–1616) *Othello*, and *Gotteszweite Garnitur*, a novel by Willi Heinrich (1920–2005) – was added to the electroacoustic repertoire of YMT 1970. I should also mention that, regarding Kuljerić's *Impulsi* (the first composition where he combined instruments and a tape), that it was realized at Radio-television Zagreb, which suggests that the local radio stations started modernizing technically. Due to an evident increase of electroacoustic music, some critics feared a possible lack of quality in the art form, since avant-garde artists constantly experimented. When a question was posed during YMT 1970 – *Quo vadis musica moderna?* – a significant number of Yugoslav critics and composers advised multiple times that the permanent search for new sound experiments mustn't be deprived of an internal artistic message (Špirić, 1970, 380–390).

Before the Electronic studio Third Programme Radio Belgrade premiered at the MBZ in 1973, the number of electroacoustic compositions at MBZ 1971 decreased. The 6th MBZ staged the performances of Detoni's *Grafika III* (from the previous YMT), *Multiple Vision* by Boris Ulrich (1931–1983), *Discours III* for oboe and tape, by Vinko Globokar and, finally, *Mavrica* [Rainbow], a prominent work by Milin Stibilj (1929–2014), which was the fruit of the composer's research work at the Utrecht Institute of Sonology (Pompe, 2011, 8–9). Speaking of a possible similarity of sound results, regardless of the method used (*Musique Concrète* or *Elektronische Musik*), Vladan Radovanović pointed out that it is one of the reasons why the origin of sound has stopped being a crucial phenomenon. He also considered Stibilj's *Mavrica* to be the first composition in Yugoslavia which sealed the gap between *Musique Concrète* and *Elektronische Musik* (Radovanović, 2010, 137–138). Electronic music studio from Belgrade also debuted in Opatija in 1973, which was a bit peculiar, because YMT 1972 had a very modest electroacoustic repertoire. In fact, it only contained Boris Ulrich's ballet

Multiple Vision, which had also been performed a few months earlier on MBZ, as well *Monos* by Dubravko Detoni. On this occasion, Ulrich (who had been working at Radio Zagreb since 1955) spoke: “Ballet is, in its core, an excerpt from everyday life. (...) Contrapuntal sheet music with three Magnetophon tapes hypertrophies the sound to its final limit of possibilities. Collage technique is the initiator of a sound idea.” (Ulrich, 1972, 7) Compared to YMT 1972, the festival a year earlier had a larger number of electronic music in its repertoire. *Incontri I* for piano and tape (1971), by Igor Kuljerić, and *Pop Art II* (not as well-received by the audience) for string quartet and tape by Darijan Božič were among the performances. The reason why the latter composition was not received well was, according to critics, because the combination of a string quartet and electronics is not an adequate composing solution, since the electronic sound seems too artificial as opposed to the live performance of the string ensemble (Stojanović, 1971, 379). At this festival, the piece by Mihovil Logar (1902–1998), *Zvučno Pismo Branimiru Sakaču* [An Audible Letter to Branimir Sakač] for prepared piano and a mezzosoprano with recorded noises and organ sounds, was particularly interesting. The artist (who had no experience in working with electronics) said that he drew inspiration from Sakač’s attitude towards new music, as well as the music itself (Logar, 1971, 8). Another interesting work that could be heard in YMT 1971 is Dubravko Detoni’s *D – Prizor za Svirača, čembalo i Elektroniku* [D – Sight for a Player, Harpsichord and Electronics] – a composition in which D is the tonal base around which other sounds deposit. As a conclusion, and possibly the most important fact about YMT 1971, I have to mention the speech by Paul Pignon and Vladan Radovanović about the newly founded Belgrade Electronic studio, announced as a part of Tribune Club (the Tribune Club regularly hosted lectures and discussions of music critics).

From everything mentioned, we can conclude that MBZ had over 20, and YMT over 30, Yugoslav electroacoustic pieces, primarily composed by Croatian artists, before the establishment of the first Electronic studio in Yugoslavia. Mutual reciprocity existed between Serbian and Croatian artists, but only with the YMT. Works by Slovenian artists (if we look at the total

number from both festivals) were performed a bit less, while at the rest of the Yugoslavian republics' centers, the production of electroacoustic music was stagnating.¹⁰ Nevertheless, despite the national lack of an electronic studio, Yugoslav composers have written a great number of electroacoustic pieces, and the repertoire politics of domestic festivals were dedicated to their promotion. Electroacoustic music immediately found its place in MBZ, the festival of contemporary, (avant-garde) music, as well as in YMT, which selected compositions according to a very generous criterium (allegedly, the criteria on YMT almost even didn't exist). We should bear in mind that the described period was a time when European electronic studios were being improved and standardized with the right equipment, which resulted in (as I mentioned in the beginning) the cancellation of differences which had existed among *Musique concrète* and other types of recorded music (Mikić, 2004a, 111). Therefore, Yugoslav composers started their experiments in European and American studios through a "very well-trodden path". Hence, it is natural that their modernist strivings were shoulder to shoulder with other Europeans. Since the mid-60s, our composers had been researching the potential of the new medium, and using a wide variety of possibilities for electronic distribution of sound, such as combining concrete and electronic sounds and merging the instrumental and vocal medium with the electronic one. To put it more simply, they transposed their creative ideas into a new medium (Mikić, 2004b, 13). This panoramic overview of Yugoslav electroacoustic works at the festivals mentioned illuminates a very rich, but often neglected stage for Yugoslav electroacoustic music production. Although there were some negative criticisms about the electroacoustic repertoire of MBZ and YMT, these festivals built up an atmosphere of wider tolerance between composers and the audience by promoting electroacoustic music. And finally, they supported the development of modernist tendencies in Yugoslavia, pointing out that logistical problems, i.e. the belated building of a domestic electronic studio (in relation to European circumstances) shouldn't lead to a lack of creative sparks or ideas among Yugoslav artists.

10

For example, the first Macedonian electroacoustic work is *Eleorp 76* by Dragoslav Ortakov, composed in 1976.

In 1971, the first period of MBZ finished, and it was, according to Croatian musicologist Eva Sedak (1938–2017), representative and informative with a wide base between traditions and the future. Hence, it had naturally indicated the next experimental-alternative period (1971–1981) of this avant-garde music event (Sedak, 1991, 64-65). As such, and accidentally or not, the seventh MBZ in 1973 began with a performance by the Electronic Studio Third Program Radio Belgrade, with works by Radovanović, Pignon, Schaeffer, Vojin Komadina (1933–1997) and others. But when the Yugoslav electroacoustic music finally entered a new developing period (with the establishment of the electronic studio), Yugoslav composers were seemingly back at the beginning, triggering the question *quo vadis musica moderna?* Probably the best answer was given by founder of MBZ, Milko Kelemen.:

“In big international productions, it seems that the material of a contemporary expression is somehow used up, and even the electronic doesn’t provide the possibility to discover something new anymore, which was yet primary in the 1950s. We should probably infuse a greater sensibility, a greater authenticity, by returning to certain archetypes, into the already discovered and conquered technological achievements, because the time of discovering absolute novelties has gone by.”
(Kelemen, 1971, 386)

References

- Andreis, J., 1961. Kakvu muziku treba smatrati suvremenom. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 481-485.
- Anon, 1962. *Simpozijum “Nova muzika i muzičke interpretacije”*. [programme] Opatija, 19–21 October 1962. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica – Glasbena zbirka.
- Bedina, K., 1963. Što više saznanja – to je šira orijentacija. Druge zagrebački muzički Biennale – Pogledi i utisci mladih. *Zvuk*, 59, 516-517.
- Đurić-Klajn, S., 1961. Dehumanizacija umetnosti. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 487-488.
- Gligo, N., 2000. Između suvremenosti i avangarde. Muzički biennale Zagreb, međunarodni festival suvremene glazbe, i profiliranje nove hrvatske glazbe. In: E. Krpan, ed. *Muzički biennale Zagreb. Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001*. Zagreb: HDS. 20-37.
- Golabovski, S., 1969. Glorifikacija osećanja za prostor i vreme. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 218.
- Kalafatović, J., 1988. *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*. Opatija: Mozaik.
- Kelemen, M., 1971. Muzika u zemlji. Odjeci Jugoslavenske muzičke tribine 1971. *Zvuk*, 117/118, 386.
- Krpan, E., 1983. *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije 1963–1983*. Zagreb: Muzički informativni centar koncertne direkcije.
- Kučukalić, Z., 1968. Afirmacija i stabilizovanje muzičke avangarde. Odjeci Jugoslovenske muzičke tribine 1968. *Zvuk*, 90, 638-644.
- Laboš, V., 2016. *U potrazi za novim zvukom: 1956–1984. Antologija elektroakustičke glazbe hrvatskih skladatelja*. [CD booklet] Zagreb: Croatia Records.
- Logar, M., 1971. Zvučno pismo Branimiru Sakaču. *VIII Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 2, 8.
- Malec, I., 1958. Ciljevi i dostignuća konkretne muzike. *Zvuk*, 17/18, 307-316.

- Malec, I., 2003. Stanje naše glazbe. In: E. Krpan, ed. *40 godina međunarodne glazbene tribine*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja. 17-23. MBZ, 2018. *Povijest MBZ-a*. [online] Available at: <http://old.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2372&lang=hr> [Accessed: 5 September 2018].
- Mikić, V., 2004a. *Muzika u tehnokulturi*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Mikić, V., 2004b. Losing ground: Serbian electroacoustic music from the Golden age to the present. *Nutida music*, 47/1, 12-15.
- Mikić, V., 2007a. Elektronski studio Trećeg programa Radio Beograda (1972–2002). [cyr.] *Muzički Talas*, 36/37, 18-25.
- Mikić, V., 2007b. Elektroakustička muzika/tehnomuzika. [cyr.] In: M. Veselinović-Hofman, ed. *Istorija srpske muzike. Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*. Beograd: Zavod za udžbenike. 601-622.
- Milin, M., 2006. Etape modernizma u srpskoj muzici. [cyr.] *Muzikologija*, 6, 93-116.
- Milosavljević, M., 1963. Pro Musica Nova. Drugi zagrebački muzički Biennale – Pogledi i utisci mladih. *Zvuk*, 59, 515-516.
- Mosusova, N., 1969. Neiskorišćene mogućnosti. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 220-221.
- Nikolovski, V., 1967. Nazovimo pravim imenom. Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala – Heroji avangarde su umorni. *Zvuk*, 75/76, 31-32.
- Obradović, A., 1967. Elektronski muzički centar u Njujorku. *Zvuk*, 79, 51-52.
- Pompe, G., 2011. Elektroakustična glasba v Sloveniji nekoč in danes: Alternativa ili Mainstream? *De musica disserenda*, VII/2, 7-15.
- Radovanović, V., 1961. Iznad svega delovanje muzike. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 500-501.
- Radovanović, V., 2010. *Muzika i elektroakustička muzika*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sajnos.
- Radovanović, V., 2018a. *Sferoon*. [online] Available at: http://www.vladanradovanovic.rs/07_sferoon.html [Accessed: 10 October 2018].

- Radovanović, V., 2018b. *Elektronska studija*. [online] Available at: http://www.vladanradovanovic.rs/07_elektronska_studija.html [Accessed: 10 October 2018].
- Ramovš, P., Radica, R. and Petrić, I., 1964. *Jugoslavenska muzička tribina* [programme booklet] Zagreb: Informator.
- Sedak, E., 1991. 30 godina MBZ (1961–1991): MBZ Fonoantologija. In: S. Lipovčan, ed. *XVI. Muzički biennale Zagreb*. Zagreb: Muzički biennale Zagreb. 64–67.
- Stojanović, J., 1971. Odjeci Jugoslavenske muzičke tribine 1971. *Zvuk*, 117/118, 378–379.
- Stojanović-Novičić, D., 2013. Vinko Globokar: muzička odiseja jednog emigranta. [cyr.] Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Šipuš, K., 1969. Zvukovno nasilje. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 225–226.
- Špirić, S., 1970. VII Jugoslavenska muzička tribina – u svijetu mišljenja: Kazali su... *Zvuk*, 108, 380–390.
- Tomašek, A., 1969. Za određeniju programsku koncepciju. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 227.
- Ulrich, B., 1972. Autori o svojim djelima. *Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 3, np.
- Uszkoreit, H. G. and Wilbrandt, J., 1965. Izjavili su o Tribini. *Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 4, 6–9.
- Veselinović-Hofman, M., 1983. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Zlatić, S., 1961. Odsustvo umetničke poruke. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 504–505.
- Žganec, V., 1961. Nasrtaj na tonalni sistem. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 505–507.

Etnomuzikologija / Ethnomusicology

MUZIKA “DRUGIH” U PRAKTIČNOJ NASTAVI ETNOMUZIKOLOGIJE NA AKADEMIJI UMETNOSTI U NOVOM SADU¹

Vesna Ivkov

Abstrakt: Vokalno, instrumentalno izvođenje tradicionalnih melodija, kao i narodni ples predstavljaju uže stručne praktične segmente nastave studijskog programa Etnomuzikologija, odnosno istoimenog nastavnog predmeta kao i predmeta Etnokoreologija. Realizovani javni nastupi studenata Etnomuzikologije Akademije umetnosti u Novom Sadu, kao i sabrana mišljenja studenata o ličnom sakupljanju, proučavanju, učenju i interpretiranju melodija i igara iz muzičke tradicije drugih naroda i područja, stvaraju jasnu sliku o dokumentarnom, edukativnom, interkulturalnom potencijalu etnomuzikologije kao nauke.

Ključne reči: etnomuzikologija; učenje; praksa; studenti; ispitanici.

Uvod

Zbog velike nesrazmere između bogate umetničke tradicije i baštine, nekadašnjeg razuđenog kulturnog života i sporog priliva umetnika sa visokim obrazovanjem u institucije kulture, javljala su se mišljenja da je umetnička visoka škola veoma

1

Ovaj rad predstavlja deo projekta pod nazivom *Muzička i igračka tradicija multietničke i multikulturalne Srbije* (broj 177024) Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu pod pokroviteljstvom Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije i deo projekta pod nazivom *Kulturološki identiteti umetničke produkcije Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu – arhiviranje i analitičko predstavljanje grade i tradicije* (broj 142-451-2101/2019-01), u okviru Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, čiju realizaciju finansira Pokrajinski sekretarijat za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost.

potrebna Novom Sadu i Vojvodini uopšte. Tu nesrazmeru je donekle ublažavalo delovanje isturenog odeljenja beogradske Muzičke akademije u Novom Sadu. Skupština Socijalističke Autonomne Pokrajine Vojvodine je 22. aprila 1974. godine donela odluku o osnivanju Akademije umetnosti sa muzičkim, likovnim i dramskim odeljenjem (Todorović, 2008, 24). Nepune dve decenije nakon početka rada Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, tačnije 1993. godine, u okviru te institucije osnovana je Podgrupa za etnomuzikologiju pri Odseku muzičke umetnosti. Inicijativa za osnivanje ove podgrupe potekla je od strane prof. dr Dragoslava Devića (1925–2017), prvog nastavnika za predmet Muzički folklor na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, a ovu ideju je svesrdno podržao tadašnji dekan ove visokoškolske ustanove, prof. Nenad Ostojić (1943; Fracile, 2013, 3).

Iskustva na Akademiji umetnosti u Novom Sadu

Od samog osnivanja Podgrupe za Etnomuzikologiju 1993. godine, pored kolokvijuma, deo predispitnih obaveza predstavlja pisanje seminarskog rada. "Cilj i svrha pisanja seminarskog rada je da student, uz korišćenje dodatne literature kao i elemenata naučno-istraživačkog rada, samostalno ili uz konsultacije sa predmetnim profesorom, dođe do određenih saznanja iz materije sa kojom se upoznaje, koju proučava i čija dostignuća i vrednosti usvaja tokom studija." (Константиновић, 2009, 25)

"Pošto studenti etnomuzikologije Akademije umetnosti u Novom Sadu nastavu pohađaju u malim grupama, profesoru ili asistentu nije teško da prepozna interesovanje i afinitet svakog studenta pojedinačno i na taj način se student prve godine osnovnih studija od strane profesora usmerava ka odabiru odgovarajuće teme, dok studenti kasnijih godina studija sami predlažu temu seminarskog odnosno master rada. Između ostalog, pre definisanja teme seminarskog i diplomskog rada bitno je da mentor ima saznanja o tome kojoj nacionalnoj zajednici pripada student, koje jezike govori, da li potiče iz seoske ili gradske sredine, koji instrument svira, da li u porodici ima ili u okviru zajednice poznaje pojedine izvođače tradicionalne muzike. Ovi podaci su bitni upravo zato što jedan

od navedenih elemenata može biti putokaz pri odabiru teme. Od perioda osnivanja studijskog programa Etnomuzikologija na Akademiji umetnosti u Novom Sadu do početka 21. veka, tematsku okosnicu seminarskih radova činili su vokalna i instrumentalna tradicionalna muzika Srba, Bunjevaca, Jevreja i Rumuna, a u kasnijem periodu vokalna, instrumentalna, vokalno-instrumentalna i orska tradicija Srba, Mađara, Rumuna, Slovaka, Rusina, Makedonaca, Ukrajinaca, Roma, Hrvata, pa i Indijanaca s američkog područja. Današnji seminarski i diplomski radovi uglavnom imaju fenomenološku osnovu, sociološku i antropološku orijentaciju, ili pedagošku smernicu, a istraživački izazov predstavljaju gotovo svi žanrovi muzike inspirisani narodnim melodijama, od uličnog sviranja do scenskog izvođenja.” (Ивков, 2018, 215)

Na prelasku dva veka, tradicionalno pevanje postaje fakultativna aktivnost koju je organizovala asist. mr Dragica Panić Kašanski (1961) u okviru glavnog predmeta za studente etnomuzikologije. Od 2002. godine isto delovanje nastavila je asist. pripravnik Vesna Ivkov (1976), koja intenzivnije uvodi i sviranje tradicionalnih instrumenata kao i vokalno, instrumentalno i vokalno-instrumentalno izvođenje melodija iz muzičke tradicije Srba i melodija iz muzičke baštine nacionalnih zajednica u Vojvodini. Na predlog Vesne Ivkov, prof. dr Nice Fracile (1952) je inicirao uvođenje tradicionalnog pevanja u sklop glavnog predmeta. Sa ciljem obogaćivanja palete stručnih predmeta studijskog programa Etnomuzikologija Akademije umetnosti u Novom Sadu, u okviru glavnog predmeta, 2005. godine uvedeno je Tradicionalno pevanje, koje je predavala asist. Vesna Ivkov, a 2006. godine Tradicionalno sviranje, koje je predavala sar. Jelena Dabić (1982), a kasnije je rad sa studentima preuzeo sar. Vladimir Dabić (1986). Svojevremenim uvođenjem predmeta Etnokoreologija u studijski program Etnomuzikologija, koji predaje prof. dr Selena Rakočević (1971) i asist. Vesna Karin (1981), stečeni su uslovi da, pored tradicionalnog pevanja i sviranja, na koncertima studenata Etnomuzikologije bude zastupljen i tradicionalni ples.

Umetnička produkcija Akademije umetnosti na godišnjem nivou podrazumeva izvođenje preko stotinu umetničkih događaja – koncerata muzike različitih žanrova, dramskih predstava, organizaciju festivalskih okupljanja teatarskih

trupa, kratkih video formi, izložbi, prezentacija, Otvorenih katedri, studentskih festivala, stručnih predavanja i drugih aktivnosti. Iz tog razloga učesnici projekta *Kulturološki identiteti umetničke produkcije Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu – arhiviranje i analitičko predstavljanje građe i tradicije*, iz vizura svojih ekspertiza muzičke, dramske ili likovne umetnosti od 2016. godine sakupljaju dostupnu građu iz javnih biblioteka i arhiva ili privatnih kolekcija i na adekvatan način naučnom aparaturom predstavljaju javnosti umetničke rezultate različitih manifestacija i umetničkih tela ove institucije.³ Radi bližeg predstavljanja koncertnih aktivnosti studenata Etnomuzikologije Akademije umetnosti u Novom Sadu³ ovom prilikom će biti sagledani programi nastupa u periodu od 2006–2015. godine, sa osvrtom na vrstu izvođenja i teritorijalno poreklo melodija.

U pogledu muzičkog repertoara u maju 2006. godine bile su zastupljene melodije iz Vojvodine (6), Kosova i Metohije (2), ostalih delova Srbije (9), Bosne i Hercegovine (5), Makedonije (3), Rumunije (1), Slovačke (1), Hrvatske (1). Naredne 2007. godine, u junu, izvedeno je 8 melodija iz Vojvodine, 1 sa Kosova i Metohije, 10 iz ostalih delova Srbije, 4 iz Hrvatske, 3 iz Bosne i Hercegovine, 2 iz Makedonije, 1 iz Bugarske. Ukupno 8 melodija iz Vojvodine, 1 sa Kosova i Metohije, 10 iz ostalih delova Srbije, 4 iz Bosne i Hercegovine, 3 iz Hrvatske, po 1 iz Belorusije, Rumunije, Bugarske i Makedonije i 1 komponovana u narodnom duhu, izvedene su juna 2008. godine. Od ukupno 23 melodije, juna 2009. godine je iz Vojvodine izvedeno 7, iz ostalih krajeva Srbije 13, iz Bosne i Hercegovine 2, iz Makedonije 1 melodija. Prilikom održavanja koncerta u februaru 2010. godine, delom je ponovljen repertoar iz 2009, a dodate su i novonaučene melodije. Ukupan repertoar čine melodije iz Vojvodine (3), Kosova i Metohije (1), ostalih krajeva Srbije

2

Informacije o članovima i opisu projekta vidjeti u: Prodanov, 2016.

3

Izvođački ansambl čine studenti svih godina i nivoa studija etnomuzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Zastupljeno je solističko i grupno muziciranje (tamburaški orkestar i ansambl heterogenog sastava), odnosno vokalno, instrumentalno, vokalno-instrumentalno i plesno izvođenje.

(4), Bosne i Hercegovine (1), Makedonije (1) i Hrvatske (1), kao i jedna melodija komponovana u narodnom duhu. U maju iste godine izvođački repertoar su činile melodije iz Vojvodine (5), sa Kosova i Metohije (4), ostalih delova Srbije (12), Bosne i Hercegovine (3), melodije komponovane u narodnom duhu (3) i po 1 iz Makedonije, Rumunije i Hrvatske. Iste godine, prilikom održavanja koncerta u Staroj Pazovi (jun 2010), izveden je skoro istovetan repertoar sa koncerta u maju, s tim što su 3 melodije iz Vojvodine bile u izvođenju članova Kulturno-umetničkog društva *Branko Radičević* iz Stare Pazove. Prema programu koncerta juna 2011. godine najviše melodija je izvedeno iz Srbije (13), od toga 3 iz Vojvodine, 2 sa Kosova i Metohije i 8 iz ostalih delova Srbije, potom 3 komponovane u narodnom duhu, 3 iz Makedonije, 2 iz Crne Gore, 2 iz Hrvatske, po 1 iz Mađarske, Bosne i Hercegovine i Rumunije. Od ukupno 27 melodija koje su izvedene na koncertu u junu 2012. godine, 11 je iz Vojvodine, 11 iz ostalih delova Srbije, 2 su komponovane u narodnom duhu, 2 su iz Makedonije i 2 iz Bosne i Hercegovine. Prilikom koncertnog nastupa u novembru 2012. godine repertoar je delimično ponovljen, a delimično nov u odnosu na repertoar koncerta priređenog sredinom iste godine i sačinjavalo ga je 6 melodija iz Vojvodine, 2 iz ostalih delova Srbije, 2 komponovane u narodnom duhu i 1 iz Bosne i Hercegovine. Od ukupno 28 melodija koje su izvedene na koncertu u maju 2013. godine, 9 je iz Vojvodine, 1 sa Kosova i Metohije, 8 iz ostalih krajeva Srbije, 5 iz Bosne i Hercegovine, po 1 iz Rusije, Hrvatske, Mađarske, Turske i 1 komponovana u narodnom duhu. Prilikom nastupa studenata u novembru 2013. godine izvedene su po 1 melodija iz Srbije, Hrvatske i Bosne i Hercegovine. Za koncertno izvođenje aprila 2014. godine pripremljeno je 12 melodija, od kojih su 3 iz Vojvodine, 2 iz drugih krajeva Srbije, 4 iz Bosne i Hercegovine, po 1 iz Hrvatske i Mađarske, kao i 1 komponovana u narodnom duhu. Pri koncertnom izvođenju juna 2015. godine bilo je zastupljeno 29 melodija, od kojih su 12 iz Vojvodine, 3 iz drugih krajeva Srbije, 3 iz Bosne i Hercegovine, 3 iz Hrvatske, 3 komponovane u narodnom duhu, 2 iz Makedonije, 2 iz Rumunije, 1 iz Slovačke.

Prema vrsti izvođenja 2006. godine je najviše melodija izvedeno na vokalni način (18), potom na instrumentalni (6) i vokalno instrumentalni (3). Naredne godine je slična situacija, na vokalni

način je izvedeno 16 melodija, na instrumentalni 11 i vokalno-instrumentalni 2 melodije. Na koncertima 2008. godine evidentno je najviše vokalnih, a potom sledi zastupljenost instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih načina izvođenja. Od ukupno 23 melodije, 2009. godine je na vokalni način izvedeno 15, a na instrumentalni i vokalno-instrumentalni način po 4 melodije. U februaru 2010. godine ukupno 6 melodija izvedeno je na vokalni način, po 3 na instrumentalni, odnosno vokalno-instrumentalni način. U maju 2010. godine na instrumentalni način je izvedeno 12 melodija, na vokalni 9, uz igru uz pevanje/sviranje 5 i na vokalno-instrumentalni način 4. U junu mesecu izvedeno je 12 melodija na instrumentalni način, 10 na vokalni, 5 uz igru uz pevanje/sviranje i 4 na vokalno-instrumentalni način. Prema programu koncerta i 2011. godine je izvedeno najviše melodija na vokalni način (15), potom na instrumentalni (8), a bile su zastupljene i 2 igre. Od ukupno 27 melodija koje su izvedene na koncertu u junu 2012. godine, 15 je na vokalni način, 5 na instrumentalni, bilo je zastupljeno 5 igara uz pesmu i svirku, a bilo je i 2 izvođenja melodija na vokalno-instrumentalni način. Prilikom koncertnog nastupa u novembru 2012. godine 4 melodije je izvedeno na vokalni, 3 na instrumentalni, 3 na vokalno-instrumentalni način, a bila je zastupljena i 1 igra uz instrumentalnu pratnju. Od ukupno 28 melodija koje su interpretirane na koncertu u maju 2013. godine, 12 je izvedeno na vokalni način, 7 je igara uz pevanje ili svirku, 5 je izvedeno na instrumentalni i 4 na vokalno-instrumentalni način. Prilikom nastupa studenata u novembru 2013. godine ukupno 3 melodije su izvedene na vokalni način. Za koncertno izvođenje 2014. godine pripremljeno je 12 melodija, od kojih su 7 izvedene na vokalni, 4 na instrumentalni i 1 na vokalno-instrumentalni način. Na koncertnom nastupu 2015. godine bilo je zastupljeno 29 melodija, od kojih je 16 izvedeno na vokalni, 8 na instrumentalni, 2 na vokalno-instrumentalni način, a 2 su bile melodije za ples.

U programima koncerata studenata Etnomuzikologije Akademije umetnosti u Novom Sadu najviše je zastupljeno vokalnih, instrumentalnih i melodija za ples sa prostora Srbije, a u pogledu vrste dominira vokalno izvođenje.

Većina navedenih koncerata realizovana je u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti u Novom Sadu, dok su pojedini

održani u *Zmaj Jovinoj* gimnaziji, zgradi vojvođanske vlade, na Filozofskom fakultetu, u Domu kulture u Staroj Pazovi. U određenim prilikama, pored studenata Etnomuzikologije Akademije umetnosti nastupali su gosti: studenti muzike sa Kosova, pojedini izvođači članovi Akademskog društva za negovanje muzike *Gusle* iz Kikinde, pojedini članovi Kulturno-umetničkog društva *Branko Radičević* iz Stare Pazove, pojedini članovi Folklornog ansambla *Vila* i Ansambla narodnih pesama i igara *Vojvodina* iz Novog Sada, učenici srednjih muzičkih škola, kao i studenti muzikologije i muzičke pedagogije Akademije umetnosti u Novom Sadu.

U periodu od 2002–2015. godine studenti su nastupali odeveni u narodne nošnje. Većina studenata je imala vlastitu narodnu nošnju naroda ili nacionalne zajednice kojoj pripada, a za potrebe promene ili zbog neposedovanja, studentima su narodne nošnje bile ustupljene na korišćenje od strane novosadskih kulturno-umetničkih društava.

Odabir melodija radi pripreme nastupa studenata iniciran je prvenstveno od strane predavača, koji tokom školske godine pomno prati izvođačke mogućnosti i afinitet svakog pojedinca. Pripreme za nastup realizovane su prilikom zasebnih časova tradicionalnog pevanja i sviranja, koji su održavani jednom sedmično, svaki u trajanju od 90 minuta. Na početku časa tradicionalnog pevanja bilo je uobičajeno “raspevavanje” uz upotrebu melodijskih motiva i kretanja koji će omogućiti kasniju uspešniju obradu novog izvođačkog repertoara, ili ponavljanje i utvrđivanje već naučenih melodija. Prilikom učenja melodija koje se izvode na višeglasni način, studenti najpre uče deonice svih glasova, a potom se odabira “vođa” melodije u skladu sa adekvatnim ličnim glasovnim rasponom, bojom glasa i odgovarajućim stilskim predispozicijama.⁴ Ukoliko je student pripadnik određene nacionalne zajednice/manjine, sugeriše se da on samostalno odabere vokalne melodije za solističko ili grupno izvođenje. Uz uvodne osnovne napomene

4

“Ipak, pogrešno bi bilo misliti da je tradicionalni muzičar puki glasonoša tradicionalnih kulturnih vrednosti svoje zajednice. Lični talenat najpoznatijih izvođača u prošlosti i sadašnjosti itekako ima veliku ulogu pri izgradnji merila za procenjivanje koliko je neka muzika valjana.” (Ober, 2007, 69)

o teritorijalnom i nacionalnom poreklu određene melodije daju se informacije o žanru i prilikama u kojima se ona izvodi. Na osnovu zapisa koji sadrži melodiju i tekst (i/ili uz pomoć nosača zvuka), najpre se uči prevod i izgovor reči, ukoliko je tekst na mađarskom, rumunskom, slovačkom, turskom, bugarskom, rusinskom, nemačkom tj. "stranom jeziku" za većinu studenata, a potom se pristupa učenju melodije i stilskom uobličavanju. Tokom ciklusa osnovnih studija etnomuzikologije, svaki student ima priliku da po ličnom afinitetu odabira tradicionalne melodije za pevanje i na taj način se upućuje na samostalnost u radu. Pored (ne)objavljenih tradicionalnih melodija na nosačima zvuka, izvor za učenje tradicionalnih pesama predstavljaju objavljene stručne publikacije, a neretko se izvode i primeri koje su studenti tonski zabeležili i transkribovali za potrebe svojih seminarskih radova.⁵ Pored navedenog, određene melodije se uče i "na sluh" i na taj način se u praksi sprovodi prenos znanja usmenim putem, što je jedan od bitnih elemenata muzičke tradicije.

Kada je reč o tradicionalnom sviranju, odnosno sviranju tambure, neophodno je napomenuti činjenicu da se predavač suočava sa vrlo neujednačenim znanjem i umećem izvođenja od strane studenata. Naime, tokom osnovnog i srednjeg nivoa muzičkog školovanja, pojedini studenti su svirali druge muzičke instrumente koji nisu srodni tamburi, dok su pojedini završili osnovno i srednje obrazovanje, upravo za instrument tambura. Ovakva raznolikost u nivoima poznavanja tambure uočava se na prvoj godini osnovnih studija etnomuzikologije, pa predavač studente raspoređuje u skladu sa predispozicijama i dodeljuje im različite vrste instrumenata u okviru tamburaškog sastava. Iz tog razloga se u toku školske godine uči sviranje instrumentalnih melodija po principu od jednostavnijih ka složenijim, a predavač raspisuje orkestraciju za sve deonice tamburaškog sastava. Pored učenja tambure, studenti koji su u dosadašnjem školovanju svirali druge muzičke instrumente:

5

Između ostalog, tradicionalno pevanje se izučavalo uz pomoć publikacija kao što su *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini* Nicea Fracilea (Fracile, 1987), *Refren u narodnom pevanju od obreda do zabave* Dimitrija Golemovića (1954; Големовић, 2000), *Zvučni krajolici Bosne i Hercegovine*, ansambl *Etnoakademik* (Karača Beljak, 2011).

harmoniku, violinu, frulu, gitaru, itd. i dalje imaju priliku da se bave sviranjem svog “prvog” instrumenta, tako što imaju priliku da uče tradicionalne melodije i da se na višestruki način predstave prilikom koncertnih nastupa.

Anketa

Radi dobijanja podataka i mišljenja studenata Etnomuzikologije Akademije umetnosti u Novom Sadu sprovedena je anketa o omiljenosti i vrstama ličnog izvođenja melodija iz “svoje”/“tuđe” muzičke tradicije, predmetu terenskog istraživanja i potrebi izvođenja tradicionalnih melodija iz muzičke baštine “svog”/“tuđeg” naroda.⁶ Dobijeni odgovori upućuju na konstataciju da studenti rado slušaju i izvode najpre melodije iz Vojvodine, šireg područja Srbije, Bosne i Hercegovine, Rumunije i Mađarske. Oni prvenstveno rado slušaju i izvode melodije iz muzičke tradicije svog naroda, potom drugih naroda, a vokalno izvođenje je u svakom slučaju više omiljeno i zastupljeno od instrumentalnog. Za potrebe izrade seminarskih radova studenti se najradije opredeljuju za temu iz muzičke tradicije naroda kojem pripadaju. Prema mišljenju studenata Etnomuzikologije Akademije umetnosti u Novom Sadu, pored teorijskog istraživanja, praktično izvođenje muzike “svog” naroda je nužno i neophodno radi očuvanja i opstanka muzičke tradicije, jer je tradicionalna muzika odraz nacionalnog identiteta.⁷ Učenje izvođenja tradicionalnih melodija “drugih” naroda je istovremeno upoznavanje muzičkih odlika i to upućuje mogućnost komparacije određenih elemenata muzike “drugih” sa osobenostima i odlikama tradicionalne muzike “svog” naroda.

6

Period sprovođenja ankete: oktobar 2018. godine, broj učesnika u anketi: 18 studenata.

7

Muzički identitet može poslužiti za primer kao društveni i kulturni čin, svaka muzika je nosilac određenog sistema vrednosti, ujedno etičkog (po skupu referenci na koje upućuje i koje iskazuje njoj svojstvenim načinima) i estetičkog (po kodovima koje uspostavlja i po dejstvu na čula i psihi). Kao sredstvo izražavanja, ona ukazuje na shvatanja i pojmove koji daleko nadmašuju puko područje muzičkog stvaralaštva i recepcije (Ober, 2007, 12-13).

Zaključak

Kroz interpretaciju tradicionalnih pesama iz Srbije, Bosne i Hercegovine, Severne Makedonije, Crne Gore, Hrvatske, Bugarske, Mađarske, Slovačke, Turske, na srpskom (odnosno bosanskom, hrvatskom, crnogorskom), mađarskom, slovačkom, rusinskom, rumunskom, vlaškom, bugarskom, makedonskom, turskom i ladino jeziku, u periodu od 2006–2015. godine, studenti etnomuzikologije Akademije umetnosti u Novom Sadu uspešno savladavaju različite muzičke žanrove, načine izvođenja solo ili grupno, stilove pevanja starije i novije seoske tradicije, kao i specifičnosti određenih načina izvođenja.⁸ Putem instrumentalnog izvođenja na tamburi, harmonici, gajdama, fruli, violini i drugim muzičkim instrumentima studenti predstavljaju šarolikost različitih nacionalnih muzičkih izraza kao i uže osobenosti i interpretativne mogućnosti određenog instrumenta. U sintezi vokalnog, instrumentalnog i plesnog izraza oslikavaju je i muzičko nasleđe Bunjavaca/Hrvata, Slovaka i Roma. Iz svega navedenog uviđa se namera da studenti etnomuzikologije Akademije umetnosti u Novom Sadu ovladaju različitim stilovima i načinima izvođenja, kroz najrazličitiji izbor muzičkog repertoara, koji doprinosi spoznaji bogatstva muzičkog folklora i multikulturalnosti Vojvodine, odnosno Srbije i regiona.

8

Umesno je navesti i niz pitanja koja postavlja Laurent Aubert (1949): "Koliko smo zainterisani da prosuđujemo o ovim kulturama, i to tako što proizvoljno izdvajamo jedan njihov segment i dajemo mu povlašćeno mesto?" "U kom je sve pogledu takva predstava izvođačima značajna?" (Ober, 2007, 61) On navodi i određene stavove: "Delatnici na polju kulture ne samo da moraju biti otvoreni za umetničke novine i prodore, nego i kadri da sude o etičkim dimenzijama." (Ober, 2007, 62)

Reference

- Fracile, N., 1987. *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini*. Novi Sad: Matica srpska.
- Fracile, N., 2013. *Čari tradicionalne muzike 'Aj' te 'amo motci, cure da se veselimo!* [CD] Novi Sad: Akademija umetnosti, INMusWB. 3-6.
- Големовић, Д., 2000. *Рефрен у народном певању од обреда до забаве*. Бијељина: Реноме, Бања Лука: Академија умјетности.
- Ивков, В., 2018. Семинарски и дипломски рад – изазов етномузиколошког научног истраживања. У: D. Zdravčić Mihailović, ur. *Balkan Art Forum. Umetnost i kultura danas: umetničko nasleđe, savremeno stvaralaštvo i obrazovanje ukusa. Zbornik radova sa naučnog skupa*. Niš, 6-7. oktobar 2017. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti. 213-226.
- Karača Beljak, T. ur., 2011. *Zvučni krajolici Bosne i Hercegovine*. [CD] Sarajevo: Muzička akademija.
- Константиновић, С., 2009. *Како се пише матурски, семинарски и дипломски рад*. Нови Сад: Љубитељи књиге.
- Ober, L., 2007. *Muzika drugih*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Prodanov, I., 2016. *Kulturološki identiteti u umetničkoj produkciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu arhiviranje i analitičko predstavljanje građe i tradicije*. [online] Dostupno na: <http://kulturoloski-identiteti.uns.ac.rs/o-projektu> [Posjećeno: 26. mart 2019].
- Todorović, D. ur., 2008. *Akademija umetnosti u Novom Sadu 1974–2004*. Novi Sad: Akademija umetnosti.

MUSIC OF “THE OTHERS” IN THE PRACTICAL TEACHING OF ETHNOMUSICOLOGY AT THE ACADEMY OF ARTS IN NOVI SAD¹

Vesna Ivkov

Abstract: Vocal and/or instrumental performances of traditional melodies, as well as folk dances, are incorporated as vocational practical segments within the Ethnomusicology programme at the Academy of Arts in Novi Sad, i.e. the course of the same name as well as the Ethnochoreology course. The public performances given by the ethnomusicology students of the Academy of Arts in Novi Sad, together with the collected opinions of students on personal gathering, studying, learning and interpreting melodies and dances from the musical tradition of other peoples and regions, create a clear picture of the documentary, educational and intercultural potential of ethnomusicology as a science.

Keywords: ethnomusicology; teaching; practice; students; opinions.

1

This article is part of the project entitled *Music and Dance Tradition of Multi-Ethnic and Multicultural Serbia* (No. 177024) of the Faculty of Music of the University of Arts in Belgrade supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and part of the project entitled *Cultural Identities of Artistic Production of the Academy of Arts of the University of Novi Sad – Archiving and Analytical Presentation of Materials and Traditions* (No. 142-451-2101/2019-01), within the Academy of Arts of the University of Novi Sad, whose realization is financed by the Provincial Secretariat for Higher Education and Scientific Research.

Introduction

Due to a great disparity between the rich artistic tradition and heritage, the former diversified cultural life, and a slow introduction of highly educated artists into the cultural institutions, opinions were voiced that there is a serious need for an art school in Novi Sad and Vojvodina in general. This gap was bridged to a certain extent by a department of the Belgrade Music Academy operating in Novi Sad. On the 22nd April 1974, the Parliament of the Socialist Autonomous Province of Vojvodina made a decision to establish the Academy of Arts with departments in Music, Fine Arts and Drama (Todorović, 2008, 24). In 1993, two decades after the Academy of Arts of the University of Novi Sad started its work, the Subgroup for Ethnomusicology was established within the Department of Music. The establishment of this subgroup was initiated by Prof. Dragoslav Dević PhD (1925–2017), who was the first to teach musical folklore at the Academy of Arts in Novi Sad. The idea was wholeheartedly supported by the then dean of this higher education institution, Prof. Nenad Ostojić (1943; Fracile, 2013, 3).

The Experience at the Academy of Arts in Novi Sad

From the very foundation of the Ethnomusicology subgroup in 1993, in addition to the half-term examinations, writing a paper has also become part of the pre-examination obligations. "The goal and purpose of writing a paper is that a student, using additional literature as well as elements of scientific research, independently or in consultation with the course professor, gains certain knowledge of the materials researched, studies, and whose achievements and values he adopts during the studies." (Konstantinović, 2009, 25)

"Since students of Ethnomusicology at the Academy of Arts in Novi Sad receive instruction in small groups, it is not difficult for a professor or assistant to recognize the interests and affinities of each student individually, and thus, a first year student of bachelor studies is directed to choose an appropriate topic

by the teacher, while in the later years of study students suggest the topic of their term or final papers by themselves. Among other things, prior to defining the topic of the term paper and graduation thesis, it is important that the mentor knows which national community the student belongs to, which languages he/she speaks, whether he/she comes from a rural or urban environment, which instrument he/she plays, whether he/she has traditional music performers in their family, or know such performers from their community. This information is important because one of the above elements can provide guidelines in selecting a topic. From the period of the foundation of the Ethnomusicology study programme at the Academy of Arts in Novi Sad, until the beginning of the 21st century, the thematic backbone of term papers has consisted of vocal and instrumental traditional music of the Serbs, Bunjevci, Jews and Romanians, and later of vocal, instrumental, vocal-instrumental and orchestral traditions of the Serbs, Hungarians, Romanians, Slovaks, Russians, Macedonians, Ukrainians, Roma, Croats, and even the US Native Americans. Today's term and graduation papers mostly have a phenomenological basis, sociological and anthropological orientation, or follow pedagogical guidelines, while the research includes almost all genres of music inspired by folk melodies, from street music performance to stage performance." (Ivkov, 2018, 215)

At the turn of the century, traditional singing became an optional activity organized by the Assistant Dragica Panić Kašanski MA (1961) within the main course for ethnomusicology students. From 2002 onward, the same activity was continued by the assistant trainee Vesna Ivkov (1976), who, in addition to singing, introduced playing traditional instruments and performing melodies from the musical tradition of Serbs, and melodies from the musical heritage of the ethnicities of Vojvodina. At the suggestion of Vesna Ivkov, Prof. Nice Fracile PhD (1952) introduced traditional singing as part of the main course. Aiming to extend the range of professional subjects in the Ethnomusicology study programme at the Academy of Arts in Novi Sad, Traditional Singing became part of the main course, and was taught by Assistant Professor Vesna Ivkov. In 2006, Traditional Playing was introduced as well, and was initially taught by Teaching Assistant Jelena Dabić (1982), to later be taken over by Teaching Assistant Vladimir Dabić (1986). The introduction of the Ethnochoreology course,

taught by Professor Selena Rakočević PhD (1971) and Assistant Vesna Karin (1981), created the conditions to include traditional dance in the student concerts, in addition to traditional singing and playing.

Artistic productions by the Academy of Arts involve over a hundred art events annually. These include music concerts of various genres, drama performances, the organisation of festivals, gathering theatrical troupes, a short video festival, exhibitions, presentations, open departments, student festivals, expert lectures, and other activities. Therefore, those involved in the project *Cultural Identities of Artistic Productions at the Academy of Arts of the University of Novi Sad: Archiving and the Analytical Presentation of Materials and Traditions* have been collecting materials from public libraries and archives or private collections since 2016. These have then been presented to the public, through the adequate academic apparatus, to show the artistic results of various events and artistic bodies at this institution from the perspective of their respective fields of expertise.² For the purposes of offering a closer insight into the concert activities of the Ethnomusicology students at the Academy of Arts in Novi Sad,³ this article will examine the concerts held in the period from 2006–2015, with an overview of the performance types and the geographic origin of the melodies performed.

The May 2006 repertoire included melodies from Vojvodina (6), other parts of Serbia (9), Kosovo and Metochia (2), Bosnia and Herzegovina (5), Macedonia (3), Romania (1), Slovakia (1), and Croatia (1). The following year, June 2007, saw 8 melodies from Vojvodina, 10 from other parts of Serbia, 1 from Kosovo and Metochia, 10 from other parts of Serbia, 4 from Croatia, 3 from Bosnia and Herzegovina, 2 from Macedonia, and 1 from Bulgaria. A total of 8 melodies from Vojvodina, 10 from other

2

Information about members and project description see: Prodanov, 2016.

3

The performing ensemble consists of students of all ages, and levels of study at the Academy of Arts in Novi Sad. Solo and group music (tamburitza orchestra and heterogeneous ensembles) are represented, i.e. vocal, instrumental, vocal-instrumental and dance performance.

parts of Serbia, 1 from Kosovo and Metochia, 4 from Bosnia and Herzegovina, 3 from Croatia, and 1 from each Belarus, Romania, Bulgaria and Macedonia, as well as 1 melody composed in the style of traditional music were performed in June 2008. Out of the 23 melodies performed in June 2009, 7 were from Vojvodina, 13 from other parts of Serbia, 2 from Bosnia and Herzegovina, and 1 from Macedonia. The concert that took place in February 2010 partially repeated the 2009 repertoire, with the addition of some newly learned melodies. The entire repertoire was comprised of melodies from Vojvodina (3), other parts of Serbia (4), Kosovo and Metochia (1), Bosnia and Herzegovina (1), Macedonia (1) and Croatia (1), as well as one melody composed in the style of traditional music. The repertoire performed in May that same year comprised melodies from Vojvodina (5), other parts of Serbia (12), Kosovo and Metochia (4), Bosnia and Herzegovina (3), melodies composed in the style of traditional music (3), and 1 from each Macedonia, Romania and Croatia. The same year, the concert that took place in Stara Pazova (June 2010) featured almost an identical repertoire as the May concert, including 3 melodies from Vojvodina performed by the Cultural-Artistic Society *Branko Radičević* from Stara Pazova. The programme of the June 2011 concert shows that the majority of melodies performed were from Serbia (13), out of which 3 from Vojvodina, 2 from Kosovo and Metochia and 8 from other parts of Serbia, followed by 3 composed in the style of traditional music, 3 from Macedonia, 2 from Montenegro, 2 from Croatia, and 1 from Hungary, Bosnia and Herzegovina and Romania, respectively. Out of the 27 melodies in total that were performed at the June 2012 concert 11 were from Vojvodina, 11 from other parts of Serbia, 2 composed in the style of traditional music, 2 from Macedonia and 2 from Bosnia and Herzegovina. At the November 2012 concert, the repertoire was partially repeated, and partially new in comparison to the repertoire performed at the concert from the middle of that year. It included 6 melodies from Vojvodina, 2 from other parts of Serbia, 2 composed in the style of traditional music and 1 from Bosnia and Herzegovina. Out of 28 melodies performed at the concert in May 2013, 9 were from Vojvodina, 1 from Kosovo and Metochia, 8 from other parts of Serbia, 5 from Bosnia and Herzegovina, 1 from each Russia, Croatia, Hungary, Turkey and 1 composed in the style

of traditional music. The students' performance in November 2013 featured 1 melody from each Serbia, Croatia, and Bosnia and Herzegovina. For the April 2014 concert 12 melodies were prepared, out of which 3 were from Vojvodina, 2 from other parts of Serbia, 4 from Bosnia and Herzegovina, 1 each from Croatia and Hungary, as well as 1 melody composed in the style of traditional music. The June 2015 concert featured 29 melodies, out of which 12 were from Vojvodina, 3 from other parts of Serbia, 3 from Bosnia and Herzegovina, 3 from Croatia, 3 composed in the style of traditional music, 2 from Macedonia, 2 from Romania, and 1 from Slovakia.

When classified by the type of performance, most of the melodies in 2006 were performed vocally (18), followed by instrumental performances (6) and vocal-instrumental (3). The following year saw a similar situation, with 16 melodies performed vocally, 11 instrumentally and two vocal-instrumental performances. The 2008 concerts featured a vocal majority, followed by instrumental and vocal-instrumental performances. Out of 23 melodies featured in 2009, 15 were performed vocally, and 4 performed in instrumental and vocal-instrumental style each. In February 2010, a total of 6 melodies were performed vocally, 3 instrumentally and 3 combined vocal-instrumental melodies. In May 2010, 12 melodies were performed instrumentally, 9 vocally, 5 dancing combined with singing/playing and 4 were vocal-instrumental performances. In June, 12 melodies were performed instrumentally, 10 vocally, 5 dancing accompanied by singing/playing, and 4 vocal-instrumental performances. The 2011 concert programme shows that most melodies were vocal (15), followed by instrumental (8), and 2 dances. Out of 27 melodies performed at the concert in June 2012, 15 were vocal, 5 instrumental, 5 dances with singing and playing, and 2 were vocal-instrumental performances. At the concert in November 2012, 4 melodies were performed vocally, 3 instrumentally, 3 were vocal-instrumental performances, with 1 dance with an instrumental accompaniment. Out of 28 melodies interpreted at the concert from May 2013, 12 were performed vocally, 7 were dances with singing or playing, 5 were instrumental and 4 were vocal-instrumental. At the student concert in November 2013, there were 3 melodies in total, all of which were performed vocally. For the 2014 concert,

12 melodies were prepared, out of which 7 were performed vocally, 4 instrumentally and 1 was a vocal-instrumental performance. The 2015 concert featured 29 melodies, out of which 16 were vocal, 8 instrumental, and 2 vocal-instrumental performances, while 2 were dance melodies.

In the concert programmes of the Ethnomusicology students from the Academy of Arts in Novi Sad vocal, instrumental and dance melodies from the area of Serbia prevailed, while vocal performances predominate in regard to performance type.

The most commonly mentioned concerts were held at the Multimedia Centre of the Academy of Arts in Novi Sad, while some were held in the Comprehensive High School *Jovan Jovanović Zmaj*, the building housing the Parliament of Vojvodina, the Faculty of Philosophy, and the Cultural Centre in Stara Pazova. Besides the Ethnomusicology students from the Academy of Arts in Novi Sad, the concerts occasionally featured guest performances by: music students from Kosovo, some members of the Academic Society for Honing Music *Gusle* from Kikinda, members of the Cultural-Artistic Society *Branko Radičević* from Stara Pazova, members of the Folklore Ensemble *Vila*, the Traditional Dance and Song Ensemble *Vojvodina* from Novi Sad, students from music high schools, as well as Musicology and Music Pedagogy students from the Academy of Arts in Novi Sad.

In the period from 2002–2015, students would perform wearing folk costumes. Most of the students had their own folk costumes representing the nation or ethnic community they belong to, and if a change was needed or the students did not own their own costumes, they could be loaned from the Novi Sad based cultural and artistic societies.

The selection of melodies to be prepared for the student performances was primarily initiated by the lecturer, who closely monitored the performances and affinities of each individual student throughout the academic year. Preparations for the performances were carried out during classes dedicated to traditional singing and playing, which were held once a week for 90 minutes each. A traditional singing class typ-

ically started with lip roll exercises, using melodic motifs and movements that would later enable successful work on a new performance repertoire, or revision and reinforcement of previously learned melodies. When learning melodies that were to be performed in multi-voice manner, students first learnt everyone's parts, and then the melody "leader" was selected based on one's personal voice range, timbre and appropriate stylistic predispositions.⁴ If a student was a member of a particular ethnic community/minority, it was suggested that he/she independently select vocal melodies for solo or group performances. In addition to the introductory basic comments on the geographic and ethnic origin of a given melody, information was provided about the genre and the occasions when it would be performed. Based on the records containing the melody and the lyrics (and/or with an audio medium), the translation and pronunciation of the lyrics were learned first, if the text was in Hungarian, Romanian, Slovak, Turkish, Bulgarian, Ruthenian, German, that is, in a language foreign to most students. This was then followed by learning the melodies and stylistic interpretation. While studying for one's bachelor's degree in ethnomusicology, each student has the opportunity to choose which traditional melodies to sing according to their personal affinities, thus being encouraged to work independently. In addition to (un)published traditional melodies on audio files, the professional publication provides a source from which to learn traditional songs, and it often happens that the examples of melodies that the students have audio recorded and transcribed for their term papers were also used for performance preparation.⁵ Additionally, some melodies were learned "by ear", thus practicing oral knowledge transfer, which is one of the essential elements of music tradition.

4

"It would, however, be a mistake to think that a traditional musician is just a spokesperson for the traditional cultural values of his/her community. The personal talent of the most famous performers in the past and present has had a great role in building criteria for evaluating any given music." (Ober, 2007, 69)

5

Among other things, traditional singing has been studied in publications such as *Vokalni Muzički Folklor Srba i Rumuna u Vojvodini* by Nice Fracile (Fracile, 1987), *Refren u Narodnom Pevanju od Obreda do Zabave* Dimitrije Golemović (1954; Golemović, 2000), *Zvučni Krajolici Bosne i Hercegovine*, and the ensemble *Etnoakademik* (Karača Beljak, 2011).

In regard to traditional music playing, that is, playing the tambura, it is worth noting that a lecturer is faced with a very inconsistent level of knowledge and skill in the students' performances. Namely, some students had played other musical instruments in primary and secondary school that are not related to tambura, while others had majored in this instrument. Such diversity in tambura knowledge levels is observed in the first year of undergraduate Ethnomusicology studies, so the lecturer distributes students according to their predispositions, and assigns different types of instruments within the tambura formation. For this reason, during an academic year, instrumental melodies are studied following the principle of starting simple and working towards more complicated tunes. The lecturer then elaborates the orchestration for all sections of the tambura formation. In addition to learning the tambura, students who have played other musical instruments in their previous education – accordion, violin, flute, guitar, etc., still have the opportunity to play their “first” instrument. They can do this by learning traditional melodies, which allows them to show versatility in their concert performances.

The Survey

A survey was conducted in order to obtain data and the opinions of the Ethnomusicology students at the Academy of Arts in Novi Sad. Survey questions were related to the popularity and types of personal performances of melodies from their “own”/“other” musical traditions, their field research subject, and the need to perform traditional melodies from the musical heritage of one's “own”/“foreign” musical traditions.⁶ The answers obtained then lead to the conclusion that students most enjoy listening to and performing the melodies from Vojvodina, the wider region of Serbia, Bosnia and Herzegovina, Romania and Hungary. They prefer listening to and performing melodies from their own musical traditions over those of other ethnicities, and vocal performances are generally more popular and more frequent than instrumental performance.

6

Period of conducting the survey: October 2018. Number of participants in the survey: 18 students.

In preparation for their term papers, students prefer choosing their topic from the musical tradition of the ethnicity they belong to. Ethnomusicology students of the Academy of Arts in Novi Sad are of the opinion that, in addition to theoretical research, practicing the music of one's "own" heritage is necessary for the preservation and maintenance of that musical tradition, because traditional music is a reflection of one's national identity.⁷ Learning how to perform the traditional melodies of "others" includes having students learn about the musical features of the given tradition, and allowing them to compare certain musical elements of "others" with features and qualities of traditional music of one's "own" people.

Conclusion

Between 2006 and 2015, ethnomusicology students at the Academy of Arts in Novi Sad successfully mastered different music genres, solo and group performances, the styles of new and old rural traditions, and specific features of different performance methods. This wide set of skills was accomplished through the interpretation of traditional songs from: Serbia, Bosnia and Herzegovina, Northern Macedonia, Montenegro, Croatia, Bulgaria, Hungary, Slovakia, and Turkey. The language of these songs ranged from: Serbian (that is, Bosnian, Croatian, Montenegrin), Hungarian, Slovakian, Ruthenian, Romanian, Wallachian, Bulgarian, Macedonian, Turkish, Ladino.⁸ Students presented the diversity of different national musical expressions as well as the distinctive features and interpre-

7

A musical identity can serve as an example of a social and cultural act. All music carries a particular system of values, which is at the same time ethical (by the set of references it refers to and which it expresses in its own specific way) and aesthetical (by codes that it establishes and by its effect on the senses and psyche). As a means of expression, it indicates the concepts and notions that go far beyond the mere field of musical creativity and reception (Ober, 2007, 12-13).

8

It is also worth mentioning a set of questions posed by Laurent Aubert (1949): "How much can we really make a judgement about these cultures, by arbitrarily singling out one segment and giving it a privileged position?" "In what respects is such a performance significant for performers?" (Ober, 2007, 61) He has offered other views as well: "Cultural workers must not only be open to artistic novelties and achievements, but also capable of making judgments about ethical dimensions." (Ober, 2007, 62)

tative possibilities of individual instruments. As examples, instrumental performances were carried out on the tambura, accordion, bagpipes, flute, violin, and others. In the synthesis of vocal, instrumental and dance expressions, they presented the musical heritage of Bunjevci/Croats, Slovaks and Roma people. This shows the intention for ethnomusicology students at the Academy of Arts in Novi Sad to master different performance styles and methods through a diverse selection of musical repertoire, which contributes to the recognition of the richness of musical folklore and multiculturalism in Vojvodina, that is, Serbia and the region.

References

- Fracile, N., 1987. *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini*. Novi Sad: Matica srpska.
- Fracile, N. ed., 2013. *Čari tradicionalne muzike 'Aj' te 'amo momci, cure da se veselimo!* [CD] Novi Sad: Akademija umetnosti, INMusWB. 3-6.
- Golemović, D., 2000. *Refren u narodnom pevanju od obreda do zabave*. [cyr.] Bijeljina: Renome, Banja Luka: Akademija umjetnosti.
- Ivkov, V., 2018. Seminarški i diplomski rad – izazov etnomuzikološkog naučnog istraživanja. [cyr.] In: D. Zdravić Mihailović, ed. *Balkan Art Forum. Umetnost i kultura danas: umetničko nasleđe, savremeno stvaralaštvo i obrazovanje ukusa. Zbornik radova sa naučnog skupa*. Niš, 6–7 October 2017. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti. 213-226.
- Karača Beljak, T. ed., 2011. *Zvučni krajolici Bosne i Hercegovine*. [CD] Sarajevo: Muzička akademija.
- Konstantinović, S., 2009. *Kako se piše maturski, seminarški i diplomski rad*. [cyr.] Novi Sad: Ljubitelji knjige.
- Ober, L., 2007. *Muzika drugih*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Prodanov, I., 2016. *Kulturološki identiteti u umetničkoj produkciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu arhiviranje i analitičko predstavljanje grade i tradicije*. [online] Available at: <http://kulturoloski-identiteti.uns.ac.rs/o-projektu> [Accessed: 26 March 2019].
- Todorović, D. ed., 2008. *Akademija umetnosti u Novom Sadu 1974–2004*. Novi Sad: Akademija umetnosti.

DERVISH SOUND DRESS

– ODJEVNI PREDMET SA

SENZORIMA KOJI EMITIRAJU

ZVUK I HAPTIČKIM ODZIVOM

Hedy Hurban

Abstrakt: *Dervish Sound Dress* [Derviška zvučna odora] je tjelesni instrument – nosivi tehnološki uređaj; odjevni predmet inspirisan duhovnom praksom *vrtećih derviša* u Turskoj. Njeno muzičko zvučanje uzrokovano je aktiviranjem haptičkog vibracijskog odgovora i pokretima izvođača koji je nosi.

Ključne riječi: nosiva tehnologija; senzori; haptički odziv; kompjuterska muzika; derviš.

I. Uvod

Nosiva tehnologija može se definirati kao upotreba tehnoloških sučelja povezanih s tekstilom s ciljem postizanja modne ili praktične funkcionalnosti. Želja za razvijanjem tehnologije koja proširuje funkcionalnost ljudskog tijela odavno je prisutna (Olsson *et al*, 2008). Nosiva tehnologija također spada u okvire “pametnih” dodataka poput ručnih satova, pokrivala za glavu, naočala i obuće. U nosivu modnu tehnologiju spadaju “dizajnirani” odjevni predmeti ili nakit koji povezuju estetiku i stil s funkcionalnom tehnologijom. Dok se modna tehnologija izravnije bavi smislom za stil osobe koja nosi takve odjevne predmete dizajnirane s ciljem odražavanja pojačane imaginacije, nosiva tehnologija tiče se nosivih predmeta koji su elektronički dizajnirani ili programirani na takav način da osoba koja je nosi može s odjevnim predmetom biti u interakciji. Modnim dizajnerima koji koriste pametni tekstil ili na

neki način integriraju modu i tehnologiju, potrebna suradnja je suradnja s inženjerima elektrotehnike i profesionalnim programerima.

Kombinacija nosive i modne tehnologije sa haptičkim odzivom i muzičkim zvukom može imati transformativnu svrhu. Značenje se mijenja kad se zvuk koristi kao sredstvo u postizanju iskustva prosvjetljenja, postavljajući izazov pred konvencionalne norme o tome kako tehnologija može funkcionirati bez oslanjanja samo na uređaje i materijalne inovacije. Ove konvencije *Dervish Sound Dress* [Derviška zvučna odora] provocira kroz model sofisticiranijeg ideala korištenja tehnologije u prevazilaženju svijesti uzimajući duhovno iskustvo i stvarajući iz njega umjetnički izraz.

Razumijevanje dosega nosivih tehnologija u smislu koristi za krajnjeg korisnika smješteno je u okvirima funkcionalnosti i praktičnosti. Ako odjevni predmet sadrži nevidljivo sučelje za interakciju s osobom koja ga nosi, vjerojatnost komercijalnog uspjeha mnogo je veća. Ljudi postaju sve svjesniji mijenjanja pejzaža tehnoloških ostvarenja i činjenice da će društveni i ekonomski pritisci korištenja tehnologije na različite načine biti realan ishod u budućnosti. Stoga se komercijalni interes za modnu tehnologiju povećava, što se može vidjeti u sve prisutnijoj odjeći s ugrađenom tehnologijom na području sporta, zdravstvene zaštite, spasilačkih službi i sigurnosti (Seymour, 2008). Mogućnosti istraživanja emotivnog tekstila i odjevnih predmeta mogu promijeniti kapacitete učinka nosive tehnologije. Prostor za stvaranje tekstilnih sučelja koja uključuju globalnu publiku trebao bi biti intuitivan i kompatibilan s emocionalnim adapterima (Quinn, 2010).

Tamo gdje se modna tehnologija izravnije odnosi na smisao za stil koji osoba odražava dok nosi odjevni predmet, ona je dizajnirana s ciljem da iskaže pojačanu fantaziju. Nosiva tehnologija odnosi se na nošenje predmeta koji su elektronički projektirani ili programirani na takav način da osoba koja ih nosi može sa njima da ostvari interakciju. Berzowska (2005) napominje da “nosivi” odjevni predmet treba biti konstruiran na takav način da ima smisla za nositelja; da je praktičan za upotrebu na tijelu i da ne ometa njegovu funkcionalnost. Štaviše, trebao bi

podrazumijevati privlačnu i neprimjetnu integraciju na tkanini kako bi “nosivo računalo” bilo što manje krhko. Naše interakcije s nosivim tehnologijama se mijenjaju onoliko koliko i one nas mijenjaju (Cranny-Francis i Hawkins, 2008). Istraživanja raskrižja između nosive tehnologije i mode su neizbježna. Modni dizajneri koji koriste pametni tekstil ili integriraju modu s tehnologijom, na neki način zahtijevaju suradnju s inženjerima elektrotehnike i profesionalnim programerima.

Potražnja za nosivom tehnologijom se povećava. Tehnološke inovacije omogućile su da se procesorska snaga udvostruči, komponente fizički smanje, a alternativne energije postanu realne opcije (Seymour, 2008). Nosiva moda traži nova rješenja iz računalne tehnologije gdje je inovacija mnogo naprednija nego kod tehnologije dizajniranja odjeće (Zhang, 2016). Tehnološki napredak u korištenju pametnih ili provodljivih niti i tekstila, kao i biomimikrijskih, hemijskih, nano i bakterijskih tekstila pokazuju nove puteve u istraživanjima novih primjena nosive tehnologije.

Mnogi modni dizajneri surađuju s inženjerima elektronike i softvera kako bi razvili proizvode koji postaju sve dostupniji. *Moon Berlin* (2007) je dizajnerska tvrtka visoke mode koja u svojoj odjeći koristi jedinstvenu tehniku osvjetljenja stvarajući dinamiku između efekata svjetla i sjene (Berglin, 2013, 19). *Hövding* (Hövding Sverige AB, 2018) je švedska tvrtka koja je razvila kragnu za bicikliste koja koristi akcelerometre i žiroskope koji se aktiviraju abnormalnim pokretima kod nosioca i koja se napuhuje u slučaju nesreće i time štiti glava (Berglin, 2013, 18). U posljednje tri decenije istaknuti modni dizajneri počeli su istraživati korištenje multidisciplinarnih pristupa u korištenju nosive tehnologije koja komentira šta ljudi nose na svojim tijelima i zašto. Modna dizajnerica Anouk Wipprecht (?) koristi modu kao sučelje u svojim dizajnima. Njena *Synapse Dress* [Sinapsna haljina] (Annouk Wipprecht Fashiontech, 2007) opremljena je sensorima koji reaguju na moždane talase osobe koja ju nosi.

Neprimjetno integrisanje tehnologije na tijelu predstavlja brojne izazove, uključujući intuitivnu prirodu računanja. Za sada smo tek na početku proučavanja mogućnosti nosive tehnologije i njenog utjecaja na svakodnevni život ljudi.

Fokus ovog istraživanja je utvrditi zašto i dokle su ljudi spremni ići kako bi nadogradili svoju odjeću tehnologijom. Modni dizajneri koji u svom dizajnu koriste tehnologiju i nosive dodatke moraju se više baviti stvaranjem novih iskustava interakcije između čovjeka i računala s ciljem postizanja koristi koja nije samo površinska. Istraživanje tih odnosa sa utjelovljenjem kroz multisenzorno angažiranje može imati efikasnu privlačnost (Cranny-Francis i Hawkins, 2008).

II. Pozadinsko istraživanje

Dizajn odore inspiriran je obrednom praksom “okretanja” derviša mevlevijskog reda poznatom kao *sema*, a pod utjecajem sviranja instrumenata koji su postavljeni u blizini tijela, naprimjer žičanog instrumenta. Sufizam se može opisati kao mistično iskustvo, te ekstatično i emocionalno ostvarenje Božje prisutnosti i moći (Lifchez, 1992). Izvedba *vrtećeg derviša* je duhovni izraz ljubavi i predanosti Bogu. Muzika koja se koristi za vrijeme *seme* pojačava derviško iskustvo u nastojanju da dosegne viši nivo svijesti i povezanosti s vjerom. Iako odora nije nužno zamišljena kao “modni” odjevni predmet, korišteni tekstili su pod utjecajem osmanske odjeće koja je bogata vezom i raznobojnim tkaninama. Ovdje se ne radi o direktnom odrazu odore ili nošnje mevlevijskih derviša, međutim, ona jeste slična tradicionalnoj nošnji, budući da koristi naslojavanje boja koje su vidljive kada se odora tokom izvođenja “okrene” u potpunosti.

Sufizam ili misticizam na Zapadu su postali sinonim za ogranak “istočne” enigmatične religijske prakse. Pogrešno je smatrati da je sufizam neovisan od Islama (Lings, 1973, 16). *Dervish Sound Dress* temelji se na derviškom ritualu okretanja *sema*, što znači “čuti” ili “slušati” muziku. On podrazumijeva ekstazu koja je pokrenuta muzikom s ciljem pokretanja stanja ushićenja. Kühl (2008, 129) objašnjava da je osjećaj evociran slušanjem muzike i da ta muzika “rezonira u tijelu” i time vodi do dubljeg stanja svijesti. Ovo je premisa prema kojoj obučeni derviši slijede svoj put, kombinirajući elemente tjelesnog pokreta i muzike kako bi formirali ekspresivno muzičko iskustvo. Islamska dogma naglašava čistoću religijske prakse,

što je jedna od definicija sufizma (Rahman, 1966). Za vrijeme *seme*, mogućnost postizanja poboljšanog metafizičkog stanja ovisna je o samim dervišima i čistoći njihovog vjerovanja.

Derviši ili sufije su tako nazvani jer je njihova odjeća bila od jednostavne nerafinirane platnene vune (“suf”) u njenom sirovom obliku, neočišćene, bez boja i dodataka (Schimmel, 1975, 14). Estetika koja se prenosila kroz stoljeća, nastavila je da bude važan aspekt derviške odjeće, naročito tokom *seme*. *Dervish Sound Dress* kontrastna je strogom službenom odijelu tradicionalnog derviša; silueta odjeće je sličnog oblika, ali tekstil koji se koristi je smjelijih boja i tekstura.

Derviš ili sufija je neko ko se odrekao materijalnih posjeda, te posvetio i usredotočio svoju životnu i duhovnu čistoću Bogu. Perzijski učenjaci pozivaju se na “der” u značenju “vrata”, dok “viš” znači “moliti”; te je prihvaćeno značenje riječi kao siromaha koji ide od vrata do vrata tražeći pomoć. Ovo je također uobičajena riječ u Indiji, Turskoj, Egiptu, Siriji i drugim arapskim zemljama gdje se derviš naziva “fakir” ili “prosjak” (Brown, 1868). Značenje riječi “derviš” također se transformiralo u značenje “duhovni tragač” ili “posvećen Bogu”, ali u mnogim drugim krugovima je imalo značenje “siromašan čovjek”.

Cjelokupna izvedba *seme* od početka do kraja odnosi se na stvaranje uzoraka kroz oblik rotirajuće i rastuće odore ili *tenure* (Kılınc, 2011), kretanje tijela u kružnim rotacijama oko prostora za nastupe, pozicioniranje šaka, ruke i glave, kao i muzike koja inicira pokret u ponavljajućim formacijama.

Zvučni dizajn ovog odjevnog predmeta također je bitan za projekt. Senzori se programiraju sintetiziranim zvučnim uzorcima tradicionalnog turskog *tanbura* koji se ponekad koristi za vrijeme same *seme*. Održavanje integriteta instrumenta je osnovna komponenta dizajna i ukupnog proizvedenog zvuka. *Tanbur* je žičani instrument s visokom frekvencijom vibracija koje rezoniraju duže vrijeme, stvarajući atmosferu drona.

Motiv je oponašati vibracije koje se osjećaju dok muzičar svira instrument, te emocionalni odgovor koji muzičar i derviš osjećaju. Prema Eryamanu (2012), *sema* se sastoji od slušanja

muzike i sudjelovanja u plesnom okretanju, te pjevanju kako bi se uspostavila ekstaza i postiglo mistično stanje. Kako bismo dalje istražili ovu praksu, postavljat će se pitanje kako muzika i izvedba mogu utjecati na transcendentalno putovanje, što uključuje polaženje od svetog iskustva i njegovo prevođenje u umjetničko djelo. Iskustvo je izvedba koja je zabilježena od strane korisnika i reprodukovana kroz sustav zvučnika, pri čemu se posmatrači također mogu emocionalno uključiti. Suština odjevnih predmeta bit će u prizivanju empatije kroz komunikaciju osoba koje ih nose i muzike koju kontrolišu, a koja je izazvana odjevnim predmetom. Prema Thompsonu (2009), jedna od najvećih misterija muzike je njena snažna povezanost s emocijama. Korištenje ove tehnologije može rezultirati mnogo ekspresivnijim iskustvom za korisnika jer vibracije koje se osjećaju tijekom emitiranja zvukova pojačavaju napredak. Leman (2008) napominje da se istraživanje haptičkog odziva često povezuje s istraživanjima muzičke ekspresije i nijansama izvedbe. Ne samo da su vibracije važne zbog načina na koji objašnjavaju odjek instrumenta, već tokom izvođenja zvukovi mogu uzdići ovo iskustvo dok se izvođač kreće u odori.

U posljednje dvije decenije, evidentan je porast zanimanja za kombiniranje mode i tehnologije. Ljudi sve više zahtijevaju da njihova tijela budu opremljena najnovijim tehnologijama. U ovom istraživanju ključno je prepoznavanje dizajnera u sferi mode koji rade s nosivim modnim tehnologijama, te koliko su njihove kreacije korisne za inspirisanje budućih razvoja u ovoj oblasti. Nosive i modne tehnologije spajaju se u jedinstvenu oblast. Rad dizajnera kao što je Hussein Chalayan (Hüseyin Çaglayan, 1970) koji u svojoj kolekciji proljeće/ljeto 2000 spaja modu i tehnologiju, poput njegove *Remote Control Dress* [Haljina na daljinsko upravljanje], koja se ponekad naziva i *Airplane Dress* [Zrakoplovna haljina], istražuje mogućnosti korištenja motorizirane mehanike za otvaranje haljine, kreirajući novi oblik (Chin, 2006). Ying Gao (1973) koristi interaktivne odjevne predmete poput haljina *(No)Where (Now)Where* [(Ne)Gdje (Sada)Ovdje] koje koriste fotoluminiscentnu nit i ugrađenu tehnologiju praćenja pokreta očiju tako da pogled gledatelja mijenja oblik odjevnog predmeta (Ying Gao, 2017). Iris van Herpen (1984) za svoje kolekcije koristi digitalnu tehnologiju

štampanja, što rezultira inovativnim tekstilnim ishodima u kombinaciji s tehnologijom (Iris van Herpen, 2020). *Philips Design* surađivao je s mnogim izvođačima i umjetnicima, te je razvio haljinu *Bubelle* koja mijenja oblik i boju na temelju emocionalnog stanja osobe koja ju nosi (Koninklijke Philips N.V., 2004–2020). Mnogi od ovih dizajnera koriste tehnologiju u kombinaciji s modnim dizajnom koji uključuje značajnu upotrebu zvuka kao alata za stvaranje emocionalnog i interaktivnog odnosa s odjećom. Ziya Azazi (?) je turski umjetnik čiji je performans *Dervish in Progress* (2016) istraživanje plesa i performansa bez korištenja tehnologije, a ipak njegova izvedba okretanja i dizajniranja odjeće koja podsjeća na dervišku odoru otkriva jedinstvene mogućnosti za preplitanje disciplina. Seymour (2008) govori o važnosti suradnje dizajnera i inženjera kao ključnoj za razvoj tehnologije i nosivih odjevnih predmeta.

Imogen Heap (1977) je muzičar/izvođač čiji rad s *Mi.Mu* rukavicama mijenja način izvođenja elektronske muzike uživo (*Mi.Mu*, 2016). Rukavice su dizajnirane tako da mogu upravljati gestualnim pokretima pomoću senzora i provodljivog tekstila povezanih s računarom pomoću bežičnog sučelja. Rukavice imaju mogućnost proizvodnje različitih zvukova mijenjanjem pokreta prstiju opremljenih fleksibilnim sensorima.

Još jedna kompanija i tim dizajnera zainteresiranih za haptički odziv putem nosive tehnologije je *Cute Circuit* čija je *Sound Shirt* [Zvučna košulja] (*CuteCircuit*, 2017) napravila napredak u razvoju korištenja vibracija u odjeći za oponašanje živih orkestralnih izvedbi koje se “osjete”, a da ih ne čuje osoba koja košulju nosi. Važnost načina na koje se muzika može osjetiti kao osjetilno iskustvo vidljiva je u njihovom radu (Kempe, 2016).

Modni dizajneri prihvaćaju potražnju za komercijaliziranjem svojih proizvoda, čineći ih dostupnim za masovno tržište. Integriranje softverskih sučelja s odjećom postaje sve više zastupljeno i sve manje manje liči na eksperimentalne naprave.

III. *Dervish Sound Dress*

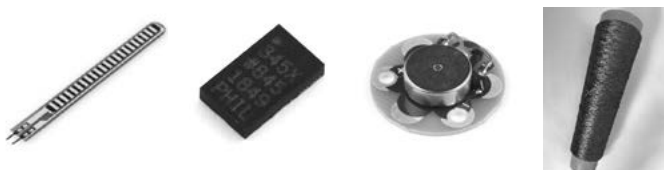
Na *Dervish Sound Dress* utiče duhovna praksa “okretanja” vrtećih derviša. Izraz vrteći derviši je zapadnjački opis mevlevijskih sufija u Turskoj. Iako je srž sufizma suštinski dio načela ponašanja derviša, povezivanje sufizma i savremene prakse plesa derviša u Turskoj nisu široko izučena tema. Odjevni predmet nastoji istražiti mogućnosti angažiranja nositelja s interaktivnim iskustvom koristeći muzičke zvučne kompozicije, haptički odziv i izvedbu. Odora nastupa kao instrument koji je produžetak tijela i reflektuje informacije koje proizvodi osoba koja ju nosi.

Sadržaj je zasnovan na asocijacijama koje derviši kreiraju prilikom izvođenja *seme*, koja je ritualna izvedba ili ples. U idealnom slučaju *sema* uključuje upotrebu poezije i muzike kako bi se slušateljeva koncentracija usmjerila na Boga i možda izazvala stanje nalik transu kontemplativne ekstaze (Lewis, 2000). U osnovi, ova praksa je način usmjeravanja ljudi ka pojačanom obliku prosvjetljenja i povezanosti s božanskim kroz muziku i kretanje tijela. Srce *seme* je muzika sama po sebi, koja se pokreće vrtložnim pokretom *semazena* ili derviša, te ponavljanjem svetog teksta kao i Mevlanine poezije. Tokom izvođenja *seme*, derviši počinju svoje “okretanje” veoma sporo; kao da su neprijetni. Ruke se počinju širiti van, tako da se jedna okrene prema nebu, a druga usmjeri prema zemlji, a “okretanje” počinje kao da njihove suknje odražavaju orbitalne obrasce planeta.

Cjelokupni dizajn odore *Dervish Sound Dress* proizlazi iz bogatih boja i tekstila osmanskog perioda koje potiču iz sredine 16. stoljeća. U tom periodu obično su se nosile bujne, žive i kontrastne boje tekstila. Mnoge *entare* koji su nosili osmanski sultani također su prisvajali derviški redovi u Turskoj, iako su njihovi odjevni predmeti bili daleko manje ukrašeni i detaljni. Različiti slojevi tkanine važna su karakteristika raznolikosti tradicionalne odjeće iz Turske (Koç i Koca, 2011, 10-29). Tradicionalna odjeća koju nose mevlevije sastoji se od bijelog prsluka vezanog oko struka, pojasa i velike bijele kružne suknje ispod koje su duge hlače. Kako se suknja otvara tokom izvedbe “okretanja”, silueta postaje veličanstvenija. *Dervish Sound Dress* dizajnirana je koristeći blijedoplavi žakard i crveni donji sloj

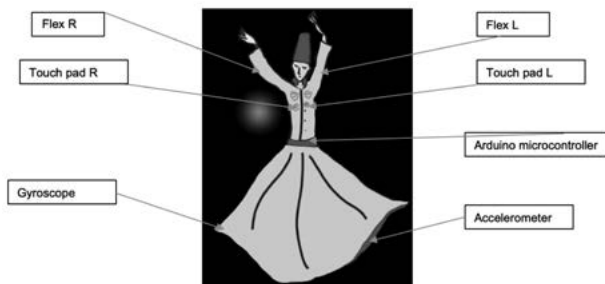
koji se otkriva tokom nastupa osobe koja ju nosi, a otvoren je u svojoj najvišoj poziciji.

Izgradnja odore uključuje upotrebu različitih senzora koji funkcioniraju ovisno o načinu pokretanja zvuka u odnosu na pokret osobe koja je nosi. Oni određuju učinak na temelju rotacije odore pomoću žiroskopa i akcelerometra, koji će mjeriti brzinu odore dok se okreće, i fleksibilnih senzora koji će pokrenuti zvuk kad su ruke u određenim položajima (Primjer 1 i 2). Progresija odore odgovara načinu na koji se razvijaju zvučni elementi. Komponenta dizajna zvuka temelji se na korištenju organskih uzoraka zvuka klasičnog turskog *tanbura*. Uzorci su snimljeni od strane izvođača *tanbura* i manipulirani su računalnim softverom za dizajn muzike stvarajući ambijentalne tonove koji nalikuju ovom instrumentu. To daje odjeći jedinstven karakter funkcionisanja i kao računalno digitaliziranog prikaza klasičnog žičanog instrumenta koji se aktivira pokretima tijela. Zvukovi se aktiviraju pomoću algoritama stvorenih u softveru *Max Cycling '74*. Ovi “patchovi” će otkriti prag kretanja osobe koja nosi odoru prije nego što se pokrene zvuk.



Primjer 1.

Izbor senzora koji se koriste u odori *Dervish Sound Dress* (s lijeva na desno: flex senzor, akcelerometar, motor haptičke vibracije i provodni navoj)



Primjer 2.

Koncept dizajna za *Dervish Sound Dress*

Bilježenje pokreta derviša je inspiracija za način na koji odora inicira zvuk u zavisnosti od položaja odore (Tabela 1). U izvedbenoj postavi početni položaj odore je dok su izvođačeve ruke prekrížene na grudima. Kako se jedna ruka otvara, a zatim i druga, zvukovi se aktiviraju početnim okretajima izvođača. Kako se brzina okretanja povećava, pokreće se više zvukova sve dok odora nije u potpunosti otvorena omogućavajući emitovanje kakofonije zvukova. Druga bitna odlika dizajna odore jeste korištenje haptičkih vibracija kao senzorne reverberacije, tako da je iskustvo nošenja i izvođenja u odori umerzljivije i interaktivnije. Ovo će se sprovesti pomoću haptičkih vibrirajućih motora pokrenutih nakon što se zvuk aktivira pokretima osobe koja nosi odoru. Ostale komponente i senzori uključuju jastučice za pritisak na gornjem dijelu odore; kada se dodirnu, aktiviraju se ambijentalni zvukovi koji prate melodične zvukove koje inicira okretanje odore i pokreti ruku. Odora je u potpunosti bežična, omogućavajući izvođaču slobodno, neograničeno kretanje. Zvuk se emituje putem sistema zvučnika, ali se razvijaju integracije upotrebe mehanizama za izlaz zvuka na samoj haljini. Daljnja istraživanja u integrisanju pametnih tekstila i provodnih navoja dovest će do konceptualizacije mogućnosti pojednostavljenja dizajna za neprimjetno integriranje hardverskih i softverskih komponenti za intuitivno razvijanje sučelja za nošenja tokom izvođenja.

SENZOR/HARDVERSKA KOMPONENTA	OPIS FUNKCIJE
Flex Sensor Right(R) and Left(L)	Fleksibilni senzori u rukavima otkrivaju kretanje i proizvode zvuk kada vrijednost senzora dosegne određeni prag.
Touch Pad Right(R) and Left(L)	Senzori unaprijed programirani ambijentalnim zvukovima; kada se dodirnu, proizvode zvukove.
<i>Arduino</i> mikrokontroler	Mikrokontroler se smješta u pojas odore i programira se bežično.
Akcelerometar	Otkriva brzinu kojom odora inicira pokrenuti zvuk.
Žiroskop	Otkriva položaj odjavnog predmeta. Na osnovu definisanog praga kretanja, pokreće se zvuk.

Tabela 1.

Opis funkcija senzora i mikrokontrolera i pozicija na odori

Odora je programirana pomoću sustava mikrokontrolera *Arduino* koji je pričvršćen na pojas odore. Sve zvučne kompozicije programiraju se pomoću *Max by Cycling '74*.

IV. Završne napomene

Bitne karakteristike koje omogućuju odori *Dervish Sound Dress* da koristi haptički odziv, dizajn zvuka kompjuterske muzike i religiozne ili metafizičke uticaje za transcendentalno iskustvo putem izvedbe su kombinacija elemenata koji još nisu temeljito istraženi u oblasti nosivih i modnih tehnologija ili u performansu. Na odoru utječu klasični osmanski tekstil i slojevi tkanine, te duhovno iskustvo mevlevijskih derviša i sama izvedbe *seme*. Stoga je ona i komentar na načine na koji se nosiva tehnologija može neprimjetno integrisati za smisleno interaktivno iskustvo za osobu koja ju nosi i koja kroz pokret i performativni čin izražava zvuk.

Mogućnosti za daljnji razvoj na ovom polju koristeći računalnu muziku, tehnologiju i modni dizajn mogu pružiti platformu za razvoj odjevnih predmeta koji prenose zvučne vibracije koji pobuđuju ili pojačavaju emocionalne reakcije.

Nakon savjetovanja s različitim grupama iz Londona (Velika Britanija) i Istanbula (Turska), koji prakticiraju tradicionalni oblik *seme*, ustanovljeno je da zanimanje za upotrebu tehnologije u kombinaciji s tradicionalnom uporabom živih instrumenata i recitovanjem iz Kur'ana nije poželjno. Štaviše, iako su razgovori s tim grupama pobudili izvjesnu znatiželju, većina nije bila sklona odvajanju od ustanovljene prakse koja se stoljećima smatra istinitim načinom izvođenja *seme*. Međutim, došlo je do novog porasta ove prakse među suvremenim izvođačima i izvedbenim grupama u kojima su mnogi preuzeli vještinu "okretanja" uključivanjem u fiktivne predstave koristeći elektroničku muziku i teatarske postavke. Postoje odabrane grupe na mjestima poput Istanbula, u Turskoj, gdje su suvremeni izvođači koristili elemente *seme* i novim idejama nadograđivali stoljetnu praksu.

Jedan takav izvođač, turski *semazen* (derviš) Sercan Çelik, 20. oktobra 2018. godine testirao je *Dervish Sound Dress* u Istanbulu, Turska (Primjer 3). Çelik je umjetnik performansa i aktivan derviš koji je zainteresiran za savremene interpretacije *seme* i vještinu okretanja. Budući da je on profesionalni plesač i aktivan derviš od 12. godine, Çelikovi pokreti u testiranju *Dervish Sound Dress* bili su direktni odraz derviških pokreta. Çelik je dobio smjernice o tome kako upravljati odorom, te je bio ohrabren da odoru koristi slobodno, te razvije vlastitu interpretaciju kako bi odora mogla raditi za njega i s njim. Kompozicija koju je stvorio dok je koristio odoru bila je dinamična s kontinuiranom fluidnošću. Beskonačno se kretao kružnom preciznošću koristeći različite tipke i fleksibilne senzore u rukavima izmjenjujući zvukove. Çelik je prokomentisao kako osjeća da zvukovi koje je mogao stvarati na temelju njegovih gesti pojačavaju njegove pokrete i omogućavaju proširivanje vlastite prakse kao savremenog derviša. Çelik je odoru koristio intuitivno i rotirao se dok je koristio ruke kako bi promijenio svoje položaje i geste. Komentarisao je i da mu je zanimljiv čin dodirivanja tijela dok se okreće, te da osjeća vibracije dok emitira zvuk. Ovo je pomoglo da se razvije odnos između njegovih gesti, pokreta i njegovog tijela zbog doživljaja vibracija. Na kraju, Çelikova reakcija dok je koristio odoru bila je vrlo uspješna napomenuvši da ga odora može potencijalno dovesti u stanje transa na jedinstven način koji je važan dio njegove prakse. Mogućnost kontrole muzike pomoću njegovih gesti i pokreta tijela može biti imerzivnije iskustvo kako za njega, tako i za publiku.

Značaj ovog istraživanja mogao bi utjecati na buduće razvoje u oblasti nosive tehnologije u području novih praksi umjetničkog performansa. Razumijevanje onoga što nosiva tehnologija može pružiti u modnom dizajnu pomoću zvuka još se razvija. Daljnjim istraživanjem mogle bi se ispitati mogućnosti upotrebe ovog odjevnog predmeta za blagotvorne učinke na osobe koje pate od anksioznosti ili za bilo koju drugu grupu. Dokazano je da zvuk i muzika imaju blagotvoran učinak na moždanu aktivnost, pa bi se takav odjevni predmet mogao i dalje razvijati kao intimniji i emotivniji dio tehnologije koju svako može da nosi.

Daljnja istraživanja ispitat će kako razvoj odjevnih predmeta korištenjem inteligentnog tekstila može poslužiti svrsi izvan konteksta izvedbe i umjetničkog izraza. Polazna pozicija u duhovnoj praksi poput mevlevijske *seme*, podrazumijeva fokus na aspekt izvedbene tradicije. Međutim, razvoj i inovacije modnih nosivih tehnologija mogu istražiti upotrebu takvog odjevnog predmeta za osobnije i interaktivnije iskustvo nošenja. Budući modni odjevni predmeti koji koriste nosivu tehnologiju poput *Dervish Sound Dress* mogu se konstruisati na mnogo naprednijim tehnološkim mogućnostima. Ove inovacije mogle bi dodatno obogatiti mogućnosti kako bi odjevni predmeti funkcionirali kao produžetak tijela, kao instrument, sposoban za autonomno stvaranje muzičkih kompozicija upotrebom gesti. Ovakav odjevni predmet bio bi primjer neprijetne integracije tehnologije i modnog dizajna.



Primjer 3.

Dervish Sound Dress, izvedba Sercana Çelika (Hurban, 2018)

Reference

- Berglin, L., 2013. *Smart Textiles and Wearable Technology – A study of smart textiles in fashion and clothing*. [izvještaj] Borås: Swedish School of Textiles, University of Borås.
- Berzowska, J., 2005. Electronic textiles: Wearable computers, reactive fashion and soft computation. *Textile: Cloth and Culture*. [e-journal] 3(1), 58-75. DOI: 10.2752/147597505778052639.

- Brown, J. P., 1868. *The Dervishes, or Oriental Spiritualism*. Cambridge University Press. Reprint 2013. New York: Cambridge University Press.
- Chin, A., 2006. Hussein Chalayan Interview. *Designboom*, [online] 6. april. Dostupno na: <https://www.designboom.com/design/designboom-interview-hussein-chalayan/> [Posjećeno: 4. februar 2018].
- Cranny-Francis, A. i Hawkins, C., 2008. Wearable technology. *Visual Communication*, 7, 267-270.
- CuteCircuit, 2017. *The SoundShirt*. [online] Dostupno na: <http://cutecircuit.com/soundshirt/> [Posjećeno: 18. januar 2018].
- Dervish in Progress, 2016. *DIP – Zija Azazi*. [online] Dostupno na: <https://dervishinprogress.com/> [Posjećeno: 20. novembar 2017].
- Eryaman, M. Y., 2012. From Whirling to Trembling: A Montage of Dervishes' Performative Inquiries. *Qualitative Inquiry*, 18, 55-62.
- Hövding Sverige AB, 2018. *Hövding*. [online] Dostupno na: <https://hovding.com/> [Posjećeno: 25. juli 2018].
- Hurban, H., 2018. "*Dervish Sound Dress*" performed by Sercan Çelik. [fotografija] Plymouth: Privatni arhiv Hedy Hurban.
- Iris van Herpen B.V., 2018. *Iris van Herpen*. [online] Dostupno na: <https://www.irisvanherpen.com/> [Posjećeno: 18. januar 2018].
- Kempe, M., 2016. *The Sound Shirt*. [video online] Dostupno na: <https://vimeo.com/166623466> [Posjećeno: 28. januar 2018].
- Kılınc, N., 2011. *Mevlevi Sema Ritual Outfits and Their Mystical Meanings*. [pdf] Konya: Selcuk University. Dostupno na: <http://static.dergipark.org.tr/8080/articledownload/imported/5000062424/5000058689.pdf?> [Posjećeno: 28. januar 2018].
- Koç, F. i Koca, E., 2011. The Clothing Culture of the Turks, and the Entari. Part 1: History. *Folk Life: Journal of Ethnological Studies*, Vol. 49, No. 1, 10-29.
- Koninklijke Philips N.V., 2004–2020. *Phillips Design*. [online] Dostupno na: <https://www.philips.com/a-w/about/philips-design.html> [Posjećeno: 28. januar 2018].
- Kühl, O., 2008. *Musical Semantics*. Bern: Peter Lang AG, European Academic Publishers.
- Leman, M., 2008. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, London: MIT.

- Lewis, F. D., 2000. *Rumi: past and present, east and west; the life, teachings and poetry of Jalāl al-Din Rumi*. Oxford: Oneworld.
- Lifchez, R. ur., 1992. *The Dervish Lodge: Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey*. Berkeley, Oxford: University of California Press.
- Lings, M., 1975. *What is Sufism?* [pdf] Pakistan: Suhail Academy Lahore. Dostupno na: <http://www.cakravartin.com/wordpress/wp-content/uploads/2006/08/What-is-Sufism-Martin-Lings.pdf> [Posjećeno: 28. januar 2018].
- Mi.Mu, 2016. *Mi.Mu Gloves* [online] Dostupno na: <https://www.mimugloves.com/> [Posjećeno: 28. januar 2018].
- Moon Berlin, 2017. *Illuminate Yourself. Moon Berlin*. [online] Dostupno na: <https://www.moonberlin.com/> [Posjećeno: 25. juli 2018].
- Olsson, T., Gaetano, D., Odhner, J. i Wiklund, S., 2008. *Open Software; Fashionable Prototyping and Wearable Computing using the Arduino*. Malmö: BlushingBoy Publishing.
- Quinn, B., 2010. *Textile Futures; fashion, design and technology*. New York: Berg.
- Rahman, F., 1966. *Islam*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Seymour, S., 2008. *Fashionable technology: the intersection of design, fashion, science, and technology*. Wien, London: Springer.
- Schimmel, A., 1975. *Mystical dimensions of Islam*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Thompson, W. F., 2009. *Music, thought, and feeling: understanding the psychology of music*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Wipprecht, A., 2018. *Anouk Wipprecht Fashion Tech*. [online] Dostupno na: <http://www.anoukwipprecht.nl/bio> [Posjećeno: 8. mart 2018].
- Ying Gao, 2017. *(No)where (now)here*. [online] Dostupno na: <http://yinggao.ca/interactifs/nowherenowhere> [Posjećeno: 4. februar 2018].
- Zhang, Y., 2016. *Tech Fashion; Fashion Institutionalization in Digital Technology*. Malmö: Stockholm University.

THE DERVISH SOUND DRESS

– A GARMENT USING SENSORS

THAT EMIT SOUND AND HAPTIC

FEEDBACK

Hedy Hurban

Abstract: *The Dervish Sound Dress* is a wearable piece of technology, and a garment inspired by the sacred experience of the *Whirling Dervishes* of Turkey. The dress is a body instrument that emits musical sounds when the wearer moves in it, as well as triggering a haptic vibration response.

Keywords: wearable technology; sensors; haptic feedback; computer music; dervish.

I. Introduction

Wearable technology can be defined as the use of technological interfaces that are interlinked with textiles for fashion or practical functionality. Humans have had a desire to develop technology that extends the functionality of the human body (Olsson *et al*, 2008). Wearable tech also falls under the umbrella of “smart” accessories such as wristwatches, headgear, eyewear and footwear. Wearable fashion technologies are, in fact, “designed” garments, accessories, or jewelry that bring together aesthetics and style with functional technology. Where fashionable technology refers more directly to the sense of style that a person reflects whilst wearing a garment that is designed with a mode of conveying an amplified fantasy, wearable technology deals with wearing objects that have been electrically engineered or programmed in such a way that the wearer can interact with the garment. Fashion designers who

are using smart textiles or integrating fashion and technology in some way require collaboration with electrical engineers and programming professionals.

Combining wearable and fashionable technology with haptic feedback and musical sound can result in a transformative purpose. The significance changes when using sound as a means of attaining an enlightened experience, thus challenging conventional norms of how technology can function without relying solely on gadgetry and material innovations. *The Dervish Sound Dress* challenges these conventions by drawing upon a more sophisticated ideal of using technology to transcend consciousness by taking a sacred experience and creating artistic expression from it.

Understanding the scope of where wearable technologies will lead to in terms of beneficial use for the end-user lies in the framework of functionality and practicality. If a garment can perform seamlessly with an interface that can be used to interact with the wearer, the likelihood of commercial success is more conceivable. Humans are becoming more aware of the changing landscape of technology and how societal and economic pressures of using technology in different ways is what the future beholds. Thus, commercial interest in fashionable wearables is increasing as seen in clothing using embedded technologies that are becoming more evident in the areas of sport, healthcare, rescue services and security (Seymour, 2008). The possibilities of exploring emotive textiles and garments can change the shape of the capabilities that wearable technology can provide. The scope for creating textile interfaces that engage a global audience should be intuitive and compatible with emotional adapters (Quinn, 2010).

Where fashionable technology refers more directly to the sense of style that a person reflects while wearing a garment that is designed with a mode of conveying an amplified fantasy. Wearable technology deals with wearing objects that have been electrically engineered or programmed in such a way that the wearer can interact with the garment. Berzowska (2005) remarks that a “wearable” garment should be constructed in a way that makes sense to the wearer; that it is practical

for use on the body and doesn't interfere with functionality. Moreover, it should be attractive with a seamless integration into the cloth so that the wearable computer is less fragile. Our interactions are changing with wearable technologies as we are changed by them (Cranny-Francis and Hawkins, 2008). The explorations of the intersections between wearable technology and fashion are inevitable. Fashion designers who are using smart textiles or integrating fashion and technology in some way require collaboration with electrical engineers and programming professionals.

The demand for wearable technologies is flourishing. Technological innovations have made it possible to allow for processing power to double, components to become miniaturized, and alternative energies to become viable options (Seymour, 2008). Fashionable wearables require new offerings from computational technology where innovation is much more advanced than in clothing design technology (Zhang, 2016). Technological advancements in using smart or conductive threads and textiles as well as biomimicry, chemical, Nano, and bacterial textiles are breaking ground in the research for new implementations of wearable tech.

Many fashion designers are collaborating with electrical and software engineers to develop products that are becoming more accessible to people. *Moon Berlin* (2017) is a design company that uses a unique light technique in its high fashion garments, creating a dynamic between light and shadows (Berglin, 2013, 19). *Hövding* (Hövding Sverige AB, 2018) is a Swedish company that developed a collar for cyclists that uses accelerometers and gyroscopes that are triggered by abnormal movements in the wearer and inflates in the case of an accident to protect the head (Berglin, 2013, 18). Prominent fashion designers in the last three decades have begun to explore using multidisciplinary approaches using wearable technology to make commentaries on what humans wear on their bodies and why. Fashion designer Anouk Wipprecht (?) uses fashion as an interface in her designs. Her *Synapse Dress* (Annouk Wipprecht Fashiontech, 2007) is outfitted with sensors that react to the wearer's brain waves.

Integrating technologies seamlessly with the body poses numerous challenges, including the intuitive nature of computing. So far, we are only just beginning to examine the possibilities of how wearable technologies will affect the everyday lives of humans.

The focus of this research is to determine why and to what lengths are humans willing to go to augment their clothing with technology. Fashion designers using technology and wearables in their designs need to be more concerned with creating new experiences of human to computer interactions for benefits other than for superficial uses. Exploring these relationships with embodiment through multi-sensory engagement can have an effective appeal (Cranny-Francis and Hawkins, 2008).

II. Background Research

The design of the dress is inspired by the ritual “turning” practice of the Mevlevi Sufi order known as the *sema* and is influenced by the playing of instruments that are situated close to the body, such as a stringed instrument. Sufism can be described as the mystical experience in, and the ecstatic and emotional realization of, the presence and power of God (Lifchez, 1992). The *Whirling Dervish* performance is a spiritual expression of love and devotion to God. The music that is used during the *sema* enhances the Dervish’s experience of striving to attain a higher level of consciousness and connection to his faith. Although the dress is not necessarily meant to be a “fashion” garment, the textiles to be used are influenced by Ottoman garments, which are rich in embroidery and colourful fabrics. However, it is not a direct reflection of the dress or costumes worn by the Mevlevi Dervishes; it is a resemblance of the traditional costume, layering colours that are exposed when the dress becomes fully “turned” during the performance.

Sufism, or mysticism, has become synonymous in the West as being a branch of an “Eastern” enigmatic religious practice. It is incorrect to imply that Sufism is independent of Islam (Lings, 1973, 16). *The Dervish Sound Dress* draws upon the

sacred turning ritual of the *sema*, which means “to hear” or “to listen” to music. It means moving with a frenzy, which is fueled by the music to enter into exhilaration. Kühl (2008, 129) explains that feeling is evoked by the listening of music and that music “resonates in the body”, effectively allowing one to delve into a deeper state of consciousness. This is the premise upon which a trained dervish follows their path; by combining the elements of body movement and music to form an expressive musical experience. Islamic dogma emphasizes the purity of the practice in religion, which is one of the definitions of Sufism (Rahman, 1966). During a *sema*, the possibility of achieving an enhanced metaphysical state is dependent upon the dervish themselves and the pureness of their belief.

Dervishes or Sufis were called such because their clothing was of simple unrefined cloth wool or “suf” in its raw form, unadorned without colours or accessories (Schimmel, 1975, 14). The aesthetic carried forward through the centuries and continued to be an important aspect of the garb donned by dervishes, especially during a *sema*. *The Dervish Sound Dress* is a contrast to the austere vestment of the traditional dervish; the silhouette of the garment is similar in shape, yet the textiles used are bolder in colour and texture.

A dervish or Sufi is someone who has renounced material possessions and devotes and focuses their life and spiritual purity to God. Persian scholars have taken the “der” to mean “door”, whereas “vish” means “to beg”; essentially, the accepted meaning is that of a poor man who goes from door to door requiring help. This is also a common word in India, Turkey, Egypt, Syria and other Arabian countries where the dervish is referred to as “fahkir” or “beggar” (Brown, 1868). The meaning behind the word “dervish” has also changed to mean “spiritual seeker” or “devotee of God”, but in many other circles has meant “poor man”.

The entire performance of the *sema* from beginning to end is about creating patterns through the shape of the rotating and expanding dress or *tennure* (Kılınc, 2011), the movement of the body in circular rotations around the performance space, the positioning of the hands, arms and head, as well as the music which propels the movement in repetitive formations.

The sound design of this garment is also essential to the project. Sensors are programmed with synthesized sound samples of the traditional Turkish *tanbur*, which is an instrument that is sometimes used during a *sema* performance. Keeping the integrity of the instrument is a fundamental component of the design and overall output of the sounds. The *tanbur* is a stringed instrument with a high frequency of vibrations that reverberate for a longer period, creating a droning ambience.

The motive is to emulate the vibrations that are felt while a musician plays an instrument, and the emotional response that the musician and a performer such as a Dervish feels. According to Eryaman (2012), the *sema* consists of listening to music and participating in whirling movements and chanting to reinforce ecstasy and attain a mystical state. To further explore this practice, the question will be addressed of how music and performance can inform a transcendental journey, which involves taking a sacred experience and translating it into a piece of artistic expression. The experience is a performance that is captured by the wearer and output to a speaker system, whereby spectators can also become involved emotionally. The essence of the garment will be to invoke empathy through the communication of the wearer and the music that they control, which is being generated by the garment. According to Thompson (2009), one of the greatest mysteries of music is its powerful association with emotion. Using this technology can result in a much more expressive experience for the wearer in that the vibrations felt while sounds are being emitted enhances the progression. Leman (2008) remarks that research on haptic feedback is often linked with research on musical expression and performer nuances. Not only are vibrations important because of how they explain the instrument's reverberation, but also during the performance because the sounds can heighten this experience as the performer moves in the dress.

In the last two decades, a rise in the rapidly growing interest in combining fashion and technology has become evident. Humans are increasingly demanding that their bodies become outfitted in the latest technologies. Identifying designers in fashion who are working with wearable fashion technologies and how their creations are valuable for inspiring future

developments in the field are key to this research. Wearable and Fashionable Technologies are merging to become a field. The work of designers such as Hussein Chalayan (Hüseyin Çağlayan, 1970) who fuses fashion and technology such as in his *Remote-Control Dress* for his Spring/Summer 2000 showcase (sometimes referred to as the *Airplane Dress*) explore the possibilities of using motorized mechanics to open a dress creating a new shape (Chin, 2006). Ying Gao (1973) uses interactive garments such as the *(No)Where (Now)Where* dresses, which use a photoluminescent thread and embedded eye-tracking technology so that the viewer's gaze changes the shape of the dressing (Ying Gao, 2017). Iris van Herpen (1984) uses digital printing technology for her collections, resulting in innovative textile developments combined with technology (Iris van Herpen, 2020). *Philips Design* has collaborated with many performers and artists and has developed *The Bubelle Dress*, which changes shape and colour based on the wearer's emotional state (Koninklijke Philips N.V., 2004–2020). Many of these designers are using technology combined with fashion design incorporating the significance of using sound as a tool for creating a more emotional and interactive experience within a garment. Ziya Azazi (?) is a Turkish performance artist whose *Dervish in Progress* (Dervish in Progress, 2016) is an exploration of dance and performance without the use of technology, yet his performance of turning and design of a garment which resembles a dervish dress reveals a unique possibility for interlacing the disciplines. Seymour (2008) discusses the importance of collaboration between designers and engineers as key to developing technology and wearable garments.

Imogen Heap (1977) is a musician/performer whose work with the *Mi.Mu gloves* is changing how electronic music is performed live (Mi.Mu, 2016). The gloves are designed with the ability to handle gestural movements through sensors and conductive textiles connected to a computer using a wireless interface. The gloves have the capability to perform a variety of sounds by changing the movement of the fingers, which are equipped with flex sensors.

Another company and team of designers interested in haptic feedback through wearable technology is *Cute Circuit*, whose

Sound Shirt (CuteCircuit, 2017) has made headway in the development of using vibrations in clothing to emulate a live orchestral performance that is “felt” rather than heard by the wearer. The importance of how music can be felt as a sensory experience is evident in their work (Kempe, 2016).

Fashion designers are embracing the demand for commercializing their products, making them accessible for the mass market. Integrating software interfaces into clothing is becoming more streamlined and less gadget-like.

III. *The Dervish Sound Dress*

The Dervish Sound Dress is influenced by a sacred experience: the “turning” practice of the *Whirling Dervishes*. The term *Whirling Dervishes* is a Westernized description of the Mevlevi Sufis in Turkey. Although the crux of Sufism is an essential part of the tenets of how a dervish performs and behaves, associations of Sufism and the modern-day whirling practice of dervishes in Turkey is not a widely studied subject. The garment seeks to explore the possibilities of engaging the wearer with an interactive experience using musical sound compositions, haptic feedback and performance. The dress performs as an instrument that is an extension of the body and releases information that the wearer provides.

The content is based upon the associations that the dervishes make when performing the *sema*, which is a ritual performance or dance. The *sema* ideally involves the use of poems and music to focus the listener’s concentration on God and perhaps even induce a trance-like state of contemplative ecstasy (Lewis, 2000). Essentially, the practice is a way to guide people to a heightened form of enlightenment and connection with the divine through music and body movement. The heart of the *sema* is the music itself, which is driven by the whirling motion of the *semazen* or dervish, and the repetition of the sacred text as well as Mevlana’s poetry. During a *sema* performance, the Dervish begin their “turning” very slowly, almost as though they are undetected. The hands start to spread out as one faces the heavens, the other points down to the earth, and

the “turning” begins as though their skirts reflect the orbital patterns of the planets.

The overall design of *The Dervish Sound Dress* draws from the rich colours and textiles of the Ottoman period dating from the mid-16th century. The lush, vibrant and contrasting colours of the textiles were commonly worn during this period. Many *entaris* that were worn by the Ottoman Sultans were also appropriated by the dervish orders in Turkey, although their garments were far less ornate and detailed. The different layers of cloth are an important characteristic of the diversity of traditional clothing from Turkey (Koç and Koca, 2011, 10-29). The traditional garments worn by the Mevlevi consisted of an ensemble of a white jacket tied around the waist, a belt or sash, and a large white circular skirt with long trousers underneath. As the skirt opens during a “turning” performance, the more magnificent the silhouette becomes. *The Dervish Sound Dress* is designed using a pale blue jacquard and red under-layer that is revealed when the wearer performs and it is opened to its highest position.

The construction of the dress involves using a variety of sensors that perform according to how the sound is triggered by the movement of the wearer. These determine the output based on the rotation of the dress using gyroscopes, accelerometers which will measure the speed of the dress as it is turning, and flex sensors that will trigger a sound when the arms are in certain positions (Figure 1 and 2). The progression of the dress corresponds to how the sound elements evolve. The sound design component relies on using organic sound samples of the classic Turkish *tanbur*. The samples have been recorded by a *tanbur* musician and manipulated in computer music design software, creating ambient tones that resemble the classic instrument. This gives the garment a unique edge by functioning as a computer digitized representation of a classic stringed instrument that is activated by motions of the body. The sounds are triggered using algorithms created in *Max Cycling '74* software. These patches will detect a threshold of movement by the wearer before a sound is triggered.

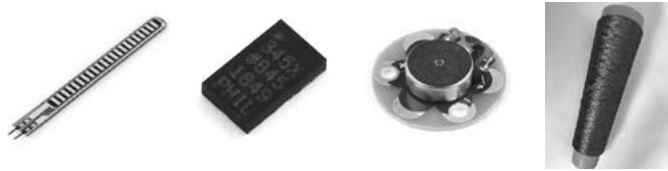


Figure 1.

A selection of sensors used in *The Dervish Sound Dress* (from left to right: flex sensor, accelerometer, haptic vibration motor and conductive thread)

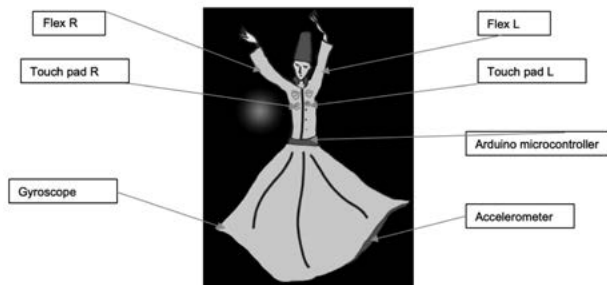


Figure 2.

Design concept for *The Dervish Sound Dress*

Capturing the movement of the Dervish is the inspiration for how the dress initiates sound depending on the position of the dress (Table 1). In a performance setting, the starting position of the dress is while the performer's arms are crossed at the chest. As one arm unfolds and then the other, sounds are triggered until the performer begins to turn. As the speed of the turning increases, more sounds are triggered until the dress is fully opened, allowing for a cacophony of sounds to be emitted. The other essential design feature of the dress is using haptic vibration as a sensory reverberation so that the experience of wearing and performing in the dress is more immersive and interactive. This will be employed using haptic vibrating motors that will be triggered when sound is activated by the wearer's movement. Other components and sensors will include pressure pads on the bodice of the dress; when touched, these will also activate ambient sounds to accompany the melodic sounds output from the turning of the dress and the arm movements. The dress is completely wireless, giving the performer free, unrestricted movement. The sound is output

through a loudspeaker system, but developments are being made to integrate the use of sound output mechanisms on the dress itself. Further research on integrating smart textiles and conductive threads will lead to conceptualizing possibilities of streamlining the design for a seamless integration of hardware and software components for the intuitive interface development of wearables in performances.

SENSOR/HARDWARE COMPONENT	FUNCTION DESCRIPTION
Flex Sensor Right(R) and Left(L)	Flexible sensors in the sleeves detect movement and produce sound when the sensor value reaches a certain threshold.
Touch Pad Right(R) and Left(L)	Sensors pre-programmed with ambient sounds; when touched, they produce sounds.
<i>Arduino</i> mikrokontroler	The microcontroller is placed in the uniform belt and programmed wirelessly.
Accelerometer	It detects the speed at which the uniform initiates the sound.
Gyroscope	It detects the position of the garment. Based on the defined movement threshold, the sound is triggered.

Table 1.

Description of sensor and microcontroller functions and placement in the dress

The dress is programmed using the *Arduino* microcontroller system which is attached to the belt section of the dress. All the sound compositions are programmed using *Max by Cycling '74*.

IV. Final Remarks

The essential features that enable *The Dervish Sound Dress* to perform use haptic feedback, computer music sound design, and religious or metaphysical influences to create a transcendental experience through performance. They are a combination of elements that have not yet been thoroughly explored in the realm of wearable and fashionable technologies or in performance. The dress is influenced by the classic Ottoman textiles and layers of fabric and appropriates the sacred experience of the Mevlevi

dervishes and the *sema* performance. It is a commentary on how wearable technology can be seamlessly integrated for a meaningful interactive experience for the wearer that expresses sound through gestural movement and performance.

The possibilities for further development in this field using computer music, technology, and fashion design can provide a platform for developing garments that induce or enhance emotional responses while wearing a garment that transmits sound vibrations.

After consulting with various groups in both London, UK and Istanbul, Turkey, who are members of a more traditional form of practicing *sema*, it was found that interest in using technology combined with the traditional use of live instruments and Quranic recitation was not favourable. Moreover, although conversations with these groups piqued some curiosity, most were not inclined to separate from the regimented practice that has held true to the way the *sema* has been performed for centuries. However, there has been a new resurgence in this practice amongst contemporary performers and performance groups in which many have taken the practice of “turning” to include fantastical shows using electronic music and theatrical displays. There are select groups in places such as Istanbul, Turkey, where contemporary performers have used elements of the *sema* and interlaced new ideas building upon centuries-old practices.

One such performer, Turkish *semazen* (dervish) Sercan Çelik test performed *The Dervish Sound Dress* in Istanbul, Turkey, on October 20, 2018 (Figure 3). Çelik is a performance artist and practicing dervish who is interested in contemporary interpretations of the *sema* and the practice of turning. A professional dancer and practicing dervish since the age of 12, Çelik’s movements while testing *The Dervish Sound Dress* were direct reflections of dervish movements. Çelik was given a guideline as to how to operate the dress and was encouraged to use the dress freely to develop his own interpretation of how the dress can work for and with him. The composition that he created while using the dress was dynamic and had continuous fluidity. He moved with circular precision infinitely whilst

using the various buttons and flex sensors in the sleeve's interchanging sounds. Çelik commented that he felt that the sounds he was able to make based on his gestures amplified his movements and made it possible to augment his own practice as a contemporary dervish. Çelik used the dress intuitively and rotated while using his arms to change his positions and gestures. He commented that the act of touching the body while turning and feeling vibrations while outputting sound was interesting for him. This helped to develop a relationship between his gestures, movements and his body due to feeling vibrations. Ultimately, Çelik's reaction whilst using the dress was very successful in that he remarked that the dress could potentially drive him into a trance-like state in a unique way, which is an important part of his practice. Being able to have control over the music by using his gestures and body movements can be an immersive experience for him as well as audience members.

The significance of this research could have an impact on future developments of wearable technology in the realm of new performance art practices. The realization of what wearable technology can provide in fashion design using sound is still developing. Further research could examine the possibilities of using this garment for beneficial effects for persons suffering from emotional or mental anxieties, or for others in general. The way in which sound and music benefit brain activity has been proven, and a garment such as this could be further developed for a more intimate and emotional piece of technology that can be worn by anyone.

Further research will explore how the development of a garment using intelligent textiles can serve a purpose outside the context of performance and artistic expression. Appropriating a sacred tradition such as the Mevlevi practice of the *sema*, bases its focus on the performance aspect of the tradition. However, the development and innovations in fashionable wearable technologies can investigate the use of such a garment for a more personal and interactive wearable experience. The future of fashionable garments using wearable technology such as *The Dervish Sound Dress* can be built with much more enhanced technological capabilities.

These innovations could further explore how the garment would function as an extension of the body; as an instrument capable of autonomously making musical compositions by using gestures. The garment would be a seamless integration of technology and fashion design.



Figure 3.
The Dervish Sound Dress performed by Sercan Çelik (Hurban, 2018)

References

- Berglin, L., 2013. *Smart Textiles and Wearable Technology – A study of smart textiles in fashion and clothing*. [report] Borås: Swedish School of Textiles, University of Borås.
- Berzowska, J., 2005. Electronic textiles: Wearable computers, reactive fashion and soft computation. *Textile: Cloth and Culture*. [e-journal] 3(1), 58-75. DOI: 10.2752/147597505778052639.
- Brown, J. P., 1868. *The Dervishes, or Oriental Spiritualism*. Cambridge University Press. Reprint 2013. New York: Cambridge University Press.
- Chin, A., 2006. Hussein Chalayan Interview. *Designboom*, [online] 6 April. Available at: <https://www.designboom.com/design/designboom-interview-hussein-chalayan/> [Accessed: 4 February 2018].
- Cranny-Francis, A. and Hawkins, C., 2008. Wearable technology. *Visual Communication*, 7, 267-270.
- CuteCircuit, 2017. *The SoundShirt*. [online] Available at: <http://cutecircuit.com/soundshirt/> [Accessed: 18 January 2018].

- Dervish in Progress, 2016. *DIP – Zija Azazi*. [online] Available at: <https://dervishinprogress.com/> [Accessed: 20 November 2017].
- Eryaman, M. Y., 2012. From Whirling to Trembling: A Montage of Dervishes' Performative Inquiries. *Qualitative Inquiry*, 18, 55-62.
- Hövding Sverige AB, 2018. *Hövding*. [online] Available at: <https://hovding.com/> [Accessed: July 25 2018].
- Hurban, H., 2018. "*Dervish Sound Dress*" performed by Sercan Çelik. [photograph] Private Collection of Hedy Hurban.
- Iris van Herpen B.V., 2018. *Iris van Herpen*. [online] Available at: <https://www.irisvanherpen.com/> [Accessed: 18 January 2018].
- Kempe, M., 2016. *The Sound Shirt*. [video online] Available at: <https://vimeo.com/166623466> [Accessed: 28 January 2018].
- Kılınç, N., 2011. *Mevlevi Sema Ritual Outfits and Their Mystical Meanings*. [pdf] Konya: Selcuk University. Available at: <http://static.dergipark.org.tr:8080/article/download/imported/5000062424/5000058689.pdf>? [Accessed: 28 January 2018].
- Koç, F. and Koca, E., 2011. The Clothing Culture of the Turks, and the Entari. Part 1: History. *Folk Life: Journal of Ethnological Studies*, Vol. 49, No. 1, 10-29.
- Koninklijke Philips N.V., 2004–2020. *Phillips Design*. [online] Available at: <https://www.philips.com/a-w/about/philips-design.html> [Accessed: 28 January 2018].
- Kühl, O., 2008. *Musical Semantics*. Bern: Peter Lang AG, European Academic Publishers.
- Leman, M., 2008. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, London: MIT.
- Lewis, F. D., 2000. *Rumi: past and present, east and west; the life, teachings and poetry of Jalâl al-Din Rumi*. Oxford: Oneworld.
- Lifchez, R. ed., 1992. *The Dervish Lodge: Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey*. Berkeley, Oxford: University of California Press.
- Lings, M., 1975. *What is Sufism?* [pdf] Pakistan: Suhail Academy Lahore. Available at: <http://www.cakravartin.com/wp-content/uploads/2006/08/What-is-Sufism-Martin-Lings.pdf> [Accessed: 28 January 2018].
- Mi.Mu, 2016. *Mi.Mu Gloves* [online] Available at: <https://www.mimugloves.com/> [Accessed: 28 January 2018].

- Moon Berlin, 2017. *Illuminate Yourself. Moon Berlin*. [online] Available at: <https://www.moonberlin.com/> [Accessed: 25 July 2018].
- Olsson, T., Gaetano, D., Odhner, J. and Wiklund, S., 2008. *Open Software; Fashionable Prototyping and Wearable Computing using the Arduino*. Malmö: BlushingBoy Publishing.
- Quinn, B., 2010. *Textile Futures; fashion, design and technology*. New York: Berg.
- Rahman, F., 1966. *Islam*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Seymour, S., 2008. *Fashionable technology: the intersection of design, fashion, science, and technology*. Wien, London: Springer.
- Schimmel, A., 1975. *Mystical dimensions of Islam*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Thompson, W. F., 2009. *Music, thought, and feeling: understanding the psychology of music*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Wipprecht, A., 2018. *Annouk Wipprecht Fashion Tech*. [online] Available at: www.annoukwipprecht.com [Accessed: 8 March 2018].
- Ying Gao, 2017. *(No)where (now)here*. [online] Available at: <http://yinggao.ca/interactifs/nowherenowhere> [Accessed: 4 February 2018].
- Zhang, Y., 2016. *Tech Fashion; Fashion Institutionalization in Digital Technology*. Malmö: Stockholm University.

PROBLEM REPERTOARA AMATERSKIH HOROVA U SRBIJI U POSLEDNJE TRI DECENIJE – ODNOS IZMEĐU DUHOVNOG I SVETOVNOG ŽANRA

Bogdan Đaković

Abstrakt: Rad definiše savremeni trenutak u razvoju srpskog horskog amaterizma koji podrazumeva postojanje obnovljenih ili novoformiranih crkvenih horova, nastavak delatnosti nekadašnjih sastava pri kulturno-umetničkim društvima, te ansambala novih profila, od inkluzivnih do različitih kamernih formacija često posvećenih jednom horskom žanru. Konstatuje se neophodnost modernizacije postojećih festivala, kao i bolja interakcija na različitim nivoima domaćih pevačkih sastava sa internacionalnim horskim asocijacijama i ukupnom programsko-izvođačkom praksom.

Ključne reči: horski repertoar; pevačka društva; horski festivali; pravoslavna muzika; savremeno izvođaštvo.

Intenzivnim formiranjem novih, odnosno reosnivanjem starih pretkomunističkih crkvenih pevačkih društava, ukupno stanje u horskom amaterizmu u Srbiji od 90-ih godina 20. veka, umnogome je određeno novim odnosom države prema hrišćanskim crkvama. U našem kontekstu u prvom redu pravoslavne – tradicija crkvenih horova, kao i prema manjem broju postojećih/novoosnovanih katoličkih, protestantskih i jevrejskih pevačkih društava. To je automatski dovelo do značajne potrebe za pravoslavnim repertoarom, kako onim domaćim, tako i za delima drugih istočnih tradicija, ruske, bugarske, grčke ili rumunske. Međutim, dramatično nepostojanje tržišta štampanih, pa i iz

“druge” ruke fotokopiranih partitura, od najsloženijih primera – dela Nove ruske škole, pa do srpskih ranoromantičarskih, Kornelija Stankovića (1831–1865), Isidora Bajića (1878–1915), Roberta Tolingera (1859–1911) i posebno modernih, međuratnih partitura autora Miloja Milojevića (1884–1946), Koste Manojlovića (1890–1949), Milenka Živkovića (1901–1964), “osudilo” je pevačka društva na ograničen i često tehnički presložen angažman u pokušaju njihovog izvođenja.

S obzirom da su do danas od srpskih kompozitora jedino u celini štampana *Sabrana dela* Stevana Stojanovića Mokranjca (1856–1914) – stvaralaštvo osnivača nacionalnog smera, mladeg Kornelija Stankovića (1831–1865) objavljeno je negde do polovine opusa – razumljivo je što su se početkom 90-ih pevačka društva često nevešto ogledala u ambicioznim partiturama navedenih ruskih autora, ali i jednog Josifa Marinkovića (1851–1931), pa i samog Mokranjca. Naime, umesto jednostavnijih četvoroglasnih kompozicija sasvim primerenim manjim parohijskim hramovima, kamernim sastavima i relativno obučanim dirigentima na muzičko-crkvenom polju, dobar deo ansambala je već odabirom složenih vokalnih ostvarenja unapred sebe osudio na polovičan uspeh. Nepretenciozna dela samog Stankovića, ali i plejade drugih srpskih i stranih autora koji su uz manji umetnički pristup delovali među domaćim pevačkim društvima tokom druge polovine 19. veka – stvaralaštvo Mite Topalovića (1849–1912), Božidara Joksimovića (1869–1955), Vaclava Horejšeka (1839–1874), Roberta Tolingera ili Dušana Kotura (1870–1936) – nisu bila dostupna sve većem broju novonastalih crkvenih horova.

Što se tiče usvajanja novog crkvenog repertoara putem obimnijih, mahom koncertnih ciklusa pravoslavne crkvene literature kao što su *Liturgija*, *Bdenije*, Sergeja Rahmanjinova (1873–1943), *Liturgija*, Petra Iljiča Čajkovskog (1840–1893), *Bdenije*, Viktora Kalinnikova (1870–1927), fragmenti ciklusa *Strasna sedmica*, Mokranjca, od strane horskih ansambala pri Kulturno-umetničkim društvima – “kudovi” (*Branko Kršmanović – Obilić*, *Lola Ribar* iz Beograda, *Svetozar Marković* iz Novog Sada) u kojima su do kraja 20. veka, među njima neki i do danas, delovali dirigenti nekadašnjeg socrealističkog repertoara, taj proces nije uvek podrazumevao autentič-

no estetsko tumačenje. Naime, pored nesumnjive vrednosti izvođačkih poduhvata kroz činjenicu da su ova dela izvodili pevači-amateri, vrlo često se zbog neodgovarajućeg pristupa, završni utisak svodio na “fascinantnu interpretaciju u pogrešnom smeru” (Ђаковић, 2004, 216).

Obavezno prenaplašen stepen artifičijelnog pristupa kroz neprimerenu artikulaciju i dinamiku nije odgovarao osnovnoj vokaciji crkvene muzike – smirenju, kontemplaciji i realizaciji osećanja ka “predukusu večnosti”. Takvo izvođenje donosilo je insistiranje na čvrstom, gotovom mehaničkom izgovoru teksta, pri čemu su pevane reči bile tretirane kao zvučni fenomeni bez spontanog, vibrirajućeg i živog unutrašnjeg kretanja u okviru neophodno legato odslušane fraze. Jasno je bilo, da dirigenti nisu poznavali određujući himnografsko-pojački impuls jednoglasne melodije na čijim se estetsko-teološkim vrednostima bazirala potonja višeglasna umetnička nadgradnja (Ђаковић, 2004, 216).

Značajnu prazninu u crkveno-muzičkom obrazovanju novih generacija pevača i dirigenata, koji su i kroz edukaciju unutar državnih muzičkih institucija veoma slabo bili informisani o složenim segmentima ove muzičke grane, od ranih 90-ih godina preuzele su “letnje škole crkvene muzike”. Prva takve vrste bila je organizovana 1992. godine u nekadašnjem formalnom, ali i duhovnom sedištu srpske crkve – Sremskim Karlovcima. Stekavši i dodatni naziv *Korneliju Stankoviću u spomen*, tip ovakve jednonedeljne radionice proširio se u druge sredine, kao što je Šumadija, Republika Mađarska – odnosno Budimsku eparhiju kao i nišku oblast.

Preko dvadeset i pet godina ovaj jedinstveni muzičko-edukativan seminar podrazumevao je interdisciplinarnan pristup, gde se crkvena muzika kroz brojna *eks katedra* i *in vivo* predavanja na terenu (crkve, manastiri, stara urbana jezgra), pored podrazumevajućeg opšteg, stavljala u religijsko-umetnički kontekst oblasti u kojoj se realizovao: od “kraljevske” Topole Karađorđevića, do severnih mađarskih gradića Sentandreje i Kovina, te svetovne literature, baroknog slikarstva i opšteg srednjoevropskog kulturnog duha 18. i ranog 19. veka. Predavači su bili međunarodno dokazani autoriteti iz različitih dis-

ciplina: istorije umetnosti, istorije književnosti, same istorijske nauke, teologije, jezika, muzičkog izvođaštva. U ozbiljnom profesionalnom stasavanju prvih generacija srpskih crkvenih muzičara posle socijalističkog perioda, ovakve škole uz svetle naučno-pedagoške voditelje i korifeje, oksfordskog studenta (čudenog vizantologa Egona Wellesza) akademika Dimitrija Stefanovića (1929; Петровић, 2010a, 223-240) i dugogodišnjeg direktora Muzikološkog instituta SANU dr Danice Petrović (1945; Петровић, 2010b, 273-295), predstavljale su retke svetle tačke u i dalje prisutnom postkomunističkom mraku.

Crkvena pevačka društva

Nekolicinu najboljih ansambala crkvenih pevačkih društava (Beogradsko pevačko društvo, Pančevačko pevačko društvo, kotorsko *Jedinstvo*, *Sveti Stefan Dečanski* i Hor Saborne crkve *Sveti Georgije* iz Novog Sada) određuje kontinuirano usvajanje i prezentacija novog muzičkog repertoara (od vizantijske tradicije, preko slovenskog srednjeg veka, do ranih oblika višeglasja, dela iz perioda italijanske dominacije u ruskoj muzici, preko 19. 20. i 21. veka), kao i negovanje specifične izvođačke estetike sa uporištem u realnom bogoslužbenom delovanju. Najčešće su ovi ansamblu kao izvođački model imali “ruski” višeglasni idiom (u poslednje vreme neki se okreću idealu nordijsko-baltičkog zvuka) kroz intenzivan liturgijski doživljaj crkvene muzike.

Manji broj njih posebno neguju stvaralaštvo savremenih svetskih autora – John Tavener (1944–2013), Arvo Pärt (1935), Alfred Schnittke (1934–1998), Ivan Moody (1964), Roman Hurko (1962), Henryk Mikolaj Gorecki (1933–2010), Peter Michaelides (1930), Mikko Sidoroff (1985), Tikey Zes (1927), Pekka Atinnen (1885–1956) – čija je muzika zasnovana na svojevrsnoj, postmodernističkoj višeglasnoj verziji *nadnacionalnog* fundusa pojačkog materijala: rusko, vizantijsko, gregorijansko, bugarsko, srpsko pojanje (Ђаковић, 2016, 184). Prisutno je i stvaralaštvo kompozitora uslovno rečeno, estetski autohtone finske ili grčko-američke provenijencije, koje se kao izvesno modernije, snažno odupire konzervativnom “gvozdenom” repertoaru prosečnih crkvenih horova.

Posebno ističemo delovanje najstarijeg pevačkog društva, Pančevačkog (1838) i u pravcu notnog i književnog izdavaštva. Naime, u poziciji dugogodišnjeg nepostojanja domaće notne izdavačke kuće, dirigent Vera Carina (1964) je u više navrata poručivala nova dela aktivnih srpskih kompozitora, poput Rajka Maksimovića (1935) ili Dimitrija Golemovića (1954) – njegovo posebno ambiciozno delo koreografsko-vokalno-instrumentalna *Banatska kantata*. Premijerna izvođenja, prateći nosači zvuka i štampane partiture, kao i reprinti knjiga, proširivali su delovanje jednog amaterskog ansambla i nažalost podsećali na vreme iz sredine 19. veka, kada su pevačka društva bila zamena za nepostojeće muzičke institucije, tj. radile njihov posao. Kao i u drugim vremenima i sredinama, uvek je ličan doprinos pojedinca nezamenljiva stvar!

U kontekstu bavljenja amatera crkvenom muzikom, ovde moram da pomenem i praksu formiranja i delovanja ansambala za tzv. vizantijsko pojanje. Rasadnici ovog arhaičnog, jednoglasnog i u suštinu progrčkog muzičkog melosa, jesu manastir Kovilj kod Novog Sada (zajedno sa gradskom školom za laike Sv. Jovan Damaskin), nekoliko slobodnih pojačkih ansambala (*Mojsije Petrović*), te delimično Katedra za crkveno pojanje pri Bogoslovskom fakultetu u Beogradu. Taj novi neovizantijski duh razvio se zahvaljujući opštim društveno-istorijskim tokovima Evrope (pa i Amerike, doduše sa malim zakašnjenjem) posle pada Berlinskog zida i “oslobađanja” hrišćanske, posebno pravoslavne vere, obnovi patrističke duhovnosti u nekim od ključnih bogoslovskih centara, te tamošnjeg školovanja čitavih generacija srpskih monaha i episkopa. Takođe, u širem kulturološkom smislu, usled globalnog poniranja savremenih vernika ili ljubitelja “autentične” crkvene muzike do ishodišta *istočno-vizantijske* muzikalnosti i jednostavnosti jednoglasja. Za govornici ovog stila na izvestan način objektivno zanemaruju tradiciju postojanja toka razvoja *srpskog crkvenog jednoglasnog pevanja* (konačno definisanog u 18. veku), a posebno noviju (od sredine 19. veka) prozapadnjačku praksu višeglasnog horskog pevanja. Upravo onog nastalog na osnovu tzv. karlovačkog pojanja, kao dominantnog cantus firmusa koji se harmonizovao. Tek kasnije, kao plod potpunog saživljavanja sa profilom ove muzike, ali i značajnim uplivom tendencija umetničke muzike (impresionizam, ekspresionizam, čak i avangardni tokovi)

nastaju slobodne kompozicije (“imaginarni crkveni folklor”) sa sve složenijim estetsko-konstruktivnim pristupom.

Ovde se mora naglasiti činjenica o značaju upravo ove veoma kvalitetne horske literature – dela Stevana Hristića (1885–1958), Marka Tajčevića (1900–1984), čije su premijere bile u Zagrebu, odnosno izvedene od strane zagrebačkih ansambala i dirigenta, hora *Lisinski* sa Franom Lhotkom (1883–1962) i Srpskog pevačkog društva sa Svetislavom Stančićem (1895–1970), kao i Milenka Živkovića (1901–1964), politonalna *Vizantijska liturgija* za muški hor ili Milivoja Crvčanina (1892–1972) *Liturgija Sv. Jovana Zlatoustog* uz pratnju simfonijskog orkestra. Ova generacija srpskih autora na izvestan način je preuzela vodeću “žanrovsko-umetničku” ulogu posle Oktobarske revolucije 1917. godine i naglog prestanka rada velikih ruskih kompozitora (Ђаковић, 2015, 170).

Pripadnici dakle, vizantijske tradicionalne muzike, kroz širi koncept “liturgijske obnove” insistiraju na aspektu kritičkog sagledavanja dominacije ritualno-umetničkog okvira nad suštinom crkvene službe:

“Sjaj našeg bogoslužjenja ubija njegov duh, njegov sadržaj. Dekoracija je zasenila smisao i ideju (...). Savršioc i bogoslužjenja pretvaraju se u glumce koji se osećaju kao da su pred publikom (...). Potiskivanje duhu stvari izveštačenost i mrtvu formu. Tako se naše bogoslužjenje postepeno pretvorilo u okamenjeni obred, prestala je da se obraća pažnja na njegov smisao.” (Балашов, 2007, 32)

U svemu tome ipak, mora se imati na umu i sledeća činjenica. Usled realne dugogodišnje i prisilne izolacije Crkve od društva većina ljudi je izgubila osećaj za kontinuitet razvoja pravoslavne kulture. “Posledice toga je da se kulturna sredstva (...) koja pripadaju minulim vremenima, poimaju od strane novoobraćenih kao etnografske relikvije ili, nasuprot tome, kao nešto što ima vrednost uporedivu sa vrednošću verskih istina.” (Балашов, 2007, 14) Jednostavnije rečeno, da se jedino kroz ovakav “autentičan” muzički izraz pojedinac ili grupa vernika mogu “spasavati”!

Svetovna horska muzika

Sa druge strane, svetovna horska muzika uslovno rečeno padajući u “drugi” plan, pokazivala je svoju vitalnost pre svega kroz kontinuirano negovanje dela Stevana Mokranjca i određenog broja starijih autora (Josif Marinković, Marko Tajčević, Stevan Hristić) kao i kroz polet u izvođenjima savremenijih domaćih autora druge polovine 20. veka. Dva su ključna stilska profila: nastavak rada na tradicionalnoj obradi folklora (negde i doslednog nastavljanja modela horskih ciklusa, u duhu rukoveti Stevana Mokranjca) i “originalna” neoromantičarska, ponekad i stilski zaoštrenija obrada pesničke lirike.

Ne računajući na samo povremene i jubilarnim datumima određene prilike za kompozicije-posvete nekim od najznačajnijih srpskih vokalnih ansambala, kakav je na primer ženski ansambl *Collegium musicum* pri Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, više od četiri decenije predvođen Darinkom Matić-Marović (1937–2020) – vrlo artistički zahtevna i potom retko izvođena dela suštinski nehorskih kompozitora, poput Svetlane Savić (1971), Srđana Hofmana (1944), Dejana Despića (1930), mora se konstatovati praznina u savremenom stvaralaštvu u ovoj oblasti.

“Zlatno” vreme 70-ih i 80-ih godina kroz neoklasično ili avantgardno-folklorno stvaralaštvo autora poput Konstantina Babića (1927–2009), Radomira Petrovića (1923–1991), Minte Aleksinačkog (1947), Alekandra Vujića (1845–2017) ili Rajka Maksimovića (1935), koje je izvodio širok spektar istinskih amaterskih ansambala, preokrenulo se u situaciju bez pravih predstavnika najnovije srpske horske pesme. Ono malo aktivnih kompozitora, od Svetislava Božića (1954), Miodraga Govedarice (1950), Dragane Veličković (1963), Zorana Mulića (1957) ili Vladimir Milosavljević (1951) mahom se bavi crkvenom horskom muzikom.

Horski festivali

Svojevrsno ogledalo prilika u oblasti amaterskog horskog pevanja u Srbiji za poslednjih tridesetak godina donose i horski festivali. Oni uz časne izuzetke predstavljaju verne kopije

godina svojih početaka ili nude tek nedovoljno transformisane verzije. Osvedočena iskustva velikih evropskih horskih asocijacija poput *Evrope Kantat* sa decenijskom praksom u razradi najrazličitijih formi amaterskog horskog pevanja, na žalost slabo se primenjuju u srpskom horskom životu. Deo tih razloga svakako je i objektivne finansijske prirode usled nemogućnosti domaćih pevača da redovnije posećuju brojne pevačke nedelje širom Starog kontinenta, ali i mora se priznati, prepoznatljivog balkanskog mentaliteta da nam tuđe mišljenje, iskustvo i različita praksa jednostavno nisu potrebni!

Tako, kada se faktografski sagledaju horski programi vodećih nacionalnih festivala (Niške horske svečanosti, *Mokranjčevi dani* u Negotinu, regionalne i gradske smotre), dominiraju tzv. mešoviti programi sa obaveznim hronološkim ključem (od renesanse do moderne muzike) i sa procentualno najmanje pravog artističkog savremenog horskog izraza nordijske, flamanske, frankofonske ili anglosaksonske provenijencije. Odnosno i one horske muzike koja podrazumeva i intermedijalni pristup (ples, scenski pokret, teatarski elementi, sadejstvo sa vizuelnim elementima).

Sagledavajući samo globalno repertoar horova, na recimo niškoj smotri ambicioznog naziva Internacionalne horske svečanosti za poslednjih desetak godina, mogu da konstatujem da dominiraju domaći i mahom rusko-balkanski autori – i gde po neko delo Erica Whitacrea (1970) – uz realno odsustvo univerzalnog kriterijuma pri selekciji ansambala. To rezultira paralelnim nastupanjem svih horskih tipova, od dečijih do mešovitih. Zadate kompozicije ili nema ili je to neko od Mokranjčevih dela. Stoga, što je već po sebi apsurdno, pevani repertoari nisu relevantni za donošenje bilo kakvog ozbiljnijeg zaključka o žanrovskoj orijentaciji ovog festivala.

Stoga se najreprezentativnijim čine programi svečanih otvaranja, uz po pravilu krupne izvođačke forme ili nastupe ansambala koje organizatori smatraju najzaslužnijim. Tako na primer, od 2006. do 2019. godine, dva puta se dogodilo izvođenje Mozartovog (1756–1791) *Requiema* u izvođenju lokalnih izvođača (2006), hora *Ivan Goran Kovačić* (2019), jedno reprezentativno savremenije svetsko delo Igora Stravinskog

(1882–1971) *Svadba* (2010), jedno delo relativno nepoznatog ruskog autora Anatoli Kiseljeva (1948) *Himna slova*, dva sasvim lokalna domaća stvaraoca Svetislava Božića (1954) *Pohvala Mokranjcu* (2014) i Stanislava Rečića (?) *I Ant je tu* (2012), neoromantičarskog i pseudofolklornog stila i jedno delo savremenog makedonskog autora Dimitrija Bužarovskog (1952) *Vokalna simfonija*, sa dominacijom krajnje nesavremene ideje smeštanja folklornog idioma u četiri sonatna stava.

Bolje konceptualno osmišljena okupljanja domaćih i stranih ansambala (Festival kamernih horova u Kragujevcu, *Horovi među freskama* u Beogradu) uz kritičko sagledavanje kompetentnih umetničkih komisija, zahtevala su i neretko i dobijala zanimljive osmišljene programe i adekvatnu muzičku realizaciju.

Godinama je za temu svakog festivala crkvene muzike *Horovi među freskama* u Beogradu (muzejski prostor Galerije fresaka) određen po jedan autor, uz obavezu ansambala da izvedu po najmanje jedno njegovo delo. Značajna je činjenica da to po pravilu nisu bila samo najveća kompozitorska imena, već i zaslužni autori i crkveno-muzički poslenici iz drugog ešalona, da tako kažemo, kantorskog reda. Posebna nagrada *Vojislav Ilić* dodeljuje se dirigentu za autentično stilsko tumačenje ovog muzičkog žanra. To je prilika da se horovi iz manjih sredina pokažu u prestonici, pri čemu oni uglavnom ne nude neki značajniji iskorak, već kao svojevrsni “eho” i u repertoarskom i u izvođačkom smislu donose već poznatu muziku izvođenu na uobičajen način.

U najpozitivnijem kontekstu posebno navodim dugogodišnju koncepciju Festivala kamernih horova u Kragujevcu (1995–2017) i njenog idejnog tvorca dr Miloja Nikolića (1948). Naime, osnovno usmerenje festivala podrazumeva istraživanje, prikazivanje i analiziranje programskih koncepata, tačnije: tematike i dramaturgije celovečernjih koncerata (standardna koncertna prezentacija), kao u mogućnosti različitih vidova njihove multimedijalne prezentacije.

Tako su najčešće bili izvedeni koncerti koji određuju stvaralaštvo neke nacionalne škole, jednog specifičnog žanra kroz širi kulturološki i geografski areal, kao i oni koji dramaturgiju grade na tematskoj povezanosti tekstova izabranih dela. Posebnu

vrednost predstavljaju programi koji zvučno donose rezultate ozbiljnih muzikoloških istraživanja o različitim stilskim uticajima na izabrani osnovni žanr ili formu. Takođe, festival je uvek negovao i koncept radnih *ateljea* za gostujuće i domaće ansamble, pri čemu je izabrani renomirani domaći dirigent uvežbao nekoliko tipičnih ostvarenja srpske muzike, koja su se potom izvodila na završnom koncertu zajedno sa pojedinačnim izabranim numerama svakog hora učesnika. Umetnička Komisija sastavljena po pravilu od po jednog dirigenta, muzikologa i kompozitora, na stručnim tribinama vrlo detaljno bi analizirala horske nastupe, i to od opštih elemenata realizacije zadatog koncepta celovečernje horske produkcije, do njegovog tehničko-izvođačkog aspekta. Takva vrsta konstruktivne kritike i ozbiljni razgovori na niz aktuelnih horskih tema, od neprocenjive su vrednosti ne samo za svaki uključeni ansambl, već i za ukupno podizanje nivoa horske umetnosti sredine u kojoj se realizuje festival, ali i šire, “nacionalne” horske zajednice.

Ansambli sa modernijom koncepcijom

Konačno, treba navesti i pozitivne primere novijih amaterskih ansambala koji svojim aktivnim odnosom prema tekućim svetskim horskim trendovima – od repertoara preko izvođačke prakse do ozbiljnog marketinga – u velikoj meri osvajaju novu publiku i istovremeno podižu nivo horske umetnosti. Naravno, ne uvek i ne potpuno.

U prvom redu izdvajam tip klasičnog kamernog vokalnog sastava sa dominantno tradicionalnim horskim repertoarom koji svoju estetsku okosnicu gradi na poznatom ključu: 1. evropsko horsko nasleđe (renesansa, barok, romantizam) uz klasične primere srpske muzike kao osnovne stubove domaćeg horskog amaterizma i 2. savremeno svetsko i domaće stvaralaštvo (20. i 21. veka) uz brojna učešća na međunarodnim festivalima i kontinuirano negovanje prakse tematskih koncerata kao nužnu modernizaciju i umetničku kontekstualizaciju ove muzičke vrste. Tako na primer, Novosadski mešoviti hor sa dirigentom Božidarem Crnjanskim (1978) za poslednjih deset godina izveo je oko stotinu kompozicija.

Odlazeći na značajna evropska horska takmičenja, Internacionalni horski festival u Prevezi (2004), Internacionalno takmičenje *Guido d' Arezzo*, Arezzo (2005), Takmičenje u Turu, Francuska (2008), Festival i takmičenje *Bohuslav Martinů* Pardubice, Češka, Takmičenje u Goriciji (2011), Takmičenje u Torevijehi, Španija (2010, 2012) gde je uvežbavanjem zadatog repertoara, ali i neposrednom komunikacijom sa drugim muzičarima (žiri, kolege/repertoar, konkurencija/izvođački stilovi) znatno proširio ukupan horizont jednog prosečnog domaćeg amaterskog ansambla. Zbog svega navedenog u našoj sredini, ovaj hor je izrastao u svojevrsnog promotera savremene horske umetnosti.

Formiranje prvog omladinskog hora *Viva Vox* (izrastao iz jednog "običnog" zemunskog gimnazijskog hora) sa dominantnim popularnim *pop/rock/techno* repertoarom (*The Beatles*, *Queen*) i ogromnim brojem "pregleda" na YouTubeu, kao i sposobnost da nekoliko puta brojnom, nazovimo je i "drugom publikom", napuni beogradsku dvoranu Sava centar, govori o nekim od mogućih puteva razvoja amaterskog horskog pevanja.

Uz ovakav iskorak iz standardne prakse, svakako treba pomenuti i pojavu Inkluzivnog hora *Ison* iz Novog Sada, koji unutar svoje društvene mreže povezivanja osoba sa posebnim potrebama, ali i na javnim manifestacijama, već više od decenije svedoči da su modaliteti horskog pevanja brojni i da se sa (tradicionalnog) diskursa čisto umetničko-izvođačkog, može i treba skrenuti u neke druge društveno-socijalne sfere (pevači "trećeg doba", lečenje demencije horskim pevanjem).

Obzirom da je posle nekoliko decenija nepostojanja nacionalne horske organizacije, koja bi po ugledu na recimo Savez srpskih horova Amerike i Kanade formiran još daleke 1931. godine, mogla da predstavlja okosnicu profesionalnog razvoja ove muzičke vrste, na kraju ovog izlaganja napominjem kako je maja meseca 2017. godine, u starom pevačkom gradu Somboru osnovan Savez srpskih horova. Siguran sam da će i pored brojnih nasleđenih, tekućih i svih drugih tipova problema, ovo horsko udruženje postati kvalitetna baza za mnogoznačne elemente razvoja horskog pevaštva u Republici Srbiji.

Reference

- Балашов, П. Н., 2007. *На путу ка литургијском препороду*. Нови Сад: Беседа.
- Ђаковић, Б., 2004. Појава нових звучних издања православне духовне музике као одраз данашњег стања овог жанра у нас. У: В. Микић и Т. Марковић, ур. *Музика и Медији*. Шести међународни симпозијум Фолклор – Музика – Дело. Београд, 14–17. новембар 2002. Београд: Факултет музичке уметности. 212-231.
- Ђаковић, Б., 2015. *Богослужбени и уметнички елементи у српској црквеној хорској музици у периоду између два светска рата (1918–1941)*. Нови Сад: Матица српска, Академија уметности Нови Сад.
- Ђаковић, Б., 2016. Од Константинопоља до Калифорније: стваралаштво америчких православних хорских композитора. У: С. Маринковић, С. Додик и Д. Панић-Кашански, ур. *Тематски зборник са научног скупа Владо С. Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог / Традиција као инспирација*. Бања Лука, 15–16. април 2015. Бања Лука: Универзитет у Бањој Луци. 184-192.
- Петровић, Д. ур., 2010а. Сарадници: биографије и библиографије. *Музикологија*, 10. Београд: Музиколошки институт Српске академија наука и уметности. 223-240.
- Петровић, Д. ур., 2010б. Сарадници: биографије и библиографије. *Музикологија*, 10. Београд: Музиколошки институт Српске академија наука и уметности. 273-295.

NARATIVI O MUZICI U SAVREMENOJ GRADSKOJ KULTURI STANOVNIŠTVA SARAJEVA I MOSTARA

Bogdan Dražeta

Abstrakt: U ovom radu biće prikazani pojedini narativi o muzici u savremenoj gradskoj kulturi stanovništva Sarajeva i Mostara. Građa je prikupljena u toku terenskog istraživanja u periodu od oktobra 2017. do januara 2018, uz nekoliko kraćih boravaka u periodu od marta do oktobra 2018. godine. Rad će pružiti određeni istraživački doprinos na polju proučavanja muzike iz ugla drugih disciplina, pre svega etnologije i antropologije. Time se podstiče saradnja između nauka zainteresovanih za muziku, što može doneti drugačije perspektive i rezultate u kontekstu savremenih proučavanja ove teme, te “boljeg” razumevanja naše kulturne i društvene stvarnosti.

Ključne reči: narativi; muzika; Sarajevo; Mostar; Bosna i Hercegovina.

Narativ, savremeno, gradska kultura, muzika

Kada je u pitanju naslov ovog rada, on se povezuje sa određenim brojem pojmova koji zahtevaju bliže određenje, radi uokviravanja predmeta proučavanja i njegovog jasnijeg sagledavanja. S druge strane, nijedna od tih definicija nije “konačna”, jer se svaka od njih može menjati i ponovo oblikovati u zavisnosti od pojedinačnog istraživačkog konteksta. Prvi pojam odnosno narativ jeste “predstavljanje jednog ili više događaja (...) jednog ili više stvarnih ili izmišljenih događaja

preko jednog ili više naratora (čije je prisustvo u manjoj ili većoj meri vidljivo), upućeno narateru ili grupi naratera” (Abot, 2009, 361). To je, dakle, reprezentacija priče (eng. *re-presentation*, posredno predstavljanje događaja ili niza događaja). Ukratko rečeno, narativ je svaka priča sa značenjem, dok su u ovom slučaju narativi o muzici sve priče koje ljudi pričaju o praksama i događajima vezanim za muziku bilo kog žanra, koje za njih imaju određeno značenje. Na širem nivou, ta kazivanja imaju određenu simboliku u okviru savremene gradske kulture stanovništva Sarajeva i Mostara.

Vraćajući se na taj pojam, najpre ćemo poći od toga šta označava termin savremeno. Ukoliko pođemo od nekadašnje distinkcije ruralno-urbano, koja je bila prisutna u etnologiji i antropologiji (i ostalim disciplinama) još od njenih/njihovih začetaka, videćemo da se ovaj pojam javlja kao nešto vezano za urbane predele. Danas znamo da i u ruralnim sredinama možemo izučavati savremenu kulturu, iako mnogi istraživači smatraju da je u pitanju neizmenjen sistem vrednosti. Gradska kultura je koncept povezan sa samim pojmom grada, urbanog prostora, urbanog načina života. Robert Ezra Park (1864–1944), jedan od predstavnika Chicago School, grupe urbanih sociologa koja je proučavala urbane celine početkom 20. veka u USA, imao je uverenje da grad nije samo zbir ljudi i infrastrukture, već “pre stanje duha, zbir običaja i tradicija, utvrđenih stavova i osećanja” (Park, 1967, prema Vujović i Petrović, 2005, 78). Drugi predstavnik ove intelektualne tradicije, Louis Wirth (1897–1952), govorio je da grad kontroliše sistemске procese jer su u njemu sadržani važni centri kontrole (administrativni, politički, finansijski), te da je urbanizam ne samo proces koji privlači ljude da žive u gradu, već način života ljudi pod uticajem grada, bez obzira žive li u njemu ili ne. Urbanizacija tako “označava razvoj tih činilaca” (Wirth, 1963, prema Vujović i Petrović, 2005, 113). Neki autori navode da tokom ispitivanja kulture stanovanja u gradu mogu postojati veće poteškoće da se odredi upravo ta kovanica, za razliku od kulture stanovanja na selu, gde je prisutan tradicionalni način stanovanja, na koji sve više utiče ovaj gradski (Ђаповић, 1995, 159-160).

Tako dolazimo i do značenja pojma gradske kulture ili kulture grada. Ovaj koncept povezan je sa pojmom grada i načinom

života vezanim za jednu takvu sredinu. Za potrebe ovog rada ćemo gradsku kulturu definisati kao sistem vrednosti, stavova i ponašanja stanovnika jedne urbane celine i njoj pripadajućih manjih ruralnih celina, ekonomski, administrativno i društveno povezanih sa urbanim jezgrom i onim što se u formalno-pravnom i simboličkom okviru određuje kao taj grad. U savremenoj gradskoj kulturi stanovništva Sarajeva i Mostara ovaj sistem vrednosti, stavova i ponašanja, definira se na osnovu iskustva življenja ljudi na određenim lokacijama. Ovdje nije suština u nabrojanju elemenata kulture koji ulaze u ovaj set vrednosti, već upravo naglašavanje da trenutno iskustvo življenja kod stanovništva navedenih gradova predstavlja ključni faktor u njihovom razumevanju sopstvenog sociokulturnog okruženja i različitih procesa.

Ključni pojam ovog rada jeste muzika. Taj pojam se u etnologiji i antropologiji posmatra kao kulturni fenomen i važan element svakodnevnog života, o čemu je opširnije pisano na drugom mestu (Ristivojević, 2012b, 471-486). Pošto se muzika uopšteno i pojedinačno posmatra kao kulturna pojava iz ugla navedene discipline, to upućuje da između te pojave i čoveka/kulture postoji međusobna veza. Rezultat ovih interakcija je (pre)oblikovanje raznih nivoa identiteta (pojedinačnog, lokalnog, regionalnog itd.) i predstava koje ljudi imaju jedni o drugima. To zapravo znači da u svakodnevnom životu muzika ima dvostruko značenje. Ona predstavlja ne samo kulturni proizvod, zvučni prostor ispunjen značenjima, već i “zvučni prostor koji utiče na formiranje različitih identitetskih nivoa” (Ristivojević, 2013a, 442). Tako se recimo grade predstave o nekoj osobi samo zato što sluša određenu vrstu muzike, što je u stvari proces povezivanja određene ličnosti sa nekim već postojećim sistemom vrednosti, pripisanom određenom muzičkom žanru, grupi, izvođaču. Dakle, kada se govori o muzici, govori se zapravo o simbolici koja se njoj pridaje, što negde može i da uputi na različita poimanja muzike u različitim kulturama, tj. sistemima vrednosti, stavovima i ponašanjima (Ristivojević, 2013a, 441-444). Zato će izloženi primeri biti tretirani kao deo jednog takvog sistema, čija je navedena definicija radna, a ne konačna.

Treba napomenuti i da pojam “savremeno” ukazuje na trenutno zabeležene stavove stanovništva navedenih gradova, jer je

istraživanje vezano za, uslovno rečeno, “savremeni period” (2017–2018). S tim u vezi je i svakodnevni život, koji je kao pojam dugo zanemarivan u nauci. Međutim, redefinisane takvih kategorija, kao i nekih drugih naučnih pravaca, dovelo je ovu sintagmu u žižu interesovanja, jer su sada intelektualci ti koji ga stvaraju a ne akteri koji ga proživljavaju (Spasić, 2004, 9-10). Nepostojanje “jedine prave definicije” i različitost svakodnevnog života, evidentni su kada se počne baratati ovom temom, ali većini autora koji su pisali o tom pojmu zajedničko je “shvatanje po kojem je on sinonim za pojave u sferi privatnosti, dokolice, reprodukcije ili raspodele” (Павловић, 2016, 78). U pitanju su pojave i procesi koji se ponavljaju i imaju svoju redovnost. Navedeni pojmovni aparat vezan je za ovo istraživanje, ali nije opštevažeći, što smatram da je bitno spomenuti i osvestiti prilikom uobličavanja sakupljene građe.

Metodologija istraživanja

Metodološki okvir rada bio je vezan za sprovođenje istraživanja u urbanom kontekstu, što je takođe jedno od legitimnih polja proučavanja etnologije i antropologije, od svojih začetaka usmerene uglavnom na ruralnu sredinu i opis njene kulturne raznovrsnosti. Sa tematskom i metodološkom reformom discipline, predmeti proučavanja su postali gradski predeli i savremena tematika uopšte (Ковачевић, 2015, 19-21). Tako i ovo istraživanje, zasnivajući se na proučavanju “svakodnevne kulture”, jeste ono što čini da etnologija i antropologija ostaje “aktuelna i korisna za društvo”, tačnije sa “onim što se dešava neposredno oko nas” (Иванова, 2010, 9). Građa za ovaj rad sakupljena je tokom obavljanja terenskog istraživanja u periodu od oktobra 2017. do januara 2018. godine, uz nekoliko kraćih boravaka u periodu od marta do oktobra 2018. godine. Lokacije na kojima je istraživanje obavljano su područje gradova Sarajeva, Istočnog Sarajeva i Mostara. Na prostoru ovih urbanih celina živeo sam na mnogim mestima sa ljudima različitog kulturnog, društvenog, ekonomskog i svakog drugog zaleđa, vodeći sa njima neformalne razgovore. Obično bi se ti razgovori obavljali u njihovim kućama i domovima, na ulici, u kafićima, restoranima, tržnim centrima, kulturnim ustanovama, tokom vožnje automobilom ili gradskim prevozom, ali i tokom

njihovog obavljanja posla. Svi razgovori rađeni su bez upitnika, te u skladu sa prilikama u kojima sam se kao istraživač nalazio, zajedno sa mojim ispitanicima. Ovaj metod pokazao se kao plodotvoran u više navrata, upravo zbog toga što su ljudi iskazivali svoje stavove mnogo otvorenije. To se naziva neformalni intervju, koji se može odvijati sa nepoznatim osobama, prijateljima i poznanicima, kao sastavni ili dodatni deo opservacije ili pak formalnog intervjuja. Ovaj metod odnosi se na sve razgovore “koji su rezultat spontano nastale razmene informacija, odnosno do kojih je došlo neplanirano, u specifičnim situacijama koje su otvorile mogućnost istraživaču da dođe do korisnih podataka” (Вучинић-Нешковић, 2013, 169).

Pored ovog načina prikupljanja podataka, vršena je i opservacija. Ovaj metod se definiše kao “istraživački postupak koji podrazumeva aktivnost (ili praksu) beleženja činjenica i događaja, same činjenice koje su tom prilikom opažene i zabeležene, kao i komentare zasnovane na onome što je opaženo” (Вучинић-Нешковић, 2013, 113). Putem opservacije može se proučavati svakodnevni život. Postoji fokusirana i nefokusirana opservacija, dakle posmatranje jednog opsega sa tačno određenim pojavama i procesima kod prvog, odnosno kod drugog tipa “opažanje širokog opsega, dakle svega onoga što oko istraživača može da obuhvati u centru i na periferiji događanja” (Вучинић-Нешковић, 2013, 121). U ovom istraživanju nije uvek bilo razlučeno koji tip opservacije se koristi. Bez obzira na to, ovaj metod je na opštem nivou pomogao prilikom odlaska na konkretna mesta u javnom gradskom prostoru, na kojima je istražena detaljnija upotreba muzike, o kojoj su stanovnici govorili sa mnom. Metod posmatranja sa učestvovanjem predstavlja praktično opservaciju u kojoj istraživač odlučuje u kojoj će meri sudelovati u životu proučavane zajednice. U tom slučaju, živeći sa ljudima sa kojima sam istovremeno razgovarao o ovim i drugim temama, primenio sam opservaciju sa punim učestvovanjem, što znači da istraživač preuzima skoro u potpunosti uloge koje imaju i ispitanici. Ipak, upravo po tome što su gotovo svi znali da sam neko ko ih istražuje, tj. da sam “na zadatku”, bila je na snazi opservacija sa delimičnim učestvovanjem (Вучинић-Нешковић, 2013, 123-127). U etnologiji i antropologiji je posmatranje sa učestvovanjem poželjno koristiti putem kraćih terenskih bora-

vaka, uz već pomenuto vođenje razgovora i posmatranje, kao i uključivanje u život lokalne zajednice (Златановић, 2010, 130). Navedeni metodi omogućili su sticanje materijala o kojima će biti reč u narednom odeljku teksta.

Etnografija narativa o muzici u Sarajevu i Mostaru

Predstavljanje etnografskih primera tj. građe sakupljene u toku terenskog istraživanja, tiču se narativa o muzici među stanovnicima Sarajeva i Mostara. To su, dakle, priče ljudi o praksama i događajima vezanim za muziku bilo koga žanra, koje za njih imaju određeno značenje. Na širem nivou, ta kazivanja imaju određenu simboliku u okviru savremene gradske kulture stanovništva Sarajeva i Mostara. Ovaj pojam je već definisan kao sistem vrednosti, stavova i ponašanja, nastao na osnovu trenutnog iskustva življenja ljudi na određenim lokacijama, ključnog faktora u njihovom razumevanju sopstvenog sociokulturnog okruženja i različitih procesa. Isto tako, navedeno je i da muzika predstavlja kulturni fenomen, posmatrano iz ugla etnologije i antropologije, što upućuje dalje na njen dvostruki značaj u svakodnevnom životu. Ona nije samo zvučni prostor ispunjen značenjima, tj. kulturni proizvod, već i zvučni prostor značajan u oblikovanju različitih nivoa identiteta (Ristivojević, 2013a, 442). Dakle, ljudi sa kojima sam vodio razgovore imali su određene stavove o svom svakodnevnom životu i drugim zajednicama, upravo pričajući o muzici. Time su i ovoj pojavi pridavali određenu simboliku, iskazujući različite stavove na nivou pojedinca, društvene grupe ili kulture. Naravno, proces može biti i suprotan, jer je uticaj šireg sistema vrednosti, stavova i ponašanja (kultura), mehanizam koji kod pojedinaca stvara osećaj zajedništva. U tako postavljenom procesu, narativi o muzici pojavljuju se kao sastavni deo onog korpusa sa kojim se stanovnici Sarajeva i Mostara identifikuju na lokalnom, regionalnom ili etničkom nivou, dakle njihovog kulturnog identiteta.

Isto tako, muzika povezuje ljude različitih zaleđa, i to kulturnog, društvenog, ekonomskog, ali i etničkog i verskog. Prvi

primer vezuje se za Istočno Sarajevo, u kome se dugo nalazio noćni klub *Bahus*, gde su pripadnici svih etničkih grupa slušali uglavnom *turbo-folk* muziku. Još u prvim neformalnim razgovorima koje sam vodio, ljudi su isticali da je ova lokacija izuzetno popularna za omladinu iz Sarajeva zbog toga što je piće jeftinije, parking se ne naplaćuje i uvek nastupaju “odlični” muzičari. Ljude okuplja, kako navodi jedan ispitanik “dobar provod”, pa se tako nađe “gomila sretnih ljudi koji se samo vesele i vole narodnjake” (Dražeta, 2017a). Dok za jedne korisnike ovaj klub ima značaj u procesu (re)definisanja gradskog identiteta Istočnog Sarajeva, dakle za pripadnike srpske nacionalnosti, dotle za stanovnike Sarajeva, pretežno pripadnike bošnjačke i hrvatske nacionalnosti, ovaj klub jeste mesto sa dobrom atmosferom boravka, gde se ekonomski “isplati otići”. U kontekstu građenja lokalnog identiteta, muzika svakako ima svoj uticaj, jer se pomoću nje stvaraju predstave o tom mestu, koje se dalje upotrebljavaju tokom svakodnevnih muzičkih praksi, društvenih interakcija i drugih aktivnosti. Pošto se ljudsko iskustvo izražava kroz muziku, ona postaje “proizvod”, kasnije protkan značenjima svojih korisnika, te tako jedan grad može biti prepoznat kao takav zbog određene muzike, muzičkog događaja ili kakvog drugog muzičkog oblika (Ristivojević, 2012a, 214). Slušanje *turbo-folk* muzike u navedenom noćnom klubu dovodi do identifikacije pojedinih ljudi sa određenom lokacijom putem muzike, čineći prepoznatljivost tog mesta (Ristivojević, 2011, 932). Tokom razgovora u vezi sa ovim mestom veliki broj stanovnika Istočnog Sarajeva naveo je da ono jeste nešto što je predstavljalo u jednom određenom trenutku, sviđalo se to tada njima ili ne, svojevrsni “brend” njihovog grada, dok to isto smatra velika većina stanovnika Sarajeva, govoreći o delu grada, a ne odvojenoj urbanoj celini.

Sledeći (drugi) primer ilustrativno opisuje povezivanje ljudi različitih etničkih i verskih zaleđa, a nalazimo ga u Mostaru. Postojanje Muzičkog centra Pavarotti i Mostar Rock School usmereno je na građenje pozitivne slike o samom gradu, uz polaznike koji dolaze iz redova celokupnog mostarskog stanovništva. Moj sagovornik navodi kako u prvonavednoj ustanovi muzika predstavlja rešenje za spajanje ljudi, bez obzira na njihov “vjerski i etnički predznak”. Uloga centra je uklanjanje barijera i razbijanje stereotipa “o onima koje u porodici ili školi

etiketiramo kao druge ili drugačije” (Dražeta, 2017b). Nije lako obavljati ovakvu delatnost, smatra ispitanik, dodajući da je cilj svega “ponuditi alternativu postojećim podjelama i kroz muziku, kao univerzalni jezik, razvijati empatiju i ljubav za tog Drugog” (Dražeta, 2017b). Dakle, ishod jeste da se stvori takva okolina gde niko neće biti gledan “čudno” zbog toga kako se zove, možda čak i da se prvobitne podele, nastale u porodici i školi, na neki način “suzbiju” ili preusmere ka stvaranju muzike. Upravo je na ovome naglasak stavio naš sledeći sagovornik, jedan od čelnika Mostar Rock School, inače dela Pavarotti centra. Njemu je važno to da se deca “trebaju odvojiti od poganih uticaja *turbo-folka*, a zatim da bi se družili međusobno jedni sa drugima” (Dražeta, 2017c). Ipak, neki od polaznika su mu se požalili da ne smeju reći roditeljima sa kim se družu jer bi im onda zabranili da idu na muzičke sekcije. Zbog toga naš ispitanik i smatra da muzika treba da spaja ljude kroz organizovanje koncerata, izučavanje i vežbanje različitih vrsta *rocka*, čime bi se pokazala sva besmislenost podela. On svojim primerom radi na tome, dok lokalni političari razjedinjavaju ljude u gradu. Isto tako, to čine i političari iz inostranstva koji su “podgrijavali loše odnose, praveći se da rade na tome da svi počnu ponovo živjeti zajedno” (Дражета и Гыја, 2018, 917). Ovde se takođe uviđa da muzika i identitet neodvojivo nastupaju na sceni, tj. da muzika aktivno učestvuje u poistovećivanju ljudi sa njihovim gradom. Osećaj da svi žive na istom mestu, bez obzira na etničko i versko zaleđe, prisutan je u narativu o praksama povezanim sa *rock and roll* muzikom. Njena globalna simbolika (bunt, zajedništvo, urbanost) omogućava ne samo građenje individualnog već i lokalnog identiteta (Ristivojević, 2013b, 129-131).

Primeri vezani za to kako muzika oblikuje razmišljanja o svakodnevnom životu, vezani su za njen udeo u dnevnim rutinama različitih ljudi. *Zvezde Granda*, popularni TV šou, danas predstavlja mesto gde se okupljaju ljudi svih etničkih grupa. Narativi mojih ispitanika u Sarajevu i Mostaru govorili su da u njihovom svakodnevnom životu nedostaje takva vrsta “normalnosti”, gde se ljudi “samo vesele i ne misle na brige i probleme” (Dražeta, 2018a). Tokom aktivnosti kao što su ispijanje kafe, vožnja gradskim prevozom, čekanje u redu u pošti, kupovina u prodavnici ili pak provođenje slobodnog vremena

na nekom javnom mestu, svuda se provlači nit razgovora o trenutnoj političkoj situaciji. Međutim, radost nastupa kada tu temu u njihovim ritualnim radnjama zamene razgovori o takmičenju mladih ljudi u pevanju, tome ko je kada pobedio i zbog čega, ko je za koga glasao putem SMS poruka. Jedan sagovornik je takođe istakao kako njegovi roditelji, rođeni odmah posle Drugog svetskog rata, vole da prate ovu emisiju na televiziji jer ih “podsjeća na Jugu” (Dražeta, 2018b). Oblikovanje stavova o rutini koju sagovornici (stanovnici Sarajeva i Mostara) prolaze na svakodnevnom nivou, postiže se pomoću muzike i njenog simboličkog značaja za sistem vrednosti, stavova i ponašanja. Iskustvo tih ljudi temelji se na “nedeljivosti” *turbo-folk* muzike, tj. posmatranju iste kao zajedničkog kulturnog nasleđa svih naroda sa prostora zemalja SFR Jugoslavije, što se izražava i putem nostalgичnih narativa. Iako smo videli da pojedini ispitanici smatraju kako ovaj žanr “pogani” ljude, drugi deo sagovornika je potpuno suprotnog mišljenja, smatrajući da će on vratiti “normalne” odnose među narod, onakve kakvi su bili pre rata 1992–1995. godine. Muzički pravac *turbo-folk* nastaje prilikom prelaska narodne muzike iz ruralnih u urbana mesta. Počevši od osamdesetih godina prošlog veka, *turbo-folk* (ili *tehno-folk*) jeste sinonim za muziku koju krasi “izazov”, “brzina” i “neustrašivost”, ali je ona istovremeno “narodna” i “populistička”. Dok je pridev “turbo” zapravo “pokazatelj evropskog identiteta Balkana u 20. veku”, dotle “folk” ili “narodno” nosi sa sobom probleme nastale suočavanjem sa pluralnim i izmešanim kulturnim nasleđem ovog prostora (Mevorah, 2016, 265–266, 273). Oni koji slušaju ovu muziku poistovećuju se sa njom kao faktorom okupljanja, dok popularnost izvođača iz Srbije narasta u Bosni i Hercegovini i Republici Hrvatskoj. Time se uviđa da *turbo-folk* predstavlja (post)jugoslovensku pojavu, uprkos trenutnom diskursu “zvaničnog neprijateljstva” kod dela političkih i kulturnih elita (Archer, 2009, 4).

Muzika kod unutargrupnih podela ljudi u okviru gradske kulture ima određenu ulogu, smatraju stanovnici Sarajeva i Mostara. Dakle, ona ne mora samo spajati, već i razdvajati ljude. Naime, prilikom razgovora o tome koji faktori dele stanovništvo, izuzev etničkog, verskog, političkog i finansijskog, ljudi su isticali geografski (“starosedeoci” nasuprot “došljacima”) i

muzički kriterijum. Poslednja dva su za ovaj rad važni, jer su u određenoj vezi sa nekim od navedenih kriterijuma, a pokazuju da pojedinci o drugim ljudima imaju već izgrađene predstave pa čak i mišljenje, ne samo na osnovu porekla, već i muzike koju praktikuju ili slušaju. Još jednom se uviđa da muzika predstavlja i kulturnu pojavu, upravo zbog toga što povezuje određene ličnosti sa sistemom vrednosti određenog muzičkog žanra, grupe ili izvođača, govori o simboliци muzike i njenom značaju. Ovde se ne postavlja pitanje “proverljivosti” nećijih predstava, već toga u kojoj meri se ljudi služe tim predstavama promišljajući sopstveno sociokulturno okruženje (Ristivojević, 2013a, 442). Tako recimo u Sarajevu ljude koji slušaju *turbo-folk* muziku pojedini sagovornici smatraju “primitivcima”, “neprikladnima” ili “papcima”, dok u Mostaru takvi ljudi uopšte nisu “raja” (deo društva), već “seljaci”. Podela na “raju” i “papke” je nešto što je proizvodno i zavisi od konkretne situacije, jer se granice između ova dva pojma menjaju. Prvi pojam se odnosi na grupu u smislu ekipe, društva, skupine ljudi sa kojom pojedinac može provoditi vreme u kafani, školi ili na poslu. Drugi pojam je prilično neodređen i podrazumeva one ljude koji se u gradu “ne znaju ni ponašati”, a kriterijum za to određuje “raja” (Šavija-Valha, 2000, 170-171). Narativi o muzici kod stanovnika Sarajeva i Mostara pokazuju da postoji jaz između onoga što oni pričaju da rade i šta zapravo rade. Kao što je određeni vid nostalgije bio izražavan putem *turbo-folka*, gde praćenje TV emisije *Zvezde Granda* predstavlja “beg od stvarnosti” i prevazilaženje “razlika”, tako je i osuda slušanja ove muzike prilikom noćnih izlazaka jedna od “nedoslednosti” u gradskoj kulturi. To ne znači da ljudi ove stvari rade namerno, već da one postoje u svakom kontekstu, pošto je ljudski život zbir različitih procepa i drugih sličnih delovanja.

Rokeri su, prema rečima mojih sagovornika, nešto što je kao društvena grupa “poniklo” u Sarajevu tokom vremena SFR Jugoslavije. Veliki broj muzičara i ljudi koji su ovu muziku slušali i uvažavali, iznedrila je ovaj grad kao vodeći muzički centar tadašnje države. Pored toga, za pojedine ljude kriterijum raspoznavanja “starog” od “novog” stanovništva, postao je upravo muzika, tj. njeno slušanje ili praktikovanje. Ispitanici nastoje da naprave distinkciju mi-oni upravo po tome ko voli i sluša kakvu muziku, tako bi se moglo reći da i ovde uočavamo

upravo jaz između tih stavova i praćenja pomenute emisije *Zvezde Granda*. Kada je u pitanju ovaj TV šou, oni žele da vide da li su neki mladi ljudi sa talentom zavredili pažnju žirija ili ne, sećajući se predašnjih vremena iz bivše države. S druge strane, kritiku usmeravaju ka “ostatku” njihovih sugrađana, koji su se doselili iz ostalih delova Bosne i Srbije u Sarajevo. Dok “pravi građani” (“raja”) slušaju *rock and roll* i spajaju se sa drugim takvim ljudima bilo kog etničkog i verskog zaleđa, dotle “primitivci” (“papci”) praktikuju slušanje *turbo-folk* muzike. Međutim, oba muzička žanra spajaju različite etničke grupe, jer primer iz Istočnog Sarajeva pokazuje određeni stepen međuetničke interakcije. Mostar ima sličnu situaciju po ovom pitanju, gde se ljudi koji slušaju *turbo-folk* označavaju kao “oni bez muzičkog ukusa”. S druge strane, u narativima o muzici najpre ovaj žanr zauzima određeno mesto, pa tek onda pomenute aktivnosti čelnika i članova Muzičkog centra Pavarotti i Mostar Rock School. Priča o etničkim, verskim i simboličkim podelama u gradu počinje sa noćnim klubovima, upravo zbog toga što oni koji ovde odlaze nisu “pravi Mostarci”. Dakle, neko ko je rođen u Mostaru se razlikuje od onih koji su “šljegli sa brda”, jer sluša *rock and roll* muziku zajedno sa sugrađanima iz redova drugih nacija. Doseljenička populacija praktikuje odlaske u noćne klubove gde se sluša *turbo-folk*, što je jedna od karakteristika “seljaka”, bez obzira na etničku pripadnost. Ovde takođe postoji određeni nivo interakcije između različitih naroda putem muzike, što drugi deo Mostaraca osuđuje i smatra “neprikladnim”. Međutim, gledanje emisije *Zvezde Granda* i u ovom slučaju se odvija upravo među ljudima koji kritikuju muzički žanr iz tog TV šoua, ali budući da ta praksa ostaje u privatnoj a ne javnoj sferi, onda za njih relacija mi-oni (p)ostaje legitimna.

Zaključak

Na osnovu etnografskih primera koji su izneti u vezi sa narativima o muzici, može se uvideti da stanovnici Sarajeva i Mostara pridaju muzici određeni kulturni značaj. To znači da muzika jeste jedan od elemenata gradske kulture. Dakle, narativi o muzici, odnosno ono što ljudi pričaju o praksama i događajima vezanim za muziku bilo kog žanra, za njih jeste

nešto što ima određeno kulturno značenje i važan je element svakodnevnog života. Rad je pružio određeni istraživački doprinos na polju proučavanja muzike iz ugla drugih disciplina, pre svega etnologije i antropologije. Štaviše, saradnja između nauka zainteresovanih za muziku može doneti drugačije perspektive i rezultate u kontekstu savremenih proučavanja ove teme. Etnološko i antropološko proučavanje muzike i mogućnosti za dalje povezivanje između disciplina, podsticaj su za “bolje” razumevanje naše kulturne i društvene stvarnosti i tretiranje različitih pojava iz više uglova.

Reference

- Abot, H. P., 2009. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Archer, R., 2009. *Paint me Black and Gold and Put me in a Frame: Turbofolk and Balkanist Discourse in (post)Yugoslav Cultural Space*. Magistarski rad. Budapest: Central European University.
- Dražeta, B., 2017a. *Intervju sa O.G.* [terenski dnevnik] Istočno Sarajevo, 25. oktobar 2017.
- Dražeta, B., 2017b. *Intervju sa R.P.* [terenski dnevnik] Mostar, 12. decembar 2017.
- Dražeta, B., 2017c. *Intervju sa G.S.* [terenski dnevnik] Mostar, 16. decembar 2017.
- Dražeta, B., 2018a. *Intervju sa Š.G.* [terenski dnevnik] Sarajevo, 25. mart 2018.
- Dražeta, B., 2018b. *Intervju sa L.N.* [terenski dnevnik] Sarajevo, 11. april 2018.
- Дражета, Б. и Гуја, З., 2018. Утицај музике на међуетничке односе становника Сарајева и Мостара. *Етноантрополошки проблеми*, 13(4), 899-925.
- Ђаповић, Л., 1995. Проблеми испитивања културе становња у граду. *Гласник Етнографског института САНУ*, 44, 159-167.
- Иванова, Р., 2010. Терен у научним истраживањима етнолога. *Гласник Етнографског института САНУ*, 58(2), 9-15.
- Ковачевић, И., 2015. *Историја српске антропологије*. Београд: Одељење за етнологију и антропологију

- Филозофског факултета Универзитета у Београду и Досије студио.
- Mevorah, V., 2016. Turbo-folk – balkanizam, orijentalizam i drugost. *Kultura*, 151, 261-278.
- Павловић, А. С., 2016. *Свакодневни живот становника северне Косовске Митровице*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду.
- Ristivojević, M., 2011. Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog “novog talasa” u rokenrol muzici. *Etnoantropološki problemi*, 6(4), 931-947.
- Ristivojević, M., 2012a. Rokenrol kao lokalni muzički fenomen. *Etnoantropološki problemi*, 7(1), 213-233.
- Ristivojević, M., 2012b. Proučavanje muzike u antropologiji. *Etnoantropološki problemi*, 7(2), 471-486.
- Ristivojević, M., 2013a. Muzika kao kulturni fenomen. *Etnoantropološki problemi*, 7(2), 441-451.
- Ristivojević, M., 2013b. Rokenrol kao simbolički resurs. *Etnološko-antropološke sveske*, 21(n.s. 10), 129-142.
- Spasić, I., 2004. *Sociologija svakodnevnog života*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Šavija-Valha, N., 2000. Sarajevski duh – (etno)muzikološka skica. *Časopis za kritiko znanosti*, 28(200/201), 169-174.
- Vujović, S. i Petrović M., 2005. *Urbana sociologija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Вучинић-Нешковић, В., 2013. *Методологија теренског истраживања у антропологији*. Београд: Српски генетолошки центар и Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду.
- Златановић, С., 2010. Трансфер и контратрансфер у етнографским истраживањима. *Гласник Етнографског института САНУ*, 58(1), 129-139.

NARRATIVES ABOUT MUSIC IN THE CONTEMPORARY URBAN CULTURE OF SARAJEVO AND MOSTAR'S POPULATION

Bogdan Dražeta

Abstract: This paper will present some of the narratives about music in the contemporary urban culture of Sarajevo and Mostar. The data used was collected during fieldwork conducted in the period from October 2017 to January 2018, and intermittently between March and October 2018. The paper will use the perspective of other disciplines, primarily ethnology and anthropology, to contribute to the field of music research. The induction of a collaboration between specialities which have interest in music can merge differing perspectives and result in a contemporary study of this topic, and a “better” understanding of our cultural and social reality as well.

Keywords: narratives; music; Sarajevo; Mostar; Bosnia and Herzegovina.

Narrative, Contemporary, Urban culture, Music

The title of this paper ties in a number of terms that require further definition in order to frame and clarify the subject of the study. On the other hand, none of these definitions are “definitive”, since each can be modified and re-formulated depending on the individual research context. The first term, “narrative” is “the presentation of one or more events (...) real or fictional events through one or more narrators (whose presence is more or less visible), addressed to a person or group of

persons” (Abot, 2009, 361). It is, therefore, a representation of the story (and the indirect presentation of an event or series of events). In short, a narrative is any story with meaning; in this case, narratives about music are stories that people tell about practices and events related to music in any genre, which has a certain meaning for them. On a wider scale, these sayings have a certain symbolism within Sarajevo and Mostar’s contemporary urban culture.

Before returning to the concept of urban culture, we will first explain what the term “contemporary” means. If we start with the former distinction between rural-urban, which has been present in ethnology and anthropology (and other disciplines) since their foundations, we will see that “contemporary” has emerged as something related to urban areas. Today, we know that we can also study contemporary culture in rural areas, although many researchers consider rural to be an unmodified value system. Urban culture as a concept is connected to the idea of the city, urban space, and urban lifestyle. Robert Ezra Park (1864–1944) was convinced that the city was not only the sum of its people and infrastructure, but “rather a state of mind, a body of customs and traditions, and of organized attitudes and sentiments that inhere in this tradition” (Park, 1967, cited in Vujović and Petrović, 2005, 78). Park was a member of the group of urban sociologists referred to as the “Chicago School”, who studied urban entities in the early 20th century in the United States. One of his colleagues, Louis Wirth (1897–1952), would add that the city controls system processes because it contains important control centers (administrative, political, financial), and that urbanism is not only a process that attracts people to live in the city, but that our way of life is influenced by the city, whether we live in it or not. Urbanization thus “signifies the development of these factors” (Wirth, 1963, cited in Vujović and Petrović, 2005, 113). Some authors have indicated that during an examination of housing culture in the city, it may be more difficult to exactly determine this syntagm, unlike the housing culture in the village where the traditional way of living is present, influenced increasingly by the mentioned urban one (Đapović, 1995, 159–160). Thus we realize that the notion of urban culture or culture of the city is linked to the notion of city and the lifestyle associated with such an environment. For the purposes of this paper, we will

define urban culture as the system of values, attitudes, and behaviours of the inhabitants of an urban area, as well as its relationship to smaller rural areas who are economically, administratively and socially linked to the urban core and to the formal legal and symbolic framework of that city. The contemporary urban culture of Sarajevo and Mostar is this system of values, attitudes and behaviours, which have emerged on the basis of the populations' experience of living in these locations. The point is not to list the elements of culture that have created this setting, but rather to emphasize that the current experience of living among the population of these cities is a key factor in their understanding of its sociocultural environment and different processes.

The focal point of this paper is music. This concept has been observed in ethnology and anthropology as a cultural phenomenon and an important element of everyday life (Ristivojević, 2012b, 471-486). Since music is viewed as a general and specific cultural phenomenon, this indicates that there is an interconnection between it and people/culture. The result of these interactions is the (re)formation of different aspects of ones identity (individual, local, regional, etc.), and the conceptions that people have about each other. It actually means that in everyday life the concept of music has a double meaning. It is not only a cultural product, a sound space filled with meaning, but also “a sound space important in the formation of different aspects of identity” (Ristivojević, 2013a, 442). Thus, for instance, conceptions about someone are made simply because he or she listens to a certain type of music, which is actually the process of connecting a certain personality to an existing value system, ascribed to a particular music genre, group or performer. Music, then, is actually as much about the symbolism attached, which can point to different understandings of music in different cultures, i.e. systems of values, attitudes, and behaviors (Ristivojević, 2013a, 441-444). Therefore, the shown examples will be treated as part of one such system that we call urban culture.

It should be noted that the term “contemporary” refers to the current recorded attitudes of these cities' populations, as the research is, conditionally speaking, related to the “modern

period" (2017–2018). This concept is connected to everyday life, which has long been neglected as a term in academia. However, the redefinition of such categories, as well as some other academic orientations, brought this syntagm into focus, because now it is the intellectuals who create it, not the actors who relive it (Spasić, 2004, 9-10). The diversity is evident when one begins to address the everyday life, but most authors who have written about it have a common "understanding that he is synonymous with aspects in the sphere of privacy, leisure, reproduction or distribution" (Pavlović, 2016, 78). These phenomena and processes are repetitive and have their regularity. The aforementioned conceptual apparatus is related to this research, and is not general, which is important to mention and be aware of when shaping the collected data.

Research Methodology

The methodological framework of this paper involved conducting research in the urban context. This is also one of the many fields of study within ethnology and anthropology, which were focused from their beginnings on the rural environment and a description of cultural diversity. With the thematic and methodological reform of the discipline, research subjects have become urban landscapes and contemporary topics in general (Kovačević, 2015, 19-21). Thus this research based on the study of "everyday culture", is why ethnology and anthropology remain "actual and useful to society", more specifically, with "what is happening immediately around us" (Ivanova, 2010, 9). The data for this paper was collected during fieldwork from October 2017 to January 2018, as well as during several short stays between March and October 2018. The research was conducted in the urban areas of Sarajevo, East Sarajevo, and Mostar. Living in these cities, I had informal conversations with people of different cultural, social, economic and other backgrounds. Usually these conversations would take place in their homes, on the street, in cafes, restaurants, shopping malls, cultural institutions, while driving a car, on public transport, or at their job. Rather than using a questionnaire, all interviews were conducted according to the circumstances in which I found myself as

the researcher, and those of my informants. This method has proven efficient and effective on multiple occasions, precisely because people have expressed their views much more openly. This method is called an informal interview, which can take place with strangers, friends and acquaintances, as an integral or additional part of the observation or a formal interview. The method applies to all those conversations “resulting from the spontaneous exchange of information, apropos unplanned, in specific situations that opened the possibility for the researcher to obtain useful data” (Vučinić-Nešković, 2013, 169).

In addition to this method of collecting materials, the fieldwork also involved observation. This method is defined as “a research process that involves the activity (or practice) of recording facts and events which have been observed on that occasion, and make comments based on what has been observed” (Vučinić-Nešković, 2013, 113). Through observation, everyday life can be studied. There are two types of observation: focused and unfocused in the first, one observes a single scope of specific phenomena and processes. The second type involves “observing a wide range of subjects, therefore including all that the eye of the researcher can encompass in the center and on the outskirts of the event” (Vučinić-Nešković, 2013, 121). In this instance, it was not always clear which type of observation was used. Nonetheless, on a general level, this method was helpful when going to specific places in the public urban space, where the detailed music usage that had been discussed by the residents was explored. The participant observation method is where the researcher decides to what extent he or she will participate in the life of the studied community. In my case, I applied “full participation”, which means that the researcher almost entirely assumes the roles played by the informants. I lived with people with whom I simultaneously discussed these and other topics. However, because almost everyone knew I was examining them, i.e. that I was “on duty”, partial participant observation was also used (Vučinić-Nešković, 2013, 123-127). In ethnology and anthropology, it is advisable to use participant observation in short field visits, conducting conversations and observation, as well during any involvement in local community life (Zlatanović, 2010, 130). The listed methods made it possible to obtain the materials that will be discussed in the next section of the text.

Ethnography of Narratives about Music in Sarajevo and Mostar

The presentation of ethnographic examples, i.e. the data collected during fieldwork, relate to the narratives about music among the residents of Sarajevo and Mostar. These are the stories that people tell about practices and events related to music of any genre, which for them have a particular meaning. On a wider scale, these stories have a certain symbolism within the contemporary urban culture of Sarajevo and Mostar's population. This term has been already defined as a system of values, attitudes and behaviors, which are based on a population's current experience of living in certain locations: a key factor in their understanding of their own sociocultural environment and processes. Likewise, from the perspective of ethnology and anthropology, music is said to be a cultural phenomenon, which further points to its twofold importance in everyday life. It is not only a sound space filled with meaning, i.e. a cultural product, but also a sound space whose influence is significant in shaping different aspects of identity (Ristivojević, 2013a, 442). Hence, those who were interviewed had certain attitudes about their daily lives and other communities, and spoke about music directly. Hereby they added a certain symbolism to this concept, expressing different attitudes as an individual, social group, or culture. The process can, of course, be conducted in the opposite manner, since the influence of a wider system of values, attitudes and behaviors (the culture), is a mechanism that creates a sense of togetherness among individuals. In such a set process, narratives about music emerge as an integral part of the corpus within which the inhabitants of Sarajevo and Mostar identify at the local, regional or ethnic level, hence their cultural identity.

Likewise, music connects people of different backgrounds: cultural, social, economic, ethnic, and religious. The first example relates to a nightclub in East Sarajevo, named *Bahus*, where members of all ethnic groups would listen to mostly *turbo-folk* music. Even in the first informal conversations I had, people pointed out that this location is extremely popular for youth from Sarajevo because drinks are cheaper, parking is free, and there are always "great" musicians. According

to one informant, people gather when having “a good time”, thus one can find “a bunch of happy people having fun and loving *turbo-folk*” (Dražeta, 2017a). For some users, primarily Serb, this club is important in the process of (re)defining the urban identity of East Sarajevo. For Sarajevo residents, predominantly Bosniaks and Croats, this club has a good “atmosphere” and “energy”, and economically “it pays to go”. Music is certainly influential in the context of building a local identity, as it creates ideas about a place which are employed during daily music practices, social interactions, and other activities. When the human experience is expressed through music, it becomes a “product”, later pervaded with the meanings of its users, so that a city can be recognized because of a particular type of music, musical event, or other musical form (Ristivojević, 2012a, 214). Listening to *turbo-folk* music at the aforementioned nightclub leads to some people being identified with a particular location through music, which makes that place recognizable (Ristivojević, 2011, 932). During an on-site interview, a large number of East Sarajevo residents stated that, whether they liked it or not, it represented a peculiar “brand” of their city; this opinion was shared by the vast majority of Sarajevo’s inhabitants, who spoke about it as a part of the city, not a separate urban area.

The following example illustrates the connection between people of different ethnic and religious background, as found in Mostar. The existence of the Pavarotti Music Center and the Mostar Rock School is aimed at building a positive image of the city itself, with participants coming from the entire population of Mostar. An interviewee stated that at the first institution, music is a solution for connecting people, regardless of their “religious and ethnic background”. The role of the center is to remove barriers and break down the stereotypes of “labelling people in the family or school as others or different” (Dražeta, 2017b). This is not easy to do, the respondent said, adding that the overall goal is “to offer an alternative to existing divisions and, through music as a universal language, to develop empathy and love for the other” (Dražeta, 2017b). So the outcome is to create an environment where no one will be viewed “weird” because of their name, and even to tear down or redirect the divisions created in families and at

school, through music-making. This is exactly what our next interlocutor, one of the leaders of the Mostar Rock School who is also involved with the Pavarotti Center, emphasized. It is important to him that children “need to be separated from the fatal effects of *turbo-folk* music and to socialize with one another” (Dražeta, 2017c). Some students have complained that they cannot tell their parents who they were hanging out with, because they would then be forbid from going to music sections. That is why he thinks that music should be used to connect people through organizing concerts, studying, and practicing different genres of rock music, which would demonstrate the pointlessness of divisions. Although he is working on this goal, local politicians are disuniting people in the city, as do foreign politicians who “heat up bad relations, pretending to want everyone to live together again” (Dražeta and Guja, 2018, 917). Here, it can be seen that music and identity are inseparable, i.e. music actively participates in the population’s identification with their city. The feeling that they live in the same place, regardless of ethnic and/or religious background, is present in the narrative about practices tied with *rock and roll*. The global symbolism of it (rebellion, togetherness, urbanity) allows not only the construction of individual, but also local, identities (Ristivojević, 2013b, 129-131).

Examples of how music shapes our thoughts about everyday life relate to its influence on the daily routines of different people. The popular TV show *Grand Stars*, for example, represents a gathering place for people of all ethnic groups. The narratives of my informants in Sarajevo and Mostar said that there was a lack of this kind of “normality” in their daily lives, where people “are just having fun and don’t think about their worries or problems” (Dražeta, 2018a). While drinking coffee, commuting, waiting in line at the post office, making purchases, spending time in a public place, or other activities, there is a conversation about the current political situation. However, happiness arises when that topic is replaced with conversations about the young people in that singing competition: who won? When? Why? Who texted to vote for whom? One informant noted that his parents, born just after World War Two, like to watch this show on television because it reminds them of Yugoslavia (Dražeta, 2018b). The formation of

attitudes about the daily routine of the interviewees (Sarajevo and Mostar residents) is achieved via music and its symbolic significance for their system of values, attitudes and behaviors. These people's experiences are based on the "indivisibility" of *turbo-folk* music, i.e. viewing it as the common cultural heritage of all nations who were once former Yugoslav republics. This sentiment is also expressed through nostalgic narratives. Although we have seen that some respondents consider this genre to be "degrading", other interviewees are of a completely opposite opinion, believing that it will restore "normal" interpersonal relationships, as they were before the 1992–1995 war. The *turbo-folk* music genre arose from the transition of folk music from rural to urban places. Since the 1980s, *turbo-folk* (or *techno-folk*) has been synonymous with music characterized by "challenge", "speed" and "fearlessness". Yet, it is both "folk" and "populist". While the adjective "turbo" is actually "an indicator of the European identity of the Balkans in the twentieth century", "folk" carries with it the problems created by the pluralistic and blended cultural heritage of this area (Mevorah, 2016, 265-266, 273). Those who listen to this music identify it as a gathering factor, and the popularity of performers from Serbia is increasing in Bosnia-Herzegovina and the Republic of Croatia. This suggests a recognition that *turbo-folk* represents a post-Yugoslav phenomenon, despite the current discourse of "official hostility" on the part of the political and cultural elites (Archer, 2009, 4).

Sarajevo and Mostar residents consider music to have a certain role in the intragroup divisions of people within the urban culture. Hence it not only merges, but also separates people. When discussing what factors divide the population (in addition to ethnic, religious, political or financial), people have emphasized geography ("locals" versus "newcomers") and music. These last two are important for this paper, because they are tied with some of the listed criteria, and show that individuals have already developed pre-concieved notions and even opinions about other people not only on the basis of their origin, but also of the music they listen to or practice. Once again, it is recognized that music is a cultural phenomenon, precisely because it bonds individuals to the value system of a particular music genre, group, or performer. Here the question

is not the “verifiability” of one’s conceptions, but the extent to which people use those conceptions to re-think their own sociocultural environment (Ristivojević, 2013a, 442). In Sarajevo, for instance, people who listen to *turbo-folk* are considered by some informants to be “primitive”, “unadapted” or “hoofs” [papci]. In Mostar, such people are not “part of society” [raja] at all, but “peasants”. The division into “part of society” and “hoofs” is arbitrary and depends on the particular situation, since the boundaries between the two concepts change. The first term refers to a crew, society, or group of people with whom an individual can spend time in a tavern, school or at work. The second concept is rather vague and involves those who “do not know how to behave” in the city, and the criterion for this is determined by their being “part of society” (Šavija-Valha, 2000, 170-171). Narratives about music among residents of Sarajevo and Mostar show that there is a gap between how they describe their actions, and what they actually do. Just as a certain kind of nostalgia was expressed through *turbo-folk*, where watching the TV show *Grand Stars* is an “escape from reality” and overcomes “differences”, the judgement behind listening to this music at nightclubs is one of the “inconsistencies” in urban culture. This is not to say that people do so intentionally, but that these judgements and inconsistencies exist in every context, since human life is the sum of different gaps and other similar actions.

Rockers are, according to my interviewees, something that “emerged” as a social group in Sarajevo in SFR Yugoslavia. The great number of musicians and people who listened to, and appreciated, this music made this city the leading music center of the country at that time. For some people, the criterion for recognizing the “old” from the “new” population became music, i.e. listening to or practicing it. Informants tend to produce the “us” vs. “them” dichotomy exactly through who loves and listens to which type of music; thus, it could be said that here too we are noticing a gap between those attitudes and the *Grand Stars* show. When it comes to this broadcast, viewers want to see if some young talented people have deserved the jury’s attention or not, while remembering moments in the former state. On the other hand, criticism is directed to the “rest” of their fellow citizens who have migrated from other parts of Bosnia and Serbia to Sarajevo. While “real citizens” listen to *rock and*

roll and connect with other such people of any ethnic and religious background, “primitives” practice and listen to *turbo-folk*. However, both music genres bring together different ethnic groups, creating a certain degree of interethnic interaction, as seen in the example from East Sarajevo. Mostar is in a similar situation in this regard, where people who listen to *turbo-folk* are marked as “those without musical taste”. On the other hand, in the narratives about music, this genre comes up first, and is then followed by the activities of leaders and members of the Pavarotti Music Center and the Mostar Rock School. The story of ethnic, religious and symbolic divisions in the city begins with nightclubs, precisely because those who spend time here are not “true Mostarians”. Hence someone who was born in Mostar listens to *rock and roll* along with fellow citizens of other nations, and differentiates from those who “came down from the hill”. The immigrant population practices going out to nightclubs and listening to *turbo-folk*, which is one of the characteristics of “peasants”, regardless of ethnicity. This represents a certain level of interethnic interaction through music, which is judged and considered “inappropriate” by other Mostarians. Watching the *Grand Stars* is done by the same people who criticize the music genre from that TV show, but since that practice remains in the private, not the public sphere, the “us” vs. “them” mentality remains legitimate in their eyes.

Conclusion

Based on ethnographic examples tied with narratives about music, it can be determined that residents of Sarajevo and Mostar attach a particular cultural significance to music. The implication is that music is an element of the urban culture. Therefore, narratives about music, or what people say regarding practices and events related to music of any genre, have a certain cultural meaning for them and are an important element of everyday life. This paper contributed to the field of music research from the perspective of other disciplines, primarily ethnology and anthropology. Moreover, the collaboration between fields with an interest in music can bring differing perspectives and results in the context of contemporary studies of this topic. Ethnological and

anthropological research on music and opportunities for further interdisciplinary connections are the inducement for a “better” understanding of our cultural and social reality, and the treatment of different concepts from multiple angles.

References

- Abot, H. P., 2009. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Archer, R., 2009. *Paint me Black and Gold and Put me in a Frame: Turbofolk and Balkanist Discourse in (post)Yugoslav Cultural Space*. Master's thesis. Budapest: Central European University.
- Dražeta, B., 2017a. *Interview with O.G.* [fieldwork diary] East Sarajevo, 25 October 2017.
- Dražeta, B., 2017b. *Interview with R.P.* [fieldwork diary] Mostar, 12 December 2017.
- Dražeta, B., 2017c. *Interview with G.S.* [fieldwork diary] Mostar, 16 December 2017.
- Dražeta, B., 2018a. *Interview with Š.G.* [fieldwork diary] Sarajevo, 25 March 2018.
- Dražeta, B., 2018b. *Interview with L.N.* [fieldwork diary] Sarajevo, 11 April 2018.
- Dražeta, B. and Guja, Z., 2018. Uticaj muzike na međuetničke odnose stanovnika Sarajeva i Mostara. [cyr.] *Etnoantropološki problemi*, 13(4), 899-925.
- Đapović, L., 1995. Problemi ispitivanja kulture stanovanja u gradu. [cyr.] *Glasnik Etnografskog isnitituta SANU*, 44, 159-167.
- Ivanova, R., 2010. Teren u naučnim istraživanjima etnologa. [cyr.] *Glasnik Etnografskog isnitituta SANU*, 58(2), 9-15.
- Kovačević, I., 2015. *Istorija srpske antropologije*. [cyr.] Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu i Dossije studio.
- Mevorah, V., 2016. Turbo-folk – balkanizam, orijentalizam i drugost. *Kultura*, 151, 261-278.
- Pavlović, A. S., 2016. *Svakodnevni život stanovnika severne Kosovske Mitrovice*. [cyr.] Ph. D. Univerzitet u Beogradu.

- Ristivojević, M., 2011. Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog “novog talasa” u rokenrol muzici. *Etnoantropološki problemi*, 6(4), 931-947.
- Ristivojević, M., 2012a. Rokenrol kao lokalni muzički fenomen. *Etnoantropološki problemi*, 7(1), 213-233.
- Ristivojević, M., 2012b. Proučavanje muzike u antropologiji. *Etnoantropološki problemi*, 7(2), 471-486.
- Ristivojević, M., 2013a. Muzika kao kulturni fenomen. *Etnoantropološki problemi*, 7(2), 441-451.
- Ristivojević, M., 2013b. Rokenrol kao simbolički resurs. *Etnološko-antropološke sveske*, 21(n.s. 10), 129-142.
- Spasić, I., 2004. *Sociologija svakodnevnog života*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Šavija-Valha, N., 2000. Sarajevski duh – (etno)muzikološka skica. *Časopis za kritiko znanosti*, 28(200/201), 169-174.
- Vujović, S. and Petrović, M., 2005. *Urbana sociologija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Vučinić-Nešković, V., 2013. *Metodologija terenskog istraživanja u antropologiji*. [cyr.] Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu.
- Zlatanović, S., 2010. Transfer i kontratransfer u etnografskim istraživanjima. [cyr.] *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, 58(1), 129-139.

Teorija muzike / Theory of Music

MUZIKA I PRIMARNI PROCESI: FRAGMENTACIJA

Miloš Zatkalik

Abstrakt: Prema brojnim psihoanalitičarima, od svih umjetnosti, muzika je najbliža nesvjesnim, predverbalnim, primarnim modusima mentalnog funkcionisanja. Kondenzacija, premještanje ili pretvaranje u suprotno, tipične su transformacije u izvođenju nesvjesnog uma. Te transformacije uključuju fragmentaciju, koja se također ističe u svim aspektima muzike: tematskom materijalu, harmonijskim progresijama, formalnoj konstrukciji i tako dalje.

Ključne riječi: fragmentacija; primarni proces; Kohut; Rose.

Prije dvije godine na simpoziju *Muzika u društvu* predstavio sam rad koji je objavljen 2018, s naslovom gotovo identičnim sadašnjem (Zatkalik, 2018). Razlika je u tome što je “kondenzacija” od prije dvije godine sada zamijenjena “fragmentacijom”. Zapravo, ovaj članak je na neki način pandan prethodnom. Kao i tada, cilj ovog članka je pružiti psihoanalitičku perspektivu određenim muzičkim strukturama i procesima; demonstrirati jedinstvenost muzike među različitim vidovima umjetnosti u njenoj bliskosti sa nesvjesnim. Posvetit će se posebna pažnja određenim dešavanjima u dvadesetom stoljeću i pokušati objasniti neviđene razine fragmentacije dostignute u muzici tog razdoblja.

Fragmentacija je u muzici sveprisutna. Utječe na sve aspekte: tematski materijal, harmonijske progresije, formalnu konstrukciju itd. Počevši od tematizma, gotovo bi se moglo nazvati sudbinom bilo koje muzičke teme da bude fragmentirana i da se u nekom budućem trenutku ponovo sastavi. Skoro da i ne postoji potreba za navođenjem primjera: dovoljno je posmatrati šta se događa s glavnim temama gotovo u bilo

kojem sonatnom obliku između sredine 18. i kraja 19. stoljeća. Tendencija ka fragmentaciji je toliko održiva, da čak i kad vjerujemo da smo identificirali najmanju i nedjeljivu česticu, pokazat će se da se i ona ipak može dalje razgrađivati:



Primjer 1.

Robert Schumann. *Erster Verlust*

Isto tako, u svakom tonalitetnom djelu, tonalitet jednom uspostavljen ima tendenciju da se fragmentira, cjelovitost harmonijskih progresija je narušena, ali zakoni tonaliteta, koji funkcioniraju kao svojevrsni muzički superego, vodit će računa da se integritet ponovo uspostavi.

Kao što sam već naveo, od ranih 1900-ih godina, fragmentacija je dosegla nivo bez presedana. Očigledno je da smo svjedočili rušenju tonalitetnog sistema. Tematski materijal se takođe dodatno raspada: veliki dio muzičkih djela izostavlja teme i zavisi od motiva ili intervala. U ekstremnim slučajevima pointilističke teksture, poput one generalno povezane s Antonom Webernom (1883–1945), samo muzičko tkivo se raspada.

Kasnije ćemo vidjeti i neke druge aspekte fragmentacije, no prije toga pokušat ću objasniti muzičku tendenciju ka fragmentaciji. Tokom posljednjih nekoliko godina saradivao sam s beogradskim psihoanalitičarom Aleksandrom Kontićem (1958) i objavili smo nekoliko članaka u kojima detaljnije raspravljamo o odnosima muzike i nesvjesnog (Zatkalik i Kontić, 2013, 2015, 2017), prilažući brojne primjere. Bez ove saradnje, ne bi bile ostvarene niti one publikacije čiji sam ja jedini autor (Zatkalik, 2017, 2018), kao ni ovaj članak. Ovom prilikom, ponovit ću samo glavne zaključke tih istraživanja. Vezu između muzike i nesvjesnog primijetili su ne samo naučnici, već i sami kompozitori. Kada je Arnold Schönberg (1874–1951) muziku nazvao jezikom nesvjesnog (Schoenberg, 1975, 193), on možda nije bio sasvim precizan

u tom, ali je ipak shvatio suštinsku vezu između njih. Svakako, od svih umjetnosti, muzika je najbliža arhaičnim modusima mentalnog funkcionisanja: nesvjesnim, primarnim procesima. Prateći brojne psihoanalitički orijentirane stručnjake razvojne psihologije (Winnicott, 1953; Stern, 1977, 1985) ovu vezu možemo, bar dijelom, pripisati najvažnijoj ulozi koju zvuk ima u najranijoj dobi života, čak i u prenatalnom razdoblju. Muzika je, dakle, ukorijenjena u tim najranijim fazama individualnog razvoja, kada nesvjesni, predverbalni, primarni procesi čine gotovo jedini oblik mentalne aktivnosti. Nadalje, u našem prethodnom istraživanju citiranom gore, izdvojili smo izomorfizam između muzičkih struktura i procesa s jedne strane, i predstava primarnih procesa s druge strane. Više puta smo se referirali na frejldovski¹ proučavanje snova, i pretpostavku da je takav pristup naša najbolja šansa za uvid u rad nesvjesnog uma.² Tokom rada sna stvarne percepcije su izobličene, a ova izobličjenja uključuju kondenzaciju, fragmentaciju, premještanje ili davanje značenja suprotnog od onog kojeg naizgled imaju.

Ono što je presudno za našu sadašnju namjenu, analize snova otkrile su činjenicu da snevač nesvjesno često koristi fragment objekta da bi predstavio objekt u cjelini – *pars pro toto*.³ Postoji zanimljiva sličnost s muzikom, kada motivi u razvojnim dijelovima predstavljaju cijele teme.⁴

1
Sigmund Freud (1856–1939)

2
U posebnom interesu bio je san o Freudovom vjerovatno najpoznatijem pacijentu, poznatom kao Wolf Man, a koji je detaljno opisan u Freud, 1918. Naravno, Freudovo primarno istraživanje iz te oblasti ostaje *The Interpretation of Dreams* [Tumačenje snova] (Freud, 1901–1902). U razmatranju povezanosti snova i muzike, nadovezali smo se i na ranija istraživanja (Fisher, 1954; Friedman, 1960).

3
Brojni veliki kompozitori to potvrđuju opisujući proces komponovanja kao stanje blisko transu (vidi, na primjer, Abell, 1955, 25, intervju s Johannesom Brahmsom). Općenito govoreći, može se pretpostaviti da muzika pomaže u oživljavanju razvojno ranijih modusa doživljaja, fenomen koji je odgovarajuće nazvan kreativna regresija ili "regresija u službi ega" (Kris, 1952; Knafo, 2002).

4
Ovu paralelu između muzike i sna prikladno je formulisala psihoanalitičarka Julie Jaffe Nagel: "Ako verbalna analiza snova utire kraljevski put u nesvjesno [aludirajući na čuvenu Frejldovu izjavu, op. aut.], muzika pruža zvučni put do istog odredišta." (Nagel, 2008, 526)

Fragmentacija, u širem shvatanju, može se povezati sa fenomenom traumatskog cijepanja. Slijedeći Freuda, ali inkorporirajući najsavremenija istraživanja koja uključuju neuronauke, Gilbert Rose, muzički kompetentni psihoterapeut, definira traumu kao psihičko cijepanje zbog prekomjerne stimulacije, dok je ovladavanje traumom reintegracija (Rose, 1987, ix). U slučaju traume gubitka, posebno ranog gubitka, kao kad djeca izgube roditelje, posljedica nemogućnosti postepenog prolaska kroz gubitak u djetetu izaziva kontradiktoran stav: smrt je intelektualno prihvaćena, ali emocionalno poreknuta. Dolazi do rascjepa unutar ega; želja i realnost istovremeno su prisutne (Rose, 1987, 125).

Vjerujem da je *Sonata* za violinu i klavir u A-duru Césara Francka (1822–1890) primjer rascjepa na nekoliko nivoa (Primjer 2).

Allegretto ben moderato

Vn. *molto dolce*

Pf. *pp*

A: V⁷

6

Vn.

Pf. I⁶ - 5 VII_v - 6

11

Vn. *sempre dolce*

Pf. V⁷ C#; VII_v - 6 V⁷ - I

Primjer 2.

C. Franck. *Sonata* za violinu i klavir. I stavak. t. 1-15.

Početni dominantni akord sa intervalom velike none je na neki način podijeljen između subdominantne i dominantne

funkcije. Sljedeća funkcionalna podjela se dešava između ovog nestabilnog akorda koji ostaje u fokusu, i tonike čija je uloga nešto veća od implicirane. Prisutnost dvije modulatorne teme daje unutrašnje tonalitetno rascjepljenje. Trivijalno, s obzirom da je stav napisan u sonatnoj formi, tonalitetno rascjepljenje se nalazi između te dvije teme. Međutim, harmonijska nestabilnost doprinosi tome da se teme iznutra rascijepu čak i u reprizi, bez obzira na njihovo normativno javljanje u osnovnom tonalitetu.

Kadencija na tonici je snažno anticipirana, a zatim poništena modulacijom u Cis-dur. To je ono što podrazumijeva osjećaj gubitka; traumatsko cijepanje, dodatno pojačano registarskim promjenama. Novi tonalitet je još uvijek povezan sa materijalom prve teme, što bi se moglo protumačiti kao poricanje gubitka.

Posmatrajući u najširem smislu, cijela sonata prikazuje rascjeplost ega. Za harmoniju se može reći da je uzeta za predstavljanje emocija i želja mašte. Nazivam harmoniju “poželjnom” jer je najprikladnija za stvaranje očekivanja, osjećaja njihovog ispunjenja ili razočarenja. Izuzetno “disciplinovanu” i uređenu vještinu ove kompozicije, prikazanu simetričnom strukturom fraza, koherentnom formom stavaka, sveukupnom višestavačnom konstrukcijom i kanonskom strukturom u posljednjem stavku, podržava intelekt (sekundarni proces mentalne aktivnosti). Kontradiktorna stanja ega su razdvojena – kao što bi rekao Otto Kernberg (1928), psihoanalitičar (prema Carsky i Ellman, 1985) – i neće se pomiriti do posljednjeg stavka.

Mogla bi se povući paralela sa karakterističnom sonatom kasnog osamnaestog stoljeća, u kojoj se sporedni tonaliteti mogu protumačiti kao jasno definisani progoniteljski objekti. Kod Francka, kao i u mnogim kasnoromantičarskim djelima, vjerovatnije je da ćemo osjetiti konstantnu anksioznost; slobodne pokretljive instinktivne nagone koji lutaju u više smjerova. Nestabilna harmonija nas održava u vječnom stanju neposrednih prijeteci dogadaja koji mogu uništiti naš svijet. Čudo muzike pretvara dinamiku i formu traume u ugodno iskustvo.

Trebamo još uzeti u obzir tendencije koje su se desile u posljednjih stotinu godina i više. U vezi s tim, Gilbert Rose navodi

da veliki dio moderne umjetnosti naglašava nepomirljivost koja je inherentna samoj realnosti, i tjera je da živi s logičkim suprotnostima i egzistencijalnim sukobima (Rose, 1987, 160). Čimbenici koji utječu na karakter umjetnosti nevjerovatno su kompleksni, ali bih mogao dati mali doprinos u razotkrivanju te misterije. Za ovaj doprinos dužan sam austrijsko-američkom psihoanalitičaru Heinzu Kohutu (1913–1981), jednom od glavnih predstavnika self-psihologije. Autor navodi profil *krivog čovjeka* (Kohut, 1977): to je pojedinac preokupiran izbjegavanjem Edipove krivnje kao središnjeg problema zapadne civilizacije; prilično dosljedna i integrirana ličnost, sa strukturnim elementima – što znači id, ego i superego iz Freudovog strukturnog modela uma – ulaze u sukobe, a ipak su donekle jasno ocrtani. Suprotno ovome, Kohut definira *tragičnog čovjeka*, više karakterističnog za kasnije periode 20. stoljeća, što je konceptualizacija pojedinca koji je blokiran u svom pokušaju postizanja samoostvarenja. Značajno je da *tragičnog čovjeka* progoni dezintegracijska tjeskoba. Kod takvih pojedinaca, objekt se često dijeli na “dobar” i “loš”, pozitivne i negativne emocije su mu podijeljene, zbog čega slika sebe i drugih nije integrirana. Pod pojmovima “objekt” ili “instinktivni objekt” određene psihoanalitičke škole podrazumijevaju sve ono preko čega instinkt nastoji ostvariti svoj cilj, bilo da je to osoba, stvar ili njihov dio. Takav objekt ili dio objekta može izazvati ambivalentnost, istovremeno bivajući u isto vrijeme i dobar i loš; kao naprimjer, majčina dojka koja hrani je dobra, ali gladno novorođenče koje odmah ne pronađe dojku povezuje je s lošom dojkom. *Tragični čovjek* često doživljava djelimična poistovjećivanja s dijelovima objekata, a to čini unutarnji svijet fragmentiranim kao da je sastavljen od neintegriranih čestica, gdje je cjelinu teško razaznati, ustrajan u stanju nejasnih unutrašnjih tenzija i lebdeće depresije. Zbog ovih neprestano oscilirajućih napetosti, čovjeka modernog doba progoni strah da će se njegova psihološka struktura, što je nejasno definirano, raspasti pod pritiskom tih napetosti. To se stanje može nazvati dezintegracijskom anksioznošću. Prema Kohutu, ovo je najdublja anksioznost koju možemo iskusiti (Kohut, 1984). Ona je duboko nesvjesna i samo je umjetnost, s obzirom da je usko vezana za nesvjesno arhaično *ja*, može evocirati. Niti jedna umjetnost osim muzike nije bliža tome.

S obzirom na takve pretpostavke, možemo bolje razumjeti opća strujanja muzike koju su stvorili ljudi takve psihološke strukture ili je ona sama stvarana za njih. Već smo spomenuli slučaj krajnje fragmentacije u djelu Antona Weberna. Ne samo da ono što je fragmentirano neće biti ponovo sastavljeno: često ne postoji ništa cjelovito i integralno što bi se moglo fragmentirati. Tu ne govorimo samo o fragmentaciji u tehničkom smislu. U 20. stoljeću čak smo svjedočili rušenju sistema vrijednosti: fragmentaciji estetičkog superega. Stoga, nije čudo što je u aleatoričkoj muzici čak uloga kreatora fragmentirana.

Kada posmatramo na koji način se muzika bavi pitanjem fragmentacije, možemo izdvojiti dvije suprotne tendencije. Jedna od njih prepoznaje fragmentaciju kao stvarno i neopozivo stanje stvari. Prikazat ću to primjerom kompozicije Edgarda Varèsea (1883–1965) *Octandre*.

The image shows a musical score for the woodwind section of Edgard Varèse's *Octandre*. The score is for Oboe, Clarinet in B, and Bassoon. The tempo is marked 'Assez lent' with a 4/4 time signature. The music features complex chromatic patterns. Several tetrads are circled in red and labeled with numbers: 0123, 012, 013, 012, 016, 016, 016, 012, 013, and 013. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *ppp*, and *mf*. The bassoon part has a circled chord labeled 'triple chord'.

Primjer 3.

E. Varèse. *Octandre*. t. 1-8.

Osnovna jedinica, ćelija koja se često označava u vezi sa Varèseom, nije ništa drugo nego kromatski tetrakord. Ali čak će se i ovaj tetrakord pokazati prekomjerno proširenim, te se stoga dijeli na dva međusobno povezana trikorada, što je najbolje predstavljeno Forteovim setovima 012 i 013. Dakle, veći dio prvog stavka odvija se u stalnoj preraspodjeli ovih trikorada u vremenu i prostoru.⁵ To uključuje njihove kolizije, prožimanja, dok je rijetko nagoviještena njihova integracija u šire konfiguracije. Pa čak ni to nije dovoljno.

5

Detaljna analiza se nalazi u Moura, 2004.

Drugi stavak dalje razbija navedene trikorde, i samo kromatski par ispunjava početni dio stavka. Istina je da postoji nešto slično reprizi u prvom stavku, ali mogli bismo to nazvati prevarom (izvinjavam se zbog ovog izraza, nisam mogao naći bolji način da to opišem). Pribjeći kliše: *too little, too late*, i – proširiti kliše – nekako je previše izvan konteksta da može služiti formalnoj funkciji reprize. Takve reprize prije poimamo kao pojavu potisnutih čestica nesvjesnog koje su iznenada isplivale na površinu.

Primjer 4.

E. Varèse. *Octandre*. II stav. t. 10-19.

Druga tendencija prkosi fragmentaciji, nastoji ponuditi model svijeta koji bi izgledao povezan i koherentan. Nikada prije nismo vidjeli takvo širenje kompozicijskih sistema ili algoritama za

generiranje muzike. Ipak, kako mnogi od ovih sistema imaju malu perceptivnu vrijednost, oni u konačnici mogu dokazati beskorisnost odupiranja fragmentaciji.

Poučno je ispitati samu muzičku analizu, njene interese, njen diskurs u kojem obiluju pojmovi kao što su cjelovitost, povezanost, organska koherencija (biološke metafore su posebno rastrostranjene), poštovati “jedinstvo u raznolikosti” kao vrhovni estetski zakon. Već 1970-ih, kada je Allen Forte objavljivao svoju knjigu *The Structure of Atonal Music*, još uvijek je imao za cilj otkriti principe kontinuiteta i koherentnosti. Muzički analitičari su poznati po svojoj sposobnosti za otkrivanjem koherentnosti. U prethodno opisanom *Octandreu*, entuzijastični analitičar može osmisliti određene konfiguracije koje proizlaze iz integracije gore spomenutih ćelija i možda naći zanimljiv način da ih prezentira kao autentične hijerarhijske strukture (kao na primjer u Ilišević, 2014). Međutim, u novije vrijeme, muzička analiza se počela naginjati ka suprotnom polu, posvećujući veću pažnju dezintegrirajućim tendencijama. Prema tome, kada je Robert Morgan napisao članak *The Concept of Unity and Music Analysis* (Morgan, 2003), Jonathan Kramer uspijeva propisno odgovoriti svojim radom *The Concept of Disunity and Music Analysis* (Kramer, 2004). Ako je 1987. Nicholas Cook u svom vodiču *A Guide to Musical Analysis* (1987) predstavio analitičke tendencije koje su imale za cilj otkrivanje kohezije, 2006. godine pisao je o principima suprotnosti, kolaža i montaže. Neki savremeni teoretičari ističu da je dosljedna hijerarhijska uniformiranost mit, čak i u muzici u kojoj konvencionalna mudrost najviše teži ka jasnoj i strogoj organizaciji – muzici 18. stoljeća. Robert Gjerdingen, na primjer, otkriva u Mozartovoj muzici ono što bi bila čista hereza za šenkerijance: sukcesija više malih struktura koje nemaju nikakvu jaču vezu osim one koja proizlazi iz generalnog raspoloženja (Gjerdingen, 2007, 425-426).

Na jedno od glavnih pitanja – zašto je fragmentacija “prirodnija” u muzici nego u bilo kojem drugom obliku umjetnosti – vjerujem da je odgovoreno ranije u ovom radu. Da ponovim: muzička umjetnost nadmašuje ostale umjetnosti u svom korištenju nesvjesnih primarnih procesa, pa shodno tome, sile fragmentacije djeluju snažnije u muzici nego drugdje. Ipak, na kraju ovog rada, prepustit ću se prikazivanju nekoliko primje-

ra iz drugih umjetnosti. Čuvena *Guernica* Pabla Picassa (1881–1973) je primjer kako se fragmentacija koristi za prizivanje osjećaja strahote koji je vladao u Španskom građanskom ratu.



Primjer 5.

P. Picasso. *Guernica* (Picasso, 1937)

Inače, naredni primjer Salvadora Dalíja (1904–1989) odnosi se također na iste historijske okolnosti:



Primjer 6.

S. Dalí. *Soft Construction with Boiled Beans. Premonition of Civil War* (Dalí, 1936)

Čini se da nije potrebno dalje komentarisati.

Konačno, fragmentacija je moguća i u književnosti, iako je verbalna sfera *par excellence* domena sekundarnih procesa. To nigdje nije predstavljeno sa više jasnoće kao u dva romana Jamesa Joycea (1882–1941), *Uliks* i *Fineganovo bdijenje*. Dakle, u romanu *Uliks*, u epizodi *Sirene* – koja se uglavnom smatra najmuzikalnijom od svih – nalazimo sljedeće:

“ – Ja mislim da sam ja tada spasao situaciju, Bene.

– Jesi – potvrdi Ben Dolard. – Sećam se i onih tesnih pantalona. Bila je to sjajna ideja, Bobe. Otac Kauli pocrvene do sjajnih purpurnih ušiju. Spasao je situa. Tesne panta. Sjajna ide.” (Džojls, 2003, 287)

Zaista je potreban autor ništa manje važniji od Joycea da proizvede verbalnu repliku muzičke teme koja je prvo izrečena, a zatim fragmentirana. Gotovo bizarni efekti prethodna tri primjera, nasuprot fragmentaciji koja se bez napora postiže muzikom, uvjerljiv su dokaz jedinstvenosti muzike u njenoj sposobnosti da djeluje na najdublja skrovišta naše psihe.

Reference

- Abell, A., 1955. *Talks with Great Composers*. New York: Citadel Press.
- Carsky, M. i Ellman, S., 1985. Otto Kernberg: Psychoanalysis and Object Relations Theory: The Beginnings of an Integrative Approach. U: J. Reppen, ur. *Beyond Freud: A Study of Modern Psychoanalytic Theories*. [online] Dostupno na: <https://www.freepsychotherapybooks.org/ebook/otto-kernbergpsychoanalysis-and-object-relations-theory-the-beginnings-of-an-integrative-approach/> [Posjećeno: 5. juni 2020].
- Cook, N., 1987. *A Guide to Musical Analysis*. London, Melbourne: J. M. Dent and Sons.
- Cook, N., 2006. Uncanny Moments: Juxtaposition and Collage Principle in Music. U: B. Almén i E. Pearsall, ur. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press. 107-134.

- Dalí, S., 1936. *Soft Construction with Boiled Beans. Premonition of Civil War*. [slika] Dostupno na: <https://en.opisanie-kartin.com/description-of-the-painting-by-salvador-dali-a-soft-composition-with-boiled-beans-a-premonition-of-civil-war/> [Posječeno: 6. juni 2020].
- Džojš, Dž., 2003. *Uliks*. Prijevod s engleskog Z. Paunović. Beograd: Geopoetika.
- Gjerdingen, R., 2007. *Music in the Gallant Style*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Fisher, Ch., 1954. Dreams and Perception – the Role of Pre-conscious and Primary Modes of Perception in Dream Formation. *Journal of American Psychoanalytic Association*, 2, 389-444.
- Freud, S., 1901–1902. *The Interpretation of Dreams*. Reprint 1953. Standard Edition. Vol. IV-V. Prijevod s njemačkog J. Strachey. London: Hogarth Press.
- Freud, S., 1918. *From the History of an Infantile Neurosis*. Reprint 1955. U: J. Strachey and A. Freud, ur. Standard Edition. Vol. XVII. London: Hogarth Press.
- Friedman, S. M., 1960. One Aspect of the Structure of Music – A Study of Regressive Transformations of Musical Themes. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 8, 427-449.
- Илишевић, Т., 2014. *Циљно оријентисани процеси у раду са звучним масама: Композиције Едгара Вареза и Витолда Лутославског*. Специјалистички рад. Универзитет уметности у Београду.
- Knafo, D., 2002. Revisiting Ernst Kris's Concept of Regression in the Service of the Ego in Art. *Psychoanalytic Psychology*, 19(1), 24-49.
- Kohut, H., 1977. *The restoration of the self*. New York: International Universities Press.
- Kohut, H., 1984. *How does analysis cure?* Chicago: University of Chicago Press.
- Kramer, J., 2004. The Concept of Disunity and Musical Analysis. *Music Analysis*, 23(2-3), 361-372.
- Kris, E., 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
- Morgan, R., 2003. The Concept of Unity and Musical Analysis. *Music Analysis*, 22(1/2), 7-50.
- Moura, E., 2004. Interaction between the Generative Cell and

- Symmetrical Operations in Varèse's "Octandre". *Contemporary Music Review*, 23(1), 17-44.
- Nagel, J. J., 2008. Psychoanalytic Perspectives on Music: An Intersection on the Oral and Aural Road. *Psychoanalytic Quarterly*, 77(2), 507-529.
- Picasso, P., 1937. *Guernica*. [slika] Dostupno na: <https://pl.pinterest.com/pin/382102349627658732/visualsearch/?cropSource=6&h=236&w=530&x=16&y=10> [Posjećeno: 6. juni 2020].
- Rose, G., 1987. *Trauma and Mastery in Life and Art*. New Haven: Yale University Press.
- Schoenberg, A., 1975. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. L. Stein, ur. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Stern, D., 1977. *The First Relationship: Infant and Mother*. London: Harvard University Press.
- Stern, D., 1985. *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Development*. New York: Basic Books.
- Winnicott, D. W., 1953. Transitional object and transitional phenomena. *International Journal of Psychoanalysis*, 34, 89-97.
- Zatkalik, M., 2017. Psychoanalytic Reflections on Modulation. [pdf] *9th European Music Analysis Conference (EUROMAC)*. Strasbourg, 28. juni–1. juli 2017. Dostupno na: <http://euromac2017.unistra.fr/en/conference/psychoanalytic-reflections-on-modulation-2/> [Posjećeno: 29. maj 2019].
- Zatkalik, M., 2018. Music as Ruled by Primary Processes: Condensation. U: A. Bosnić i N. Hukić, ur. *Collection of papers of the 10th International Symposium "Music in society"*. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu. 25-37.
- Zatkalik, M. i Kontić, A., 2013. Is There a Wolf Lurking Behind These Notes: The Unconscious Code of Music. U: M. Zatkalik, D. Collins i M. Medić, ur. *Histories and Narratives of Music Analysis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 628-644.
- Zatkalik, M. i Kontić, A., 2015. Psychoanalysis and Music: Discourse about the Ineffable. *Muzikologija*, 19, 127-146.
- Zatkalik, M. i Kontić, A., 2017. Regression in Music or How to Communicate the Ineffable. *Principle of Music Composing*, XVII, 25-32.

MUSIC AS RULED BY PRIMARY PROCESSES: FRAGMENTATION

Miloš Zatkalik

Abstract: According to a number of psychoanalysts, music is the closest of all the arts to the unconscious, preverbal primary modes of mental functions. Condensation, displacement, or becoming opposite are typical transformations performed by the unconscious mind. These transformations include fragmentation, which also features prominently in all aspects of music: thematic material, harmonic progressions, formal constructions, and so on.

Keywords: fragmentation; primary process; Kohut; Rose.

Two years ago, at the conference *Music in Society*, I presented a paper – published in 2018 – with a title almost identical to the present one (Zatkalik, 2018). The difference is that the “condensation” from two years ago has now been replaced with “fragmentation”. Indeed, the present paper is, in a way, a counterpart to the previous one. It aims to provide a psychoanalytical perspective to specific musical structures and processes; to demonstrate the uniqueness of music among various forms of art in its closeness to the unconscious. Special attention will be dedicated to certain developments in the twentieth century, and it will try to account for the unprecedented levels of fragmentation reached in the music of that period.

Fragmentation is ubiquitous in music. It affects all aspects: thematic material, harmonic progressions, formal construction etc. Beginning with thematism, one might almost call it the destiny of any musical theme to be fragmented, and at some future point, reassembled. There is hardly a need to adduce examples: it will suffice to observe what happens with primary themes in virtually any Sonata Allegro movement between

the mid-eighteenth and late nineteenth century. The tendency to fragmentation is so persistent that even when we believe we have identified the smallest and indivisible particle, it will transpire that it can be broken down even further.



Figure 1.
Robert Schumann. *Erster Verlust*

Likewise, in every tonal piece, the tonality, once established, tends to be fragmented, and the integrity of harmonic progressions fractured. However, the laws of tonality, functioning as a kind of musical superego, will see to it that the integrity is ultimately restored.

As I have indicated, fragmentation has reached extreme heights since the early 1900s. Most obviously, we have witnessed the disintegration of the tonal system. Thematic material has also further decomposed: a great deal of music has dispensed with themes and hinges instead on motives or intervals. In extreme cases of pointillistic texture, such as generally associated with Anton Webern (1883–1945), the very fabric of music disintegrates.

Later, we will see some other aspects of fragmentation, but I will first try to take a step toward explaining music's predilection for fragmentation. Over the last several years, I have collaborated with the Belgrade psychoanalyst Aleksandar Kontić (1958), and we have published several articles which discussed the relationships between music and the unconscious at greater length (Zatkalik and Kontić, 2013, 2015, 2017), adducing several examples. Without this collaboration, even those publications I was the sole author of (Zatkalik, 2017, 2018), as well as the present paper, would not have materialized. On this occasion, I will reiterate only the main points. The connection between music and the unconscious has been noted not only by scholars but by composers as well. When Arnold Schönberg (1874–1951) called music the language of the unconscious (Schoenberg, 1975, 193), he may not have been

entirely accurate, but he had grasped the fundamental link between the two. Arguably, music is the closest of the arts to the archaic modes of mental functioning: the unconscious primary processes. Following a number of psychoanalytically oriented developmental psychologists (Winnicott, 1953; Stern, 1977, 1985), we can attribute this link, at least in part, to the paramount role that sound plays in our earliest infancy, even in the prenatal period. Music is, therefore, rooted in these earliest stages of individual development, when unconscious, preverbal primary processes constitute the only form of mentation. Furthermore, in our previous research quoted above, we have pointed out isomorphism between musical structures and processes on the one hand and representations of primary processes on the other. We have repeatedly referred to the Freudian¹ approach to dreams, and the assumption that the study of dreams is our best chance to obtain a glimpse of the workings of the unconscious mind.² Real-life percepts are distorted by dreamwork, and these distortions include condensation, fragmentation, displacement, or giving a meaning opposite to the one it ostensibly has.

Crucially for our present purpose, analyses of dreams have disclosed that the dreamer's unconscious often uses a fragment of an object to represent the object as a whole – *pars pro toto*.³ There is a glaring similarity in music when motifs in developing sections represent entire themes.⁴

1
Sigmund Freud (1856–1939)

2
Of special interest was the dream of Freud's probably most famous patient, known as Wolf Man, described in great detail in Freud, 1918. Naturally, Freud's *Interpretation of Dreams* (Freud, 1901–1902) remains a seminal study in that field. In our considerations of the links between dreams and music, we have also built upon the earlier research (Fisher, 1954; Friedman, 1960).

3
A number of great composers corroborate this by describing the process of composing as close to a dream-like state (see, for instance, Abell, 1955, 25 for an interview with Johannes Brahms). Generally speaking, it can be surmised that music helps revive the developmentally earlier modes of experience, the phenomenon aptly named creative regression or "regression in the service of the ego" (Kris, 1952; Knafo, 2002).

4
This dream/music parallel was aptly formulated by the psychoanalyst Julie Jaffe Nagel: "If the verbal analysis of dreams paves a royal road to the unconscious [alluding to the famous Freud's statement, Author's note], music provides an aural road to the same destination." (Nagel, 2008, 526)

Fragmentation, somewhat broadly conceived, can be related to the phenomenon of traumatic splitting. Following Freud, but incorporating more up-to-date research including neurosciences, a musically competent psychotherapist named Gilbert Rose has defined trauma as a psychic splitting due to overstimulation, whereas mastery of the trauma is reintegration (Rose, 1987, ix). In trauma cases involving loss, particularly early losses such as children losing a parent, the child is left with a contradictory attitude due to the inability to gradually work through it: the death is intellectually accepted but emotionally denied. A split within the ego occurs where wishes and reality exist side by side (Rose, 1987, 125).

I believe that *Sonata* for Violin and Piano in A major by César Franck (1822–1890) exemplifies such splits at several levels (Figure 2).

Allegretto ben moderato

Vn. *molto dolce*

Pf. *pp*

A: V⁹

Vn. *sempre dolce*

Pf. *pp*

..... 1⁶ - 5 VII_v ¹⁶

V: Ch: VII_v¹⁶ V⁷ I

Figure 2.
C. Franck. *Sonata* for Violin and Piano. I movement. b. 1-15.

The initial dominant chord with its major ninth is, in a way, split between the subdominant and dominant functions. A further functional split is between the unstable chord that remains in focus, and the tonic, which more than implied. There are two themes, both modulatory, hence internally tonally split. Trivially, the movement being in sonata form, there is a tonal split between the two themes. However, harmonic instability renders them internally separate even in their recapitulation, notwithstanding their normative appearance in the home key.

The tonic cadence is strongly anticipated and then denied by the modulation in C-sharp major. This traumatic splitting, enhanced by the registral shift, entails a sense of loss. The new key is still tied to the material of the first theme, which can be interpreted as a denial of loss.

From the broadest perspective, the entire sonata exemplifies an ego split. Harmony may be used to represent emotion and wishful imagination. I call harmony “wishful” because it is most suitable for creating expectations about their sense of fulfillment or frustration. The highly “disciplined” and ordered craft of this composition, exemplified by the symmetrical phrase structure, the coherent form of movements, the overall multi-movement construction, and canonic structure in the last movement, stands for intellect (the secondary process of mentation). Contradictory ego states are separated – as psychoanalyst Otto Kernberg (1928) would say (cited in Carsky and Ellman, 1985) – not to be reconciled until the last movement.

A parallel may be drawn with a typical late eighteenth-century sonata in which subsidiary keys were experienced as definite persecutory objects. In Franck, and for that matter, many of the late romantic works, we are more likely to experience constant anxiety; freely mobile instinctual drives wandering in multiple directions. The unstable harmony keeps us in a perpetual state of imminent threatening events that may shatter our world. The miracle of music transmutes the dynamics and the form of trauma into a pleasurable experience.

We need yet to account for the tendencies of the last hundred plus years. Concerning these, Gilbert Rose suggests that a great

deal of modern art highlights the irreconcilability inherent in reality, and forces one to live with logical opposites and existential conflicts (Rose, 2004, 160). Factors that influence the character of art are incredibly complex, and I can offer only a tiny contribution to the unravelling of that mystery. To that end, I am heavily indebted to the Austrian-American psychoanalyst Heinz Kohut (1913–1981), one of the foremost exponents of self-psychology. He outlined the profile of the *Guilty Man* (Kohut, 1977): the individual preoccupied with the avoidance of Oedipal guilt as the central problem of Western civilization; the relatively coherent and integrated personality, with structural elements – meaning the id, ego and superego from the Freudian structural model of the mind – entering conflicts, yet staying relatively clearly outlined. Yet, Kohut defines the *Tragic Man*, more typical of the later portions of the 20th century, as the conceptualization of the individual when blocked in his attempt to achieve self-realization.

Most significantly, the *Tragic Man* is haunted by disintegration anxiety. With such individuals, the object is often split into “good” and “bad”, positive and negative emotions are compartmentalized, and the image of self and others stay disintegrated. Some psychoanalytic schools define “object” or “instinctual object” as anything through which an instinct seeks to attain its aim, be it a person, a thing, or a portion thereof. Such an object, or part-object, may evoke ambivalence, being as it is, both good and bad; for example, a mother’s breast that feeds immediately is good, but one that is absent in the face of a hungry infant is a bad breast. The *Tragic Man* often experiences partial identifications with part-objects. This fragments the inner world, as though it is composed out of unintegrated particles where the whole is difficult to discern, and persists in a state of vague internal tensions and floating depression. Due to these incessantly oscillating tensions, the modern man is haunted by a fear that his vaguely defined psychological structure will break under the pressure. This state can be referred to as disintegration anxiety. According to Kohut, this is the deepest anxiety we can experience (Kohut, 1984). It is deeply unconscious and can only be evoked by an art closely tied to the unconscious archaic self. No art is closer to that than music.

Given such premises, we can better understand the general drift of the music created by and for people of such psychological structure. We have already mentioned an instance of ultimate fragmentation in Anton Webern. It is not only that what is fragmented will not be put together again: often there is nothing whole or integral to be fragmented in the first place. This fragmentation goes beyond the technical sense. In the twentieth century, we have even witnessed the breakdown of the system of values: the fragmentation of the aesthetic superego. It is no wonder, then, that in aleatory music, even the agency of the creator is fragmented.

When we observe how music deals with fragmentation, we can single out two antithetical tendencies. One is to recognize fragmentation as the actual and irrevocable state of affairs. I will illustrate this with the example of Edgard Varèse's (1883–1965) *Octandre*.

The image shows a musical score for the first movement of Edgard Varèse's *Octandre*, measures 1 through 8. The score is written for five instruments: Oboe, Clarinet in B, Oboe (Cl), Clarinet in B (Cl), and Bassoon (Cb). The tempo is marked 'Assez lent' with a metronome marking of quarter note = 63-66. The music is characterized by complex, overlapping chromatic lines. A circled section in the Oboe (Cl) part highlights a specific chromatic tetrachord. Various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *pp*, and *pppp* are used throughout. Measure numbers 0123, 012, 016, 018, 014, and 013 are indicated above the staves.

Figure 3.
E. Varèse. *Octandre*. b. 1-8.

The basic unit, the cell as frequently termed in connection with Varèse, is no more than a chromatic tetrachord. But even this tetrachord will prove to be overly extensive, so it splits into two interlocking trichords, best represented as Forte sets 012 and 013. Thus, the greater portion of the first movement unfolds into a perpetual redistribution of these trichords in time and space.⁵ This includes their collisions and interpenetrations,

5
A detailed analysis is found in Moura, 2004.

The other tendency defies fragmentation and seeks to offer a model of the world that would appear connected and coherent. Never before have we seen such proliferation of compositional systems or algorithms for generating music. Yet, as many of these systems have little perceptual value, they may ultimately prove the futility of resisting fragmentation.

It is instructive to examine music analysis itself, its interests, its discourse in which abound notions such as integrity, connectedness, organic coherence (biological metaphors are particularly widespread), the venerated “unity in diversity” as the supreme aesthetical law. As late as the 1970s, when Allen Forte was publishing *The Structure of Atonal Music*, he still aimed to discover the principles of continuity and coherence. Music analysts are notorious for their ability to discover coherence. In the previously discussed *Octandre*, an enthusiastic analyst may eventually come up with certain configurations arising from the integration of the aforementioned cells, and possibly find an elegant way to present them as an authentic hierarchical structure (as, for instance, in Ilišević, 2014). More recently, however, music analysis has begun to lean towards the opposite pole, to pay more attention to disintegrating tendencies. Thus, when Robert Morgan wrote an article titled *The Concept of Unity and Music Analysis* (Morgan, 2003), Jonathan Kramer was able to duly respond with *The Concept of Disunity and Music Analysis* (Kramer, 2004). Nicholas Cook presented analytical tendencies in *A Guide to Musical Analysis* (1987) that aimed at discovering cohesion, and in 2006 he wrote about juxtaposition, collage, and montage principles. Some recent theorists point out that consistent hierarchical uniformity is a myth even in music styles where conventional wisdom is most eager to search for clear and strict organization: specifically, music of the 18th century. Robert Gjerdingen, for instance, finds in Mozart what would be sheer heresy for Shenkerians: a succession of many small structures that lack any strong connection other than that derived from the general mood (Gjerdingen, 2007, 425-426).

One of the chief questions – why does fragmentation come more “naturally” in music than to any other form of art – was answered, I believe, early on in this paper. To reiterate: music

surpasses other arts in its share of unconscious primary processes, and accordingly, the forces of fragmentation operate more strongly in music than elsewhere. However, to end this paper, I will indulge myself with a few examples from other arts. The famous *Guernica* by Pablo Picasso (1881–1973) offers an example of how fragmentation is used to invoke the sense of the horrors perpetrated in the Spanish civil war.



Figure 5.
P. Picasso. *Guernica* (Picasso, 1937)

Incidentally, the next example by Salvador Dalí (1904–1989) also relates to the same historical circumstances:



Figure 6.
S. Dalí. *Soft Construction with Boiled Beans. Premonition of Civil War* (Dalí, 1936)

No further comments seem to be necessary.

Finally, fragmentation is possible even in literary art, although the verbal sphere is *par excellence* in the domain of secondary processes. Nowhere is it presented with more clarity than in two novels by James Joyce (1882–1941), *Ulysses* and *Finnegans Wake*. Thus, in *Ulysses*, in the *Sirens* episode – generally considered as the most musical of all – we find the following:

“– I saved the situation, Ben, I think.

– You did, averred Ben Dollard. I remember those tight trousers too. That was a brilliant idea, Bob.

Father Cowley blushed to his brilliant purple lobes. He saved the situa. Tight trou. Brilliant ide.” (Joyce, 1986, 480-485)⁶

It takes an author no less formidable than Joyce to produce a verbal replica of a musical theme first stated, then fragmented. The almost bizarre effects of the previous three examples, as opposed to the effortless fragmentation achieved by music, is a convincing proof of the uniqueness of music in its ability to engage with the innermost recesses of our psyche.

6

As is usual in literature on Joyce, passages from *Ulysses* are referred to by page and line numbers in the standard Gabler edition.

References

- Abell, A., 1955. *Talks with Great Composers*. New York: Citadel Press.
- Carsky, M. and Ellman, S., 1985. Otto Kernberg: Psychoanalysis and Object Relations Theory: The Beginnings of an Integrative Approach. In: J. Reppen, ed. *Beyond Freud: A Study of Modern Psychoanalytic Theories*. [online] Available at: <https://www.freepsychotherapybooks.org/ebook/otto-kernbergpsychoanalysis-and-object-relations-theory-the-beginnings-of-an-integrative-approach/> [Accessed: 5 June 2020].
- Cook, N., 1987. *A Guide to Musical Analysis*. London, Melbourne: J. M. Dent and Sons.
- Cook, N., 2006. Uncanny Moments: Juxtaposition and Collage Principle in Music. In: B. Almén and E. Pearsall, eds. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press. 107-134.
- Dalí, S., 1936. *Soft Construction with Boiled Beans. Premonition of Civil War*. [painting] Available at: <https://en.opisanie-kartin.com/description-of-the-painting-by-salvador-dali-a-soft-composition-with-boiled-beans-a-premonition-of-civil-war/> [Accessed: 6 June 2020].
- Gjerdingen, R., 2007. *Music in the Gallant Style*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Fisher, Ch., 1954. Dreams and Perception – the Role of Pre-conscious and Primary Modes of Perception in Dream Formation. *Journal of American Psychoanalytic Association*, 2, 389-444.
- Freud, S., 1901–1902. *The Interpretation of Dreams*. Reprint 1953. Standard Edition. Vol. IV-V. Translated from German by J. Strachey. London: Hogarth Press.
- Freud, S., 1918. *From the History of an Infantile Neurosis*. Reprint 1955. In: J. Strachey and A.
- Freud, eds. Standard Edition. Vol. XVII. London: Hogarth Press.
- Friedman, S. M., 1960. One Aspect of the Structure of Music – A Study of Regressive Transformations of Musical Themes. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 8, 427-449.

- Ilišević, T., 2014. *Ciljno orijentisani procesi u radu sa zvučnim masama: kompozicije Edgara Vareza i Vitolda Lutoslavskog*. [cyr.] Specialization paper. Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Joyce, J., 1986. *Ulysses*. W. Gabler, ed. Harmondsworth: Penguin Books.
- Knafo, D., 2002. Revisiting Ernst Kris's Concept of Regression in the Service of the Ego in Art. *Psychoanalytic Psychology*, 19(1), 24-49.
- Kohut, H., 1977. *The restoration of the self*. New York: International Universities Press.
- Kohut, H., 1984. *How does analysis cure?* Chicago: University of Chicago Press.
- Kramer, J., 2004. The Concept of Disunity and Musical Analysis. *Music Analysis*, 23(2-3), 361-372.
- Kris, E., 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
- Morgan, R., 2003. The Concept of Unity and Musical Analysis. *Music Analysis*, 22(1/2), 7-50.
- Moura, E., 2004. Interaction between the Generative Cell and Symmetrical Operations in Varèse's "Octandre". *Contemporary Music Review*, 23(1), 17-44.
- Nagel, J. J., 2008. Psychoanalytic Perspectives on Music: An Intersection on the Oral and Aural Road. *Psychoanalytic Quarterly*, 77(2), 507-529.
- Picasso, P., 1937. *Guernica*. [painting] Available at: <https://pl.pinterest.com/pin/382102349627658732/visualsearch/?cropSource=6&h=236&w=530&x=16&y=10> [Accessed: 6 June 2020].
- Rose, G., 1987. *Trauma and Mastery in Life and Art*. New Haven: Yale University Press.
- Schoenberg, A., 1975. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. L. Stein, ed. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Stern, D., 1977. *The First Relationship: Infant and Mother*. London: Harvard University Press.
- Stern, D., 1985. *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Development*. New York: Basic Books.

- Winnicott, D. W., 1953. Transitional object and transitional phenomena. *International Journal of Psychoanalysis*, 34, 89-97.
- Zatkalik, M., 2017. Psychoanalytic Reflections on Modulation. [pdf] 9th *European Music Analysis Conference (EU-ROMAC)*. Strasbourg, 28 June–1 July 2017. Available at: <http://euromac2017.unistra.fr/en/conference/psychoanalytic-reflections-on-modulation-2/> [Accessed: 29 May 2019].
- Zatkalik, M., 2018. Music as Ruled by Primary Processes: Condensation. In: A. Bosnić and N. Hukić, eds. *Collection of papers of the 10th International Symposium “Music in society”*. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu. 25-37.
- Zatkalik, M. and Kontić, A., 2013. Is There a Wolf Lurking Behind These Notes: The Unconscious Code of Music. In: M. Zatkalik, D. Collins and M. Medić, eds. *Histories and Narratives of Music Analysis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 628-644.
- Zatkalik, M. and Kontić, A., 2015. Psychoanalysis and Music: Discourse about the Ineffable. *Muzikologija*, 19, 127-146.
- Zatkalik, M. and Kontić, A., 2017. Regression in Music or How to Communicate the Ineffable. *Principle of Music Composing*, XVII, 25-32.

HARMONIJA IZMEĐU TEORIJE I PRAKSE

Refik Hodžić

Abstrakt: Harmonija kao oblast u sistemu muzičke edukacije može se posmatrati s dva različita aspekta, teorijskog i praktičnog. Počev od začetnika savremene harmonije Gioseffa Zarlina i njegova djela *Institutioni harmoniche* (1558), preko kapitalnog djela Jean-Philippea Rameaua *Traite de l'harmonie* (1722), ona je i danas živa materija podložna različitim tumačenjima i teorijama. Svrha izučavanja harmonije na nivou srednjoškolskog i naprednijeg akademskog muzičkog obrazovanja jeste da se u potpunosti pronikne u smisao i cjelovitost ovog predmeta. To se može postići samo balansiranom povezanošću teorijskog učenja s praktičnim radom. Ovome je svakako potrebno pridodati naglasak i na njenu korelativnu i neodvojivu vezu s ostalim muzičko-teorijskim disciplinama. U tekstu je, vezano za ovu problematiku, dat akcenat na objavljenom priručniku *Harmonija u praksi* (2016) autora rada, koji rukovodeći se dugogodišnjim pedagoškim iskustvom ukazuje i metodički pronalazi najsvrsishodniju poveznicu između teorije i prakse u nastavi harmonije.

Ključne riječi: harmonija; teorija i praksa; muzička edukacija; metodički pristup.

Uvod

Harmonija kao predmet izučava se gotovo na svim muzičko-školskim ustanovama na srednjoškolskom i naprednijem akademskom nivou. Njen kurikulum je prilagođen odsjeku ili smjeru koji se izučava. No, glavno pitanje kod svakog ozbiljnijeg studija nekog predmeta su *ishodi učenja*? To su ustvari načela ili tvrdnje koje govore šta bi svršeni student trebao znati, moći, umjeti i praktično primijeniti u svom budućem radu. Tako u *Informativnom paketu – katalogu predmeta/silabusa (dodiplomski studij po Bolonji)* Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu (2009) pod očekivanim ishodima za predmet Harmonija stoji:

“Nakon završenog ciklusa studija očekuje se da kandidat/kandidatkinja pokazuje ukupno muzičko-teorijsko znanje iz predmeta i sposobnost analitičkog prosuđivanja harmonijskog jezika u različitim muzičkim stilovima. U konačnici se podrazumijeva ovladavanje kompoziciono-stvaralačkim elementima putem tehnike harmonizacije i izrade višeglasnog stava, kako u obradi i harmonizaciji, tako i u slobodnom harmonijskom stvaralačkom izrazu.” (Kazić, 2009, 382-383)¹

Da bi se ostvarili navedeni ishodi učenja potrebno je postaviti pravilan cilj i svrhu učenja datog predmeta. Tu svakako najznačajniju ulogu imaju dobro odabrani programski sadržaji predmeta i metode izučavanja. U sljedećem izlaganju će se apostofirati najznačajniji sadržaji koji omogućavaju studentima da proniknu u njen, prvo, historijsko-teorijski aspekt, a zatim praktični uz provjeru i potvrdu široke i sveobuhvatne primjene stečenog znanja.

Historijsko-teorijski aspekt harmonije

Osnovno polazište za razumijevanje klasične harmonije² trebala bi biti jasna predstava, slušna i teorijska o samom tonalitetu. Jer, tonalitet pored naglašenog harmonijskog fenomena ima značajnu ulogu i u melodijskom kretanju. Ovdje se odmah nameće važna uloga neodvojivosti izučavanja solfeggia i teorije muzike, odnosno harmonije. Jer, da bi se u najširem smislu razmišljalo o pojmu tonaliteta potrebna je i najjednostavnija predodžba o ljestvičko-tonskoj osnovi. Zbog toga bi u programskim sadržajima nauka o harmoniji trebalo odvojiti prostora za historijski razvoj tonskih sistema, preko srednjovjekovnih ljestvica, odnosno modusa, pa sve do kristaliziranja današnjeg dur-mol sistema. Sve se to može “ozvučiti” kroz

1

Navedeni ishodi se odnose na studente muzičke teorije i pedagogije, te kompozicije. Ishodi učenja kod instrumentalnih odsjeka su reducirani, jer studenti izučavaju harmoniju u njenom integralnom obliku samo dva semestra. Tako se kod njih daje naglasak na sposobnost analitičkog prosuđivanja i razumijevanje akordike i harmonijskog jezika u različitim stilskim epohama.

2

Ovdje se misli na tonalitetnu harmoniju s početka 17. stoljeća pa sve do početka 20. stoljeća.

solfeggio i time dobiti jasnija slika o jednoglasnoj melodiji, prvom dvoglasju, formiranju trozvuka, razvoju polifonije a zatim i homofonog stila i slično.

O razvoju tonalnog sistema³, teoriji i opažanju tonaliteta, teorijskim tumačenjima o razvoju harmonije, imamo nekoliko istaknutih radova. Ovdje bih apostrofirao one najzanimljivije, posebno iz našeg okruženja i govornog područja.⁴

Vlastimir Peričić (1927–2000) u svojoj studiji *Razvoj tonalnog sistema* (1968) pored naglaska na historiju harmonijskih stilova pokušava razjasniti i aspekt razvoja muzičkog mišljenja do njegove tonalne organizacije. Tome posvećuje četiri kraća poglavlja: 1. Tonalitet, srodstva i funkcije; 2. Tonalni odnosi u jednoglasnoj muzici, začeci tonalnog mišljenja, pojava tetrahorda, pentatonika, grčki dijatonski sistem; 3. Srednjovjekovni modalni sistem, pojava višeglasja, konstrukcija trozvuka; 4. Formiranje modernih tonskih rodova. Peričić odmah na početku postavlja raspravu oko definicije tonaliteta i zbog same činjenice da o njoj postoji više teorija i mišljenja. On naglašava tri momenta: a) organizovani sistem odnosa, b) melodijske i harmonijske elemente u međusobnom prožimanju gdje je harmonijsko mišljenje relativno kasna faza u historijskom razvoju, te da jednoglasna muzika nikako nije lišena tonalne organizovanosti i c) gdje je postojanje zvučnog centra, sile oko jednog središnjeg tona neophodan uslov za tonalni sistem (Peričić, 1968, 7-8).

3

Termin *tonalni sistem* ili *tonalna muzika* zamijenjen je u Hrvatskoj, ali i Federaciji BiH, početkom devedesetih godina prošlog stoljeća novom prihvaćenom terminologijom npr. *tonalitetna* ili *atonalitetna* muzika. U susjednim zemljama npr. Srbiji ostao je isti. Zbog toga ću u radu pisati dvojaku terminologiju tj. izvorno prema autorskim radovima.

4

U radu će se apostrofirati radovi objavljeni u drugoj polovici 20. stoljeća u izdanju Umetničke akademije i Univerziteta umetnosti u Beogradu od autora Vlastimira Peričića (1968), Dejana Despića (1971) i Dragutina Čolića (1976). Treba napomenuti da je njemačko govorno područje najbogatije kada je u pitanju općenito literatura iz oblasti harmonije. Posebno od vremena Huga Riemanna i to početkom 20. stoljeća i poslije Drugog svjetskog rata, krajem četrdesetih, pedesetih i šezdesetih naglo se razvija i rusko izdavaštvo kada se među ostalim štampaju i mnogi udžbenici iz harmonije.

Ono što je za nas zanimljivo jeste rasprava o začecima teorije o harmoniji i samog fenomena savremene harmonije. Peričić ističe dvojicu najzaslužnijih teoretičara iz te oblasti, Gioseffa Zarlina (1517–1590) i Jean-Philippea Rameaua (1683–1764). Prvog, koji trozvuk a ne interval ističe kao osnovni element višeglasne muzike i drugog, koji se nadovezuje na Zarlinovu teoriju i harmoniju stavlja u područje muzičke logike ili nauke. Rameau je s isticanjem značaja triju glavnih funkcija tonike, dominante i subdominante postavio temelje funkcionalnoj harmoniji koju će kasnije Hugo Riemann (1849–1919) razraditi (Peričić, 1968, 24–32).

Dejan Despić (1930) u *Teoriji tonaliteta* (1971)⁵ se, za razliku od Peričića čiji je ipak centralni cilj doći do razvoja harmonijskih stilova, isključivo fokusira na raspravu o teoriji tonaliteta sa svih aspekata. On naročito naglašava dva najvažnija: subjektivno-psihološki i objektivno-akustički.

“Prvi se odnosi na tonalitet kao utisak ili psihološku predstavu o sistematskoj organizovanosti i gravitaciji određenog muzičkog tkiva, koja se u svesti slušaoca formira kroz sam proces slušanja muzike, pa je, naravno zavisna od niza psiholoških (dakle u krajnjoj liniji – subjektivnih) činilaca, a ne samo od realnog, objektivnog zbivanja u tome tkivu. Drugi aspekt, naprotiv, razmatra upravo ova objektivna zvučna zbivanja i odnose koji se njima uspostavljaju i kroz koje se tonalitet afirmiše stvarno, nezavisno od predstave slušaoca o njemu.” (Despić, 1971, 4)

Treba istaći da se ova teorija s dva aspekta naročito u procesu muzičke edukacije i prakse potpuno ili spontano homogenizuje. I zanimljiva je njegova teorija o tonalitetu u kome kaže: “Realna predstava o tonalitetu stvara se tek u nizu sukcesivnih slušnih utisaka, koji se zahvaljujući psihološkoj sintezi – povezuju u jedinstven sistem odnosa i ukazuju na njegovo gravitaciono središte.” (Despić, 1971, 8) Ono što još treba istaći u njegovoj studiji o teoriji tonaliteta je i uloga tritonusa. Naime, Despić postavlja tezu da je tritonus izvor nestabilnosti u tonalitetu pa zbog njegove uloge u statici tonaliteta postaje najznačajniji faktor u ispoljavanju i određivanju harmonijskih funkcija. Međutim,

5

To je drugi rad sa srodnom temom objavljen od istog izdavača samo tri godine kasnije.

manjkavost ove teorije je što važi samo za tonalitetnu muziku i *klasičnu harmoniju* i to s ljestvicama s naglašenom vodicom.

Studija Dragutina Čolića (1907–1987) *Razvoj teorija harmonskog mišljenja* (1976) je najsveobuhvatnija kada je u pitanju teorija savremene harmonije. Njen sadržaj je važan za one koji se ozbiljnije bave naukom o harmoniji. Studija na vrlo koncizan način pravi presjek razvoja harmonijskih zakonitosti od formiranja dursko-molskog trozvuka pa sve do krajnjih granica proširene tonalitetne osnove u teorijama Arnolda Schönberga (1874–1951) i Paula Hindemitha (1895–1963). Ovdje treba podvući raspravu o proširenoj osnovi dura i mola ili općenito tonaliteta iz ugla najznačajnijih teoretičara muzike s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Čolić posebno naglašava ulogu dr. Huga Riemanna, na čijim teorijskim radovima su zasnovani uglavnom svi udžbenici koji se bave tonalitetnom harmonijom (barok, klasika i romantizam). Iako je njegov sistem funkcionalnog obilježavanja akorada dosta komplikovan (kasnije će se kod različitih škola harmonije pojednostaviti), Riemann će prvi razjasniti akordske funkcije u okviru proširenog tonaliteta i sistem moduliranja. To ima veze i s njegovom dualističkom teorijom gdje svaki durski i molski trozvuk može imati ulogu privremene tonike. Time on uvodi i poseban sistem obilježavanja vantonalitetnih dominant i subdominant (prema Čolić, 1976, 19).⁶

Da bi se u konačnici obavio uvid u studiju D. Čolića neizostavno se mora istaći njegov akcenat na koncepciju Arnolda Schönberga i Paula Hindemitha o proširenoj osnovi tonaliteta. Tako ističe Schönbergovo poznato djelo *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie* (1957) u kome se tvrdi da vantonalitetne dominante i subdominante unutar proširenog tonaliteta imaju korijene u vještačkim alteracijama (vodicama) zasnovanim na korijenima modalnih starocrkvenih ljestvica (Schönberg, 1957, prema Čolić, 1976, 39). Također navodi Schönbergovo prevazilaženje shvatanja strogog stila nauke o harmoniji u tezi o “monotonalitetu”.⁷

6

O detaljnom sistemu obilježavanja akorada prema Hugi Riemannu vidi opširnije u: (Riemann, 1900, prema Hodžić, 2015, 19-21).

7

Prema toj teoriji u monotonalitetu se uključuje u duru paralelni i istoimeni mol, a u molu paralelni i istoimeni dur (Čolić, 1976, 41).

Zanimljivo je i Schönbergovo mišljenje o modulaciji: “Ne može se govoriti o modulaciji sve dotle dok jedan tonalitet ne bude definitivno napušten u toku dužeg vremena i novi tonalitet ne bude ne samo harmonski već i novim tematskim materijalom potvrđen.” (Schönberg, 1957, prema Čolić, 1976, 42) Ova teorija o modulaciji svakako je zanimljiva za današnje studente koji izučavaju potpuno drugačije ustaljene teorije o svim vrstama i varijacijama moduliranja. Slično gledište s aspekta proširene tonalitetne osnove ima i Paul Hindemith. On između ostalog u svom djelu *Unterweisung im Tonsatz* (1937) ukazuje na činjenicu da se svaki akord može pojaviti u svakom tonalitetu. Ovim se proširuje dijatonski sistem do krajnjih granica i prelazi na tlo kromatike (Hindemith, 1937, prema Čolić, 1976, 49). Ako se ovome pridoda i enharmonija, akordika će dobiti funkcionalnu višeznačnost.

Praktično-metodički aspekt izučavanja harmonije prema priručniku *Harmonija u praksi*⁸

Prethodno navedena historijsko-teorijska tumačenja razvoja harmonije svoje obrise mogu pronaći i u različitim udžbenicima iz ove oblasti. Uglavnom svi izučavaju tonalitetnu harmoniju, dok su rijetki oni koji se bave harmonijom 20. stoljeća. Njihovo uporište vidimo na već pomenutom učenju H. Riemanna koji je postavio osnovne zakonitosti i pravila kod izučavanja klasične harmonije. U daljnjem tekstu će se iznijeti lična zapažanja vezana za metodički aspekt priručnika *Harmonija u praksi* (2016). U nastojanju da sublimiram problem harmonije u muzičkoj edukaciji, naravno iz vlastitog iskustva a koje podrazumijeva prihvatanje svih pozitivnih tekovina i postojeće literature, nastojao sam dati svojevrsni pečat na ono što bi u praksi bilo najsvrsishodnije.

Kako se većina udžbenika iz harmonije referira ili na teorijsko učenje harmonije uz obaveznu izradu zadataka, ili na samu harmonijsku analizu, što ima svoju svrhu i vrijednost, cilj mi je

8

Harmonija u praksi autora Refika Hodžića u izdanju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu ima status univerzitetskog udžbenika (Hodžić, 2016b).

bio da se na jednom mjestu iscrpe i metodički obrade ili izlože svi elementi vezani za određenu akordsku oblast.⁹ Tako poslije svake teorijski obrađene akordske oblasti sa zadacima (zadani bas, sopran ili vanjski glasovi) za vježbu, sviranje ili pjevanje, slijede analitički primjeri iz literature vezani za tu oblast. Takav analitički pristup će omogućiti bolje sagledavanje ili korelativnost harmonije s drugim elementima muzičkog jezika – melodija, ritam, konstruktivnost muzičkog oblika i slično.



a) zadani šifrovani bas



b) zadani sopran



c) zadano dvoglasje – vanjski glasovi



d) primjer iz literature za analizu P. I. Čajkovski. *Simfonija* br. 5. Op. 64. I stavak

Primjer 1.

Obrada svih vrsta septakorada (Hodžić, 2016b, 46)

9

Najoptimalniji efekti korištenja ovog priručnika će biti ukoliko studenti već posjeduju određeno normativno znanje iz harmonije. Isti je dobro koristiti i uporedo sa standardnim udžbenicima iz harmonije.

Sadržaj univerzitetskog udžbenika *Harmonija u praksi*

Da bi bolje razumjeli suštinu i metodički raspored građe udžbenika *Harmonija u praksi* predstaviti ću njegov sadržaj koji se sastoji od sedam poglavlja.

SADRŽAJ

- I. Metodički pristup u nastavi Harmonije
- II. Dijatonika
 - II. 1. Glavni kvintakordi
 - II. 1.1. Obrtaji glavnih kvintakorada
 - II. 2. Sporedni kvintakordi i obrtaji
 - II. 3. Septakordi
 - II. 3.1. Dominantni septakord i obrtaji
 - II. 3.2. Septakord na VII stupnju i njegovi obrtaji
 - II. 3.3. Septakord na II stupnju i njegovi obrtaji
 - II. 3.4. Sporedni septakordi i sekvence (I, III, IV, VI)
 - II. 4. Prirodni mol i Moldur
 - II. 5. Nonakordi
 - II. 6. Vanakordski tonovi
- III. Kromatika
 - III. 1. Tonalitetno stabilne alteracije
 - III. 2. Tonalitetno labilne alteracije – vantonalitete dominante
 - III. 3. Kromatski terčno srodni akordi – medijantika
 - III. 4. Kromatski vanakordski tonovi
- IV. Modulacije
 - IV. 1. Dijatonske modulacije
 - IV. 2. Kromatske modulacije
 - IV. 3. Enharmonijske modulacije
- V. Harmonija na klaviru
 - V. 1. Harmonijske kadence – obrasci za sviranje na klaviru
 - V. 2. Harmonizacija malih instrumentalnih komada
 - V. 3. Harmonizacija dječijih pjesama i pojedinih napjeva
- VI. Literatura
- VII. Indeks imena (Hodžić, 2016b, 3)

Inače, sadržaj udžbenika je raspoređen tako da prati gradivo iz harmonije onako kako se izučava u srednjim muzičkim školama i muzičkim akademijama kod nas i u okruženju. Polazište je dijatonika sa svim tipovima trozvuka, četverozvuka, petozvuka i figurativnih vanakordskih tonova. Sljedeće poglavlje obuhvata kromatiku s alterovanim akordima svih tipova i u svim funkcijama i progresijama. Zatim slijede sve vrste modulacija, dijatonske, kromatske i enharmonijske. Novina u udžbeničkoj literaturi je zadnje poglavlje Harmonija na klaviru (Hodžić, 2016b, 105-130), kao oblik harmonijske improvizacije. Sadrži sheme harmonijskih kadenci u dijatonici i kromatici te primjere malih instrumentalnih komada sa zadanim okvirnim dvoglasjem. Ovome su pridodane i dječje pjesme i napjevi iz muzičke literature čime je stavljen akcenat na primijenjenu ulogu harmonije.

Za uspješno izučavanje predmeta harmonija u svoj njegovoj kompleksnosti, pored udžbeničke literature, potrebna je i metodička spretnost samog nastavnika. To će biti moguće samo ako isti ima na umu balansiranu vezu između teorijskog učenja s praktičnim radom. Pod praktičnim se misli na osposobljavanje studenta da nakon silnih vježbi oko izrade harmonijskih zadataka s cjelokupnim akordskim fondom ima sposobnost primjene stečenog znanja, bilo vlastitim stvaralačkim kompozitorskim radom, harmonizacijom, aranžiranjem ili korištenjem primijenjene harmonije u različitim muzičkim žanrovima. Da bi se došlo do tog cilja potrebno je ukazati na dva vrlo važna pitanja, prvo, šta je smisao različitih harmonijskih vježbi i postupaka i drugo, kako studente motivirati na kreativnu izradu harmonijskih zadataka? Ukoliko student u harmonizaciju melodije ili napjeva unese svoju kreativnost spojenu sa širim znanjem, to već može biti i motivirajuće za njegov daljnji rad. U suprotnom, što je nažalost češći slučaj, izrada i vježbe harmonijskih zadataka pretvara se u rutinu da bi se zadovoljili osnovni preduvjeti za pozitivnu ocjenu. Sličan slučaj je i s harmonijskom analizom koja često studentima dođe kao neko “seciranje vertikalnog tonskog sloga”.

Kao primjer kreativnog oblika harmonizacije melodije navest ćemo prijedlog studentske harmonizacije uzlazećeg i silazećeg tetrakorda durske ljestvice na dva načina: a) s dijatonskim akordskim sredstvima i b) s primjenom baroknog akordskog fonda (Hodžić, 2016a, 287-288).

a)

T D6 VI7 II7 D6₅ VI6 D7 T

b)

T D6 D₆² S6 - N6 VII₇ D 8-7 T

Primjer 2.

Harmonizacija uzlazećeg i silazećeg tetrakorda durske ljestvice

Sljedeći primjer ukazuje na urađenu harmonizaciju poznate teme iz opere *Prodana nevjesta* (1863–66) Bedřicha Smetane (1824–1884), također na dva načina: a) baroknim i b) klasičko-romantičarskim akordskim fondom (Hodžić, 2016a, 288).

a)

T S II III T II VII T VI7
DD D₆⁵ T VI VII D₇⁵ T

b)

T S D_n7 III D_n7 II D7 T D₇
DD7 D₆⁵ D₂ D_n7 DD⁺⁶₃ D7 T

Primjer 3.

Harmonizacija teme iz opere *Prodana nevjesta* B. Smetane

Zaključak

Kao i u većini naučnih disciplina tako i u nauku o harmoniji kao univerzalnom predmetu zasnovanom na zapadnoevropskoj muzičkoj tradiciji, prisutna je sinteza teorijskog i onog praktično-stvaralačkog učenja, pa se i sva kompleksnost predmeta harmonija može u muzičkoj edukaciji savladati samo balansiranjem ovih postupaka.

Zrelo poimanje znanja o harmoniji podrazumijeva poznavanje veoma širokog spektra drugih muzičkih disciplina pa je i u samom metodskom postupku izučavanja obavezno ukazivati na neophodnost njihove korelativnosti.

I na kraju, kao najvažniji zadatak onih koji podučavaju harmoniju je kako pronaći pravi put ka motivaciji učenika/studenta. Jedan od sigurnih puteva je da se u svim postupcima i metodama rada pronalazi muzika i samo muzički smisao.

Reference

- Čolić, D., 1976. *Razvoj teorija harmonskog mišljenja*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Despić, D., 1971. *Teorija tonaliteta*. Beograd: Umetnička akademija.
- Hodžić, R., 2015. *Harmonijska analiza kroz stilove*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Hodžić, R., 2016a. Harmonijska komponenta u muzičkoj odgojno-obrazovnoj vertikali. U: V. Balić i D. Radica, ur. *Zbornik radova s četvrtog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga – Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena*. Split, 15–17. svibnja 2015. Split: Umjetnička akademija Sveučilište u Splitu. 279–291.
- Hodžić, R., 2016b. *Harmonija u praksi*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Kazić, S. ur., 2009. *Informativni paket – katalog predmeta/silabusa (dodiplomski studij po Bolonji)*. Sarajevo: Muzička akademija.
- Peričić, V., 1968. *Razvoj tonalnog sistema*. Beograd: Umetnička akademija.

HARMONY BETWEEN THEORY AND PRACTICE

Refik Hodžić

Abstract: Harmony as an area of music education can be viewed from two different perspectives: theoretical and practical. Starting with the pioneer of modern harmony Gioseffo Zarlino and his book *Institutioni Harmoniche* (1558), to the seminal book by Jean-Phillippe Rameau *Traite de l'Harmonie* (1722) and onward, harmony is still a living matter, subject to different interpretations and theories. The purpose of studying harmony at the secondary and more advanced academic music levels is to gain a full insight into the meaning and wholeness of this concept. It can be achieved only through a balanced connection between theoretical study and practical work. One should additionally emphasize its correlational and inseparable connection to all other music-theory disciplines. With respect to this issue, this paper highlights the published manual *Harmonija u Praksi* [Harmony in Practice] (2016) by the same who, guided by longtime pedagogical experience, indicates and methodically finds the most appropriate link between theory and practice when teaching harmony.

Keywords: Harmony; theory and practice; music education; methodical approach.

Introduction

Harmony as a subject is studied at almost all music-education institutions starting in secondary school. Its curriculum is adjusted to the department or concentration of studies, however, the main issue in any serious study of a subject is what are the *learning outcomes*? These are principles or statements pertaining to what graduates should know, be able to, manage to and practically apply in their future work. Thus, in the

Informativni Paket - Katalog Predmeta/Silabusa (Dodiplomski Studij po Bolonji) published by the Academy of Music at the University of Sarajevo (2009), the expected outcomes for the course in Harmony are defined as follows:

“After the completed cycle of studies the candidate is expected to demonstrate the entire music-theory knowledge of the subject and their ability to analytically form a judgment of harmonic language in different musical styles. It ultimately implies mastering of composition and creative elements using the harmonization technique and creation a polyphonic movement: both in arrangement and harmonization and in the free harmonic creative expression.” (Kazić, 2009, 382-383)¹

In order to achieve the listed learning outcomes, it is necessary to set a proper goal and study objective. The most significant role in this respect is played by well-chosen program content and study methods. The following report will highlight the most significant content that has allowed students to gain insight into the historical and theoretical aspect, followed by the practical element, ending with an assessment of the broad and comprehensive application of the acquired knowledge.

Historical and Theoretical Aspect of Harmony

The basic starting point for understanding classical harmony² should be a clear auditory and theoretical notion, of tonality itself. Besides the pronounced harmonic phenomenon, tonality plays a significant role in the melodic sequence. This instantly brings to mind the inseparability of studying ear training and music theory, i.e. harmony. Indeed, consideration

1

The listed outcomes pertain to students of music theory and pedagogy, and composition. Learning outcomes for instrumental departments are reduced, since the students study harmony in its integral form only during two semesters, thus the focus is on their ability to judge analytically and understand chords and harmonic language in different style epochs.

2

It refers to tonal harmony from the early 17th to the early 20th century.

of the concept of tonality in the broadest sense requires the simplest notion of a scale-tonal basis. It is for this reason that when programs discuss the science of harmony, they should invest some time in the historical development of tone systems through medieval scales, i.e. modes all the way to the crystallization of the present major-minor system. Ear training can “provide sound” to all these elements and give a clearer picture of: a one-part melody, first two-part pieces, the formation of triads, development of polyphony, and homophonic style etc.

There are several prominent works on the development of the tone system, theory, and perception, as well as on theoretical interpretations of harmony development. In this paper I will point out the most interesting ones, particularly those from this region.³

In the study *Razvoj Tonalnog Sistema* (1968)⁴ by Vlastimir Peričić (1927–2000) focuses on the history of harmonic styles and attempts to explain the development of musical thinking as regards tonal organization. This subject will be categorized and discussed in four chapters: 1. Tonality, affiliations and functions; 2. Tone relations in one-part music, the beginnings of ton-based thinking, the emergence of the tetrachord, pentatonic scales, Greek diatonic system; 3. System of medieval modes, emergence of polyphony, triad construction; 4. Formation of modern major and minor modes. At the very beginning of the study, Peričić discusses the definition of tonality, due to the very fact that there are several theories on it. He emphasizes three points: a) an organized system of relations, b) melodic and harmonic elements in interfusion where harmonic thinking is a relatively late stage in the historical development and

3

The paper will emphasize works published by the Academy of Art and University of Arts in Belgrade in the second half of the 20th century, authored by Vlastimir Peričić (1968), Dejan Despić (1971) and Dragutin Čolić (1976). It should be noted that German-speaking areas are the richest in terms of harmony-related literature. This particularly applies to the time of H. Riemann in the early 20th century and after the Second World War, in the late 1940s, in the 1950s and 1960s, Russian publishing developed rapidly, when, among other things, many harmony textbooks were published.

4

The 81-page study that was published by the Academy of Arts in Belgrade in 1968, is one of the first serious scholarly works in the theoretical area of harmony from the former Yugoslavia.

that monophonic music by no means lacks tonal organization, and c) where the existence of a sound centre, forced around a central tone, is a necessary prerequisite for the tone system (Peričić, 1968, 7-8).

What is interesting for us is the discussion of the beginnings of theory of harmony and the phenomenon of modern harmony itself. Peričić singles out two of the most meritorious theoreticians in this field: Gioseffo Zarlino (1517–1590), and Jean-Philippe Rameau (1683–1764). The former emphasizes a triad, rather than an interval, as the basic element of polyphonic music while the latter, who ties in with Zarlino's theory, connects harmony to the area of musical logic or science. By emphasizing the significance of these three main functions (tonic, dominant and subdominant), Rameau set the foundations of functional harmony, which would later be elaborated upon by Hugo Riemann (1849–1919) (Peričić, 1968, 24-32).

As opposed to Peričić, whose central goal was to fathom the development of harmonic styles, Dejan Despić (1930), in his work *Teorija Tonaliteta* (1971)⁵, focuses exclusively on the theory of tonality from all sides. He particularly emphasizes the two most important types: subjective-psychological and objective-acoustic.

“The first refers to tonality as an impression or psychological notion of systematic organization and gravitation of a particular music texture formed in the listener's mind through the very process of listening to music, and is naturally dependent on a series of psychological (thus ultimately – subjective) factors, rather than on actual, objective happenings in this texture. The second aspect, however, discusses the objective sound occurrences themselves and the relations established in the process through which tonality establishes itself in reality, independent of the listener's notion of it.” (Despić, 1971, 4)

It should be pointed out that this theory of two aspects is fully or spontaneously homogenized, particularly in music education and practice. His theory of tonality is also interesting,

5

It is the second work on a similar topic by the same publisher, only three years later.

since it says that a: “Realistic notion of tonality is created only in a series of successive auditory impressions which, owing to psychological synthesis, align into a unique system of relations and indicate its gravity center.” (Despić, 1971, 8) Something else that should be pointed out in his study on the theory of tonality, is the role of tritone. Indeed, Despić sets the thesis that tritone is a source of instability in tonality, and that its role in tonality statics makes it the most significant factor in the display and determination of harmonic functions. However, the deficiency of this theory is that it applies only to tonal music and *classical harmony*, that uses scales to accentuate a leading tone.

Dragutin Čolić's (1907–1987) study *Razvoj Teorija Harmonijskog Mišljenja* (1976) is the most comprehensive in terms of the theory of modern harmony. Its content is important for those seriously involved in the science of harmony. In a very concise way, the study provides a cross-section of the development of harmonic laws from the formation of the major-minor triad to the ultimate limits of expanded tonality, based in the theories of Arnold Schönberg (1874–1951) and Paul Hindemith (1895–1963). One should highlight the discussion of the expanded basis of major and minor, or tonality in general, from the viewpoint of the most significant music theoreticians of the late 19th and early 20th centuries. Čolić particularly emphasized the role of Dr. Hugo Riemann, whose theoretical works form the basis of almost all textbooks dealing with tonal harmony (Baroque, Classicism and Romanticism). Although his system for the functional notation of chords is fairly complicated (different schools of harmony would simplify it later), Riemann was the first to clarify chord functions within expanded tonality and the modulation system. It is also related to his dualist theory, where any major and minor triad can play the role of a temporary tonic. In this way, he introduced a special system of notating secondary dominants and subdominants (cited in Čolić, 1976, 19).⁶

In order to gain the ultimate insight into D. Čolić's study, one should inevitably point out his focus on Arnold Schönberg and

6

For more on the detailed system of chord notation according to Hugo Reimann see (Riemann, 1900, cited in Hodžić, 2015, 19–21).

Paul Hindemith's concept of the basis for expanded tonality. He thus singles out Schönberg's well-known work *Die Formbildenden Tendenzen der Harmonie* (1957), where he claims that secondary dominants and subdominants within expanded tonality draw roots from artificial alterations (leading tones), based on the roots of church modes (Schönberg, 1957, cited in Čolić, 1976, 39). He also claims that Schönberg transcended the understanding of the strict style of harmony in the thesis of "monotonicity".⁷ Schönberg's view of modulation is also interesting: "One cannot speak of modulation unless one tonality has been definitely abandoned over a longer period of time and a new tonality has been confirmed both harmonically and with a new thematic material." (Schönberg, 1957, cited in Čolić, 1976, 42) This theory of modulation is certainly interesting for present students, who study completely different established theories of all kinds and with variations of modulation. Paul Hindemith holds a similar view from the aspect of an expanded tonal basis. Among other things, in his work *Unterweisung im Tonsatz* (1937), he points to the fact that any chord can appear in any tonality. This expands the diatonic system to include ultimate limits and shifts the grounds of the chromatic system (Hindemith, 1937, cited in Čolić, 1976, 49). If the enharmony is added to this, chords will become functional and multifaceted.

Practical Methodological Aspect of Studying Harmony According to Manual *Harmonija u Praksi* [Harmony in Practice]⁸

Outlines of these historical theoretical interpretations of harmony development can be found in various textbooks dealing with this area. Almost all of them study tonal harmony, while only few deal with 20th century harmony. We can see their presence in the

7

According to this theory, monotonicity includes a parallel and relative minor in a major, and a parallel and relative major in a minor (Čolić, 1976, 41).

8

Harmonija u Praksi by Refik Hodžić, published by University of Sarajevo Academy of Music, has the status of university textbook (Hodžić, 2016b).

described teaching of H. Riemann, who set fundamental laws and rules for the study of classical harmony. The following section of the paper will present personal observations related to the methodical aspect of manual *Harmonija u Praksi* (2016). Trying to sublime the issue of harmony in music education from my own personal experience, which implies the adoption of all positive achievements and existing literature, I have attempted to make a distinctive stamp on what would be most purposeful in practice.

Though most harmony textbooks prefer either the theoretical learning of harmony with mandatory assignments or just harmonic analysis itself, which has its purpose and value, my goal was to exhaust and methodically treat or expound all elements related to a given chord area, all in a one place.⁹ Thus, each theoretically discussed chord area with assignments (specified bass, soprano or external voices) for playing or singing practice, is followed by analytical examples from literature related to this area. Such an analytical approach will allow a better insight into, or correlation between, harmony and other elements of music language – melody, rhythm, constructiveness of the musical form, etc.





d) example from literature for analysis P. I. Tchaikovsky. *Symphony*
No 5. Op. 64. I movement

Figure 1.

Treatment of All Types of Seventh Chords (Hodžić, 2016b, 46)

Content of the University Textbook *Harmonija u Praksi*

For a better understanding of the substance and methodological layout of the textbook material, I will present its contents, which are spread out between seven chapters.

TABLE OF CONTENTS

- I. Methodical approach in teaching harmony
- II. Diatonic system
 - II. 1. Primary triads
 - II. 1.1. Inversions of primary triads
 - II. 2. Secondary triads and inversions
 - II. 3. Seventh chords
 - II. 3.1. Dominant seventh chord and inversions
 - II. 3.2. Seventh chord on the VIIth degree of the scale and its inversions
 - II.3.3. Seventh chord on the IIInd degree of the scale and its inversions
 - II. 3.4. Secondary seventh chords and sequences (I, III, IV, VI)
 - II. 4. Natural minor and harmonic major
 - II. 5. Ninth chords

II. 6. Non-chord tones

III. Chromatic system

III. 1. Tonally stable alterations

III. 2. Tonally unstable alterations – secondary dominants

III. 3. Chromatic mediants

III. 4. Chromatic non-harmonic tones

IV. Modulations

IV. 1. Diatonic modulations

IV. 2. Chromatic modulations

IV. 3. Enharmonic modulations

V. Harmony on the piano

V. 1. Harmonic cadences – piano playing patterns

V. 2. Harmonization of small instrumental pieces

V. 3. Harmonization of children's songs and individual tunes

VI. References

VII. Index of names (Hodžić, 2016b, 3)

Generally speaking, the content of the textbook is arranged in a way that follows harmony subject matter as it is studied in secondary schools and music academies at home and in our neighbouring countries. It starts with the diatonic system and all types of trichords, tetrachords, pentachords and figurative non-harmonic tones. The next chapter covers chromatic system with altered chords of all types and in all functions and progressions. That is then followed by all kinds of modulations: diatonic, chromatic and enharmonic. The last chapter, *Harmonija na klaviru* (Hodžić, 2016b, 105-130), as a form of harmonic improvisation, is a novelty in textbook literature. It includes schemes of harmonic cadences in the diatonic and chromatic systems respectively, and examples of small instrumental pieces with a specified general two-part music. Children's songs and tunes from music literature are also added, which places an emphasis on the applied role of harmony. The successful study of a class in harmony, in all its complexity, requires both the textbook literature and methodical agility of the teachers themselves. It is possible to achieve only if they keep in mind the balanced link between theoretical le-

arning and practical work. Practical work implies applying numerous exercises to complete harmonic assignments with the entire pool of chords. Students will thus be able to apply the acquired knowledge, either in their own creative composing work, harmonization, or arrangement, or when using the applied harmony in different music genres. In order to achieve this goal, two very important questions need to be pointed out: first, what is the meaning of different harmonic exercises and procedures; second, how to motivate students to creatively create harmonic tasks? If they do not, which is unfortunately more frequent, completion of exercises with harmonic assignments will turn into a routine done only to satisfy the basic prerequisites for a passing grade. A similar case is in harmonic analysis, which students often consider to be a “dissection of the vertical tonal syllable”.

As an example of a creative form of melody harmonization, we will describe students’ harmonization of the ascending and descending tetrachord major scale in two ways: a) by means of diatonic chords, and b) using Baroque pool of chords (Hodžić, 2016a, 287-288).

a)

b)

Figure 2 shows two musical examples, a) and b), illustrating the harmonization of the ascending and descending tetrachord major scale. Example a) uses diatonic chords: T, D6, VI7, II7, D6 5, VI6, D7, T. Example b) uses Baroque chords: T, D6, D₅², S₆, -, N₆, VI₇, D 8-7, T.

Figure 2.
Harmonization of the Ascending and Descending
Tetrachord Major Scale

The following example demonstrates harmonization in the well-known theme from the opera *The Bartered Bride* (1863–66) by Bedřich Smetana (1824–1884) in two ways: a) Baroque, and b) Classicist-Romanticist pool of chords (Hodžić, 2016a, 288).

a)

T S II III T II VII T VI7

DD $D \frac{6}{5} \bar{6}$ T VI VII $D \frac{7}{5} \bar{6}$ T

b)

T S D_n7 III D_n7 II $D7$ T D_n7

DD7 $D \frac{6}{5}$ D_n2 D_n7 $DD + \frac{6}{4} \frac{3}{3}$ $D7$ T

Figure 3.

Harmonization of the theme from the opera *The Bartered Bride* (1863–66) by B. Smetana

Conclusion

As in most academic disciplines, the science of harmony as a universal subject based on Western European musical tradition includes a synthesis of theoretical and practical-creative learning. Therefore, the entire complexity of a harmony course in music education can be mastered only by balancing these two procedures.

A mature comprehension of harmony implies familiarity with a broad spectrum of other music disciplines, and consequently it is necessary to highlight their correlation in the methodical procedure of teaching itself.

Finally, the most important task of harmony teachers is to find the right way to motivate their pupils. One of the safest ways is to find music and only music purpose in all the procedures and methods of work.

References

- Čolić, D., 1976. *Razvoj teorija harmonskog mišljenja*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Despić, D., 1971. *Teorija tonaliteta*. Beograd: Umetnička akademija.
- Hodžić, R., 2015. *Harmonijska analiza kroz stilove*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Hodžić, R., 2016a. Harmonijska komponenta u muzičkoj odgojno-obrazovnoj vertikali. In: V. Balić and D. Radica, eds. *Zbornik radova s četvrtog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga – Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena*. Split, 15–17 May 2015. Split: Umjetnička akademija Sveučilište u Splitu. 279-291.
- Hodžić, R., 2016b. *Harmonija u praksi*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Kazić, S. ed., 2009. *Informativni paket – katalog predmeta/silabusa (dodiplomski studij po Bolonji)*. Sarajevo: Muzička akademija.
- Peričić, V., 1968. *Razvoj tonalnog sistema*. Beograd: Umetnička akademija.

**ARHITEKSTUALNOST KAO
ČINILAC GRADNJE ŽANRA
MUZIČKE BAJKE U KOMPOZICIJI
NEOBIČNE SCENE SA
HOMEROVOG GROBA U SMIRNI
– NOVI PRILOZI ZA HANSA
KRISTIJANA ANDERSENA IVANE
STEFANOVIĆ**

Srđan Teparić

Abstrakt: Svojevrсни koncert za flautu, kompozicija *Neobične scene sa Homerovog groba u Smirni – Novi prilozima Hansa Kristijana Andersena* Ivane Stefanović poseduje kvalitete koji bi u smislu intertekstualnih odnosa mogli da se svedu na nivo arhitekstualnosti. U ovom delu, biće ispitivan nivo opštosti obrazaca koji bi na neki način, mogli da budu uporedivi sa opštim situacijama koje se pominju u tekstu bajke. Cilj rada međutim, ne bi trebalo da predstavlja eventualno poređenje arhitekstualnih odnosa književnog i muzičkog dela, jer su razlike čak i na najfundamentalnijem nivou, sasvim očigledne. Svođenje muzičkih znakova na fundamentalne muzičke obrasce, govore bi o tome da je u žanrovskom smislu, moguće određenje ove kompozicije kao svojevršne *muzičke bajke*.

Ključne reči: bajka; arhitekstualnost; *muzička bajka*; postmodernizam; komunikativnost.

Kompozicija Ivane Stefanović (1948) *Neobične scene sa Homerovog groba u Smirni – Novi prilozi za Hansa Kristijana Andersena* op. 44 iz 2005. godine, koristi Andersenov (1805–1875) tekst *En rose fra Homers Grav* [*Ruža sa Homerovog groba*] iz putopisa *En Digster Bazar* [*Bazar jednog pesnika*, 1842].¹ Delo je napisano kao koncert za flautu, klavir, čembalo, harmoniku, udaraljke, gudački orkestar i naratora u devet slika i predstavlja žanrovsku kombinaciju koncertantnog i radiofonskog ostvarenja, jer narator pre svake slike, čita relativno obimnije odlomke teksta. Članak bismo mogli i da započnemo provokativnim navodima američkog psihoterapeuta Thomasa Moora (1940):

“Muzička umetnost sadrži sasvim precizne forme i strukture koje zahvaljujući visokom stepenu diferencijacije odražavaju život duše. Pored toga, muzika već sama po sebi izražava dinamike života, pa njena metaforična vrednost nije nešto spoljašnje u odnosu na nju ili nešto što bi joj trebalo dodati. Slušanjem učestvovati u složenim motivima nekog muzičkog dela znači duboko zaći u predstave koje prenose senzacije i opažljive obrasce samog života.” (Mur, 2016, 315)

Ove reči mogle bi da budu i svojevrsan moto kompozicije Ivane Stefanović, upravo zbog toga što delo odlikuje izrazita narativnost, odnosno, svaka od devet scena gotovo da je arhetspska slika sadržaja koji prenosi. “Osnovni principi ἀρχαί nesvesnog se i pored prepoznatljivosti, zbog obilja svojih odnosa, ne daju opisati”, tvrdi Jung (1875–1961) u jednom od svojih tekstova (Jung, 2015a, 45). I zaista, kada govorimo o arhitekstualnosti, pod tom pojavom podrazumevaće se prizivanje određenog sadržaja na takav način da se apstrahuju istorijski konteksti i motivacija uz pomoću koje je prikazan određen sadržaj. Tako apstrahovani obrasci, intertekstualne odnose grade na dubljem značenjskom nivou. Izvorni arhitekst je naravno fikcija,

1

Kompozicija *Neobične scene sa Homerovog groba u Smirni – Novi prilozi za Hansa Kristijana Andersena* komponovana je u Ankari 2005. godine. Prvi put je izvedena 5. decembra 2007. godine u Sali Zadužbine Ilije Kolarca u Beogradu. Izvođači su bili orkestar *Gudači Svetog Đorđa*, Ljubiša Jovanović, flauta i Dragan Mićanović, narator, dirigovala je Biljana Radovanović. Za ovo delo, Ivana Stefanović je dobila najveće priznanje iz oblasti muzike u Srbiji – *Mokranjčevu nagradu*.

a poniranje u dubinske strukture tako zamišljenih apstrakcija, svojevrsnu koncertantnu svitu Ivane Stefanović čini kolažom takozvanih “izvornih slika”, koje se u vremenu nižu kao da čine deo radiofonskog ostvarenja. Govoreći o činjenicama muzičke gramatike ovog dela, stiže se utisak da kompozitor-ka barata *simbolima-arhetipovima* koji se čine “kao elementi totalnog muzičkog iskustva” (Фрај, 2007, 45).² Reč je dakle o muzičkim obrascima ili simbolima, koji bi, uzimajući u obzir različite prirode jezika, bili uporedivi sa arhetipovima koji se javljaju u književnom jeziku. U konkretnom slučaju, srećemo se s umetničkom bajkom koja ne koristi uobičajenu funkciju likova i strukturu kao što je to slučaj sa narodnim bajkama. Upravo muzika Ivane Stefanović, sa ukazivanjima koji zadiru u dubinu muzičkog iskustva, ne može da odgovori na pitanja *kada?, gde? i zašto?*, a s druge strane, prikazane reference nedvosmisleno ukazuju na određenu vrstu sadržaja. Zbog toga se u ovom radu i govori o arhitekstualnim obrascima i oni će biti predmet daljnjeg proučavanja.

Funkcije pojedinačnih stavova i njihovih odseka

Prvi stav (*Ružino jutro*) započinje serenadom koju izvodi Slavuj. Iako literarni tekst ne počinje rečima kojima je naslovljena prva slika – *Nekada davno*, na ovaj način, kompozitor-ka kao da želi da žanrovski odredi ono što će u kasnijem delu teksta biti objašnjeno kao *muzička bajka*. Početak je tonalno postavljen u okvire tonalnosti in F, koji u najširim okvirima, predstavlja *simbol-arhetip* sfere pastoralnog.³ Ova tonalnost

2

Na ovom mestu se parafrazira Northrop Frye (1912–1991), koji arhetipove definiše na sledeći način: “Arhetip: simbol, obično slika, koji se u književnosti ponavlja dovoljno često da bi se prepoznao kao element totalnog književnog iskustva.” (Фрај, 2007, 435)

3

“U ovoj fazi [mitskoj, op. aut.] simbol je saopštviva jedinica koju nazivam arhetipom; to jest, tipičnom ili ponavljajućom slikom.” (Фрај, 2007, 119) Na ovom mestu, Northrop Frye nas nagoni na to da u slučaju kada se barata ovakvim simbolima, a oni bi po našem mišljenju mogli da se vežu za mitove, bajke ili snove, simboli se proučavaju kao deo poretka opšte celine, ne samo kao deo pojedinačnog književnog, odnosno, u našem slučaju muzičkog dela.

se već u uvodu koji donosi deonica čembala (t. 1-28) javlja kao lidijski modus, a tritonus f-h koji se gradi, bitan je za celokupnu dramaturgiju dela. Noćna muzika odseka kojim započinje stav, predstavljena je melodijom flaute koja u skokovima i trilerima ukazuje na naturalističke efekte. U strukturnom smislu ovaj skok ukazuje na potencijal za razradu i trebalo bi primetiti i to da je u prvih šest skokova povezan sa skokom sekste, romantičarskim označiteljem lirike, što uveliko ukazuje na sentimentalni karakter Slavujeve melodije. Slavuj na početku svoje melodije (t. 28) još ne sluti sopstvenu sudbinu, te ona započinje skokom umanjene kvinte naviše (e-b). Drugi bitan intervalski pokret predstavlja skok prekomerne septime, a on se javlja u deonici čembala u t. 11-12. Glavnu strategiju kompozitora u gradnji melodije u ovoj slici predstavlja preterano korišćenje melodijskih intervala, čak u tolikoj meri, da svaka eventualna referenca biva izbegnuta. U najširem smislu, štimung i kantabilna melodija koja se kreće u velikim talasima, uz intenzivirane pojave skokova seksti i melodijskih skokova sa oktavnim prelomima, govore o romantizmu, pre o univerzalnom, nego što je reč o konkretnom referiranju na istorijsku epohu.

Ružino odbijanje Slavujeve ljubavi u drugoj slici *Jutro i ljubav ptice*, prikazano je tako što ona u stvari, predstavlja dramatičovanu varijantu prethodne. Ovo je i jedina slika koja je koncipirana kao trodel, forma koja se naročito u romantizmu, ispunjava sentimentalnim lirskim sadržajem. Suspenzije i recitativi u celoj kompoziciji ukazuju na vezu sa radiofonijom, te je tako njihova uloga da pojačaju efekat iščekivanja događaja koji bi u datom momentu mogao da se pokaže kao sudbinski. Treća slika *Smrt ptice i ne tako važna uloga trgovčevog sina*, predstavlja sponu ka drugom stavu *Ružin san*, a mogao bi da se zamisli i kao zamišljena "labudova pesma" koja kao eho prati polaganje nesrećne ptice u Homerov grob. I u slučaju Slavuja i u slučaju Ruže, nailazimo na apsolutnu odanost, samo usmerenu u dva različita smera. Slavuj je odan Ruži i u pitanju je nestalna, erotska ljubav - u prvom delu prikazana melodijski rascvetalom serenadom - dok je u drugom delu ona znatno uznemirena i prelazi u dramatični trzaj. Ruža je s druge strane odana Homeru "od čijeg praha je i sazdana", što ukazuje na religioznu veru u Pesnikovu ličnost. Manifestacije

28 *Quasi recitativo*

Fl. in Sol

Clarin.

Vn. I

Vn. II

Vcl.

Vc.

30

Fl. in Sol

Clarin.

Vn. I

Vn. II

Vcl.

Vc.

6

36

Fl. in Sol

Cemb.

Va. I

Va. II

Vcl.

mp *f*

mf

mf

and. tant.

f

41

Fl. in Sol

Cemb.

Va. I

Va. II

Vcl.

Vcl.

mf *rit. molto*

mf

rit. molto

mf

f

45
 Fl. in Sol
 Cemb.
 Vn. I
 Vn. II
 V. cl.
 Vc.
 mf

2. THE MORNING AND THE LOVE OF THE BIRD

Allergo molto ma leggero

Moto in 7/8, grande

Fl. in Sol
 Nacitar
 Vn. II
 pp
 ritmo molto

Not far from Smyrna, where the merchant drives his loaded camels proudly arching their long necks as they journey beneath the lofty pines over holy ground, I saw a hedge of roses. The turtle-dove flew among the branches of the tall trees, and as sunbeams fell upon her wings, they glistened as if they were mother-of-pearl. On the rose-bush grew a flower, more beautiful than them all, and to her the nightingale sung of his woes; but the rose remained silent, not even a dewdrop lay like a tear of sympathy on her leaves. At least she bowed her head over a heap of stones, and said:
 "Here rests the greatest singer in the world; over his tomb will I spread my fragrance, and on it I will let my leaves fall when the storm scatters them. He who sung of Troy became earth and from that earth I have sprung. I, a rose from the grave of Homer. I am too lofty to bloom for a nightingale".
 Than the nightingale sung himself to death.

Primer 1.

Ružino jutro. Nekada davno. Slavujeva melodija. t. 28-47.

ova dva arhetipa, erotske i religiozne ljubavi, prikazani su kroz prva dva stava ove kompozicije. I dok je melodija prvog stava tretirana sasvim slobodno, uz kvaziromantičarske uspone i padove i upotrebu “demonskog” tritonusa f-h, melodija drugog stava sasvim je svedena. Slavujeva pesma u samo jutro i pred njegovu smrt postaje sve više uznemirena i umesto intervalskih skokova, melodija sve više dobija pokrete velikih i malih sekundi. U drugoj slici su karakteristična naslojavanja i zapravo na snazi je princip postupnog dodavanja slojeva koje prati i postupni porast dinamike. U pitanju su pokretne figurativne deonice koje grade višestruke ostinatne slojeve, dok je basova deonica izrazito tonalna (in E) i kreće se oko dominante tog tonaliteta, što održava stalnu tenziju. Ceo ovaj kompleks utiče na dramtizaciju sentimentalne Slavujeve melodije u okviru koje, kroz privremenu upotrebu umanjene lestvice, dolazi do čestog smenjivanja malih i velikih sekundi. Ona u stvari više nije melodija, već postaje tonsko slikanje uzbuđenog ptičjeg peva (ponavljanje jednog tona ili skokovi, odvojeni pauzama). Naslojavanje kolorističkih deonica podseća na impresionističke procedure, međutim, mehaničnost je ta koja ceo kontekst prebacuje u (kvazi) postminimalistički. U tom smislu, indikativna je upotreba čembala koji na ovom mestu nema ulogu pratećeg instrumenta već kolorističkog, ali i mehaničkog, jer donosi dugačke trilere koji grade zaseban koloristički sloj. Suprotno od toga, marimba se pojavljuje upravo u onim momentima kada je vid iskazivanja kolorizma bliži impresionizmu (od t. 40). Naslojavanje kroz suspenziju pokreta (od t. 40), donosi slične procedure. Pedal dominantnog tona i pokreti oko njega (h) ili skokovi nepotpunog septakorda dominante (violončelo, kasnije i kontrabas), melodijski instrument koji deluje poput onomatopeje (umirući Slavuj) i veoma sentimentalni melodijski obrti u deonici harmonike, stvaraju izrazitu narativnost, koja je uostalom, osobina cele kompozicije. Sva ukazivanja, recimo, efekat dostizanja drame brzim pasažnim kretanjem gudačkih instrumenata uobičajen u svim stilovima, ili, tonsko slikanje pevanja ptice, postaju univerzalna u tom smislu što se dodavanjem novih slojeva prevazilazi nivo istorijskog referiranja. Ovakva ukazivanja u stvari, dobijaju auru arhitekstualnih obrazaca sa kojih, kao da su razgrnuti slojevi njihove raznorodne upotrebe tokom istorije. U ovoj činjenici leži ključ poimanja svih sadržinskih

sfera i dostignute narativnosti u ovom delu. Tako i u poslednjoj slici prvog stava – *Smrt ptice i ne tako važna uloga trgovčevog sina*, eventualni posmrtni marš biva doveden do nivoa arhitekstualnog znaka na takav način što je u deonici flaute, pokretom osmine i četvrtine i skokom prekomerne septime kojom je na početku dela nagovešten tragičan ishod, posmrtni marš samo nagovešten, dok ga izrazito disonantna koralna pratnja u deonici gudačkih instrumenata i brzi pokreti pasaža čembala, u potpunosti poništavaju kao istorijsku referencu.

Karavan u kome se nalazi i Pesnik iz zemlje svetlosti – aurore borealis – četvrta slika *Ružin san* (koja nosi naziv kao i ceo drugi stav) u Ružinom snu predstavljen je udaračkim instrumentima, tam-tamom, marimbom i templ blokovima sa postupnim zgušnjavanjem teksture koja je mnogo više istaknuta od svedene deonice solističkog instrumenta, flaute. Princip stvaranja arhitekstualnog iskaza, sličan je kao i u prethodno opisanoj epizodi. I ovde naime dolazi do naslojavanja deonica koje vodi do mehaničkog, sa isticanjem zasebnih kolorističkih slojeva, gudačkih instrumenata, udaraljki, harmonike (tremolo) i flaute kao vodećeg melodijskog instrumenta.

Modernistički rastresita tekstura (t. 70) na sekundnom pedalu koji najavljuje petu sliku *Eho pre nego što se događaj ponovio*, vodi do drugačije teksturne slike u kojoj koloristički slojevi dobijaju na značaju u smislu modernističkih iskaza na tragu avangarde aktuelne oko polovine 20. veka – tremola gudačkih instrumenata i istaknuti naturalistički kvaliteti ostalih deonica naročito se odnose na deonicu flaute u kojoj se insistira na ponavljanju jednog tona ili na melodijski svedenim obimima.

Pojava pizzicato pratnje kontrabasa i ritma tam-tama (uz znatno uznemirenu deonicu flaute, tremolo violine 1 i naratora koji uzvikuje *A među njima* u šestoj slici *Dolazak iz daleka, ko je to?*) aluzija je na muziku koja bi mogla da prati pozorišnu predstavu ili film. Kroz široko postavljeno ravnomerno kretanje osmina koje se u deonici kontrabasa kombinuje sa daktilskom figurom, nazire se opasnost koju sa sobom nosi Pesnik sa severa.

Događaj u kojem Pesnik bere Ružu sa Homerovog groba (treći stav *Buđenje ruže*), predstavljen je kao stravičan i intenzitetom

3. THE DEATH OF THE BIRD AND NOT SO INSIGNIFICANT ROLE OF THE MERCHANT'S SON

Musical score for the first system of "3. THE DEATH OF THE BIRD AND NOT SO INSIGNIFICANT ROLE OF THE MERCHANT'S SON". The score includes staves for Fl. gr., Mar., Va. I, Va. II, Vla., Vc., and Ch. The Fl. gr. part has markings "molto agitato" and "poco rit.". Dynamics include *ff*, *mf*, and *mp*.

Musical score for the second system of "3. THE DEATH OF THE BIRD AND NOT SO INSIGNIFICANT ROLE OF THE MERCHANT'S SON". The score includes staves for Fl. gr., Cemb., Va. I, Va. II, Vla., Vc., and Ch. The Fl. gr. part has a marking "a tempo". Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.

12 *poco a poco nell'arco della...*

Fl. gr.

Cemb.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Ch.

17

Fl. gr.

Cemb.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Ch.

24

The image displays a musical score for measures 22 through 25. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 22 to 24, and the second system covers measures 25 to 26. The instruments included are Flute (Fl. pr.), Clarinet (Cmb.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations such as dynamics (f, ff, mf, mp), articulation (acc, dir), and phrasing slurs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

Primer 2.

Ružino jutro. Smrt ptice i ne tako važna uloga trgovčevog sina. t. 1-22.

II. THE DREAM OF THE ROSE

The evening came, and the rose wrapped her leaves more closely round her,
and dreamed: and this was her dream.
It was a fair sunny day; a crowd of strangers drew near who had undertaken
a pilgrimage to the grave of Homer. Among the strangers was a minstrel from
the north, the home of the clouds and the brilliant light of the aurora borealis.
He plucked the rose and placed it in the book, and carried it away into a distant
part of the world, his fatherland. The rose faded with grief, and lay between
the leaves of the book, which he opened in his own home, saying:
"Here is a rose from the grave of Homer."

Narrator

4. THE DREAM OF THE ROSE

Allegro

Musical score for T.T., Mar., and T. Bl. instruments, measures 1-4. The T.T. part has a treble clef and a 4/4 time signature. The Mar. part has a treble clef and a 4/4 time signature. The T. Bl. part has a bass clef and a 4/4 time signature. The music is marked *p* (piano).

Musical score for T.T., Mar., and T. Bl. instruments, measures 5-8. The T.T. part has a treble clef and a 4/4 time signature. The Mar. part has a treble clef and a 4/4 time signature. The T. Bl. part has a bass clef and a 4/4 time signature. The music is marked *p* (piano).

Musical score for T.T., Mar., T. Bl., and Vln. instruments, measures 9-12. The T.T. part has a treble clef and a 4/4 time signature. The Mar. part has a treble clef and a 4/4 time signature. The T. Bl. part has a bass clef and a 4/4 time signature. The Vln. part has a treble clef and a 4/4 time signature. The music is marked *p* (piano). The Vln. part includes the instruction *ben ritmato, sempre marcato*.

13

Fl. gr. *p*

Clar. *p*

T. III. *p*

Acc. *p*

Vn. II *ben ritmato, sempre marcato*
mp

Vcl. *mp*

17

Fl. gr. *mf* *poco a poco tutti crescendo*

Horn. *marcato sempre*
mp

Clar. *mp*

T. III. *mp*

Acc. *mp*

Vn. I *ben ritmato, sempre marcato*
mp *poco a poco tutti crescendo*

Vn. II *ben ritmato, sempre marcato*
mp

Vcl. *ben ritmato, sempre marcato*
mp *mf*

28

21

Fl. pr.

Piano

T. Bl.

Cym.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vcl.

25

Fl. pr.

Piano

T. Bl.

Cym.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Primer 3.
Ružin san. *Ružin san*, t. 1-27.

dramatičnosti nadilazi sve ostale epizode ove kompozicije. Visoka deonica flaute, izrazita razvojnost i ritmički ostinato, govore o univerzalnim modelima vezanim za princip prikazivanja drame kojom obiluje početna, sedma slika ovog stava, *Stvarni susret sa ružom*. Po istom principu kako je to već urađeno nekoliko puta, na ovom mestu dolazi do najintenzivnijeg naslojavanja deonica u delu. Izrazita razvojnost, karakteristična šesnaestinska ritmička figura u basovim instrumentima, sve to deluje vrlo slično postupcima opisanim u drugom stavu, što je logično, jer ovde dolazi do bukvalnog ostvarenja događaja najavljenih u snu.


Na isti način treba shvatiti suspenziju ispred osme slike nazvane *Učinjeno je* u kojoj se javlja rečitativ flaute uz pratnju čembala. U melodijskoj deonici flaute, dolazi do ponavljanja melodijskih obrazaca izlaganih u dosadašnjem toku: postupnog kretanja, intervalskog kretanja i kretanja zasnovanog na smeni malih i velikih sekundi. U pitanju je kratak predah pre stava koji započinje tragičnim zvukom koji ukazuje na posmrtni marš devete slike *Ovo je ruža sa Homerovog groba*, koji se na samom kraju stišava uz specifičnu igru terci. Za razliku od smrti Slavuja koji je u trećoj slici sahranjen uz pratnju disonantnih ležećih tonova i uz nagoveštaj posmrtnog marša, Ruža u herbarijumu dobija epizodu dostojnu tragedije koju je doživela – uz drhtavi tremolo harmonike timpani označavaju posmrtni marš, dok flauta kao na početku, donosi postupne pokrete ili skokove konsonantnih intervala. Ceo konflikt naznačen intervalima prekomerne kvarte i septime, biva razrešen pokretima terci koja vodi do završne male terce (c-a) u deonici flaute.

Bajke su priče u kojima se intertekstualni odnosi iskazuju kroz značenjsku dubinu, ili kroz ono, što su neki od teoretičara nazvali arhitektom – tekstom koji se pozicionira kao generička kategorija⁴. Činjenica je da se Andersenova umetnička priča ne koristi uvek istim i uobičajenim strukturnim obras-

4

“Peti tip je najapstraktniji i najimplicitniji od svih, a to je *arhitekstualnost*, kako je već definisano. Uključuje odnose koji su potpuno nemi, najčešće atrikulisani paratekstualnim pominjanjima koja mogu da budu data u naslovu (kao u *Pesmama, Esejima, Romanu o ruži* itd.), ili češće, u podnaslovu (kada je indikacija novele, priče ili pesme priključena naslovu), ali, u svakom slučaju, zadržavaju čisto taksonomijsku prirodu.” (Genette, 1997, 4)

22 *poco a poco decrescendo*
poco allarg.

Fl. pr. 


Saxofon

Then the flower awoke from her dream, and trembled in the wind.
A drop of dew fell from the leaves upon the singer's grave. The sun
rose and the flower bloomed more beautiful than ever. The day was hot,
and she was still in her own Asa.

Fino 

Mar. 

Vn. I 

Vn. II 

Vcl. 

6. COMING FROM AFAR, WHO IS THAT?
Andante sexual

Fl. pr. 

Saxofon

Than footsteps approached, strangers, such as the rose had seen in her dream, came by.

T.T. 

Mar. 

Vn. I 

Vn. II 

Vcl. 

Cb. 

38

5

Fl. nr.

T.T.

Va. I

Ch.

9

Fl. nr.

T.T.

Va. I

Ch.

13

Fl. nr.

Narrator

And among them....

T.T.

Va. I

Ch.

Primer 4.

Dolazak iz daleka, ko je to? t. 1-16.

III. THE WAKING OF THE ROSE

7. THE REAL ENCOUNTER WITH THE ROSE

Allegro

Narrator **And among them ... And among them...was a poet from the north;**

The musical score is arranged in systems. The first system includes a Narrator part with lyrics, a Piano (Piano) part with a forte (*f*) dynamic, and Violin I (Vi. I) and Violin II (Vi. II) parts. The second system, separated by a double bar line, includes a Piano (Piano) part, a Timpani (Temp.) part, a Trombone I (T.I.) part, Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (V. II), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts. Dynamics such as *mf* and *mp* are indicated throughout the score.

40

11

Piano
Timp.
Vi.
Cb.

This musical system covers measures 11 to 15. It features four staves: Piano (Grand Staff), Timp., Violin (Vi.), and Cello (Cb.). The Piano part has a treble clef and a bass clef. The Timp. part has a bass clef. The Violin and Cello parts have bass clefs. The music is in a 3/4 time signature. There are dynamic markings such as *f* and *mf* throughout the system.



18

Piano
Timp.
Vi. II
Vi. I
Vi. III
Cb.

This musical system covers measures 18 to 22. It features six staves: Piano (Grand Staff), Timp., Violin II (Vi. II), Violin I (Vi. I), Violin III (Vi. III), and Cello (Cb.). The Piano part has a treble clef and a bass clef. The Timp. part has a bass clef. The Violin II, Violin I, and Violin III parts have treble clefs. The Cello part has a bass clef. The music is in a 3/4 time signature. There are dynamic markings such as *f* and *mf* throughout the system.

19

Piano

Temp.

T.T.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vcl.

24

tutti ben marcato

Fl. pt.

Piano

Temp.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vcl.

Cl.

Primer 5.

Buđenje ruže. Stvarni susret sa ružom. t. 1-29.

64

Fl. gr.

Harp

Vn. I

Vn. II

Vc.

Ch.

69

Fl. gr.

Mar.

Acc.

Vn. I

Vcl.

Vc.

Ch.

56

The image displays a musical score for measures 74 through 89. It is organized into three systems, each separated by a double bar line. The instruments and their parts are as follows:

- System 1 (Measures 74-78):** Fl. gr. (Flute), Mar. (Maracas), Aoc. (Acordeon), Va. I (Violin I), Va. II (Violin II), and Cb. (Cello). The Flute part features a melodic line with a slur over measures 74-78. The Maracas part has a rhythmic accompaniment starting in measure 76. The Acordeon part has a complex rhythmic pattern. The Violin and Cello parts have sustained notes with slurs.
- System 2 (Measures 79-84):** Fl. gr. (Flute), Comb. (Contra Bass), Va. I (Violin I), Va. II (Violin II), and Cb. (Cello). The Flute part continues its melodic line. The Contra Bass part has a rhythmic accompaniment starting in measure 80. The Violin and Cello parts have sustained notes with slurs.
- System 3 (Measures 85-89):** Fl. gr. (Flute), Comb. (Contra Bass), Timp. (Timpani), and Cb. (Cello). The Flute part has a melodic line with a slur over measures 85-89. The Contra Bass part has a rhythmic accompaniment starting in measure 86. The Timpani part has a rhythmic accompaniment starting in measure 86. The Cello part has a sustained note with a slur.

Dynamic markings include *p* (piano) at measure 76, *pp* (pianissimo) at measure 80, and *ffff* (fortississimo) at measure 85.

Primer 6.

Ovo je ruža sa Homerovog groba. t. 64-89.

cima kao što je to slučaj sa narodnom bajkom⁵. Takve obrasce pronalazimo kroz arhitekstualne, generičke veze koje se tiču muzičkog teksta. Povezanost bajke sa svetom *duha* [geist], o čemu govori jedan od članaka Carla Gustava Junga, govori o povezanosti arhetipova sa kolektivno nesvesnim u čovekovo psihi, a ona se najbolje očitava na nivou *iskaza*.⁶ Čini se da se svet bajke i svet muzike nekako najbolje dodiruju u toj tački, jer muzika poseduje arhetipove koji ne samo što nisu uvek određivi i podložni imenovanju, već kao takvi, oni na najneposredniji način utiču na pokretanje psiholoških mehanizama u čoveku. Očigledna činjenica je da je arhitekstualnost kod Ivane Stefanović postavljena na nivo iskaza, odnosno, svaka od pojedinačnih slika mogao bi da bude jedan arhitekstualni iskaz. Ono što treba imati u vidu je sledeće – svodenje na nivo arhitekstualnih odnosa u ovom slučaju očigledno je već u relacijama između dva jezika suprotnih priroda, muzičkog i literarnog. U prikazivanju literarnih situacija kompozitorka se koristi karakterističnim obrascima: Slavujeva serenada, njegova smrt i sahrana; približavanje karavana trgovaca u Ružinom snu i najava strašnog događaja u kojem će Pesnik sa severa ubrati Ružu; Ružino buđenje i suočavanje sa realnošću u kojoj ona kao mumija leži u herbarijumu hvalisavog Pesnika – sve su to scene koje su muzički predstavljene arhetipskim modelima. U tom smislu, mogli bismo da kažemo da su funkcije tih situacija univerzalne i nepromenljive, dok je njihov sadržaj nešto što je podložno analizi. Tako bi za ovu kompoziciju moglo da se kaže da ona poseduje reference, ali da je stepen njihove obrade do krajnje mere prevazišao stepen njihove eventualne transformacije. Sa svojim generičkim kvalitetima, muzički iskazi pojedinačnih slika analizirane

5

“Istraživanja su pokazala da je ponavljanje funkcija zapanjujuće. Tako i Baba Jaga, i Mraz, i medved, i šumski duh, i kobilja glava najpre pastorku proveravaju, a zatim je nagrađuju. Nastavljajući posmatranja, može se utvrditi da likovi u bajci, koliko god bili različiti, često čine jedno isto. Sam način ostvarivanja funkcija može se menjati i predstavlja promenljivu veličinu. Mraz postupa drugačije nego Baba Jaga. Ali funkcija kao takva jeste stalna veličina. Za proučavanje bajke važno je šta čine likovi u bajci, dok su pitanja ko čini i kako čini – samo pitanja za dopunsko proučavanje.” (Prop, 2012, 28)

6

“U psihologiji u najvažnije fenomene spada *iskaz*, i naročito način pojavljivanja iskaza po formi i sadržini, pri čemu drugim aspektu svakako pripada veći značaj s obzirom na suštinu psihe.” (Jung, 2015b, 207)

kompozicije Ivane Stefanović, grade mrežu intertekstualnih odnosa koje se čine kao rezultat povlačenja različitih referenci iz dubinske strukture celokupnog muzičkog iskustva. Ovdje dolazimo do suštine postmodernističkog pogleda na svet Ivane Stefanović. Postmodernistička *muzička bajka* je indiferentna prema arhetipovima, oni se nižu kao na filmskoj traci, ili, u slučaju ovog dela, oni kao da teku kroz etar radiofonskog prostora. Samim tim, naglašena je potreba za komunikativnošću – kao da sasvim očigledna narativnost generičkih slika nije bila dovoljna, pa se tako insistiralo i na korišćenju Andersenovog teksta. Međutim, ovakva koncepcija govori i o potrebi kompozitorke za igrom u kojoj značenjski jasno određene tekstualne sekvence bivaju zamenjene arhi muzičkim slikama, svojevrsno poređanim kolažnim modelima. U igri između jasno određenog i proizvoljnog, kompozitorka poput fotografa sakrivenog iza aparata, na samosvojan način filtrira Andersenove iskaze na nivo sopstvenog viđenja stvarnosti. Komunikacija između dva autora se kroz ovakvu igru račva na beskrajno mnogo nivoa, što ukazuje na izrazito postmodernistički senzibilitet ove kompozicije. Zbog izrazite komunikativnosti dela sastavljenog od arhitekstualnih slika, sa pravom bismo kompoziciju *Neobične scene sa Homerovog groba u Smirni* Ivane Stefanović mogli da nazovemo postmodernističkom *muzičkom bajkom*.

Reference

- Фрај, Н., 2007. *Анатомија критике: четири есеја*. Превод с енглеског Г. Раичевић. Орфеус: Нови Сад.
- Genette, G., 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Jung, K. G., 2015a. Pojam kolektivno nesvesnog. U: H. Read, M. Fordham, G. Adler i W. McGuire, ur. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Prevod s nemačkog B. Milakara. Beograd: Narodna knjiga, Miba Books. 49-61.
- Jung, K. G., 2015b. O fenomenologiji duha u bajci. U: H. Read, M. Fordham, G. Adler i W. McGuire, ur. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Prevod s nemačkog B. Milakara. Beograd: Narodna knjiga, Miba Books. 205-248.
- Mur, T., 2016. *Planete u nama*. Prevod s engleskog N. Putnik. Beograd: Fedon.
- Prop, V., 2012. *Morfologija bajke*. Prevod s ruskog P. Vujičić. Beograd: Čigoja štampa - Biblioteka XX vek.
- Stefanović, I., [2005] *Neobične scene sa Homerovog groba u Smirni – Novi prilozi za Hansa Kristijana Andersena, op. 44*. [partitura u rukopisu] Beograd: Privatni arhiv kompozitorke.

**ARCHITEXTUALITY AS A FACTOR
IN THE CONSTRUCTION OF
THE *MUSICAL FAIRY TALE*
GENRE IN THE COMPOSITION
*EXTRAORDINARY SCENES FROM
HOMER'S GRAVE IN SMYRNA*
– *NEW ADDITIONS FOR HANS
CHRISTIAN ANDERSEN* BY IVANA
STEFANOVIĆ**

Srdan Teparić

Abstract: The concert *Extraordinary scenes from Homer's Grave – New Additions to Hans Christian Andersen* by Ivana Stefanović possesses qualities which, in terms of intertextual relations, could be reduced to the level of architextuality. This paper will examine the generality of patterns that are, in some way, comparable to the general situations mentioned in the fairy tale. However, the goal of the paper should not suggest the possible comparison of architextual relations between literary and musical work, since differences are quite obvious at even the most fundamental level. Reducing musical characters to fundamental musical patterns would imply that in genre terms it is possible to define this composition as a kind of *musical fairy tale*.

Keywords: fairy tale; architextuality; *musical fairy tale*; post-modernism; communicability.

The composition of Ivana Stefanović's (1948) *Extraordinary scenes from Homer's Grave – New Additions to Hans Christian Andersen* opus 44, from 2005, uses the full text of Andersen's (1805–1875) story *En Rose fra Homers Grav* [A Rose From Homer's Grave] from the travelogue *En Digster Bazar* [A Poet's Bazaar, 1842].¹ The work was written as a concert for the flute, piano, harpsichord, accordion, percussion, string orchestra and a narrator in nine images. It represents a genre combination involving concert and radiophonic performances, because the narrator reads relatively extensive passages of the text before each picture. We begin the article with a provocative and general assertion by American psychotherapist Thomas Moore (1940):

“The art of music contains some precise forms and structures which reflect the life of the soul with a high degree of differentiation. Furthermore, music *inherently* expresses the dynamics of life, so that the metaphorical value of music is not something external to it or added on. To participate aurally in the complex patterns of a piece of music is to enter deeply into an image that conveys sensations and perceptible patterns in life itself.” (Moore, 1990, 193)

The selected quotes by Moore could be used as the motto of Ivana Stefanović's composition, precisely because the work is characterized by a pronounced narrative-ness; that is, each of the nine scenes is almost an archetypal image of the content it presents. “The ground principles, the ἀρχαί, of the unconscious are indescribable because of their wealth of reference, although in themselves recognizable”, Jung (1875–1961) claims in one of his texts (Jung, 1981a, 38). Indeed, when it comes to architextuality, this phenomenon involves the invocation of certain content in such a way that the historical contexts and motivations are abstracted by which means certain content is displayed. Thus, abstracted patterns build intertextual relationships at a deeper semantic level. The original architext is, of course, fiction, and submerging into the depth structures of so conceived abstrac-

1

The composition *Extraordinary Scenes from Homer's Grave in Smyrna – New Additions to Hans Christian Andersen* was composed in Ankara in 2005. It was performed for the first time on December 5 2007, in the Hall of the Ilija Kolarac Foundation in Belgrade. The performers were the orchestra *St. George Strings*, Ljubiša Jovanović on the flute, and Dragan Mićanović as the narrator, all conducted by Biljana Radovanović. For this work, Ivana Stefanović received the highest recognition in the field of music in Serbia – the *Mokranjac Award*.

tions, a kind of concert suite by Ivana Stefanović, becomes a collage of the so-called “original images” which follow each other in time as if they were a part of the radiophonic creation. The impression given by the musical grammar of this piece is that the composer is employing the *symbols-archetypes* that appear “as elements of total musical experience” (Frye, 1971, 365).² It is about musical patterns or symbols, which, taking into account the different natures of the language, would be comparable to archetypes that appear in the literary language. Here, we encounter an artistic fairy tale that does not reflect the usual function of characters and structure, as is the case with folk fairy tales. The music by Ivana Stefanović, with its indications of entering the depth of the musical experience, that cannot answer the questions when? where? and why? On the other hand, the presented references unambiguously indicate a particular type of content. Therefore, this paper will discuss architextural forms, and they will be the subject of further study.

Functions of Individual Movements and Their Sections

The first movement (*The Morning of the Rose*) begins with a serenade performed by a nightingale. In this way, the composer seems to determine what will be explained in the later part of the text as a *musical fairy tale*. This even though the literary text does not begin with any words to indicate the title of the first image – *Once Upon a Time*. The beginning is tonicized in the tonal range in F, which, in the broadest sense, represents the *symbol-archetype* of the pastoral domain.³

2

Northrop Frye (1912–1991) is paraphrased here; he defines archetypes as follows: “Archetype: A symbol, usually an image, which recurs often enough in literature to be recognizable as an element of one’s literary experience as a whole.” (Frye, 1971, 365)

3

“The symbol in this phase [mythical, Author’s note] is the communicable unit, to which I give the name archetype: that is, a typical or recurring image,” (Frye, 1971, 99) At this point, Northrop Frye insists that when they are confronted with such symbols that could, in our opinion, be bound by myths, fairy tales or dreams, the symbols are studied as part of the order of general whole rather than of a single literary work, that is, in our case of a musical piece.

This tonality already appears in the introduction of the harp-sichord (b. 1-28) as a lydian mode; additionally, the in-progress tritone f-b is essential for the entire dramaturgy of the work. The night music of the section with which the movement begins is represented by a flute melody, which jumps and trills to indicate the naturalistic effects. In structural terms, this jump points to the potential for elaboration. It should be noted that the first six jumps are connected with the jump of a sixth, romantic marker of the lyric, which greatly points to the sentimental character of the nightingale's melody. The nightingale, which at the beginning of its melody (b. 28) still does not know its own destiny, begins the melody with the interval of a diminished fifth upward e-b flat. Another important melodic jump is that of an augmented seventh, which is in the cembalo section set in b. 11-12. Ivana Stefanović's main strategy in its construction is the overuse of melodic intervals, even to the extent that any possible reference may be avoided. In the broadest sense, the atmosphere and cantabile melody moving in large waves and frequent jumps all indicate Romanticism. However, it must be said that intensified melodic jumps with frequent octave fractures influence the melody towards having the character of a universal romantic, more so than a historically romantic one.

The rose's refusal of the nightingale's love in the second image of *The Morning and the Love of the Bird* is shown in such a way that it represents a dramatic version of the previous image. This is also the only image conceived in a ternary form, which indicates a strong connection to the sentimentalized lyrics. Suspensions and recitatives in the whole composition indicate a connection to the radiophonics, thus their role is to enhance the effect of anticipating an event that could, at any given moment, prove to be fateful. The third picture, *The Death of the Bird and Not So Insignificant Role of the Merchant's Son*, is a link to the second movement of *The Dream of the Rose*, and could also be conceived as an imaginary "swan song", which echoes the placing of an unhappy bird in Homer's grave. Both in the case of the nightingale and in that of the rose, we encounter absolute loyalty, directed in two different directions. The nightingale is loyal to the rose, and here we deal with an erratic, erotic love, which is shown by the melodically

28 *Quasi recitativo*

Fl. in Sol

Clarinet

Vn. I

Vn. II

Vla

Vcl

30

Fl. in Sol

Clarinet

Vn. I

Vn. II

Vla

Vcl

6

36

Fl. in Sol
Cemb.
Va. I
Va. II
Vcl.



41

Fl. in Sol
Cemb.
Va. I
Va. II
Vcl.
Vcl.

Musical score for measures 45-47. The score includes parts for Fl. in Sol, Cemb., Vn. I, Vn. II, Vcl., and Vc. The Fl. in Sol part has a measure number 45. The Cemb. part has a measure number 46. The Vn. I and Vn. II parts have a measure number 47. The Vcl. and Vc. parts have a measure number 48. The score is in 3/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *f* and *mf*.

2. THE MORNING AND THE LOVE OF THE BIRD

Allergo molto ma leggero

Moto in 7/8, grande

Musical score for "2. THE MORNING AND THE LOVE OF THE BIRD". The score includes parts for Fl. in Sol and Vn. II. The Fl. in Sol part has a measure number 28. The Vn. II part has a measure number 47. The score is in 7/8 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *pp* and *mf*. The lyrics are written in the center of the page.

Not far from Smyrna, where the merchant drives his loaded camels proudly arching their long necks as they journey beneath the lofty pines over holy ground, I saw a hedge of roses. The turtle-dove flew among the branches of the tall trees, and as sunbeams fell upon her wings, they glistened as if they were mother-of-pearl. On the rose-bush grew a flower, more beautiful than them all, and to her the nightingale sung of his woes; but the rose remained silent, not even a dewdrop lay like a tear of sympathy on her leaves. At least she bowed her head over a heap of stones, and said:
"Here rests the greatest singer in the world; over his tomb will I spread my fragrance, and on it I will let my leaves fall when the storm scatters them. He who sung of Troy became earth and from that earth I have sprung. I, a rose from the grave of Homer. I am too lofty to bloom for a nightingale".
Than the nightingale sung himself to death.

Figure 1.

The Morning of the Rose. Once Upon a Time. The nightingale's melody, b. 28-47.

blooming serenade in the first part, then is significantly upset and goes into a dramatic twitch for the second. The rose, on the other hand, is loyal to Homer, “from whose powder it is created”, which points to the Poet’s own religious faith. The manifestations of these two archetypes, erotic and religious love, are shown through the first two movements of this composition. While the first-movement melody was treated quite freely, with quasi-romantic ups and downs and the use of the “demonic” tritone f-b, the second-movement melody has been completely reduced. The nightingale’s song in the morning and before its death becomes increasingly disturbed, and instead of interval jumps, the melody acquires more and more movements of large and small seconds. In the second image there are characteristic layers, and in force is the principle of a gradual addition of layers accompanied by a gradual increase in dynamics. These are mobile figurative sections that build multiple ostinate layers while the bass part is distinctly tonal (in E) and moves around the dominant of that tonality, which maintains a constant tension. This whole complex influences the dramatization of the sentimental nightingale’s melody, in which, through the temporary use of the reduced scale, frequent minor and major seconds are being replaced. In fact, it is no longer a melody, it becomes a tone painting of an excited bird singing (repeating a tone or jumps, separated by rests). The layering of coloured sections is reminiscent of impressionistic procedures; however, it is the mechanicality that transfers the entire context to (quasi) postminimalist. This is indicated by the use of a harpsichord, which does not have the role of accompanying instrument, but rather a coloured, as well as mechanical one, because it creates long trills that form a separate coloured layer. In contrast, the marimba appears at exactly those moments when the colourful form of expression is closer to impressionism (from b. 40). Stratification through movement suspension (from b. 40) brings similar procedures. The pedal of the dominant tone and movements around it (b) or the jumps between the incomplete dominant septachord (cello, later also double bass), a melodic instrument that acts like an onomatopoeia (dying nightingale), and very sentimental melodic shift in the accordion section, produce a distinct narrativeness that is, after all, the feature of this whole composition. All indications, of the effect of

reaching the climax through a rapid passage movement of string instruments common in all styles, or the tone painting of a singing bird, become universal by the addition of new layers, thus going beyond the level of historical reference. In fact, these indications give an aura of architextual forms from which it is as if the layers of their diverse use throughout history have been disclosed. In this fact lies the key to understanding all the content spheres and the achieved narrativeness in this work. Thus, in the last image of the first movement – *The Death of the Bird and not so Insignificant Role of the Merchant's Son*, the eventual death march is brought to the architextual sign in such a way that the flute, through the movement of the eighth and quarter note and the jump of the excessive seventh, which at the beginning of the work suggests a tragic outcome, only hints at the death march, while the extremely dissonant choral accompaniment of the string instruments and the quick movements of the passage of the harpsichord completely annul it as a historical reference.

There is a caravan in which there is a poet from the land of light (aurora borealis) the fourth scene of *The Dream of the Rose* (also the name of the whole second movement). The rose's dream is represented by percussion instruments, the tam-tam, marimba and temple blocks, a with gradual thickening of the texture, which is much more prominent than the reduced part of the solo instrument, the flute. The principle of creating an architextual statement is similar to the one described above. Here, too, the layers of the sections lead to the mechanical, with the emphasis on separate layers of colour, string instruments, percussion, accordion (tremolo), and the flute as the leading melodic instrument.

The modernist loose texture (b. 70) on the second pedal that announces the fifth scene, *The Echo Before the Event is Repeated*, leads to a different texture image, in which the coloured layers gain importance in terms of their modernist statement on the trail of the avant-garde current around the mid-20th century – the tremolo of strings and outstanding naturalistic qualities of the other sections are particularly related to the flute section, which insists on the repetition of one tone or a melodically reduced volume.

3. THE DEATH OF THE BIRD AND NOT SO INSIGNIFICANT ROLE OF THE MERCHANT'S SON

Musical score for the first system of "3. THE DEATH OF THE BIRD AND NOT SO INSIGNIFICANT ROLE OF THE MERCHANT'S SON". The score includes staves for Fl. gr., Mar., Va. I, Va. II, Vla., Vcl., and Cb. The Fl. gr. part is marked "molto appassionato" and "poco rit.". The Mar. part is marked "ff". The Va. I and Va. II parts are marked "ff". The Vla., Vcl., and Cb. parts are marked "ff".

Musical score for the second system of "3. THE DEATH OF THE BIRD AND NOT SO INSIGNIFICANT ROLE OF THE MERCHANT'S SON". The score includes staves for Fl. gr., Cemb., Va. I, Va. II, Vla., Vcl., and Cb. The Fl. gr. part is marked "a tempo". The Cemb. part is marked "mf". The Va. I and Va. II parts are marked "f". The Vla. part is marked "f". The Vcl. part is marked "f". The Cb. part is marked "f".

12 *poco a poco nell'arco della...*

Fl. gr.

Cemb.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Ch.

17

Fl. gr.

Cemb.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Ch.

24

The image displays a musical score for measures 22 through 25. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Fl. nr.), Concerto (Cmb.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Measure 22 (top system) shows the Flute part with a melodic line. The Concerto part features a complex rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The Violin I and II parts have sustained notes with a forte (*f*) dynamic. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts also feature sustained notes with a forte (*f*) dynamic.

Measure 25 (bottom system) shows the Flute part with a melodic line. The Concerto part features a complex rhythmic pattern with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violin I and II parts have sustained notes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts also feature sustained notes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Figure 2.
The Morning of the Rose. The Death of the Bird and not so Insignificant Role of the Merchant's Son. b. 1-22.

II. THE DREAM OF THE ROSE

The evening came, and the rose wrapped her leaves more closely round her,
and dreamed: and this was her dream.
It was a fair sunshiny day; a crowd of strangers drew near who had undertaken
a pilgrimage to the grave of Homer. Among the strangers was a minstrel from
the north, the home of the clouds and the brilliant light of the aurora borealis.
He plucked the rose and placed it in the book, and carried it away into a distant
part of the world, his fatherland. The rose faded with grief, and lay between
the leaves of the book, which he opened in his own home, saying:
"Here is a rose from the grave of Homer."

Narrator

4. THE DREAM OF THE ROSE

Allegro

Musical score for T.T., Mar., and T. Bl. staves, measures 1-4. The T.T. staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The Mar. staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The T. Bl. staff has a bass clef and a 4/4 time signature. The music is marked *p* (piano).

Musical score for T.T., Mar., and T. Bl. staves, measures 5-8. The T.T. staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The Mar. staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The T. Bl. staff has a bass clef and a 4/4 time signature. The music is marked *p* (piano).

Musical score for T.T., Mar., and T. Bl. staves, measures 9-12. The T.T. staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The Mar. staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The T. Bl. staff has a bass clef and a 4/4 time signature. The music is marked *p* (piano).

Musical score for V. In. staff, measures 13-16. The V. In. staff has a bass clef and a 4/4 time signature. The music is marked *p* (piano) and includes the instruction *ben ritmato, sempre marcato*.

13

Fl. gr. *p*

Mar.

T. III

Acc. *p*

Vla. II *ben ritmato, sempre marcato*
mp

Vla. I

Vcl. *ben ritmato, sempre marcato*
mp

17

Fl. gr. *sf* *poco a poco tutti crescendo*

Mar. *marcato sempre*
mp

T. III

Acc.

Vcl. I *ben ritmato, sempre marcato*
mp *poco a poco tutti crescendo*

Vcl. II *ben ritmato, sempre marcato*
mp

Vcl. *ben ritmato, sempre marcato*
mp *sf*

28

21

Fl. gr.

Piano

T. Bl.

Aox.

Va. I

Va. II

V-la

V-c

25

Fl. gr.

Piano

T. Bl.

Aox.

Va. I

Va. II

V-la

V-c

Cb.

Figure 3.
The Dream of the Rose. The Dream of the Rose. b. 1-27.

The appearance of the double bass pizzicato accompaniment and the rhythm of the tam-tam (along with the significantly disturbed section of the flute, the violin 1 tremolo and the narrator shouting *and among them* in the sixth scene *Coming from Afar, Who Is That?*), represents the allusion of music that could follow a theater performance or a film. Through a wide-set uniformed movement of eights that combines a dactylic figure in the contrabass section, the danger posed by a poet from the north becomes evident.

The moment in which a poet picks the rose from Homer's grave (the third movement of *The Wakening of the Rose*) is portrayed as horrible, and the dramatic intensity transcends all the other episodes of this composition. The high flute section, remarkable development, and rhythmical ostinato, speak of universal models related to the principle of displaying a drama that abounds in the initial, seventh scene in this movement, *The Real Encounter with the Rose*. At this point there comes the most intense section layering in the work, according to the same principle that has already been done several times. Distinctive development, a characteristic sixteenth note, a rhythmic figure in bass instruments: all this works very similarly to the procedures in the second movement, which is logical, because here comes the literary realization of the events announced in the dream.

It is likewise necessary to understand the suspension in front of the eighth picture called *It is Done*, in which the flute recitative emerges accompanied by the harpsichord. In the melodic section of the flute, there are repeated melodic patterns presented in the current course: gradual movement, interval movement, and movement based on the shift of small and large seconds, as a short respite before the section which begins with a tragic sound that points to the death march of the ninth scene *This is the Rose From Homer's Grave*, which quiets down at the very end with a specific game of thirds. Unlike the

22 *poco a poco decrescendo*
poco allarg.

Fl. pt.

Soprano
Then the flower awoke from her dream, and trembled in the wind.
A drop of dew fell from the leaves upon the singer's grave. The sun
rose and the flower bloomed more beautiful than ever. The day was hot,
and she was still in her own Asia.

Piano

Mari.

Vn. I

Vn. II

Vcl.

6. COMING FROM AFAR, WHO IS THAT?
Andante assai

Fl. pt.

Soprano
Than footsteps approached, strangers, such as the rose had seen in her dream, came by.

T.T.

Mari.

Vn. I

Vn. II

Vcl.

Cb.

38

5

Fl. pr.

T.T.

Va. I.

Ch.

9

Fl. pr.

T.T.

Va. I.

Ch.

13

Fl. pr.

Narrator

T.T.

Va. I.

Ch.

And among them....

Figure 4.
Coming from Afar, Who Is That? b. 1-16.

III. THE WAKING OF THE ROSE

7. THE REAL ENCOUNTER WITH THE ROSE

Allegro

Narrator **And among them ... And among them...was a poet from the north;**

The musical score is arranged in systems. The first system includes a Narrator line with lyrics, a Piano (Piano) section with a forte (*f*) dynamic, and staves for Violin I (Vi. I) and Violin II (Vi. II). The second system, separated by a double bar line, features a Piano section with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, a Timpani (Temp.) section with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and a Trombone I (T.I.) section. The third system includes staves for Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (V.a.), Violoncello (V.c.), and Contrabasso (Cb.), all marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

40

11

Piano

Tomp.

Vi.

Ch.

This musical system covers measures 11 through 15. It includes staves for Piano, Tomp. (Tomb Tom), Violin, and Cello. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Tomp. part has a steady eighth-note accompaniment. The Violin and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic movement.



18

Piano

Tomp.

Vi. II

Vi. I

Vi.

Ch.

This musical system covers measures 18 through 22. It includes staves for Piano, Tomp., Violin II, Violin I, Violin, and Cello. The Piano part continues with its intricate sixteenth-note texture. The Tomp. part remains consistent. The Violin I and Violin II parts have melodic lines, with a forte (*f*) dynamic marking. The Violin and Cello parts provide harmonic accompaniment.

The image displays a page of a musical score, numbered 41 in the top right corner. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 19 and includes staves for Piano (Piano), Timpani (Temp), Trombones (T.T.), Violins I (Vn. I), Violins II (Vn. II), Violas (Vcl.), and Cellos (Vc.). The second system begins at measure 24 and includes staves for Flute (Fl. pt.), Piano (Piano), Timpani (Temp), Violins I (Vn. I), Violins II (Vn. II), Violas (Vcl.), Cellos (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the start of the second system. The tempo and dynamics markings include 'tutti ben marcato' and 'f' (forte). The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Figure 5.
The Wakening of the Rose. The Real Encounter with the Rose. b. 1-29.

64

Fl. gr.

Harp

Vn. I

Vn. II

Vc.

Ch.

69

Fl. gr.

Mar.

Acc.

Vn. I

Vcl.

Vc.

Ch.

56

74

Fl. gr.

Mar.

Acc.

Vn. I.

Vc.

Cb.

79

Fl. gr.

Comb.

Vn. I.

Vc.

Cb.

85

Fl. gr.

Comb.

Timp.

Cb.

Figure 6.
This is the Rose From Homer's Grave. b. 64-89

death of the nightingale, which is buried in the third picture accompanied by dissonant sustained tone and with the hint of a death march, the rose in the herbarium gets an episode worthy of the tragedy it experienced - timpani marking a death march with the trembling tremolo accordion, while the flute, as it did initially, contributes gradual movements or jumps of consonant intervals. The entire conflict indicated by the intervals of the augmented fourth and seventh is resolved by the movements of the thirds leading to the final small third c-a in the flute section.

Fairy tales are stories in which intertextual relationships are expressed through meaningful depth, or through what some theorists have called the architext - a text that is positioned as a generic category.⁴ The fact is that Andersen's artistic story does not always employ the same and usual structural patterns as with a folk fairy tale.⁵ We find such patterns through architextual, generic links that relate to musical texts. The connection of the fairy tale with the spirit world [geist], which is referred to by one of Carl Gustav Jung's articles, speaks of the connection of archetypes with the collective unconscious in the human psyche, and it is best read at the level of the

4

"The fifth type (yes, I know), the most abstract and most implicit of all, is architextuality, as defined above. It involves a relationship that is completely silent, articulated at most only by a paratextual mention, which can be titular (as in *Poems, Essays, The Romance of the Rose*, etc.) or most often subtitled (as when the indication *A Novel, or A Story, or Poems* is appended to the title on the cover), but which remains in any case of a purely taxonomic nature. When this relationship is unarticulated, it may be because of a refusal to underscore the obvious or, conversely, an intent to reject or elude any kind of classification. In all cases, however, the text itself is not supposed to know, and consequently not meant to declare, its generic quality: the novel does not identify itself explicitly as a novel, nor the poem as a poem. Even less - since genre is only one aspect of the architext - does verse declare itself as a verse, prose as prose, narrative as narrative etc." (Genette, 1997, 4)

5

"Investigation will reveal that the recurrence of functions is astounding. Thus *Bába Jagá*, *Morózko*, the bear, the forest spirit, and the mare's head test and reward the stepdaughter. Going further, it is possible to establish that characters of a tale, however varied they may be, often perform the same actions. The actual means of the realization of functions can vary, and as such, it is a variable. *Morózko* behaves differently than *Bába Jagá*. But the function, as such, is a constant. The question of what a tale's dramatis personae do is an important one for the study of the tale, but the questions of who does it and how it is done already fall within the province of accessory study." (Propp, 1968, 20)

statement.⁶ It seems that the world of fairy tales and the world of music somehow best touch at that point, because music possesses archetypes that are not only always pre-determined and subject to designation, but as such, they most directly influence the initiation of psychological mechanisms in man. The obvious fact is that the architecture of Ivana Stefanović is placed at the statement level, that is, each of the individual images could be an architextual statement. What needs to be kept in mind is the following – the reduction to the level of architextual relations with Ivana Stefanović is obviously already in the relationship between two languages of opposite natures – music and literary. In the presentation of literary situations, the composer uses characteristic patterns: the nightingale's serenade, its death and funeral; the approach of the caravan of merchants in the rose's dream and announcing a terrible event in which the poet from the north will pick up the rose; the rose's awakening and confrontation with the reality in which she, as a mummy, lies in the herbarium of a bragging poet – all of which are scenes that are musically represented by archetypal models. In that sense, we could say that the functions of these situations are universal and unchanged, while their content is something that is subject to analysis. Thus, this composition could be said to have references, but the degree of their processing ultimately exceeded that of their possible transformation.

With their generic qualities, the musical expressions of the individual scene of Ivana Stefanović's analysed composition build a network of intertextual relationships that appear as a result of drawing different references from the depth structure of the entire musical experience. Here we come to the essence of the postmodernist view of the world of Ivana Stefanović. The postmodern *musical fairy tale* is indifferent to archetypes; they follow each other as though in a movie, or in the case of this work, through the ether of the radiophonic space. Consequently, a typical postmodernist need for communicativity is emphasized – as if the apparent

6

"Now in psychology, one of the most important phenomena is the *statement* and in particular its form and content, the latter aspect being perhaps the more significant with regard to the nature of the psyche." (Jung, 1981b, 207)

narrativeness of generic images was not sufficient, and the composer also insisted on using Andersen's text. However, this concept also speaks of the need for a composer to conduct a game in which the meaningfully distinct sequences of Andersen's text are replaced by archi-music images, a sort of collage of models. In this game between the clearly defined and the arbitrary, the composer, like a photographer hidden behind the apparatus, in a unique way filters Andersen's statements to the level of her own perception of reality. The communication between the two authors has been endlessly multiplied through this game, which indicates the extremely postmodern sensibility of this composition. Due to the expressive communicativeness of the work composed of architextual images, we could rightfully call the composition of the *Unusual Scene from Homer's Grave in Smyrna* the postmodernist *musical fairy tale* as well.

References

- Frye, N., 1971. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Genette, G., 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated from French by C. Newman and C. Doubinsky. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Jung, C. G., 1981a. The Concept of the Collective Unconscious. In: H. Read, M. Fordham, G. Adler and W. McGuire, eds. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Translated from German by R. F. C. Hull. London: Routledge. 42-53.
- Jung, C. G., 1981b. The Phenomenology of the Spirit in Fairytales. In: H. Read, M. Fordham, G. Adler and W. McGuire, eds. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Translated from German by R. F. C. Hull. London: Routledge. 207-254.
- Moore, T., 1990. *The Planets Within: The Astrological Psychology of Marsilio Ficino*. Great Barrington: Lindisfarne Books.
- Propp, V., 1968. *Morfology of the Folktale*. Translated from Russian by S. Forrester. Austin: University of Texas Press.
- Stefanović, I., [2005] *Neobične scene sa Homerovog groba u Smirni – Novi prilozi za Hansa Kristijana Andersena, op. 44*. [score manuscript] Belgrade: Private archive of the composer.

**Muzička
pedagogija /
Music
Pedagogy**

MUZIČKI PEDAGOZI IZ SSSR-A I ISTOČNOEVROPSKIH ZEMALJA NA CRNOGORSKOJ MUZIČKOJ AKADEMIJI OD NJENOG OSNIVANJA DO DANAS

Tatjana Krkeljić

Abstrakt: Crnogorska kulturna scena je istorijski oduvijek bila snažno uslovljena aktuelnim geopolitičkim zbivanjima. Po završetku Drugog svjetskog rata otvaraju se muzičke škole. Poslije više decenija, u Podgorici, odnosno tadašnjem Titogradu, 1980. osniva se Muzička akademija, kao odgovor na veliku potrebu za školovanjem profesionalaca u muzici. Suočena sa nedostatkom domaćeg kadra, angažovala je predavače iz zemalja nekadašnjeg Istočnog bloka. Rad prikazuje angažman sovjetskih i istočnoevropskih muzičara u radu crnogorske Muzičke akademije.

Ključne riječi: Muzička akademija; ruski muzičari; poljski muzičari; ukrajinski muzičari.

Uvod

Nakon gotovo 40 godina rada i postojanja Muzičke akademije, ne postoje značajniji pisani izvori o ovoj ustanovi, a koji bi mogli ponuditi hronološki pregled njene djelatnosti. U svom postojanju je preživjela i jedan težak trenutak, požar koji se dogodio februara 1996. kada je sem evidentne materijalne štete konstatovano i da je izgorio veliki dio njenog arhiva. S tim u vezi, jedan dio podataka prezentovanih u radu je preuzet iz vezanih novinskih članaka dnevnog lista *Pobjeda* iz perioda od 1980. do 1996. godine. Kako decenije prolaze, sve

je manje sagovornika i svjedoka o radu ustanove, a pregledom dostupnih izvora uočava se da su njenom postojanju pomogli izuzetno značajni umjetnici i profesori svjetskog glasa, a koji su svojim ličnim pregalaštvom prevazilazili nesklad i barijere, naročito uzevši u obzir da nije bilo čak ni elementarnih uslova u kojima je nastava realizovana, o čemu i govorimo u ovom radu. Zbog gore pomenutih razloga, nažalost informacije o pojedinim profesorima, a koji su pionirski pokrenuli osnivanje i funkcionisanje nekih od katedri, su ili štire ili nije moguće pronaći informacije u Crnoj Gori.

Prva visokoškolska muzička ustanova u Crnoj Gori, Muzička akademija, osnovana je 1980. u Podgorici (tadašnjem Titogradu), kao jedna od fakultetskih jedinica crnogorskog Univerziteta *Veljko Vlahović*, s ciljem obrazovanja budućih profesionalaca, ali i da bi se snažno pokrenuo cjelokupni muzički život Crne Gore. Prije njenog osnivanja, uočeno je da muzički život u Crnoj Gori zaostaje za muzičkom aktivnošću u ostalim republikama i pokrajinama tadašnje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (SFRJ), kao i da ima slabo razvijenu mrežu muzičkog školstva. Nakon inicijative pokrenute najprije među samim profesionalnim muzičarima, opsežnih analiza i izrade Elaborata o društvenoj opravdanosti ovih studija, Muzička akademija počinje sa radom 1980. godine kao prva visokoškolska ustanova tog tipa u Crnoj Gori. Suočena sa nedostatkom adekvatnog profesorskog kadra, prvi su zaposleni uglavnom bili stranci, a primarno su dolazili iz SSSR-a i istočnoevropskih zemalja.

Muzičko školstvo u Crnoj Gori prije osnivanja Akademije

Ako bi se upoređivalo osnivanje i postojanje visokoškolskih muzičkih ustanova u nekadašnjoj SFRJ, svakako da je ova na crnogorskom prostoru najmlađa, a tome je više razloga. Naime, poslijeratni muzički život u Crnoj Gori se nije mogao osloniti na izrazitiju muzičku tradiciju. Muzički život Crne Gore, na svom milenijskom putu, razvijao se u vrlo teškim političkim, društveno-ekonomskim i kulturnim prilikama, koje nijesu pogodovale intenzivnijem razvoju crnogorskog muzičkog stva-

ralaštva. Muzička kultura u Crnoj Gori dobila je veći zamah u svom razvoju tek u 19. vijeku. Do prve polovine 19. vijeka, Crna Gora je dugo vremena bila ratnička i zemlja koja se borila za opstanak, te su i umjetnost i muzika bile u takvom duhu. Vjekovima je muzika bila prisutna kako bi veličala herojski i ratnički narod Crne Gore (Radović, 2013, 91). No, od druge polovine 19. vijeka dolazi do procvata kulture, a u tom smislu i muzičke umjetnosti u Crnoj Gori gdje se od početka uočava jak uticaj i pomoć stranih muzičara, kao i prijateljskih država, među njima prvenstveno Rusije. Uz materijalnu pomoć Carske Rusije 1869. godine niču ugledne srednjoškolske prosvjetne institucije među kojima je i škola Prve vojne muzike¹. Muzičkom obrazovanju najviše pažnje poklanjano je u Đevojačkom institutu na Cetinju (1869–1913), osnovanom pod pokroviteljstvom Marije Aleksandrovne (1824–1880) tadašnje ruske carice (Radović, 2013, 102).² Ubrzo po gubitku samostalnosti Crne Gore po osnivanju Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, ove institucije prestaju sa radom, a time zamire i muzičko obrazovanje do perioda poslije Drugog svjetskog rata.

Po završenom Drugom svjetskom ratu, osnovano je nekoliko nižih muzičkih škola (Cetinje, Kotor, Titograd, Nikšić, Herceg Novi, Pljevlja i Ivangrad), a 1947. i prva Srednja muzička škola na Cetinju, što je suštinski označilo početak muzičkog školstva u Crnoj Gori. Organizator muzičkog školstva bio je Anton Pogačar (?), muzičar iz Slovenije. On je bio prvi direktor cetinjske škole. Imala je Internat za muzički talentovane đake iz čitave Crne Gore, koje je on, obilazeći gradove i škole po Crnoj Gori pronalazio. Okupio je i dobar profesorski kadar iz cijele SFRJ. U to vrijeme, na Cetinju postojao je Vojni pleh orkestar, tako da je muzička škola imala na svojim odsjecima sve muzičke instrumente potrebne za simfonijski orkestar.

1

Više o tome vidi u: Muzički centar Crne Gore (MCCG), 2010/2011.

2

Institut početkom 20. vijeka posjeduje devet klavira, a u njegovoj koncertnoj sali gostuju renomirani umjetnici iz Rusije. Među predavačima ističu se ruskinja Anastasja Jakovljeva, pijanistkinja i horski dirigent, kao i bivša članica imperatorske opere u Petrogradu Olga Petrovna, koja je djevojkama neobavezno držala i nastavu baleta. Organizovale su brojne koncerte, svječanosti i nastupe svojih učenica. Učenicice Đevojačkog instituta kao buduće učiteljice sa solidnim muzičkim obrazovanjem, prenosiće svoja znanja budućim generacijama.

Imala je orkestar i hor kao i kvalitetne soliste. Orkestar je brojao oko 40 muzičara koji je učestvovao na skoro svim kulturnim manifestacijama (Pejović, 2010). U kritičkom osvrtu na stanje muzičkog života u Crnoj Gori, profesorica Jelena Manja Radulović-Vulić (1936–2007) u članku *Svijest o sebi*, objavljenom u dnevnom listu *Pobjeda*, navodi da se Srednja muzička škola seli prvo u Kotor 1951. a potom 1959. u tadašnji Titograd, a da sa funkcije direktora muzičke škole 1962. godine odlazi profesor Anton Pogačar i poslije njega na čelo ove ustanove dolaze direktori koji nijesu bili muzičari, a što je bila jedinstvena praksa u tadašnjoj Jugoslaviji (Radulović-Vulić, 1985). Dalje navodi:

“(...) bez izrazitije pretenzije za sagledavanjem i ispunjavanjem svoje osnovne funkcije, škola je dopustila postepeno odumiranje instrumentalnih odsjeka izuzev djelimično klavirskog i Crnoj Gori obezbijedila hiperprodukciju pedagoško-teoretskog kadra koji nije mogao bitnije da podnese teret sveobuhvatnijeg razvoja muzičke umjetnosti sve do osnivanja Akademije osamdesetih godina. U vremenu od 1957. do 1980., za pune 23 godine, ova je škola pripremila za studije svega tri učenika violine, za violončelo i flautu po jednog, za klarinet dva i par učenika za klavir, sveukupno 15 instrumentalaca” (Radulović-Vulić, 1985, 9).

No i uz ovako skromne rezultate problem nastaje u tome što se poslije završenog školovanja u drugim sredinama, veoma mali broj muzičara vraćao u Crnu Goru, pa kadra za rad u muzičkim školama i na Akademiji gotovo da i nije bilo. U takvim okolnostima dvadesetak godina se pripremao Elaborat o društvenoj opravdanosti osnivanja Muzičke akademije kao krovne institucije muzičkog obrazovanja. Prema Elaboratu je kao cilj zacrtano prevashodno školovanje muzičkih pedagoga na Akademiji, nastavnika i profesora muzike i definisano je osnivanje dva smjera, pedagoško-teoretskog i pedagoško-instrumentalnog. U početku je planirano da se upisuje deset do dvanaest redovnih i neograničen broj studenata koji su već zasnovali radni odnos u nekoj od muzičkih škola u Crnoj Gori. Tada je u crnogorskim nižim muzičkim školama radilo oko dvjestu stručnih učitelja muzike bez visokog obrazovanja, koji su se morali i po sili zakona doškolovati.

Osnivanje Muzičke akademije u Titogradu

Muzička akademija počinje sa radom studijske 1980/81. godine u vrlo skromnim uslovima, dobivši na raspolaganje montažni objekat od 200 kvadrata i od instrumenata tri pijanina. Profesorica Jelena Manja Radulović-Vulić³, poznata crnogorska istoričarka muzike i dugogodišnja dekanica Akademije, pokrenula je inicijativu za osnivanje prve muzičke visokoškolske ustanove. Suočena sa nepremostivim problemom neadekvatnosti prostora u kome Akademija radi, uz obećanja da je u pitanju tek privremeno rješenje, profesorica Radulović-Vulić se angažuje oko nabavke kvalitetnih instrumenata, pa tako u prvih par mjeseci stiže pet Steinway klavira iz Hamburga. Dalje, radi na projektu *The Japan World Exposition 1970 Commemorative Fund*⁴ za japansku JEC fondaciju. Te 1981. među 75 projekata sa prostora nekadašnje SFRJ, iz oblasti nauke, kulture i umjetnosti, jedini je prihvaćen upravo njen projekat za pomoć u opremanju Akademije adekvatnim muzičkim instrumentima, zahvaljujući kome je dobijena finansijska pomoć za nabavku jedanaest polukoncertnih Yamaha klavira (Gačević, 2000, 53-54). To je stvorilo osnov da se dalje krene u potragu za odgovarajućim pedagoškim kadrom. U sredini koja se na muzičkom putu kretala po marginama profesionalizma i dostignuća, počinje da živi priča koja uspijeva da dovede neka od najvećih imena muzičke svjetske scene i laureata najvećih konkursa. Kadrovska politika Akademije se u dobroj mjeri oslanjala na saradnju sa akademijama sa prostora Jugoslavije,

3

Jelena Manja Radulović-Vulić osnovala je 1980. Muzičku akademiju u Titogradu i bila njena dugogodišnja dekanica, na kojoj, prvo u zvanju vanredne a zatim redovne profesorice, predaje Istoriju muzike i Muzičke oblike. Bila je predsjednica Odbora za muzičku umjetnost CANU, članica crnogorskog PEN-a, članica Matice crnogorske i dr. Objavila je više od dvjesto radova iz oblasti muzičke kritike, publicistike i esejistike. Njen do sada najznačajniji rad jeste dvotomna studija *Drevne muzičke kulture Crne Gore* (2002) u izdanju Univerziteta Crne Gore i Muzičke akademije na Cetinju (Radulović-Vulić, 2003).

4

Program grantova *The Japan World Exposition 1970 Commemorative Fund* (JEC Fund) uspostavljen je u znak sjećanja na uspjeh *Japan World Exposition of 1970* (Expo'70), čija je tema bila *Progress and Harmony for Mankind* [Napredak i harmonija za čovječanstvo], prenoseći nasljeđe i ideale Expo-a'70 budućim generacijama (KANSAI OSAKA 21st Century Association, 2016).

i to prvenstveno sa beogradskom i zagrebačkom, ali u potrazi za predavačima ide se i van granica države. U tadašnjoj političkoj i društvenoj stvarnosti, sistem SFRJ je omogućavao prohodnost i razmjenu kadrova, a van njenih granica svi ostali pedagozi dolaze iz zemalja Istočne i Centralne Evrope, odnosno političkog saveza poznatog kao Istočni blok.

Odsjek za klavir

Prve tri godine postojanja rade pedagoško-teoretski smjer i instrumentalni, i to u početku samo za klavir. Prva generacija odmah broji trinaest studenata. Na katedri predaju profesor Dušan Trbojević (1925–2011) i tada asistent, profesor Dragoljub-Dragan Šobajić (?) sa beogradskog Fakulteta muzičke umetnosti (FMU). Očekivano, pokretanjem rada Muzičke akademije počinje i življa koncertna aktivnost koja dovodi neka od najvećih imena svjetske muzičke scene, što pokreće i pitanje moguće saradnje sa nekima od njih. Od 1982, nakon izuzetnog koncerta trija *Čajkovski*⁵ održanog u Titogradu, za predavača se angažuje i mladi ali već izuzetno afirmisani pijanista i profesor Konstantin Bogino (1950)⁶, koji poslije saradnje sa beogradskom, nastavlja saradnju i sa novosadskom i titogradskom akademijom. Svoj kasniji angažman profesor Bogino nastavlja na Conservatorio di Musica *Santa Cecilia* u Rimu. Poslije nekoliko godina i saradnje sa Operskim i Baletskim ansablima Boljšoj teatra (1825) i uspješnih koncerata kao soliste sa Moskovskom filharmonijom, za predavača 1984. godine dolazi profesor Vječeslav Gabrielov (1939–2018)⁷, koji na Akademiji ostaje do 1992. kada se seli u SAD i postaje predavač na University of North Texas. Sljedeći istaknuti predavač koji je proveo nekoliko godina na Akademiji je svakako i

5

Kamerni ansambl trio *Čajkovski* osnovan je 1975. godine. Pavel Vernjikov (violina), Konstantin Bogino (klavir) i Anatolij Liberman (violončelo) kao njegovi članovi nastavljaju tradiciju moskovske i peterburške izvođačke škole, i godinama su njihova izvođenja predstavljala uzor u interpretaciji slovenskih i ruskih djela kamerne muzike.

6

O biografskim podacima Konstantina Bogina vidi više u: Campus delle Arti, 2018.

7

O biografskim podacima Vječeslava Gabrielova vidi više u: PianoTeachers.com, 2015.

poljski pijanista Marian Mika (1946)⁸ koji angažman započinje kao asistent profesora Bogina, a poslije Crne Gore nastavlja sa radom na International Center of New Musical Sources u Turinu (Italija). Iste godine kao gostujući predavač dolazi i Vili Sarkasijan (?)⁹, šef katedre za klavir na Jerevanskom Komitas državnom konzervatoriju u Jermeniji (Bogdanović, 1982, 9). Martin Berkofski (1943–2013)¹⁰, bjeloruski pijanista nastanjen u SAD-u, preko *Fulbright* stipendije 1986. boravi godinu dana na Akademiji kao gostujući profesor (Popović, 1986, 7). Početkom devedesetih dolazi profesor Vladimir Bočkarjov (1948)¹¹ koji je jedini i ostao na Akademiji do kraja svog radnog vijeka. Od 1992. do penzionisanja 2012. iz njegove klase izašli su brojni studenti koji su nastavili svoj rad u crnogorskim muzičkim školama, ali i van granica Crne Gore, tako da je njegov angažman od pune dvije decenije rada ostavio sasvim sigurno nemjerljiv doprinos klavirskoj pedagogiji kod nas. U dva mandata u periodu od 2004. do 2010. bio je i dekan na Akademiji. Važno je istaći činjenicu da su na Akademiji danas dva predavača klavira iz redova studenata cetinjske Akademije, i to upravo nekadašnji studenti profesora Bočkarjova – profesor Bojan Martinović (1981) i profesor Vladimir Domazetović (1976). Krajem devedesetih godina, sa prostora bivšeg SSSR-a, među klavirskim pedagogima su i profesor Olga Borzenko (1960)¹² koja je svoj rad nastavila u školi *Isidor Bajić* u Novom Sadu, profesor Oleksij Molčanov (1961)¹³ koji je i danas predavač

8

O biografskim podacima Mariana Mike vidi više u: Mika, 2009.

9

Podatak o profesoru Vili Sarkasijanu se ne nalazi u postojećem Arhivu Akademije, već je preuzet iz dnevne štampe. Vidi više u: Bogdanović, 1982.

10

Podatak o profesoru Martinu Berkofskom se ne nalazi u postojećem Arhivu Akademije, već je preuzet iz dnevne štampe (Šobajić, 1984); o biografskim podacima vidi više u: Armenian National Committee of America, 2015.

11

O biografskim podacima Vladimira Bočkarjova vidi više u: Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017a.

12

O biografskim podacima Olge Borzenko vidi više u: Muzička škola Niš, 2019.

13

O biografskim podacima Oleksija Molčanova vidi više u: Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017b.

na predmetu Korepeticija, profesor Svetlana Bogino (1948)¹⁴ koja je svoj radni vijek vezala za novosadsku akademiju, ali je bila angažovana i kao gostujući predavač na cetinjskoj Akademiji. Svakako, s obzirom na stanje na muzičkoj sceni koje je prethodilo osnivanju ustanove, treba pomenuti i pedagoški i umjetnički doprinos koji su dali sovjetski predavači kao klavirski saradnici i profesori Klavira na odsjecima Opšta muzička pedagogija, Dirigovanje, Kompozicija i svim ostalim instrumentalnim odsjecima, i to Nina Sotničuk (1940–2018)¹⁵ iz Ljvova, Irina Gabrielova (?)¹⁶ iz Moskve, Irina Zagurskaja (1973)¹⁷ iz Kieva, Ljudmila Bočkarjova (1947–2019)¹⁸ iz Moskve, i do danas angažovana Seda Vukašinić (1958)¹⁹ iz Jerevana.

Kada su u pitanju pravci klavirske pedagogije, jasno je da je gotovo isključivo prisutna ruska škola u Crnoj Gori. Ova činjenica svakako iziskuje posebno istraživanje s osvrtima na krajnji ishod ovakve jednoobraznosti na crnogorsku klavirsku pedagogiju. Vrijedno je svakako pomenuti i da osim profesora Bojana Martinovića i profesora Vladimira Domazetovića, nekadašnjih studenata profesora Bočkarjova, jedno vrijeme od 1999. do 2007. na cetinjskoj Akademiji predaje i poznati crnogorski pijanista profesor Boris Kraljević (1967), sada profesor na Nanyang Academy of Fine Arts u Singapuru, ne-

14

O biografskim podacima Svetlane Bogino vidi više u: Akademija umetnosti u Novom Sadu, 2017.

15

Nina Sotničuk, diplomirala je na moskovskom Institutu Gnjesin u klasi prof. Aleksandra. Kao klavirski saradnik saradivala je sa vokalnim solistima Kijevske opere, kao i brojnim istaknutim izvođačima na nastupima u zemlji i inostranstvu. Bila je angažovana kao klavirski saradnik na Konzervatoriju u Damasku (Sirija), Državnom konzervatoriju u Kijevu (Ukrajina), a od 1992. na crnogorskoj Muzičkoj akademiji u Podgorici (Sotničuk, 1999b).

16

O Irini Gabrielov nema dostupnih biografskih podataka u Arhivi Muzičke akademije Cetinje.

17

O biografskim podacima Irine Zagurskaje vidi više u: Festival Isidor Bajić, 2017.

18

O biografskim podacima Ljudmile Bočkarjove vidi više u: Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017c.

19

O biografskim podacima Sede Vukašinić vidi više u: Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017d.

kadašnji student Moskovskog državnog konzervatorija *Petar Iljič Čajkovski* u klasi profesora Lava Naumova (1925–2005), jednog od najuspješnijih predstavnika pijanističke škole čuvenog Genriha Gustavoviča Nejkauza (1888–1964).

Odsjek za gudačke instrumente

Razvoj muzičke umjetnosti u Crnoj Gori je zahtijevao korjenite promjene u razvoju škole za gudačke instrumente. Osamdesetih godina postoji nacionalni Simfonijski orkestar, ali broji svega petnaest stalnih članova, pa je bilo koji koncert podrazumijevao dolazak još makar četrdesetak muzičara iz okolnih sredina. Bez obzira na vrlo skromne rezultate koje u obrazovanju ovog kadra daju srednje škole u to vrijeme, Odsjek za gudačke instrumente počinje da funkcioniše ubrzo po osnivanju Akademije. Tako 1983. počinje da funkcioniše i klasa violine za čijeg predavača je angažovan, uz profesora Konstantina Bogina iz trija *Čajkovski*, i profesor Pavel Vernikov (1950)²⁰, nekadašnji učenik Davida Ojstraha (1908–1974) i Semjona Snitkovskog (1933–1981), danas predavač na Konservatorium Wien University u Austriji i Haute École de Musique de Lausanne (HEMU) u Švajcarskoj. Već prve godine njegova studentkinja violine Ana Jokanović (1964), na Međunarodnim susretima muzičkih akademija u Rovinju gdje učestvuju akademije iz četrnaest zemalja, kao jedini predstavnik na violini iz Jugoslavije postiže zapažene rezultate, a tom prilikom crnogorska Muzička akademija biva primljena u Asocijaciju evropskih akademija. Od 1984. za predavača dolazi i profesor Sergej Kunakov (1925–1995)²¹, istaknuti profesor moskovskog Instituta Gnjesin²², dobitnik nagrade Zaslužnog umjetnika SSSR-a. Za predavača violine dolazi profesor Ilja Grubert

20

O biografskim podacima Pavela Vernjikova vidi više u: Gnesins Music College of the Gnesins Russian Academy of Music, 2017.

21

O biografskim podacima Sergeja Kunakova vidi više u: Gnesins Music College of the Gnesins Russian Academy of Music, 2017.

22

Do 1992. institucija nosi naziv the *Gnessin State Musical-Pedagogical College* [Državni muzičko-pedagoški Institut Gnjesin], a nakon toga the *Gnesins Russian Academy of Music* [Ruska muzička akademija Gnjesin].

(1954)²³ inače laureat internacionalnih takmičenja *Paganini* i *Čajkovski*, i dobitnik druge nagrade na konkursu *Sibelius*. Pored njih kasnije na Akademiji predaju Vardkes Bojadžjan (1958)²⁴, Tamara Vinikova (1960)²⁵, Miroslav Rusin (1936)²⁶ nekadašnji laureat *Wieniawski* takmičenja, njegov učenik Aleksandar Ajzberg (?)²⁷, kao i Vitalij Guličuk (1962)²⁸ i Irina Jašvili (1944)²⁹, profesor novosadske akademije (Gačević, 2000, 55).

Osnivač klase kontrabasa na Muzičkoj akademiji, i njen dugogodišnji profesor je i Pavel Aksamit (1942–2016)³⁰ koji u Crnu Goru dolazi 1984. sa mjesta vođe grupe kontrabasa orkestra u Čestohovi (Poljska). Svoj angažman ne vezuje samo za rad Akademije već je i višegodišnji direktor muzičke škole u Budvi, i vođa gradskog orkestra u Budvi. Jedan je od rijetkih ino-

23

O biografskim podacima Ilje Gruberta vidi više u: Moscow State Academic Philharmonic, n.d.

24

O Vardkesu Bojadžjanu, nema dostupnih podataka u Arhivi Muzičke akademije Cetinje.

25

O Tamari Vinikovoj nema dostupnih podataka u Arhivi Muzičke akademije Cetinje.

26

O biografskim podacima Miroslava Rusina vidi više u: Henryk Wieniawski Musical Society of Poznan, n.d.

27

Podatak o profesoru se ne nalazi u postojećoj Arhivi Akademije, već se podatak nalazi u navedenom naučnom članku Gačević, 2000. O biografskim podacima vidi više u: Eisenberg, 2016.

28

Vitalij Guličuk je završio Kijevski državni konzervatorij u klasi prof. A. H. Sterna (?). Nastupao je kao član Ljvovske državne filharmonije i kao solista u zemlji i inostranstvu. Od 1999. je bio angažovan kao saradnik na cetinjskoj Muzičkoj akademiji. Od 2003. radi u školi *Isidor Bajić* u Novom Sadu (Guličuk, 1999).

29

Irina Jašvili počinje da uči violinu od svoje šeste godine sa svojim ocem, čuvenim jerevanskim violinistom Luarsabom Jašvilijem (?). Na Moskovskom državnom konzervatoriju uči u klasi Davida Ojstraha. Vraća se potom u Tbilisi gdje nastavlja da saraduje sa ocem na Jerevanskom Komitas državnom konzervatoriju, tu postaje asistent, a potom i profesor. Od 1994. dolazi na Fakultet umetnosti u Novom Sadu (Stamenković, 2011).

30

Pavel Aksamit diplomirao je i magistrirao na University of Silesia u Katowicama (Poljska). Angažovan je u Simfonijskim orkestrima RTV Katovice i grada Čestohova. Godine 1980. dolazi u tadašnji Titograd i počinje sa radom u Simfonijskom orkestru RTCG, ali i kao profesor Kontrabasa u školi *Vasa Pavić*, u istom gradu. Od 1982. do penzionisanja radi kao profesor na crnogorskoj Muzičkoj akademiji (Aksamit, 1982).

stranih profesora koji je na Akademiji ostao do kraja svog radnog vijeka. Iz njegove klase su proistekli studenti koji su ostvarili značajne rezultate na takmičenjima, no jedan od većih njegovih uspjeha ogleda se u tome da su na muzičkim akademijama u Ljubljani i Nišu profesori kontrabasa upravo iz njegove klase, profesor Zoran Marković (1962) i profesor Ljubinko Lazić (1984), koji su ujedno i vode grupe kontrabasa u slovenačkoj i beogradskoj filharmoniji.

Istaknuti predavači nijesu zaobišli ni katedru za violončelo. Prvi predavač je bio Aleksej Lazko (1925–2016)³¹, profesor lenjingradskog konzervatorija i violončelista Marinskog teatra. Od 1986. na Akademiju dolazi iz Moskve, sa Instituta *Gnjesin*, laureat internacionalnih takmičenja *Paganini* i *Čajkovski*, učenik Mstislava Rostropoviča (1927–2007), profesor David Grigorjan (1946)³². Početkom devedesetih odlazi u Njemačku i postaje profesor na Hochschule für Musik Saar u Saarbrücken. Tada na Akademiju dolazi profesor Sotničuk Georgij (1937–?)³³ iz Odese koji tu ostaje do kraja svog radnog vijeka. Učenik profesora Grigoriana, naš violončelista Igor Perazić (1967–2014) postaje predavač na Akademiji. Nažalost, nakon njegove prerane iznenadne smrti, naša Akademija je, poslije dugog prisustva izuzetnih predavača, bez profesora i gotovo bez studenata.

Klasu viole danas na Akademiji vodi istaknuti ruski violista, doskorašnji profesor Moskovskog državnog konzervatorija i počasni umjetnik Rusije, profesor Mikhail Bereznitsky (1970)³⁴.

31

O biografskim podacima Alekseja Lazkoa vidi više u: Rayskin, 2016.

32

O biografskim podacima Davida Grigorjana vidi više u: Grigorian, n.d.

33

Sotničuk Georgij je završio Moskovski konzervatorij u klasi prof. Vasiljeva. Kao violončelista je radio u Simfonijskim orkestrima SSSR-a i RTV SSSR-a. Kao profesor je bio angažovan na Konzervatoriju u Damasku (Sirija), na Državnom konzervatoriju u Kijevu (Ukrajina), a od 1992. godine i na crnogorskoj Muzičkoj akademiji u Podgorici (Sotničuk, 1999a).

34

O biografskim podacima Mikhaila Bereznitskya vidi više u: Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017e.

Profesor i dirigent Igor Simović (1941), u Crnu Goru dolazi 1991. godine sa suprugom Larisom Dašić-Simović (1950), operskom pjevačicom i doskorašnjom profesoricom na cetinjskom Fakultetu dramskih umjetnosti (Muzička akademija do danas nema odsjek za solo pjevanje). Supružnici Simović su Ukrajinci crnogorskog porijekla i prije dolaska na ove prostore, svoj profesionalni život su vezali za Ljvov u Ukrajini. Profesor Igor Simović je na Muzičkoj akademiji na Cetinju angažovan kao profesor dirigovanja do penzionisanja. Njihov sin Roman Simović (1979), violinista, dobitnik druge nagrade na *Wieniawski* takmičenju, dvije godine je bio predavač na cetinjskoj Akademiji, a potom odlazi najprije za Brazil, zatim u Austriju i već desetak godina je koncert majstor Londonskog simfonijskog orkestra.

Zaključak

Ono što je vrijedno istaći jeste da je razvoj Muzičke akademije dobrim dijelom bio uslovljen ličnim pregalaštvom brojnih profesora koji su na nju kročili. To su bili ljudi čija djelatnost nije bila oivičena zidovima učionica i striktno vremenski ograničena zadatim normama, već je njihov profesionalni angažman nosio u sebi itekako ličnu notu. Oni su, dakle, došli u Crnu Goru koja nije imala izraženu muzičku tradiciju i život kakav je poznao ostatak Evrope s kraja dvadesetog vijeka. Kao i za svakog umjetnika, neistraženi prostor je za njih bila inspiracija i izazov i kroz svoja djela su utrli put dolazećim generacijama mladih muzičara, koji su kasnije i sami nosili svijest o daljem ulaganju u razvitak muzičke scene u Crnoj Gori. Radili su u prostornim uslovima koji su bitno odudarali od standarda institucija sa kojih su dolazili, sa studentima u koje je trebalo uložiti daleko više truda s obzirom na predznanje koje su stekli, pozajmljivali im svoje instrumente za javne nastupe i vježbanje i ostali i po odlasku veliki prijatelji mnogima od njih, pomažući im preporukama i ličnim kontaktima u daljnjem školovanju van Crne Gore i u drugim profesionalnim izazovima. Upravo to je uslovalo rađanje jedne pozitivne, produktivne i radne atmosfere na Muzičkoj akademiji. U takvom okruženju naši studenti su se profilisali na intelektualnom, profesionalnom, čak i ličnom planu i svoj rad i studije obogaćivali brojnim

nagradama i zapaženim nastupima. Ovakvo djelanje bacilo je snop svjetlosti na muzičko obrazovanje u Crnoj Gori, koje je sada jedan već razvijeni sistem od 14 nižih muzičkih škola i 4 srednje škole u kojima predaje visoko kvalifikovan kadar. Taj razvitak izveo je Srednju muzičku školu *Vasa Pavić* u Podgorici od ruba postojanja instrumentalnih odsjeka do sadašnjosti u kojoj ona ima 1200 učenika niže i srednje škole godišnje i u jednoj godini maturira instrumentalaca koliko bi nekada maturiralo za dvadeset godina njenog rada. Prvu postavku profesora na Akademiji su činili pretežno gostujući profesori sa akademija u regionu, nekadašnjeg SSSR-a i ostalih zemalja Istočnog bloka, dok sada Akademija uglavnom ima svoj matični kadar i pažljivo projektuje svoj razvoj, sprečavajući time hiperprodukciju kadra na određenim odsjecima. Ipak, Akademija i danas nalazi načine za saradnju sa nekadašnjim predavačima. Sem široke lepeze programa razmjene predavača, Muzička akademija već deset godina za redom, u ljetnjim mjesecima, organizuje *Espressivo Music Festival* na kome se održavaju koncerti i radionice svirača, pa smo imali i tu priliku da među izvođačima ugostimo brojne umjetnike navedene u ovom radu, njihove kolege i prijatelje.

Reference

- Akademija umetnosti u Novom Sadu, 2017. *Arhiva vesti: Koncert*. [online] Dostupno na: <https://akademija.uns.ac.rs/koncert-75> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Aksamit, P., 1982. *Biografija*. [rukopis] Personalni dosije zaposlenog. 12/82. Cetinje: Arhiva Muzičke akademije.
- Armenian National Committee of America, 2015. *'Always HOPE' Released in Memory of Pianist Martin Berkofsky*. [online] Dostupno na: <https://anca.org/always-hope-released-in-memory-of-pianist-martin-berkofsky/> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Bogdanović, S., 1982. Vili Sarkasijan gost. *Pobjeda*, 21. maj. 7.
- Campus delle Arti, 2018. *Konstantin Bogino*. [online] Dostupno na: <http://www.campusdellearti.eu/en/teachers/konstantin-bogino-piano/> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Eisenberg, A., 2016. *Alex Eisenberg Violin/Conductor*. [online] Dostupno na: <https://www.alexiseisenbergviolin.com/> [Posjećeno: 20. decembar 2019].
- Festival Isidor Bajić, 2017. *Žiri*. [online] Dostupno na: <http://fibns.com/2017/03/05/ziri-kp-2017/> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Gačević, S., 2000. Muzička akademija na Cetinju – u susret jubileju. *Vaspitanje i obrazovanje*, 2, 53-62.
- Gnesins Music College of the Gnesins Russian Academy of Music, 2017. *ARHIVAL MATERIALS prepared for the 80th anniversary (1975) and 90th anniversary (1985) of the Gnesins Music College*. [online in cyr.] Dostupno na: http://www.gnesin.ru/istoriya/80-90_let_archive [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Grigorian, D., n.d. *David Grigorian – Violoncello*. [online] Dostupno na: <http://www.davidgrigorian.com/> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Guličuk, V., 1999. *Biografija*. [rukopis] Personalni dosije zaposlenog. 04/99. Cetinje: Arhiva Muzičke Akademije.
- Henryk Wieniawski Musical Society of Poznan, n.d. *Miroslav Rusin*. [online] Dostupno na: <https://www.wieniawski.com/miroslavrusin.html> [Posjećeno: 15. septembar 2019].

- KANSAI OSAKA 21st Century Association, 2016. *The Japan World Exposition 1970 Commemorative Fund*. [online] Dostupno na: <https://www.osaka21.or.jp/jecfund/english/> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Mika, M., 2009. *Marian Mika. Biography*. [online] Dostupno na: <http://www.marianmika.com/en/> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Moscow State Academic Philharmonic, n.d. *Grubert Ilya violin*. [online in cyr.] Dostupno na: <https://meloman.ru/performer/grubert-ilya/> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Muzička škola Niš, 2019. *15. Međunarodno takmičenje mladih pijanista – Niš, žiri. mr Olga Borzenko | Srbija*. [online] Dostupno na: <http://mladipijanisti.muzickanis.org/borzenko.html> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Muzički centar Crne Gore (MCCG), 2010/2011. *O Crnogorskom simfonijskom orkestru*. [online] Dostupno na: <http://www.muzickicentar.com/cso/> [Posjećeno: 15. mart 2019].
- PianoTeachers.com, 2015. *Slava Gabrielov, PhD*. [online] Dostupno na: <http://www.pianoteachers.com/slava/> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Popović, S., 1986. Koncert Martina Berkofskog. *Pobjeda*, 15. oktobar. 9.
- Pejović, V., 2010. *Srednja muzička škola na Cetinju, Konstantin Ivanović*. [online] Dostupno na: <http://www.cetinje-mojgrad.org/2010/08/srednja-muzicka-skola-na-cetinju-konstantin-ivanovic/> [Posjećeno: 15. mart 2019].
- Radović, B., 2013. *Njegoš i muzika*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.
- Radulović-Vulić, J. M., 1985. Svijest o sebi. *Pobjeda*, 15. mart. 9.
- Radulović-Vulić, J. M., 2003. *Biografija*. [rukopis] Personalni dosije zaposlenog. 01/80. Cetinje: Arhiva Muzičke akademije.
- Rayskin, J., 2016. Cello made for singing. In memory of Aleksei Alekseevich Lazko (1925–2016). *St. Petersburg Bulletin of Higher Education*, [online in cyr.] 2. decembar. Dostupno na: <https://nstar-spb.ru/musical/print/article/violonchel-sotvorena-dlya-peniya/> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Stamenković, J., 2011. *Irina Jasvili, Gruzijka, Irine Iashvili, Nasi stranci*. [video online]. Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=g_6xk2Qk67Y [Posjećeno: 15. septembar 2019].

- Sotničuk, G., 1999a. *Biografija*. [rukopis] Personalni dosije zaposlenog. o8/93. Cetinje: Arhiva Muzičke akademije.
- Sotničuk, N., 1999b. *Biografija*. [rukopis] Personalni dosije zaposlenog. o8/94. Cetinje: Arhiva Muzičke akademije.
- Šobajić, D., 1984. Umjetnik jakog temperamenta. *Pobjeda*, 24. novembar. 9.
- Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017a. *Biografija – Bočkarjov Vladimir*. [online] Dostupno na: https://www.ucg.ac.me/objava.php?blog_id=16526&objava_id=1 [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017b. *Biografija – Molčanov Oleksej*. [online] Dostupno na: <https://www.ucg.ac.me/radnik/260273-oleksij-molcanov> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017c. *Biografija – Bočkarjov Ljudmila*. [online] Dostupno na: https://www.ucg.ac.me/objava.php?blog_id=16526&objava_id=1 [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017d. *Seda Vukašinović*. [online] Dostupno na: <https://www.ucg.ac.me/radnik/260316-seda-vukasinovic> [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017e. *Mikhail Bereznitsky*. [online]. Dostupno na: <https://www.ucg.ac.me/radnik/900380-mikhail-bereznitsky> [Posjećeno: 15. septembar 2019].

MUSIC PEDAGOGUES FROM THE SOVIET UNION AND EAST EUROPEAN COUNTRIES AT THE MONTENEGRIN MUSIC ACADEMY FROM ITS FOUNDATION TO TODAY

Tatjana Krkeljić

Abstract: The Montenegrin cultural scene has historically been strongly conditioned by the surrounding geopolitical events. Upon the completion of the Second World War, music schools were opened. After several decades, the first higher education institution – the Music Academy – was founded in 1980 in Podgorica, former Titograd, as a response to a significant necessity to educate music professionals. Having been faced with a lack of domestic human resources, the Music Academy hired lecturers from Eastern European countries, including the Soviet Union. This paper looks into the engagement of Soviet and Eastern European musicians in the work of the Montenegro Music Academy.

Keywords: Music Academy; Russian musicians; Polish musicians; Ukrainian musicians.

Introduction

After almost 40 years of work and the Music Academy's existence, there are no significant written sources on this institution, which could offer a chronological review of its activities. The Academy survived one very difficult moment during its existence, a fire, which happened in February 1996.

Besides the obvious materialistic damage, it was concluded that a large part of its archives was burnt. Part of the data presented in this paper was taken from related newspaper articles of the daily paper *Pobjeda*, from the period between 1980 to 1996. As the decades go by, there are less and less interlocutors or witnesses of this institution's work. By reviewing the available sources, it has become clear that its existence was supported by exceptionally significant, world-renowned artists and professors. Thanks to their ambition, they overcame discrepancies and barriers, especially considering that there weren't even elementary conditions for performing classes, which is discussed in this paper. Due to the above reasons, information on specific professors who initiated the ground-breaking foundation and operation of some departments, is unfortunately either rather concise, or impossible to find in Montenegro.

The first higher education music institution in Montenegro, The Music Academy, was founded in 1980 in Podgorica (former Titograd), as part of the Montenegrin University *Veljko Vlahović*. Its purpose was to educate future professionals, as well as to strongly activate the whole music life of Montenegro. Prior to its foundation, it had been perceived that musical life in Montenegro was behind the music activities found in other republics and provinces of the former Yugoslavia. Montenegro also had a comparatively poorly network of music education. After the initiative was undertaken by professional musicians, including an extensive analysis and official report on the social justification of these studies, the Music Academy started working in 1980 as the first higher education institution of its kind in Montenegro. Faced with the lack of an adequate teaching staff, the first employees were mostly foreigners, who primarily came from the Soviet Union and Eastern European countries.

Music Education in Montenegro Prior to the Foundation of the Academy

If you were to compare the foundation and existence of higher education music institutions in the former Yugoslavia, this one in Montenegro is definitely the youngest, the reasons for which are multiple. Namely, post-war music life in Montenegro developed under very difficult political, social-economical, and cultural circumstances, which were not suitable for the intense development of Montenegrin musical creativity. The culture of music in Montenegro took off only in the 19th century. Until the first half of the 19th century, Montenegro had, for a long time, been a warrior country that fought for its survival; its art and music were representative of that spirit. For centuries, music had been a way to glorify the heroic warrior people of Montenegro (Radović, 2013, 91). However, there was a cultural flourish in the second half of the 19th century, including the flourishing of music in Montenegro, where one could perceive a strong influence and support of foreign musicians, primarily from Russia. Thanks to financial help from Imperial Russia in 1869, respectable high school educational institutions arose, among which was the Škola Prve Vojne Muzike [The School of First Military Music]¹. The Đevojački Institut [The Maiden Institute] in Cetinje (1869–1913), was founded thanks to the sponsorship of the Russian Empress Marija Aleksandrovna (1824–1880), who paid the greatest attention to music education (Radović, 2013, 102).² Soon after Montenegro lost its independence, and after the foundation of Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians, these institutions closed. Thus, music education stopped as well, until after the Second World War.

1

For more about that, see: Muzički centar Crne Gore (MCCG), 2010/2011.

2

In the beginning of the 20th century, the Institute owned nine pianos, and some renowned artists from Russia performed for guests in its concert hall. Among the lecturers, Anastasja Jakovljeva, a pianist and a choir conductor, stood out, as well as the former member of the Imperial Opera in St. Petersburg, Olga Petrovna, who optionally taught the girls ballet. They also organized numerous concerts, festivals and performances by their students. The students of The Maiden Institute, as future teachers with a decent music education, were about to transfer their knowledge to future generations.

Upon the end of the Second World War, several elementary music schools were founded (Cetinje, Kotor, Titograd, Nikšić, Herceg Novi, Pljevlja and Ivangrad), and in 1947, the first Music High School in Cetinje as well. These signified the beginning of music education in Montenegro. The organizer of the music education was Anton Pogačar (?), a musician from Slovenia. He was the first principal of the school in Cetinje. It was a boarding-school for musically talented students from all over Montenegro, who were discovered by him as he toured towns and schools all over Montenegro. He gathered a good teaching staff from the whole of Yugoslavia. At that time, there was a Military Brass Orchestra in Cetinje, so the Music School had in its departments all the necessary musical instruments for a symphony orchestra. There was an orchestra and a choir, as well as high-quality soloists. The Orchestra consisted of 40 musicians and participated in almost all cultural events (Pejović, 2010). Professor Manja Radulović-Vulić (1936–2007) published a critical review of the state of musical life in Montenegro. Her article was titled *Svijest o Sebi* [Awareness of Yourself], and was published in the daily paper *Pobjeda*. She wrote that the Music High School moved first to Kotor in 1951, and then in 1959 to former Titograd. She then added that Anton Pogačar resigned as principal in 1962, and his position was then occupied by a string of non-musicians, which was a unique practice in former Yugoslavia (Radulović-Vulić, 1985). She further stated:

“(...) with no extreme pretensions towards perception and performance of its basic purpose, the school allowed the gradual shut down of instrumental departments, except for the Piano Department. They also provided a hyperproduction of pedagogically-theoretical staff in Montenegro, which could not significantly bear the burden of a more thorough development of the art of music, not until the foundation of The Academy in the 1980s. In the period from 1957 to 1980, in full 23 years, this school had entirely prepared for university studies only three students of violin, for cello and flute, one per each, two for clarinet and a couple of students for piano, all in all, 15 instrumentalists” (Radulović-Vulić, 1985, 9).

However, with such modest results, a problem emerged when, after finishing their education in other surroundings, only a small number of musicians returned to Montenegro. As a result, there was almost no qualified staff to work in the music schools or at The Academy. Under such circumstances, it took twenty years to prepare a study that could provide a social justification to found a Music Academy as the umbrella institution for music education. According to The Study, the objective of The Academy was to educate musical pedagogues and create qualified teachers and music professors, using two defined departments: Music Theory and Pedagogy and Instrumental Pedagogy. In the beginning, the plan was to enroll ten to twelve full-time students and unlimited number of part-time students who had already started working at some of the music schools in Montenegro. At that time, the elementary music school in Montenegro had about two hundred music teachers without a university degree, who, according to law, had to further educate themselves.

Foundation of Music Academy in Titograd

The Music Academy opened during the 1980/81 school year, under very modest circumstances. It was located in a prefabricated building of 200 square meters, and only three small pianos. Professor Jelena Manja Radulović-Vulić³, known as a Montenegrin music historian and a long-term Academy Dean, started the initiative for the foundation of the first music higher education institution. Having been faced with the insurmountable problem of inadequate space for the Academy, with the promise that it was only a temporary solution, Professor

3

Jelena Manja Radulović-Vulić founded the Music Academy in Titograd in 1980 and was its Dean for many years, where, first as an Associate Professor and then Full Professor of History of Music and Music Form. She was the President of the Board of Music Art, CANU, a member of Montenegrin PEN, a member of Montenegrin Union [Matica Crnogorska] etc. She published more than two hundred papers in the field of music criticism, publishing and essay writing. So far, her most significant work has been a two-volume study *Drevne Muzičke Kulture Crne Gore* [Ancient Music Cultures of Montenegro] (2002) – publication of University of Montenegro and Music Academy in Cetinje (Radulović-Vulić, 2003).

Radulović-Vulić ordered a large supply of high-quality instruments, so in the first couple of months, five Steinway pianos from Hamburg arrived. She also worked on the project *The Japan World Exposition 1970 Commemorative Fund*⁴ for the Japanese JEC foundation. In 1981, of the 75 projects from Yugoslavia, in the fields of science, culture and art, the only one which was accepted was her project, for support in equipping the Academy with the appropriate musical instruments. As a result, she received the financial help necessary to supply the Academy with eleven semi-concert grand Yamaha pianos (Gačević, 2000, 53-54). That created a basis for a further quest for appropriate pedagogical staff. Within this musical environment which was moving away from the margins of professionalism and accomplishments, the story, which managed to bring some of the most prominent names in music, and laureates of the greatest contests, started to come alive. The Academy staff greatly relied on their cooperation with other academies from the rest of Yugoslavia, primarily with academies in Belgrade and Zagreb, but would also go outside the state borders in search of lecturers. Within current political and social reality, the system of former Yugoslavia provided mobility and exchange of staff, and outside its borders all other pedagogues came from the countries of Eastern and Central Europe, that is, from the political alliance known as the Eastern Block.

The Piano Department

In the academy's first three years of existence, the Department of Music Pedagogy and Theory and Department of Instrumental Pedagogy only worked with the piano. The first generation consisted of thirteen students, taught by Professor Dušan Trbojević (1925–2011) and his assistant, Professor Dragoljub-Dragan Šobajić (?) from the School of Classical

4

The grant giving program, *The Japan World Exposition 1970 Commemorative Fund* (JEC Fund) had been established in memory of the success of *Japan World Exposition of 1970* (Expo'70), whose theme was *Progress and Harmony for Mankind*, transferring the heritage and ideals of Expo'70 to the future (KANSAI OSAKA 21st Century Association, 2016).

Music (FMU) in Belgrade. As expected, with the opening of the Music Academy, a livelier concert scene followed, bringing some of the greatest names of in world music. This correlation helped to initiate potential cooperation between some of them and the academy. In 1982, after a magnificent concert by the trio *Čajkovski*⁵ in Titograd, the young but already very well-established pianist and professor, Kostantin Bogino (1950)⁶ was hired as a lecturer. After his time in Belgrade, he continued his cooperation with the academies in Novi Sad and Titograd. Professor Bogino later continued with his engagement at the Conservatorio di Musica *Santa Cecilia* in Rome. After several years of cooperation with the Opera and Ballet ensembles of the Bolshoi Theater (1825) and successful concerts as a soloist with the Moscow Philharmonic Orchestra, in 1984, as a lecturer came Professor Viatcheslav Gabrielov (1939–2018)⁷, joined the academy as a lecturer from 1984–1992. Afterwards, he moved to the USA and became a lecturer at the University of North Texas. The next established lecturer who spent several years at the Academy was the Polish pianist Marian Mika (1946).⁸ He began his employment there as an assistant to Professor Bogino, and then went on to work at the International Center of New Musical Sources in Turin (Italy). In the same year also came, as an Armenian guest lecturer Willie Sargsyan (?) became a guest lecturer.⁹ They had previously been the Head of the Piano Department at the Yerevan Komitas State Conservatory in Armenia (Bogdanović,

5

The chamber ensemble trio *Čajkovski* was founded in 1975. Pavel Vernikov (violin), Konstantin Bogino (piano) and Anatoly Liberman (cello) were its members and they continued the tradition of the Moscow and St. Petersburg performing schools, whose performances presented a raw model in interpretation of Slavic and Russian chamber music pieces for years.

6

For more biographical data of Konstantin Bogino see: Campus delle Arti, 2018.

7

For more biographical data on Viatcheslav Gabrielov see: PianoTeachers.com, 2015.

8

For more biographical data on Marian Mika see: Mika, 2009.

9

Data on Professor Willie Sargsyan cannot be found in the existing Academy Archive, but they have been taken from a daily newspapers (Bogdanović, 1982).

1982, 9). Martin Berkofsky (1943–2013)¹⁰, a Belarusian pianist settled in the USA thanks to a *Fulbright* scholarship in 1986, once stayed at the academy as a guest professor for a year (Popović, 1986, 7). Professor Vladimir Bochkarev (1948)¹¹, arrived in 1992 and stayed on at the academy until the end of his career in 2012. From the year he arrived until his retirement, numerous students came left his class to continue their work in Montenegrin music schools, and outside the borders of Montenegro as well. His twenty-year-long employment was certainly an immeasurable contribution to piano pedagogy at the academy. During two mandates, in the period from 2004 to 2010, he even held the position of Dean of the Academy. It is important to note that, today, there are two piano lecturers at the academy who were previously students of the Cetinje Academy, and they are former students of Professor Bochkarev, Professor Bojan Martinović (1981) and Professor Vladimir Domazetović (1976). By the end of the 1990s, piano pedagogues from the Soviet Union included Professor Olga Borsenko (1960)¹², who later worked at the *Isidor Bajić* School in Novi Sad, Professor Alexey Molchanov (1961)¹³, who is still a lecturer on Accompaniment, Professor Svetlana Bogino (1948)¹⁴, who connected her career to the Academy in Novi Sad, but was also hired as a guest lecturer at the Cetinje Academy. Taking into account the broader musical scene in Montenegro, which preceded the foundation of the institution, the contributions by Soviet lecturers should be noted. Soviet lecturers who made pedagogical and artistic contributions as piano

10

Data on Professor Martin Berkofsky cannot be found in the existing Academy Archive, but have been taken from a daily newspaper (Šobajić, 1984); for more biographical data see: Armenian National Committee of America, 2015.

11

For more biographical data on Vladimir Bochkarev see: Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017a.

12

For more biographical data on Olga Borzenko see: Muzička škola Niš, 2019.

13

For more biographical data on Alexey Molchanov see: Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017b.

14

For more biographical data on Svetlana Bogino see: Akademija umetnosti u Novom Sadu, 2017.

associates and professors in the departments of General Music Pedagogy, Conducting, Composition and other instrumental departments, included Nina Sotnichuk (1940–2018)¹⁵ from Lviv, Irina Gabrielova (?)¹⁶ from Moscow, Irina Zagurskaya (1973)¹⁷ from Kiev, Lyudmila Bochkareva (1947–2019)¹⁸ from Moscow, and the currently hired Seda Vukašinović (1958)¹⁹ from Yerevan.

With regards to the courses on piano pedagogy, it is clear that in Montenegro, the Russian school has been almost exclusively present. This fact definitely demands some academic research with retrospect to the final outcome of such uniformity on Montenegrin piano pedagogy. It is definitely worth mentioning that, in addition to Professor Bojan Martinović and Professor Vladimir Domazetović, Professor Bochkarev, who was a lecturer at Cetinje Academy from 1999–2007, was a well-known Montenegrin pianist; Professor Boris Kraljević (1967), now a Professor at the Nanyang Academy of Fine Arts in Singapore, was a former student of the Moscow State Conservatory of Pyotr Ilyich Tchaikovsky, in the class of professor Lav Naumov (1925–2005), one of most successful representatives of the pianist schools of the famous Hajnrih Gustav Nevgauza (1888–1964).

15

Nina Sotnichuk, graduated from the Moscow Institute of Gnesin in class of prof. Aleksandrov. As a piano associate she cooperated with vocal soloists of Kiev Opera, as well as numerous established performers on performances in the country and abroad. She was hired as a piano associate at the Conservatory in Damask (Syria), The State Conservatory in Kiev (Ukraine), and from 1992 at Montenegrin Music Academy in Podgorica (Sotnićuk, 1999b).

16

Biographical data of Irina Gabrielov no available in Cetinje Music Academy Archive.

17

For more biographical data of Irina Zagurskaya see: Festival Isidor Bajić, 2017.

18

For more biographical data of Lyudmila Bochkareva see: Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017c.

19

For more biographical data of Seda Vukašinović see: Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017d.

String Instruments Department

Development of music art in Montenegro required radical changes in the development of school for string instruments. In the 1980s, there was a National Symphony Orchestra, but it consisted of only fifteen permanent members, so every concert implied joining of at least fortyish musicians from surrounding areas. Regardless of quite modest results in education of this profile, given by high schools at that time, String Instruments Department started to work quickly upon foundation of the Academy. So, in 1983, violin class started working, where, hired as lecturer, next to Konstantin Bogino from trio *Čajkovski*, professor Pavel Vernikov (1950)²⁰, former student of David Oistrakh (1908–1974) and Semyon Snitkovsky (1933–1981), today a lecturer on the Conservatory of Vienna University of Austria and Haute École de Musique de Lausanne (HEMU) in Switzerland. Ever since the first year, his violin student Ana Jokanović (1964) was extremely successful as the only violin representative of Yugoslavia on the International competitions of music academies in Rovinj, where academies from fourteen countries participated, during which Montenegrin Music Academy was received into the Association of European Academies. From 1984, as a lecturer arrived Professor Sergey Kunakov (1925–1995)²¹, prominent professor of Moscow Institute of Gnessin²², award winner as the Worthy artist of Soviet Union. As a violin professor came Ilya Grubert (1954)²³, else laureate of *Paganini* and *Tchaikovsky* contest, and second-prize winner of the contest of *Sibelius*. Except them, later at the Academy taught Vardkes Boyajian

20

For more biographical data of Pavel Vernikov see: Gnesins Music College of the Gnesins Russian Academy of Music, 2017.

21

For more biographical data of Sergey Kunakov see: Gnesins Music College of the Gnesins Russian Academy of Music, 2017.

22

Until 1992, the institution bore the name of Gnessin State Musical-Pedagogical Institute, and after The Gnesins Russian Academy of Music.

23

For more biographical data of Ilya Grubert see: Moscow State Academic Philharmonic, n.d.

(1958)²⁴, Tamara Vinikova (1960)²⁵, Miroslav Rusin (1936)²⁶ the former laureate of *Wieniawski* Competition, his student Aleksandar Eisenberg (?)²⁷, as well as Vitaliy Gulichuk (1962)²⁸ and Irina Yashvili (1944)²⁹, professor of Academy of Arts, Department of Music in Novi Sad (Gačević, 2000, 55).

Founder and long-time professor of a double bass class at the Music Academy, was Pavel Aksamit (1942–2016)³⁰, who came to Montenegro in 1984 from his position a leader in a double bass group orchestra in Częstochowa (Poland). His time in Montenegro was not only connected to his work at the academy, but he was also the principal of the music school in Budva for many years, and the leader of city's orchestra. He

24

Biographical data of Vardkes Boyajian no available in Cetinje Music Academy Archive.

25

Biographical data of Tamara Vinikova no available in Cetinje Music Academy Archive.

26

For more biographical data of Miroslav Rusin see: Henryk Wieniawski Musical Society of Poznan, n.d.

27

Data on the professor cannot be found in the existing Academy Archive, but in the named scientific article Gačević, 2000. On biographical data see more in: Eisenberg, 2016.

28

Vitaliy Gulichuk graduated from the Kiev State Conservatory in the class of prof. A. H. Stern (?). He performed as a member of the Lvov State Philharmonic Orchestra and as a soloist in the country and abroad. Since 1999 he was hired as an associate at Cetinje Music Academy. Since 2003 he has been working in *Isidor Bajić* school in Novi Sad (Guličuk, 1999).

29

Irina Yashvili started learning violin ever since she was six with her father, famous Jewish violinist Luarsab Yashvili (?). She studied at the Moscow State Conservatory in the class of David Oistrakh. She came back to Tbilisi where she continued cooperating with her father at the Yerevan Komitas State Conservatory, and became an assistant there, after which a professor, too. Since 1994, when she continued cooperating with her father at Yerevan Komitas State Academy, there she became an assistant, and then a professor as well. Since 1994, she came to the Academy of Arts in Novi Sad (Stamenković, 2011).

30

Pavel Aksamit graduated and received a Master's degree at the University of Silesia in Katowice (Poland). He has been employed with the following symphony orchestras: RTV Katowice and the city of Częstochowa. In 1980, he came to former Titograd and started working with the symphony orchestra RTCG, as well as a professor of double bass in *Vasa Pavić* School, in the same city. From 1982 until his retirement, he worked as a professor at the Montenegrin Music Academy (Aksamit, 1982).

was the one of the rare foreign professors who stayed at the Academy until the end of his career. From his class came students who achieved some significant competition results. One of the greater successes is the fact that the professors of double bass at the music academies in Ljubljana (Slovenia) and Niš (Serbia), were in his class. Professor Zoran Marković (1962) and Professor Ljubinko Lazić (1984), are also leaders of the double bass in the Slovenian and Belgrade Philharmonic Orchestras.

The Cello Department also had its fair share of prominent lecturers. The first of which was Alexey Lazko (1925–2016)³¹, a professor from the Leningrad Conservatory and a cellist at the Marine Theatre. Professor Grigoryan David (1946) arrived at the academy from the Gnessin Institute in Moscow. He was a laureate of *Tchaikovsky* contest, and one of Mstislav Rostropovich's (1927–2007) students.³² In the beginning of the 1990s, he left for Germany and became a professor at University of Music Saar in Saarbrücken. At the same time, the academy received Professor Sotnichuk Georgiy (1937–?)³³ from Odessa, who stayed there until the end of his career. A former student of Professor Grigorian, the cellist Igor Perazić (1967–2014), also became a lecturer at the Academy. Unfortunately, after his sudden death, the academy has, after a longstanding presence of exceptional lecturers, been without professors and almost without students.

The Viola class is currently led by the prominent Russian violinist, who was until recently a professor at the Moscow State Conservatory, and an honourable artist of Russia, Professor Mikhail Bereznitsky (1970)³⁴. The professor and conductor Igor Simović (1941), came to Montenegro in 1991 with his wife Lari-

31

For more biographical data on Alexey Lazko see: Rayskin, 2016.

32

For more biographical data on Grigoryan David see: Grigorian, n.d.

33

Sotnichuk Georgiy graduated from the Moscow Conservatory in the class of prof. Vasiliev. As a cellist, he worked in the symphony orchestras of Soviet Union and RTV of Soviet Union. As a professor, he was hired at the Conservatory in Damascus (Syria), at the State Conservatory in Kiev (Ukraine), and, since 1992, at Montenegrin Music Academy (Sotničuk, 1999a).

34

For more biographical data of Mikhail Bereznitsky see: Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017e.

sa Dašić-Simović (1950), an opera singer and recent professor at Cetinje's drama school (the academy does not have a solo singing department). The Simović's are Ukrainian of Montenegrin origin. Before they came to Montenegro, they lived and worked in Lvov, Ukraine. Professor Igor Simović was hired at the Cetinje Music Academy as a professor of conducting where he worked until his retirement. Their son, Roman Simović (1979), is a violinist, and the second-prize award winner of the *Wieniawski* Competition. He had been a lecturer at the Cetinje Academy for two years, before leaving first to Brazil, and then to Austria, and has now been in London for the past ten years as concert master of the London Symphony Orchestra.

Conclusion

It is worth mentioning that the development of the Music Academy was, to a great degree, conditioned by the personal ambition of the numerous professors who stepped in it. Those were the people whose activities were not limited by classroom walls or strictly bound by set norms, but their professional engagement carried within itself a very personal tone. They, thus, came to Montenegro, which did not have an outstanding music tradition or life, but became known to the rest of Europe by the end of the 20th century. As for any other artist, the unexplored space was an inspiration and a challenge. Through their work, they paved the way for upcoming generations to develop the music scene in Montenegro. They worked in conditions which were a great contrast to those at the institutions they came from, and with students who required far greater effort. Using the previous knowledge they acquired, they borrowed their own instruments for public performances and practices. They remained great friends with many of the students, even when they left, helping them by providing recommendations and personal contacts in further education outside Montenegro, and other professional challenges. That is what created the positive, productive, and hard-working atmosphere at the Music Academy. In such surroundings, the students profiled themselves against an academic, professional and even personal plan, and they enriched their work and studies with countless awards and

prominent performances. Such actions threw a shred of light on music education in Montenegro, which is now a developed system of 14 elementary and four high schools, employing highly qualified staff. This development brought the *Vasa Pavić* High School in Podgorica from almost non-existence, to the present moment, where it consists of 1200 elementary and high school students per year, and where, the same number of instrumentalists graduate as what would used to take twenty years. The first professors at the Academy were mainly guest professors from academies in the region, the Soviet Union, and other Eastern Block countries. Now, the Academy mostly has its own personal staff and carefully projects its development, thereby preventing the hyperproduction of staff in certain departments. Still, even today, the Academy finds ways to cooperate with former lecturers. As well as the wide range of lecturer exchange programs, for ten summers in a row, the Music Academy has organized the *Espressivo* Music Festival. The festival involves concerts and instrumental player workshops, so we can have the opportunity to welcome, as performers, the numerous artists named in this paper, their colleagues, and friends.

References

- Akademija umetnosti u Novom Sadu, 2017. *Arhiva vesti: Koncert*. [online] Available at: <https://akademija.uns.ac.rs/koncert-75> [Accessed: 15 September 2019].
- Aksamit, P., 1982. *Biografija*. [manuscript] Personal file of the employee. 12/82. Cetinje: Arhiva Muzičke akademije.
- Armenian National Committee of America, 2015. *'Always HOPE' Released in Memory of Pianist Martin Berkofsky*. [online] Available at: <https://anca.org/always-hope-released-in-memory-of-pianist-martin-berkofsky/> [Accessed: 15 September 2019].
- Bogdanović, S., 1982. Vili Sarkasijan gost. *Pobjeda*, 21 May. 7.
- Campus delle Arti, 2018. *Konstantin Bogino*. [online] Available at: <http://www.campusdellearti.eu/en/teachers/konstantin-bogino-piano/> [Accessed: 15 September 2019].
- Eisenberg, A., 2016. *Alex Eisenberg Violin/Conductor*. [online] Available at: <https://www.alexiseisenbergviolin.com/> [Accessed: 20 December 2019].
- Festival Isidor Bajić, 2017. *Žiri*. [online] Available at: <http://fibns.com/2017/03/05/ziri-kp-2017/> [Accessed: 15 September 2019].
- Gačević, S., 2000. Muzička akademija na Cetinju – u susret jubileju. *Vaspitanje i obrazovanje*, 2, 53-62.
- Gnesins Music College of the Gnesins Russian Academy of Music, 2017. *ARHIVAL MATERIALS prepared for the 80th anniversary (1975) and 90th anniversary (1985) of the Gnesins Music College*. [online in cyr.] Dostupno na: http://www.gnesin.ru/istoriya/80-90_let_archive [Posjećeno: 15. septembar 2019].
- Grigorian, D., n.d. *David Grigorian – Violoncello*. [online] Available at: <http://www.davidgrigorian.com/> [Accessed: 15 September 2019].
- Guličuk, V., 1999. *Biografija*. [manuscript] Personal file of the employee. 04/99. Cetinje: Arhiva Muzičke Akademije.
- Henryk Wieniawski Musical Society of Poznan, n.d. *Miroslav Rusin*. [online] Available at: <https://www.wieniawski.com/mirolavrusin.html> [Accessed: 15 September 2019].

- KANSAI OSAKA 21st Century Association, 2016. *The Japan World Exposition 1970 Commemorative Fund*. [online] Available at: <https://www.osaka21.or.jp/jecfund/english/> [Accessed: 15 September 2019].
- Mika, M., 2009. *Marian Mika. Biography*. [online] Available at: <http://www.marianmika.com/en/> [Accessed: 15 September 2019].
- Moscow State Academic Philharmonic, n.d. *Grubert Ilya violin*. [online in cyr.] Available at: <https://meloman.ru/performer/grubert-ilya/> [Accessed: 15. September 2019].
- Muzička škola Niš, 2019. *15. Međunarodno takmičenje mladih pijanista – Niš, žiri. mr Olga Borzenko | Srbija*. [online] Available at: <http://mladipijanisti.muzickanis.org/borzenko.html> [Accessed: 15 September 2019].
- Muzički centar Crne Gore (MCCG), 2010/2011. *O Crnogorskom simfonijskom orkestru*. [online] Available at: <http://www.muzickicentar.com/cso/> [Accessed: 15 September 2019].
- PianoTeachers, 2015. *Slava Gabrielov, PhD*. [online] Available at: <http://www.pianoteachers.com/slava/> [Accessed: 15 September 2019].
- Popović, S., 1986. Koncert Martina Berkofskog. *Pobjeda*, 15 October. 9.
- Pejović, V., 2010. *Srednja muzička škola na Cetinju, Konstantin Ivanović*. [online] Available at: <http://www.cetinje-mojgrad.org/2010/08/srednja-muzicka-skola-na-cetinju-konstantin-ivanovic/> [Accessed: 15 September 2019].
- Radović, B., 2013. *Njegaš i muziaka*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.
- Radulović-Vulić, J. M., 1985. Svijest o sebi. *Pobjeda*, 15 Mart. 9.
- Radulović-Vulić, J. M., 2003. *Biografija*. [manuscript] Personal file of the employee. 01/80. Cetinje: Arhiva Muzičke akademije.
- Rayskin, J., 2016. Cello made for singing. In memory of Aleksei Alekseevich Lazko (1925–2016). *St. Petersburg Bulletin of Higher Education*, [online in cyr.] 2. December. Available at: <https://nstar-spb.ru/musical/print/article/violonchel-sotvorena-dlya-peniya/> [Accessed: 15. September 2019].

- Stamenković, J., 2011. *Irina Jasvili, Gruzijka, Irine Iashvili, Nasi stranci*. [video online] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=g_6xk2Qk67Y [Accessed: 15 September 2019].
- Sotničuk, G., 1999a. *Biografija*. [manuscript] Personal file of the employee. 08/93. Cetinje: Arhiva Muzičke akademije.
- Sotničuk, N., 1999b. *Biografija*. [manuscript] Personal file of the employee. 08/94. Cetinje: Arhiva Muzičke akademije.
- Šobajić, D., 1984. Umjetnik jakog temperamenta. *Pobjeda*, 24 November. 9.
- Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017a. *Biografija – Bočkarjov Vladimir*. [online] Available at: https://www.ucg.ac.me/objava.php?blog_id=16526&objava_id=1 [Accessed: 15 September 2019].
- Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017b. *Biografija – Molčanov Oleksej*. [online] Available at: <https://www.ucg.ac.me/radnik/260273-oleksij-molcanov> [Accessed: 15 September 2019].
- Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017c. *Biografija – Bočkarjov Ljudmila*. [online] Available at: https://www.ucg.ac.me/objava.php?blog_id=16526&objava_id=1 [Accessed: 15 September 2019].
- Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017d. *Seda Vukašinović*. [online] Available at: <https://www.ucg.ac.me/radnik/260316-seda-vukasinovic> [Accessed: 15 September 2019].
- Univerzitet Crne Gore (UCG) Muzička akademija, 2017e. *Mikhail Bereznitsky*. [online] Available at: <https://www.ucg.ac.me/radnik/900380-mikhail-bereznitsky> [Accessed: 15 September 2019].

DIDAKTIČKI ASPEKTI INTERKULTURALNOG PRISTUPA U NASTAVI GLAZBE

Amir Begić / Jasna Šulentić Begić

Abstrakt: Nastava glazbe u općeobrazovnim školama pruža velike mogućnosti za interkulturalni odgoj i obrazovanje jer je glazba sama po sebi interkulturalna umjetnost. S obzirom na usku povezanost glazbe i kulture, poticanje kulturnog razumijevanja može biti učinkovit ishod nastave glazbe, a upoznavanje različitih glazba svijeta put ka razvijanju interkulturalne kompetencije učenika. Ovaj rad predstavlja pregled različitih istraživanja u kojima se brojni stručnjaci i znanstvenici bave didaktičkim aspektima, tj. mogućnostima, strategijama i metodama interkulturalnog pristupa odgoju i obrazovanju u nastavi glazbe općeobrazovnih škola istodobno nastojeći ukazati na postojeće probleme koji se javljaju u procesu interkulturalnog odgoja i obrazovanja u nastavi glazbe.

Ključne riječi: nastava glazbe; interkulturalni odgoj i obrazovanje; glazbe svijeta; nastavne strategije i metode; interkulturalna kompetencija.

Uvod

Didaktika je predmetom proučavanja i istraživanja otkad je i škole. Od samog nastanka pojma *didaktika*, koji još u 17. stoljeću uvode Wolfgang Ratke (1571–1635) i Jan Ámos Komenský (1592–1670), preko Jean-Jacquesa Rousseaua (1712–1778), Johanna Heinrich Pestalozzija (1746–1827), Johanna Friedricha Herbarta (1776–1841) i Wilhelma von Humboldta (1767–1835), pa sve do znamenitih didaktičara 20. stoljeća, ona (didaktika) ne prestaje biti aktualnom temom. Tako Gudjons (1994) ističe da je didaktika planiranje i analiza procesa poučavanja i učenja

u nastavi, ali istodobno tvrdi da je didaktika samo teorija koja kritizira praksu. Pri tom naglašava da je nastava presložen proces da bi ju mogla u potpunosti objasniti samo jedna teorija i u tom kontekstu navodi pet različitih teorija: 1) didaktika je *teorija obrazovanja* (prema Klafkom) u okviru kritičko-konstruktivne znanosti o odgoju; prema ovoj teoriji nastava mora pomoći učenicima da razviju svoje sposobnosti i treba povezati poučavanje i učenje; nastava se mora odvijati u suplaniranju s učenicima, a učenici trebaju učiti isključivo putem otkrivanja, 2) didaktika je *teorija poučavanja* (prema Schultz) i ona traži od nastave da intencionalno djeluje u svrhu predinterpretacije svijeta u okviru znanosti i umjetnosti; glavno je obilježje ove teorije da traži vrlo sustavno i pažljivo planiranje odgojno-obrazovnog procesa, 3) didaktika je *kibernetičko-informacijska teorija* (prema von Cubeu) koja zagovara stajalište da je odgoj proces tijekom kojeg su učenici, uz određenu korekciju, vođeni prema odgojnom cilju, 4) didaktika je *teorija kurikuluma* (prema Möller), čiji je prioritet jasno odrediti ciljeve, instrumente i vrednovanje ostvarenih ishoda, 5) didaktika je *kritička teorija nastavne komunikacije* (prema Winkelu) koja naglašava činjenicu da je nastava prije svega komunikacijski proces koji se ne smije prepustiti proizvoljnosti. Autor naglašava da je svim ovim teorijama zajednički *ciljno usmjeren pristup* koji podrazumijeva organiziranje nastavnog procesa na osnovu postavljenih ciljeva učenja.

Bognar i Matijević (2002) didaktiku smatraju granom pedagogije koja istražuje teoriju odgojno-obrazovnog procesa. Shodno tomu, njena pozornost usmjerena je na sam nastavni proces. Prema Lenzen (2002), nastava je ciljano planiranje, izvođenje i provjera procesa poučavanja i učenja. Meyer (2005) ističe deset obilježja koja karakteriziraju svaku dobru nastavu. To su: jasno strukturiranje nastave, visoki udio stvarnog vremena učenja, poticajno ozračje za učenje, jasnoća sadržaja, uspostavljanje smisla komunikacijom, raznolikost metoda, individualno poticanje, inteligentno vježbanje, transparentnost očekivanih postignuća i pripremljena okolina. Nastavu budućnosti odlikuje timski rad nastavnika uz kolegijalno savjetovanje temeljeno na refleksiji (Vasilj, 2015). Također, suvremena nastava više nije orijentirana na enciklopedijsko znanje i pamćenje činjenica već na razvijanje sposobnosti razumijevanja, rješavanje problema i praktičnu primjenu znanja (Palekčić, 2009).

Interkulturalna nastava glazbe

Kulturna raznolikost razrednog odjela predstavlja za nastavnika dodatni pedagoški izazov i poticaj za organiziranje interkulturalne nastave.

“Interkulturalno obrazovanje nalazi svoje oslonce u suvremenoj didaktici te različitim varijantama učenja putem razlika u kojem osim aktivnog dijaloga značajno mjesto zauzima upoznavanje drugih kultura, stjecanje povijesnih znanja, upoznavanje društvenih odnosa i socijalnih stanja.” (Previšić, 2009, 26)

“Pitanje različitosti u središte pozornosti dovodi promišljanje mogućnosti poticanja jednakog i ravnomjernog razvoja svakog pojedinog učenika kao pristupa koji učitelju omogućava stvaralačko osmišljavanje odgojno-obrazovnog procesa čija kompleksnost proizlazi iz raznovrsnosti ciljeva, sadržaja, pristupa, metoda, socijalnih oblika rada, postignuća i evaluacijskih postupaka.” (Zrilić, 2012, 455)

Na temelju istraživanja o učinkovitoj interkulturalnoj komunikaciji, interkulturalno kompetentna osoba: 1) uspješno se nosi sa psihološkim i emocionalnim stresom pri suočavanju s nečim nepoznatim, 2) brzo uspostavlja odnos s drugima, 3) razumije tuđe osjećaje, 4) uspješno komunicira s ljudima iz različitih kulturnih sredina, 5) adekvatno reagira na moguće probleme u komunikaciji i nerazumijevanje (Giles *et al*, 1991, prema Chisholm, 1994). Uloga je nastavnika u razvoju učenikove interkulturalne kompetencije višestruka. Nastavnik “će više učiniti ako stvori povoljno ozračje za snošljivost u mišljenju i posredovanje među razlikama. Pritom se ne misli samo na etničke i kulturološke posebnosti, nego uopće slobodno i kreativno iznošenje mišljenja jednako o prirodnim, kao i društvenim pojavama” (Previšić, 1999, 82).

U *Nastavnom planu i programu za osnovnu školu* (MZOŠ, 2006) Republike Hrvatske navodi se kako je program nastave glazbe otvoren, tj. da ostavlja mogućnost nastavniku da, uz predviđene obvezne sadržaje, sam osmišljava nastavu uvažavajući želje i interese učenika. Pod obveznim dijelom nastavnih sadržaja podrazumijeva se slušanje i upoznavanje glazbe, dok su

ostali sadržaji i aktivnosti, poput pjevanja, sviranja, glazbenog opismenjivanja, upoznavanja folklorne glazbe i dr, prepušteni slobodnom izboru nastavnika. Primjena otvorenog modela u nastavi glazbe ne sputava, već pruža brojne mogućnosti za interkulturalne doticaje učenika s najrazličitijim vrstama glazba. U određenoj situaciji nastavnik će smatrati prikladnijim da se glazba neke kulture upozna isključivo slušanjem. Međutim, nerijetko će se nečija glazbena kultura upoznati i pjevanjem, sviranjem ili nekom drugom aktivnošću. Odluka će možda ovisiti i o tome ima li u razrednom odjelu učenika koji pripadaju određenoj kulturi ili pak onih koji su već otprije zainteresirani za glazbu druge kulture, imaju instrument koji je karakterističan za određenu kulturu i slično.

U *Nastavnom programu Glazbene umjetnosti* (MKP, 1994) za nastavu glazbe u hrvatskim gimnazijama predviđa se slušno upoznavanje glazbenih djela (isključivo zapadnoeuropske ili zapadne tradicije) i to kronološkim redoslijedom. Pri tomu valja imati na umu da se cjelokupna povijest razvoja glazbe treba upoznati sa samo jednim satom tjedno Glazbene umjetnosti. Stoga ovaj dijakronijski model nastave ostavlja vrlo malo slobode nastavniku u izboru sadržaja, tj. implementacije interkulturalnih sadržaja i provedbe interkulturalne nastave glazbe, ako misli realizirati sve što je predviđeno programom.

U siječnju 2019. godine objavljen je *Kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura za osnovne škole i Glazbena umjetnost za gimnazije* (MZO, 2019), u okviru kurikularne reforme koja se u Republici Hrvatskoj provodi od 2015. godine te se tim dokumentom pokriva nastava Glazbene kulture i nastava Glazbene umjetnosti. Kurikulum će se postepeno implementirati u sve razrede osnovne škole i gimnazije u školskim godinama 2019/20. i 2020/21. te će u školskoj godini 2021/22. zaživjeti u cijeloj općeobrazovnoj vertikali. Tim dokumentom dogodile su se manje promjene u nastavi Glazbene kulture (jer je “hnosovski”¹ osnovnoškolski program nastave glazbe bio postavljen na dobrim temeljima), no velike promjene nastale su u nastavi Glazbene umjetnosti. Naime, otvoreni model koji je bio prisu-

1

Hrvatski nacionalni obrazovni standard (HNOS)

tan u osnovnoškolskoj nastavi glazbe zaživio je kao otvoreni kurikulum i u gimnazijskoj nastavi glazbe. Na taj način dana je sloboda nastavnicima da se nastava prilagođava interesima i sposobnostima učenika te sklonostima učitelja/nastavnika. Osim toga, gimnazijska nastava glazbe sada se može organizirati prema dijakronijskom ili sinkronijskom modelu nastave glazbe. Prema sinkronijskom modelu u središtu interesa nastave je glazba koja se promatra sa svih aspekata, a ne isključivo povijesnog kao što je to slučaj u dijakronijskom modelu. Također, velika novost je interkulturalno načelo, na kojem se, uz psihološko, kulturno-estetsko i načelo sinkroničnosti, temelji nastava Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti. Ono kaže da će učenici upoznavanjem glazbe vlastite kulture i glazba svijeta razvijati svijest o različitim, ali jednako vrijednim pojedincima, narodima, kulturama, religijama i običajima. U skladu s interkulturalnim načelom učenici će pjevati pjesme različitih kultura, na različitim jezicima i narječjima, uz odgovarajući etnomuzikološki pristup te slušati i upoznati tradicijsku glazbu geografski udaljenijih područja. Ovako postavljena nastava glazbe zasigurno bi trebala razviti kulturno razumijevanje i interkulturalne kompetencije učenika putem izgrađivanja odnosa prema vlastitoj kulturi i otvorenog pristupa prema drugim (glazbenim) kulturama. Učenici upoznavajući različite glazbe svijeta posredno uče uvažavati i prihvaćati druge kulture i pojedince koji njima pripadaju.

“Stoga se nastavnik glazbe ne može orijentirati samo na slušanje, pjevanje ili sviranje glazba koje pripadaju drugim kulturama. Za potpuno razumijevanje i doživljavanje kulturno drugačije glazbe važno je poznavati i sveukupnu kulturu i tradiciju određenog naroda. To je preduvjet da se s učenicima kritički razgovara o ‘nepoznatoj’ glazbi.” (Begić i Šulentić Begić, 2018a, 162)

“Uključivanjem raznih glazba svijeta u proces odgoja i obrazovanja razmjenjuju se kulturna i estetska bogatstva oplemenjujući i produbljujući glazbene kontakte, modelirajući tako globalni način razmišljanja.” (Dobrota i Blašković, 2014, 313)

Interkulturalna nastava glazbe mora biti koncentrirana na sljedeća četiri problema: 1) nastavnici moraju znati procijeniti važnost interkulturalnog pristupa nastavi, 2) moraju, koliko

je to moguće, precizno odrediti kako implementirati interkulturalne sadržaje u nastavu, 3) moraju identificirati inherentne probleme koji se mogu pojaviti u nastavi, 4) moraju istražiti moguća rješenja za probleme (Weidknecht, 2009). Da bi to postigli nastavnici se moraju osloboditi etničkih predrasuda. Nadalje, nedostatak vremena za podučavanje glazbe drugih kultura se može riješiti tako da se interkulturalni nastavni sadržaj ne ostavi za kraj školske godine, kako to obično biva. Također, (ne)poznavanje stranog jezika može se pojaviti kao problem pri upoznavanju određene pjesme. U tom slučaju je pomoć kolega koji poznaju strane jezike jedno od rješenja. Problem, koji je prije možda i mogao biti opravdanje za nedostatno interkulturalno podučavanje, je bio nedostatak izvornih audio i video primjera za slušanje i gledanje. Danas, s obzirom na dostupnost raznih medija, to više nije i ne može biti problem. I konačno, manjak kompetencija za interkulturalno podučavanje može biti prepreka pojedinom nastavniku. No, u okviru cjeloživotnog učenja nastavnici bi se trebali usavršavati i u tom području. Nadalje, interkulturalna nastava glazbe treba sadržavati: *izvođenje* glazbe drugih kultura, *razgovor* o glazbi drugih kultura, *organiziranje koncerata* na kojima gostujući izvođači izvode glazbu drugih kultura, *organiziranje predstava* s glazbom drugih kultura, uključujući i kostime, ples, scenografiju, *prezentaciju kulturne raznolikosti* putem talenta i bogatstva učenika, nastavnika i roditelja koji pripadaju različitim kulturama, *skupno muziciranje* koje daje osjećaj zajedništva, suradnje i tolerancije, *zajednički odabir pjesama* koje pripadaju različitim kulturama, *raspravu* o značaju glazbe pojedine kulture, *istraživanje* glazbe koja se bavi temama sukoba i mira te oslobođenja od diskriminacije (NCCA, 2006). Naravno da sve navedeno predstavlja veliki izazov za nastavnika u organizacijskom i financijskom pogledu osobito ako je riječ o školama u manjim sredinama gdje nije jednostavno organizirati takve događaje i aktivnosti, no slična se iskustva mogu doživjeti i uz pomoć interneta.

Nastava glazbe u općeobrazovnim školama pruža velike mogućnosti za interkulturalni odgoj i obrazovanje jer je glazba sama po sebi interkulturalna. S obzirom na usku povezanost glazbe i kulture, poticanje kulturnog razumijevanja može biti učinkovit ishod nastave glazbe. Tri nastavna područja (izvo-

đenje glazbe, skladanje, slušanje) nude brojne mogućnosti za uvažavanje interkulturalizma i različitosti. Razvijanje učenikove osjetljivosti i uvažavanja spram drugih kultura može se postići kvalitetnim poučavanjem usmjerenim na učenika. Učenikov osjećaj pripadnosti vlastitom kulturnom identitetu može se poduprijeti kreativnim aktivnostima i skupnim muziciranjem (Ilari, Chen-Hafteck i Crawford, 2013). Abril (2006) na temelju svog istraživanja tvrdi da izvođenje ili slušanje glazbe u učionici, ali i razgovor o tim iskustvima pomaže učenicima u upoznavanju i afektivnom reagiranju na glazbu drugih kultura. Naime, neki istraživači tvrde da je glazbeno znanje nepotpuno i neučinkovito bez poznavanja i razumijevanja određene kulture kojoj ta glazba pripada (Anderson i Campbell, 1996, Quesada, 2002, Robinson, 2002, prema Abril, 2003). Tucker (1992, prema Abril, 2003) ističe niz kriterija kojima bi se trebali voditi nastavnici pri odabiru interkulturalne glazbe u nastavi. Jedna je od navedenih preporuka da svaki glazbeni primjer za slušanje, pjevanje ili sviranje trebaju pratiti detaljni podaci o kulturi kojoj primjer pripada, kao i povijesne i zemljopisne podatke. Osim toga, rad na određenom primjeru treba biti na izvornom jeziku uz vodič za pravilan izgovor.

Ilari, Chen-Hafteck i Crawford (2013) predlažu praktične ideje kojima bi nastavnici osnažili interkulturalnu kompetenciju svojih učenika. Konkretno predlažu, osim upoznavanja glazbe drugih kultura putem interneta ili audio i videozapisa, kontakte s roditeljima ili prijateljima učenika različitih kultura, čime bi se ostali učenici upoznali ne samo s glazbom, već i sa sveukupnom tradicijom određene kulturne skupine. Autori također smatraju da glazbu drugih kultura treba upoznavati kroz prizmu njene uloge u društveno-kulturnom kontekstu, odnosno kroz društveno-kulturni pristup. Kao primjer navode *pjevanje* kao nastavno područje koje je redovito prisutno u nacionalnim i školskim kurikulumima. Ono (pjevanje) se prakticira i u okviru redovite nastave, ali često i u izvannastavnim aktivnostima kao što je pjevački zbor. Pjevanjem kulturno različitih pjesama učenici uče o vlastitoj kulturi, ali i o drugim kulturama. Moguće koristi od pjevanja interkulturalnih pjesama u glazbenom odgoju i obrazovanju višestruke su. Pjevanje pjesama različitih kultura pomaže učenicima: 1) produbiti svoje znanje o glazbi, jeziku i kulturi nekog naroda,

2) razviti vokalne sposobnosti pjevanja i govorenja, 3) razviti socijalne kompetencije za život u interkulturalnom i globalnom društvu, istodobno razvijajući snažan osjećaj vlastitog identiteta i razumijevanje identiteta kulturno drugačijih osoba, 4) poboljšati svoj emocionalni izraz. Prednosti interkulturalizma u nastavi glazbe su i

“istraživanje glazba svijeta, poticanje interkulturalnog i interakcijskog razumijevanja, upoznavanje glazba svijeta, širenje slušalačkog iskustva, osvještavanje postojanja raznolikosti, otkrivanje novih glazbenih konstrukcija kojima se prepoznaju specifičnosti i logika svake glazbe, razvija se veća glazbena fleksibilnost prema drugim glazbama, tzv. polimuzikalnost. Glazbena fleksibilnost uključuje lakše razumijevanje novih glazba i njihovih elemenata, što se reflektira na lakše poimanje vlastite glazbe” (Anderson i Campbell, 2011, prema Dobrota i Blašković, 2014, 303).

Mišljenja nastavnika glazbe o interkulturalnoj nastavi

Iskustva iz prakse svakako su relevantan čimbenik u znanstvenim istraživanjima koja su usmjerena na unapređivanje interkulturalne glazbene nastave. Tako je Legette (2003) proveo istraživanje kojemu je bila svrha ispitati stavove, uvjerenja i praktična iskustva osnovnoškolskih i srednjoškolskih nastavnika glazbe u američkim javnim školama s obzirom na interkulturalizam u nastavi glazbe. Neka od istraživačkih pitanja bila su sljedeća: koji su zajednički stavovi, uvjerenja i praktična iskustva nastavnika s obzirom na interkulturalizam u nastavi glazbe, kojim se interkulturalnim izvorima najčešće koriste, koje interkulturalne aktivnosti najčešće koriste u nastavi, koliko se procjenjuju interkulturalno kompetentnima, gdje se najčešće interkulturalno obrazuju, postoji li značajnija razlika u korištenju interkulturalne glazbe između nastavnika koji rade u ruralnim, urbanim i prigradskim javnim školama? Rezultati istraživanja pokazali su da ispitanici (N=394) deklarativno podržavaju interkulturalne sadržaje u nastavi glazbe (99%). Međutim, istodobno je njih 65% izjavilo da te sadržaje ne prakticira u nastavi. Razlozi su različiti, poput manjka znanja o interkulturalnom obrazovanju, manjka motivacije ili

nedostatku vremena jer se prije svega mora podučavati američka glazba. Iz navedenog se vidi da su interkulturalni sadržaji kurikuluma koji živi u praksi uglavnom marginalizirani. Velika većina ispitanika procjenjuje se interkulturalno kompetentnima, ali ono što zabrinjava su tvrdnje da kompetenciju nisu stekli obrazujući se za nastavnike glazbe, već radionicama i tečajevima. Među aktivnostima interkulturalnog sadržaja koje koriste na nastavi najzastupljeniji su slušanje glazbe, pjevanje pjesama, razgovor o glazbi, sviranje, igranje i gledanje videozapisa. Rezultati su pokazali da nema statistički značajnije razlike u korištenju interkulturalne glazbe između nastavnika koji rade u ruralnim, urbanim i prigradskim javnim školama.

Rezultati istraživanja (Young, 1996, prema Abril, 2003) kojim se htjelo ispitati stavove nastavnika glazbe prema interkulturalnom odgoju i obrazovanju u osnovnoškolskoj nastavi glazbe govore da je, prema njihovu mišljenju, interkulturalni odgoj koristan za učenike, iako se njihove definicije interkulturalnog odgoja razlikuju. Ujedno, nastavnici su iskazali osjećaj nesigurnosti pri implementaciji interkulturalnih sadržaja u nastavu glazbe. Robinson (2002, prema Abril, 2003) na temelju rezultata svog istraživanja tvrdi da se nastavnici glazbe upuštaju u izazove koje sa sobom nosi interkulturalna nastava, ali da imaju poteškoća u pronalaženju kvalitetnih materijala koji bi zainteresirali učenike. Osim toga, navodi da su nastavnici suočeni s problemima u izgovoru tekstova na stranim jezicima i prijevodu.

Wong, Pan i Shah (2014) proveli su istraživanje sa svrhom ispitivanja razine interkulturalizma u smislu životnog iskustva, osobnih stavova i ponašanja i profesionalnog ponašanja među malezijskim nastavnicima glazbe u općeobrazovnim osnovnim školama. Rezultati su pokazali da su nastavnici počeli sumnjati u neke svoje negativne stereotipe i počeli prihvaćati etničku raznolikost. Postajući svjesni složenosti kulturnih razlika, počeli su preispitivati svoje poglede prema interkulturalizmu u nastavi.

Rezultati istraživanja (Brown, 2004, Capella-Santana, 2003, Keim *et al*, 2001, Locke, 2005, Milner *et al*, 2003, Mysore *et al*, 2006, Brown, 2009, prema Begić i Šulentić Begić, 2018b) “po-

kazuju da se interkulturalno obrazovanje budućih nastavnika može mijenjati u pozitivnom smjeru osmišljavanjem novih interkulturalnih kolegija, ali i implementacijom interkulturalnih sadržaja u već postojeće kolegije, terensku nastavu, pedagošku praksu itd.” (Begić i Šulentić Begić, 2018b, 42). Kao primjer dobre prakse su sveučilišta u Sjedinjenim Američkim Državama koja studentima nude 250 različitih kolegija na kojim se studenti na različite načine upoznaju s interkulturalnim sadržajima. Nazivi nekih kolegija su Svjetska glazba, Uvod u svjetsku glazbu, Glazba u kulturi, Glazba, politika i identitet, Glazba, mediji i popularna kultura, Poučavanje glazba svijeta u razredu, Interkulturalni principi i glazbeno obrazovanje, Različitost u odgoju i obrazovanju, Poučavanje u pluralističkom društvu (Begić i Šulentić Begić, 2018b).

Rezultati spomenutih istraživanja ukazuju na mogućnosti provođenja interkulturalnog odgoja i obrazovanja u nastavi glazbe, na spremnost nastavnika da interkulturalno odgajaju i na pomake u nacionalnim i školskim kurikulumima u različitim državama s obzirom na interkulturalni karakter. Također je razvidno da se brojni stručnjaci i znanstvenici bave mogućnostima, načinima, strategijama i metodama interkulturalnog pristupa odgoju i obrazovanju u nastavi glazbe općeobrazovnih škola. No, istodobno nastoje ukazati na postojeće probleme koji se javljaju u procesu interkulturalnog odgoja i obrazovanja u nastavi glazbe.

Neki modeli (faze) interkulturalne nastave glazbe

Kako bi, dakle, trebala izgledati interkulturalna nastava glazbe u općeobrazovnim školama? Stroh (2002) predlaže i analizira deset modela interkulturalnog odgoja i obrazovanja u nastavi glazbe:

1. Izvaneuropska glazba u nastavi glazbe

Pod ovim pristupom autor podrazumijeva samo autentičnu narodnu glazbu kao nastavni sadržaj. Dakle, suvremena umjetnička glazba određene kulture kao i njena popularna glazba nisu obuhvaćene ovim modelom. Najveći je nedostatak ovoga pristupa što je velika većina snimljenih materijala

s takvom autentičnom glazbom djelo etnomuzikologa koji često nemaju pedagoškog iskustva i pedagoških kompetencija.

2. Učenje iz nastave glazbe u drugim kulturama

Autor se pita može li se nastava glazbe u jednoj državi obogatiti iskustvima nastave glazbe drugih kultura. Kao pozitivan primjer utjecaja njemačke glazbenopedagoške tradicije navodi djelomičnu implementaciju rada s Orffovim instrumentarijem u školskim sustavima različitih zemalja (Turska, Kina, Gambija, Indonezija).

3. Pjesme i plesovi iz cijelog svijeta

Pjesme i plesovi različitih kultura, naglašava Stroh, uvijek su bili u središtu interkulturalne nastave glazbe. U takvom pristupu naglašene su dvije dimenzije interkulturalizma u nastavi. Prvo, ovakav pristup olakšava integraciju djece različitih kultura u nekom razredu i ujedno promiče razumijevanje između učenika dominantne kulture i učenika koji pripadaju ostalim kulturama. Drugo, ovaj model može doprinijeti i općem interkulturalnom razumijevanju i razvijanju interkulturalnih kompetencija učenika. U ovom modelu, kao i u prvom, nisu predviđene pjesme koje pripadaju suvremenoj, popularnoj glazbi neke kulture, već samo tradicijskoj glazbi.

4. Model “sučeljavanja” Irmgard Merkt

Navodeći Merkt kao jednu od najistaknutijih zagovornica interkulturalne pedagogije u njemačkoj nastavi glazbe, Stroh ističe njenu tvrdnju da je polazišna točka svake dobre interkulturalne nastave glazbe – glazbena praksa. Dakle, pravi put k stjecanju učeničkih interkulturalnih kompetencija aktivno je sučeljavanje s glazbom, odnosno muziciranje koje, naravno, uključuje pjevanje i sviranje pjesama različitih kultura cijeloga svijeta.

5. Modeli glazbene prakse iz cijelog svijeta

Stroh se pita zašto u višim razredima ne nastaviti s instrumentalnim muziciranjem različitih pjesama sa svih kontinenata kada u nižim razredima djeca pjevaju i slušaju glazbe iz cijeloga svijeta. Istodobno upozorava da nastavnici ne smiju činiti pogreške kao npr. dati učenicima da izvode brazilsku *sambu* na afričkim bubnjevima ili *gamelan* glazbu na Orffovom in-

strumentariju. Kao i u prvom i trećem modelu, ni ovdje nije predviđeno izvođenje aktualne popularne glazbe određene kulture, već samo tradicijskih pjesama i plesova. Autor to vidi kao nedostatak ovog modela.

6. Znatiželjom i tolerancijom protiv straha od nepoznatog i drugačijeg

Autor podsjeća na empirijska istraživanja, čiji rezultati pokazuju da su učenici netolerantni prema svakoj vrsti glazbe koja im je nepoznata i drugačija. Predlaže dva komplementarna pristupa, a to su: upoznavanje s umjetničkom glazbom koja svoje korijene ima u izvaneuropskim kulturama i upoznavanje zapadnoumjetničke glazbe s povijesnog aspekta.

7. Popularna glazba kao interkulturalni fenomen ili uvod u interkulturalnu nastavu glazbe

Stroh ističe da su *jazz* i popularna glazba danas interkulturalno obojeni jer se izvode i slušaju diljem svijeta. Upravo zahvaljujući njima razumijevanje izvaneuropske glazbe posljednjih je godina naglo poraslo. Autor izdvaja tri relevantna smjera s glazbenopedagoškog stajališta: 1) popularna glazba promovirana putem medija često je temeljena na izvaneuropskim elementima poput npr. afričkih ritmova, 2) izvaneuropska tradicijska glazba preobličena u popularno ruho, koju izvode razni europski glazbeni sastavi, dobar je glazbenopedagoški model za nastavu, 3) upoznavanje izvaneuropske popularne glazbe ne smije biti samo dodatak upoznavanju tradicijske glazbe drugih kultura, već bi, kao nešto što je blisko učenicima, trebalo poslužiti kao uvod u upoznavanje s različitim glazbenim kulturama.

8. Svjetska glazba kao tema nastave glazbe

Svjetska glazba, pojašnjava Stroh, smatra se univerzalnim oblikom glazbene komunikacije među glazbenicima koji pripadaju različitim kulturnim tradicijama. Autor naglašava da svjetska glazba može poslužiti kao primjer za interkulturalnu komunikaciju i kao model za nastavu glazbe.

9. Interkulturalni odgoj i obrazovanje u nastavi glazbe trebali bi biti odgoj i obrazovanje protiv rasizma

Autor navodi da se u Engleskoj interkulturalni odgoj i obrazovanje prije svega vide kroz prizmu antirasističkog odgoja i pita

se postoji li i u njemačkom odgojno-obrazovnom sustavu ista tendencija i kakva i kolika bi mogla biti korist takvog koncepta u nastavi glazbe. Stroh ujedno zaključuje da ova tema još nije dovoljno razrađena u njemačkoj literaturi.

10. Glazbena kultura imigranata kao polazište

Stroh ovo ističe kao vrlo aktualnu temu, naglašavajući da nije još dovoljno ni teorijski ni empirijski razrađena. Postoje mišljenja da u interkulturalnoj nastavi glazbe ne treba staviti naglasak na tradicijsku glazbu pripadnika drugih kultura (u ovom slučaju imigranata), već na suvremenu, aktualnu glazbu koja živi s njima u njihovoj zajednici (primjerice turska glazba u Njemačkoj ili orijentalni *rap*).

Svih deset navedenih modela podjednako je vrijedno i u funkciji stjecanja interkulturalne kompetentnosti učenika. U pojašnjenju svakoga modela ne spominje se izričito da je nužan i razgovor o drugim kulturama i njihovoj glazbi, ali se to podrazumijeva. Ako se nastavnik odluči za samo jedan ili pak više spomenutih modela, tada mora biti svjestan da to traži od njega jedan novi, drugačiji pristup i nastavi i glazbi. Također, nastavnik će u tom slučaju morati uložiti više truda kako bi se uspješno pripremio za interkulturalnu nastavu i učinkovito djelovao u odgojno-obrazovnom procesu. Na tom putu mogu se pojaviti različite prepreke, bilo subjektivne, bilo objektivne prirode.

Elliot (1989, 1995, prema Abril, 2003) daje koncept interkulturalnog odgoja i obrazovanja u nastavi glazbe koji se sastoji od šest mogućih modela: 1) *asimilacija* – ovaj model gleda na zapadnoumjetničku glazbu kao jedini uzor i pretpostavlja poučavanje usredotočeno isključivo na ovaj glazbeni stil, 2) *spajanje* – ovaj model fokusiran je na zapadnoumjetničku glazbu, ali također zagovara i proučavanje glazba drugih kultura, no samo kao manifestaciju te glazbe u glazbi zapadnih klasičnih skladatelja, 3) *otvoreno društvo* – ovaj model stavlja naglasak na proučavanje i izvođenje popularne glazbe istodobno pružajući mogućnosti za samoizražavanje; u ovom slučaju ipak je obuhvaćena glazba isključivo dominantne kulturne skupine, 4) *ograničeni interkulturalizam* – kao dodatak tradicionalnom kurikulumu, ovaj model fokusiran je na glazbu i glazbenu

praksu koje su u svezi s kulturama kojima učenici pripadaju, 5) *modificirani interkulturalizam* – ovaj model koristi komparativni pristup proučavanju elemenata glazbe ili kulturnim značenjima glazbe; glazba se poučava pomoću metoda bliskih pojedinim kulturama, 6) *dinamički interkulturalizam* – ovaj model omogućuje globalni pristup različitim vrstama glazba, istodobno izbjegavajući “zapadnjački” pristup; učenici bivaju vođeni k istraživanju poznatih i nepoznatih glazbenih sustava, uvjerenja i metoda.

Ovi modeli, ili bolje rečeno faze interkulturalnog pristupa nastavi glazbe, slikovito prikazuju dug i nimalo lagan put od tradicionalnog (neinterkulturalnog) poučavanja do interkulturalne nastave vođene od interkulturalno kompetentnog nastavnika. Na tom putu (ili transformaciji) često se nailazi na brojne prepreke.

Mogući problemi u provedbi interkulturalizma u nastavi glazbe

Koji se to problemi mogu javiti u interkulturalnoj nastavi glazbe? Čovjekova se ljubav prema glazbi formira u ranoj dobi u interakciji s jednom određenom vrstom glazbe koja je važan dio nečijeg djetinjstva u procesu izgradnje identiteta. U adolescentsko doba možda će doći do određene vrste bunta i odabira neke drugačije glazbe (npr. *rock* glazbe) koja može također postati dio nečijeg identiteta. Kao rezultat tih procesa, osoba zna što joj se sviđa i to se ogleda u glazbi koju sluša, u glazbenicima s kojima muzicira, u glazbi koju sluša s prijateljima, a i u izboru glazbenih događanja koje posjećuje. To su, naravno, određene predrasude prema glazbi i pretpostavljaju neku vrstu subjektivnog pristupa. Često takav pristup sprječava objektivno sagledavanje drugih vrsta glazba i glazbenika koji se njima bave. Cain (2005, prema Drummond, 2010) naglašava da su obrazovni ciljevi i ishodi učenja mnogih nastavnika glazbe “filtrirani” životnim iskustvima i time nenamjerno obojeni predrasudama, stereotipima, a ponekad i zabludama. Jedan od problema može proizlaziti i iz određenih predrasuda, poput one da je zapadnoeuropska umjetnička glazba superiorna ostalim vrstama glazba. Među brojnim argumentima koji govore

o zabrudama na kojima se temelje takva shvaćanja nabrojimo samo neke: 1) nekoliko opera Giacoma Puccinija (1858–1924), koje su danas među najpopularnijim operama uopće, temelji se i u glazbenom i kulturološkom smislu na dalekoistočnoj tradiciji (Japan i Kina), 2) dio repertoara Claudea Debussyja (1862–1918) pod utjecajem je indonezijske glazbe (*gamelan* orkestri) i glazba drugih kultura, 3) Antonín Dvořák (1841–1904) svoju je najpopularniju simfoniju (*Simfonija* br. 9 u e-molu, op. 95 poznata i kao *Simfonija iz Novoga svijeta*) skladao nakon boravka u Sjedinjenim Američkim Državama i doticaja s indijanskom i crnačkom glazbom, 4) još je u doba Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791) Beč bio očaran Orijentom i Turskom, tako da je Mozart skladao svoj poznati *Turski marš* (*Sonata* za glasovir br. 11 u A-duru, KV 331, III stavak, *Alla turca*) i operu *Otmica iz Saraja* pod utjecajem turske melodike. Skladatelje zapadnoeuropske kulture 20. stoljeća koji su skladali nadahnuti glazbom kultura s drugih kontinenata i njihova djela teško bi bilo nabrojati. Razlozi zašto je takvih međukulturalnih umjetničkih djela u prijašnjim razdobljima ipak bilo manje leže u tadašnjoj međusobnoj prometnoj i komunikacijskoj izoliranosti kontinenata. No, prvi kontakti s glazbenom tradicijom drugih kultura već su se snažno očitovali u djelima skladatelja. Tako su G. Puccini i C. Debussy nazočili *Svjetskoj izložbi* u Parizu 1889. godine, gdje su se prvi puta susreli s glazbom Dalekog istoka. Nedugo zatim ti utjecaji postali su zamjetni u njihovim skladbama.

Drugi problem mogao bi biti nedostatak volje, nespremnost ili jednostavno nezainteresiranost samih nastavnika da se podrobnije bave interkulturalnim aspektom nastave glazbe. Razlozi se mogu nalaziti u nedostatku vremena za pripremu interkulturalnih nastavnih sadržaja i njihovu implementaciju u kurikulum ili pak u jezičnim barijerama koje se mogu pojaviti kod upoznavanja ili pjevanja pjesama na stranim jezicima.

Treći problem može biti negativna reakcija učenika kada se prvi puta susretnu s glazbom kultura s drugih kontinenata. Demorest i Schultz (2004, prema Weidknecht, 2009) ističu da percepcija “nepoznate” glazbe često ovisi o spolu i uzrastu učenika. Navode da učenici mlađeg uzrasta spremnije prihvaćaju glazbu drugih kultura, što sugerira da bi s interkul-

turalnom nastavom glazbe trebalo započeti u najranijoj dobi. Također ističu da je spremnost prihvaćanja “drugačije” glazbe među starijim učenicima izraženija kod djevojčica nego kod dječaka. Ovi rezultati upozoravaju nastavnike da bi trebali obratiti pozornost i na uzrast i na spol učenika pri implementaciji interkulturalizma u nastavu glazbe.

Četvrti problem, a to je nedostatak originalnih (autentičnih) audio i videozapisa s primjerima glazbe različitih kultura i tradicija, u današnje se vrijeme uz malo truda može riješiti. Osim dostupnih nosača zvuka i slike, današnja internetska umreženost cijelog svijeta omogućava “putovanje” i zvukom i slikom u gotovo svaki dio svijeta.

Nastava glazbe u općeobrazovnim školama može doprinijeti interkulturalnom odgoju i obrazovanju, tj. stjecanju učeničkih interkulturalnih kompetencija, no neizostavni su uvjeti interkulturalni pristup nastavi glazbe i interkulturalna kompetencija nastavnika glazbe. Nastavnici bi interkulturalnu kompetenciju trebali steći prije svega tijekom studija, a na različitim tečajevima ili radionicama istu dalje razvijati i osnaživati. U ovom području su, dakle, potrebne promjene u smjeru konkretnijeg i organiziranijeg obrazovanja budućih nastavnika glazbe s interkulturalnog aspekta.

Zaključak

Ovim radom željelo se ukazati na rezultate različitih istraživanja u kojima se brojni stručnjaci i znanstvenici bave didaktičkim aspektima, tj. mogućnostima, strategijama i metodama interkulturalnog pristupa odgoju i obrazovanju u nastavi glazbe općeobrazovnih škola, istodobno nastojeći ukazati na postojeće probleme koji se javljaju u procesu interkulturalnog odgoja i obrazovanja u nastavi glazbe. Navedena su iskustva i istraživanja iz različitih država, ponudeni su i objašnjeni određeni modeli interkulturalne nastave glazbe, ali i ukazano na moguće prepreke pred kojima se mogu naći nastavnici pri provedbi interkulturalne nastave. Interkulturalizam implementiran u sadržaje podučavanja neće se oživotvoriti u odgojno-obrazovnom procesu ako taj proces nije didaktički i metodički osmišljen. Bez kvalitetne komunikacije, interakcije, različitih nastavnih strategija, pozitivnog socijalnog i interkulturalnog ozračja koje će omogućiti kreativan nastavnik, interkulturalni odgoj i obrazovanje u nastavi nisu ostvarivi. Stoga je važno buduće nastavnike osposobiti i u didaktičkom i metodičkom smislu jer će jedino tako moći nastavu osnažiti i interkulturalnim sadržajima.

Reference

- Abril, R. C., 2003. *Beyond Content Integration: Multicultural Dimensions in the Application of Music Teaching and Learning*. Doktorska disertacija. The Ohio State University. Dostupno na: https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1054142600/online [Posjećeno: 20. kolovoza 2018].
- Abril, R. C., 2006. Learning outcomes of two approaches to multicultural music education. *International Journal of Music Education*, 24(1), 30-42.
- Begić, A. i Šulentić Begić, J., 2018a. Društvena stvarnost i/ili potreba: interkulturalna kompetencija budućih nastavnika glazbe. *Sociologija i prostor*, 56(2), 161-178.
- Begić, A. i Šulentić Begić, J., 2018b. Interkulturalizam u sadržajima kolegija na studijima Glazbene pedagogije. U: A. Radočaj-Jerković, ur. 2. *Međunarodni znanstveni i umjetnički simpozij o pedagogiji i umjetnosti. Komunikacija i interakcija umjetnosti i pedagogije*. Osijek, 12-13. listopada 2017. Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku. 28-43.
- Bognar, L. i Matijević, M., 2002. *Didaktika*. Zagreb: Školska knjiga.
- Chisholm, I. M., 1994. Preparing teachers for multicultural classrooms. *The Journal of Educational Issues of Language Minority Students*, 14, 43-68.
- Dobrota, S. i Blašković, J., 2014. Stavovi studenata učiteljskog studija o uključivanju interkulturalizma u nastavu glazbene kulture. *Godišnjak Titius*, 6/7, 301-316.
- Drummond, J., 2010. Re-thinking Western Art Music: a perspective shift for music educators. *International Journal of Music Education*, 28(2), 117-126.
- Gudjons, H., 1994. *Didaktičke teorije*. Zagreb: Educa.
- Ilari, B., Chen-Hafteck, L. i Crawford, L., 2013. Singing and cultural understanding: A music education perspective. *International Journal of Music Education*, 31(2), 202-216.
- Legette, R. M., 2003. Multicultural Music Education Attitudes, Values, and Practices of Public School Music Teachers. *Journal of Music Teacher Education*, 13(1), 51-59.
- Lenzen, D., 2002. *Vodič za studij znanosti o odgoju*. Zagreb: Educa.

- Meyer, H., 2005. *Što je dobra nastava?* Zagreb: Erudita.
- MKP, 1994. *Nastavni program Glazbene umjetnosti*. Zagreb: Ministarstvo kulture i prosvjete.
- MZO, 2019. *Kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura za osnovne škole i Glazbena umjetnost za gimnazije*. Zagreb: Ministarstvo znanosti i obrazovanja.
- MZOŠ, 2006. *Nastavni plan i program za osnovnu školu*. Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa.
- NCCA, 2006. *Intercultural education in the post-primary school. Enabling students to respect and celebrate diversity, to promote equality and to challenge unfair discrimination*. [pdf] Dublin: National Council for Curriculum and Assessment. Dostupno na: http://www.sdpi.ie/NCCA_Materials/Intercultural%20Guidelines.pdf [Posjećeno: 2. srpnja 2018].
- Palekčić, M., 2009. Kvaliteta poučavanja – karika koja nedostaje u reformama obrazovanja. *Školske novine*, 60(14), 6-7.
- Previšić, V., 1999. Učitelj - interkulturalni medijator. U: V. Rošić, ur. *Nastavnik - čimbenik kvalitete u odgoju i obrazovanju*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci. 78-84.
- Previšić, V., 2009. Interkulturalna obzorja suvremene škole. U: V. Puževski i V. Strugar, ur. *Škola danas za budućnost*. Križevci, Bjelovar: HPKZ. 13-28.
- Stroh, W. M., 2002. *Modelle Interkulturelle Musikerziehung*. [online] Dostupno na: http://www.interkulturelle-musikerziehung.de/multicultural_me/index.html [Posjećeno: 10. srpnja 2018].
- Vasilj, M., 2015. *Didaktičke teme*. Mostar: Sveučilište u Mostaru.
- Weidknecht, M. K., 2009. *Multicultural Music Education: Building an Appreciative Audience*. [pdf] Annual meeting of the American Educational Research Association. San Diego CA, 13. april 2009. Dostupno na: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED506352.pdf> [Posjećeno: 15. kolovoza 2018].
- Wong, K. Y., Pan, K. C. i Shah, S. M., 2014. Assessment of Multiculturalism of Primary Schools' Music Teachers in Malaysia. *Education 2014*, 4(6), 156-159.
- Zrilić, S., 2012. Participacija učitelja u kreiranju škole. U: N. Hrvatić i A. Klapan, ur. *Pedagogija i kultura: teorijsko-metodološka određenja pedagojske znanosti*. Zagreb: Hrvatsko pedagojsko društvo. 451-458.

DIDACTIC ASPECTS OF AN INTERCULTURAL APPROACH TO TEACHING MUSIC

Amir Begić / Jasna Šulentić Begić

Abstract: Music in general education schools provides great opportunities for intercultural education because music itself is an intercultural art. Given the close link between music and culture, fostering a cultural understanding can be an effective outcome of teaching music, and getting to know different music styles from around the world can develop the intercultural competence of students. This paper presents an research overview in which many experts and scientists deal with the didactic aspects, i.e. the possibilities, strategies, and methods of an intercultural music education in general education schools, while attempting to point out the existing problems that arise in the process of intercultural education when teaching music.

Keywords: music teaching; intercultural education; world music; teaching strategies and methods; intercultural competence.

Introduction

The art of teaching has been a subject of study and research since the beginning of education. From the very beginning of the didactics concept, which in the 17th century introduced: Wolfgang Ratke (1571–1635), Jan Ámos Komenský (1592–1670), Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827), Johann Friedrich Herbart (1776–1841) and Wilhelm von Humboldt (1767–1835), through to the renowned didacticists of the 20th century, didactics have not ceased to be a current topic. Thus, Gudjons (1994) points out that didactics refers to planning and analyzing the process of teaching, but at

the same time, claims that didactics is only a theory that criticizes practice. It emphasizes that teaching is an overlapping process so it can only be fully explained by one theory. In that context, five different theories are listed: 1) didactics is a *theory of education* (cited in Klafki) within the framework of critical-constructive science of upbringing; according to this theory, the process of teaching must help students develop their abilities and connect teaching and learning; the lessons must be planned with students, and the students should learn through discovery, 2) didactics is a *teaching theory* (cited in Schultz) and it requires teaching to intentionally pre-interpret the world through art and science; the main feature of this theory is to seek systematic and careful planning of the educational process, 3) didactics is a *cybernetic-information theory* (cited in von Cube), which advocates that it is during their upbringing that students, with some corrections, are guided to the educational goal, 4) didactics is a *theory of curriculum* (cited in Möller), whose priority is to clearly define the goals, instruments and evaluation methods of the achieved outcomes, 5) didactics is the *critical theory of teaching communication* (cited in Winkel), emphasizing the fact that teaching is primarily a communication process. The author stresses that all these theories share a common *goal-oriented approach* that involves organizing the teaching process based on set learning goals.

Bognar and Matijević (2002) say that didactics is a part of pedagogy that explores the theory of educational process. Accordingly, its attention is focused on the teaching process itself. According to Lenzen (2002), teaching involves the targeted planning, implementation and verification of the teaching and learning process. Meyer (2005) points out ten characteristics that characterize every good teaching approach. These are: a clear teaching structure, high levels of real learning time, a stimulating learning atmosphere, clarity of content, establishing a method of communication, diversity of methods, individual encouragement, intelligent exercises, transparency of expected achievements, and a prepared environment. Future teaching styles are characterized by teamwork amongst teachers, with peer reflection based counseling (Vasilj, 2015). Also, contemporary teaching should no longer be oriented towards encyclopedic knowledge and memorising facts, but rather to the development of one's ability

to understand, solve problems, and the practical application of knowledge (Palekčić, 2009).

Intercultural Music Education

The cultural diversity of the classroom provides an additional pedagogical challenge for teachers, and an incentive to organize intercultural lessons.

“Intercultural education finds its support in contemporary didactic and different learning variants by means of a difference in which, in addition to active dialogue, it takes a significant place to introduce other cultures, to acquire historical knowledge, to familiarize social relations and social states.” (Previšić, 2009, 26)

“The issue of diversity being at the center of attention leads to the reflection of possibilities for promoting the equal development of each individual student, as an approach that enables teacher to make a creative educational process whose complexity derives from the diversity of goals, contents, approaches, methods, social forms of work, achievements and evaluation procedures.” (Zrilić, 2012, 455)

Based on the research on effective intercultural communication, an intercultural competence person: 1) successfully handles psychological and emotional stress when dealing with the unknown, 2) quickly establishes relationships with others, 3) understands the other person’s feelings, 4) communicates successfully with people from a different cultural environment, 5) adequately responds to communication issues and misunderstandings (Giles *et al*, 1991, cited in Chisholm, 1994). The role of the teacher in developing a student’s intercultural competence is multifaceted. The teacher “will do more if he creates a favourable atmosphere for tolerance and mediation between differences, not only on ethnic and cultural particularities, but also on the free and creative expression of opinions on both natural and social phenomena” (Previšić, 1999, 82).

The Curriculum for Elementary School [*Nastavni Plan i Program za Osnovnu Školu*, MZOŠ, 2006] of the Republic of Croa-

tia states that the music teaching curriculum is open, i.e. that allows the teacher to, in addition to any compulsory content, design their class in accordance with the wishes and interests of the students. The compulsory part of the curriculum includes listening to and learning about music, while other content and activities, such as singing, playing, literacy, folk music, etc., are left to the discretion of the teachers. The application of this open teaching model for music classes provides numerous opportunities for the intercultural contact between students and all kinds of music. In a particular situation, the teacher may find it more appropriate to learn a specific cultural music only by listening, however, it is not uncommon to introduce one's music culture through singing, playing, or other another activity. The decision may also depend on whether students in the classroom belong to a particular culture, or have previously expressed an interest in music from another culture, have an instrument that is characteristic of a particular culture, etc.

In *The Study of Classical Music [Nastavni Program Glazbene Umjetnosti, MKP, 1994]* there is an area that involves listening to music (exclusively Western European or from the Western tradition) in chronological order. It should be kept in mind that the entire history of music development needs to be introduced with only one hour of classical music per week. Therefore, this diachronic model of teaching leaves the teacher with little freedom regarding content, i.e. the implementation of intercultural content and music, if he or she intends to realize everything that has been envisaged by the program.

In January 2019, *The Music Culture and Classical Music Curriculum for Elementary and Grammar Schools [Kurikulum Nastavnog Predmeta Glazbena Kultura za Osnovne Škole i Glazbena Umjetnost za Gimnazije, MZO, 2019]* was published as part of the 2015 curricular reform that was implemented in the Republic of Croatia, and this document covers the teaching of music culture and classical music. The curriculum will be gradually implemented to every grade in elementary and grammar schools in the years 2019/20 and 2020/21. By the 2021/22 school year it will be school wide. This document has not made many changes to the way music culture is taught

(because the “HNOS”¹ elementary school music education program was set on good foundations), but major changes were made to the way classical music is taught. The open model, which was present in elementary school music, has now been implemented in grammar schools. This gives teachers the freedom to adapt their teaching to the students’ interests and abilities, as well as to their own personal preferences. In addition, music in grammar schools can now be organized according to the diachronic or synchronic music teaching model.

According to the synchronic model, the focus is to teach music from multiple positions, not exclusively historical, as is the case with the diachronic model. There is also the intercultural principle, which, in addition to the psychological, cultural-aesthetic, and synchronic principles, is based on teaching music culture and classical music. The principle states that students will learn about different cultures, religions, and customs by learning the music of their own culture, and the music of the world. In this way, they will develop an awareness of different but equally valuable individuals, peoples, cultures, religions and customs. In accordance with the intercultural principle, students will sing the songs of different cultures, in different languages and dialects, with an appropriate ethnomusicological approach, and listen to and learn about traditional music from geographically distant areas. This method of teaching music should develop the students’ cultural understanding and intercultural awareness by building their relationship to their own culture and opening access to other (musical) cultures. By learning about the different music of the world, students indirectly learn to appreciate and accept other cultures and the individuals who belong to them.

“Therefore, a music teacher cannot focus only on listening, singing or playing music from other cultures. To fully understand and experience culturally different music, it is important to know the overall culture and traditions of a particular people. This is a prerequisite for critically discussing ‘unknown’ music with students.” (Begić and Šulentić Begić, 2018a, 162)

1

Croatian national educational standard [*Hrvatski nacionalni obrazovni standard*, HNOS]

“By incorporating various music of the world into the process of education, cultural and aesthetic riches are exchanged, which enhances and deepens musical contacts, thus modeling a global way of thinking.” (Dobrota and Blašković, 2014, 313)

Teaching intercultural music must be focused on the following four problems: 1) teachers need to know how to evaluate the importance of intercultural access to their teaching, 2) they must, as much as possible, determine precisely how to implement intercultural content in their teaching, 3) they have to identify any inherent problems that may arise when teaching, 4) and they must explore possible solutions to these problems (Weidknecht, 2009). To achieve this, teachers must be free from ethnic prejudice. Furthermore, the lack of time to teach music from other cultures should be addressed by not leaving intercultural teaching content to the end of the school year, as is usually the case. A lack of knowledge of a foreign language can appear as a problem when learning a particular song. In this case, the help of colleagues who know foreign languages is one possible solution. A previous problem, which may have justified the lack of intercultural teaching before, was the lack of original audio and video examples for students to listen to and watch. Today, given the wide availability of various media, this is no longer, and cannot be considered, a problem. Finally, the lack of awareness on how to teach intercultural music can be an obstacle for some teachers. However, in the context of lifelong learning, teachers should also strive to improve in this area. Furthermore, teaching intercultural music should include: *performing* the music of other cultures; *talking* about music from other cultures; *organizing concerts* where guest performers perform the music of other cultures; *organizing plays* using the music of other cultures, and including appropriate costumes, dance, and scenography; the *presentation of cultural diversity* through the talent of students, teachers and parents belonging to different cultures; *group music* that gives a sense of communion, cooperation and tolerance; *a group selection of songs* belonging to different cultures; *discussions* of the importance of music in a particular culture; *music related research* on topics of conflict, peace, and liberation from discrimination (NCCA, 2006). It is acknowledged that all of the above may be a great organizational and financial challenge for teachers,

especially at schools in smaller environments where it is not easy to organize such events and activities, but similar experiences can be experienced through the internet.

Music education in general education schools provides great opportunities for intercultural education because music itself is an intercultural art. Given the close connection between music and culture, fostering cultural understanding can be an effective outcome of teaching music. Three curriculum areas (performing music, composing, listening) offer many opportunities to appreciate interculturalism and diversity. Developing student sensitivity and appreciation for other cultures can be achieved through quality student-centered teaching. The student's sense of their own cultural identity and belonging can be supported by creative activities and group music (Ilari, Chen-Hafteck and Crawford, 2013). Abril (2006) argues that performing or listening to music in the classroom, as well as talking about those experiences, helps students learn about and respond affectively to music from other cultures. Namely, some researchers argue that music knowledge is incomplete and ineffective without the knowledge and understanding of the particular culture to which that music belongs (Anderson and Campbell, 1996, Quesada, 2002, Robinson 2002, cited in Abril, 2003). Tucker (1992, cited in Abril, 2003) highlights a number of criteria that should guide teachers in choosing which intercultural music to teach. One of these recommendations is that every musical example (used for listening, singing or playing) should be followed by detailed information about the culture, history, and geography that that example belongs to. In addition, lyrics of a particular example should be provided in the original language with a guide for a correct pronunciation.

Ilari, Chen-Hafteck and Crawford (2013) propose practical ideas for teachers to empower the intercultural awareness of their students. In addition to getting to know the music of other cultures through the internet or audio and visual aids, they should specifically contact parents or friends from different cultures so that other students can get acquainted not only with music, but with the overall traditions, of a particular cultural group. The authors also believe that music from other cultures should be introduced through the prism of its role in the socio-

cultural context, i.e. using a socio-cultural approach. As an example, *singing* is a regularly present vocation in national and school curricula. That (singing) is also practiced within regular classes, but often also in extracurricular activities such as a choir. By singing culturally different songs, students learn about their own culture, as well as about other cultures, while expressing their deepest emotions. There are many possible benefits to singing intercultural songs in one's music education. Singing songs from different cultures helps students: 1) deepen their knowledge of a nation's music, language and culture, 2) develop their vocal ability to sing and speak, 3) develop a social awareness for life in an intercultural and global society, simultaneously developing a strong sense of their own identity and understanding the identity of culturally different persons, 4) improving their emotional expression. The benefits of interculturalism in music classes are also:

“exploring music from around the world, fostering intercultural and interactive understanding, learning about world music, expanding the listening experience, realizing the existence of diversity, discovering new musical constructs that recognize the specifics and logic of each music style, developing greater musical flexibility towards others (...) Musical flexibility involves an easier understanding of new music and its elements, which is reflected in an easier understanding of their own music” (Anderson and Campbell, 2011, cited in Dobrota and Blašković, 2014, 303).

Opinions of Music Teachers about Intercultural Teaching

Practical experience is certainly a relevant factor in academic research aimed at improving intercultural music lessons. Legette (2003) therefore conducted a research study aimed at examining attitudes, beliefs and practical experiences of primary and secondary school music teachers in American public schools, with regard to interculturalism when teaching music. Some of the research questions were the following: what are the common attitudes, beliefs and practical experiences of teachers with regard to teaching interculturalism in music?

Which are the most commonly used intercultural sources? Which intercultural activities are most often used when teaching? How often is intercultural awareness assessed? Where did they receive their intercultural education? Is there a significant difference in teaching intercultural music between teachers working in rural, urban and suburban public schools? The research results showed that respondents (N=394) declaratively support intercultural content in music lessons (99%). However, at the same time, 65% stated that intercultural content was not taught in the classroom. The reasons differed, from a lack of knowledge of intercultural education, to lack of motivation, or lack of time because first and foremost, they must teach American music. It can be seen that the curriculum's intercultural content is mostly marginalized. The vast majority of respondents are estimated to be interculturally competent, but what is concerning are the claims that they have not gained competency by educating themselves, but through workshops and courses. Among the activities used to teach intercultural content, the most popular are listening to music, singing songs, talking about music, and playing and watching videos. The results showed that there are no statistically significant differences in the use of intercultural music among teachers working in rural, urban and suburban public schools.

The research results (Young, 1996, cited in Abril, 2003), which sought to examine the attitudes of music teachers towards intercultural music education, suggest that intercultural education is beneficial to general education students, although their definitions of intercultural education differ. At the same time, teachers expressed a sense of insecurity in implementing intercultural content when teaching music. According to Robinson (2002, cited in Abril, 2003), music teachers are embarking on the challenges of intercultural learning, but they have difficulties finding quality materials that would interest students. In addition, he states that teachers are faced with the problem of pronouncing texts in foreign languages and translations.

Wong, Pan and Shah (2014) conducted a research study to examine the level of interculturalism as it relates to life experience, personal attitudes and behaviours, and professional

behaviour among Malaysian elementary music teachers. The results showed that teachers began to doubt some of their negative stereotypes and began to accept ethnic diversity. By becoming aware of the complexity of cultural differences, they began to re-examine their views of interculturalism in teaching practices.

Research results (Brown, 2004, Capella-Santana, 2003, Keim *et al*, 2001, Locke, 2005, Milner *et al*, 2003 Mysore *et al*, 2006, Brown, 2009, cited in Begić and Šulentić Begić, 2018b) “show that the intercultural education of future teachers can be turned into a positive direction by designing new intercultural courses, as well as by implementing intercultural content in existing courses, fieldwork, pedagogical practice, etc.” (Begić and Šulentić Begić, 2018b, 42). As an example of good practices, some universities in the United States offer students 250 different courses in which students are introduced to intercultural content. Some of the courses include: World Music, Introduction to World Music, Music in Culture, Music, Politics and Identity, Music, Media and Popular Culture, Teaching World Music in Class, Intercultural Principles and Music Education, Diversity in Education, Pluralistic Teaching Society (Begić and Šulentić Begić, 2018b).

The results of these studies point to the great possibilities of intercultural education in teaching music, due to the increasing willingness of teachers to interculturally promote positive intercultural shifts in national and school curricula in different countries. It is also clear that many experts and academics are concerned with the possibilities, ways, strategies and methods, of increasing intercultural music education in general education schools. But, at the same time, they are trying to find the existing problems that have arisen in the process of teaching intercultural music education.

Some Models (Phases) of Teaching Intercultural Music

So how should teaching intercultural music be considered in general education curriculums? Stroh (2002) proposes and analyzes ten models of intercultural education when teaching music:

1. Non-European Music when Teaching Music

Under this approach, the author suggests only authentic folk music as teaching content. Thus, contemporary art music of any particular culture, as well as its popular music, are not covered by this model. The biggest disadvantage of this approach is that the vast majority of recorded material with such authentic music is the work of ethnomusicologists who often lack pedagogical experience and pedagogic competencies.

2. Learning from Music Classes in Other Cultures

The author asks whether music education in one country can be enriched by the experiences of teaching music of other cultures. As a positive example of the influence of the German music-folk tradition, the partial implementation of work with Orff instrumentation in different international school systems (Turkey, China, Gambia, Indonesia) is mentioned.

3. Songs and Dances from Around the World

The songs and dances of different cultures, Stroh emphasizes, have always been at the center of intercultural music lessons. In this approach, two dimensions of interculturalism in teaching practices are emphasized. First, this approach facilitates the integration of children from different cultures in one class, and at the same time promotes an understanding between students of the dominant culture and students belonging to other cultures. Secondly, this model can contribute to the overall intercultural understanding and development of the students' intercultural competence. In this model, as in the first one, there is no contemporary popular music used, only traditional music.

4. Model of “Confrontation” by Irmgard Merkt

Citing Merkt as one of the most prominent advocates of intercultural pedagogy in German practices for teaching music,

Stroh emphasizes her claim that music practice is the starting point for every good intercultural music teaching method. So, the real path to acquiring intercultural competences is an active confrontation with music, singing, and playing the songs of different cultures around the world.

5. Models of Music Practice from Around the World

Stroh wonders why, in the higher grades, teachers do not continue using instruments to play from every continent when, in the lower grades, children sing and listen to music from around the world. At the same time, he warns that teachers should not make mistakes such as giving students the ability to play Brazilian beats on African drums or *gamelan* music on Orff's instruments. As with the first and third model, there is no way to perform the current popular music of a particular culture, only traditional songs and dances. The author sees this as a drawback to this model.

6. Employing Curiosity and Tolerance against the Fear of the Different and Unknown

The author recalls empirical research whose results show that students are intolerant towards any type of music that is unknown to them. He suggests two complementary approaches: becoming acquainted with music that has its roots in non-European cultures, and introducing Western music from a historical point of view.

7. Popular Music as an Intercultural Phenomenon or an Introduction to Teaching Intercultural Music

Stroh points out that *jazz* and popular music are interculturally coloured because they are performed and listened to around the world. Thanks to them, the understanding of non-European music has grown steadily in recent years. The author distinguishes three relevant directions from a musical education standpoint: 1) popular music promoted through media is often based on non-European elements such as African rhythms, 2) non-European traditional music transformed into popular style performed by various European compositions is a good music pedagogical model of teaching music, 3) getting to know non-European popular music should not only be a supplement to the traditional music of other cultures, but as

something familiar to students, it should serve as an introduction to getting to know different music cultures.

8. World Music as a Topic when Teaching Music

World music, explains Stroh, is considered a universal form of musical communication among musicians belonging to different cultural traditions. The author emphasizes that world music can be an example for intercultural communication and as a model for teaching music.

9. Intercultural Education and Teaching Music Education Should include Educating about Racism

The author states that intercultural education in England is foremost seen through the prism of anti-racist education, and asks whether there is the same tendency in the German educational system as well as how it might be useful to adopt such a concept when teaching music. Stroh also concludes that this topic has not yet been sufficiently elaborated in German literature.

10. Using Immigrant Music Culture as a Starting Point

Stroh brings this up as a very topical issue, pointing out that theoretically and empirically speaking, it has not been sufficiently elaborated upon. There is an opinion that, when teaching intercultural music, it is not necessary to emphasize the traditional music of members of other cultures (in this case the immigrants), but to focus instead on the contemporary music that lives with them in their community (e.g. Turkish music in Germany or oriental *rap*).

All ten of these models are equally valuable in teaching interculturalism to students. In clarifying each model, it was not explicitly mentioned that it is necessary to talk about other cultures and their music, but it is implied. If a teacher chooses only one or more of the models mentioned above, the teacher must be made aware that she/he is asking for a new approach to teaching music. The teacher will also have to invest more effort into successfully investing in intercultural learning and effectively engaging in the educational process. This may lead to different obstacles of a subjective or objective nature.

Elliot (1989, 1995, cited in Abril, 2003) gives six possible models for an intercultural musical education: 1) *assimilation* – this model sees Western music as the only model and assumes that the teaching curriculum is focused solely on this musical style, 2) *merging* – this model focuses on Western music, as well as advocates for, and studies the music of other cultures, but only as they manifests in the music of Western classical composers, 3) *open society* – this model places an emphasis on studying and performing popular music, while providing self-expression opportunities; in this case, only the music of the dominant cultural group is involved, 4) *limited interculturalism* – in addition to the traditional curriculum, this model focuses on music and music practices related to the cultures to which the students belong, 5) *modified interculturalism* – this model uses comparative access to the study of music elements or cultural meanings of music; music is taught using methods that are close to certain cultures, 6) *dynamic interculturalism* – this model allows global access to different types of music, while avoiding the “western” approach; students research known and unknown musical systems, beliefs and methods.

These models, or rather, the phases of an intercultural approach to teaching music, are a picturesque depiction of the long and easy path from traditional (non-intercultural) teaching styles, to intercultural teaching methods conducted by an interculturally competent teacher. This path (or transformation) often faces numerous obstacles.

Possible Problems in the Implementation of Interculturalism when Teaching Music

What problems can occur in an intercultural music curriculum? Our love for music is formed at an early age. As we interact with certain types of music, they become an important part of our childhood in the process of identity building. In adolescence, there may be some type of revolt and music choices may change (e.g. to *rock* music), which can then become part of that person's identity. As a result of these processes, the per-

son will learn what they like and that will be reflected in the music they listen to, in the musicians they play with, in the music they listen to with friends, and in the music events they attend. There are, of course, certain musical prejudices which presuppose some sort of subjective approach. Often, such an approach avoids an objective view of other types of music and the musicians involved. Cain (2005, cited in Drummond, 2010) emphasizes that the educational goals and learning outcomes of many music teachers are “filtered” through life experiences, and are thus unintentionally coloured by prejudices, stereotypes, and sometimes delusions. One of problems that may arise from certain prejudices, is that Western European classical music is superior to other types of music. The following are but a few of the misconceptions that have led to the perpetuation of such notions: 1) several operas by Giacomo Puccini (1858–1924), which are among the most popular operas in the world, are musically and culturally based on far-east traditions (Japan and China), 2) part of the repertoire of Claude Debussy (1862–1918) was influenced by Indonesian music (*gamelan* orchestra) and the music of other cultures, 3) Antonín Dvořák (1841–1904) composed his most popular symphony (*Symphony* No. 9 in E minor, op. 95, also known as the *Symphony of the New World*) while listening to music of Indian and African American origin, 4) Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) composed his famous *Turkish March* (Piano *Sonata* No. 11 in A major, KV 331, 3rd movement, *Alla Turca*) as a result of his fascination by Turkey and the Orient, and the opera *Abduction from the Seraglio* was influenced by Turkish melodies. 20th century composers from Western Europe who were inspired by music from other continents would hardly be listed. One reason as to earlier intercultural works were not recognized as such, could be the relative isolation of the continent. However, the first contacts with the musical tradition of other cultures had a strong impact on composers. When G. Puccini and C. Debussy attended the *World Exposition* in Paris in 1889, they, for the first time, came into contact with music from the Far East. Soon after, these influences became noticeable in their compositions.

A second problem could be the lack of willingness, or simply disinterest, on behalf of the teachers themselves to deal more closely with the intercultural aspect of music. This may be due

to the lack of time to prepare intercultural teaching content, obstacles to their implementation in the curriculum, or the language barriers that may arise when introducing or singing songs in foreign languages.

The third problem may be the negative reaction from students when they first encounter music from other continents. Demorest and Schultz (2004, cited in Weidknecht, 2009) point out that the perception of “unknown” music often depends on the gender and age of the students. They argue that younger students are more willing to accept the music of other cultures, suggesting that intercultural music education should begin at the earliest age. They also point out that the willingness to accept “different” music among older students is more pronounced in girls than in boys. These findings warn teachers that attention should be paid to the age and gender of students in the implementation of interculturalism when teaching music.

The fourth problem, which is the lack of original (authentic) audio and video examples of music from different cultures and traditions, can be solved with very little effort today. In addition to audio files and videos, the internet and global networking today enables classes to “travel” with sounds and pictures to almost every part of the world.

We can conclude that teaching music in general education schools can contribute to intercultural education, i.e. the acquisition of intercultural competency among students, but to reach this goal, the intercultural approach to teaching music and the intercultural competence of music teachers are indispensable features. Teachers should acquire intercultural competence first and foremost during their own study, and they should continue to develop it in various courses or workshops. In this area, therefore, there is a need for change in the direction of a more concrete and organized intercultural education for future music teachers.

Conclusion

In this paper we wanted to point out the results of various studies in which numerous experts and scholars deal with didactic aspects, i.e. opportunities, strategies and methods of an intercultural approach to music education in general education schools, while at the same time trying to point out the existing problems that arise in the process of an intercultural music education. Experiences and research from different countries have been provided, some models of intercultural music teaching have been offered and explained, as well as the problems that teachers may find in the implementation of intercultural teaching. Interculturalism implemented in teaching content will not be realized in educational processes if it is not didactically and methodically planned. Without quality communication or interactions, different teaching strategies, and a positive social and intercultural atmosphere made by a creative teacher, intercultural education is not achievable. It is therefore important for future teachers to be didactically and methodically educated as it is the only way to strengthen their teaching with intercultural content.

References

- Abril, R. C., 2003. *Beyond Content Integration: Multicultural Dimensions in the Application of Music Teaching and Learning*. Ph. D. The Ohio State University. Available at: https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1054142600/online [Accessed: 20 August 2018].
- Abril, R. C., 2006. Learning outcomes of two approaches to multicultural music education. *International Journal of Music Education*, 24(1), 30-42.
- Begić, A. and Šulentić Begić, J., 2018a. Društvena stvarnost i/ili potreba: interkulturalna kompetencija budućih nastavnika glazbe. *Sociologija i prostor*, 56(2), 161-178.
- Begić, A. and Šulentić Begić, J., 2018b. Interkulturalizam u sadržajima kolegija na studijima Glazbene pedagogije. In: A. Radočaj-Jerković, ed. 2. *Međunarodni znanstveni i umjetnički simpozij o pedagogiji u umjetnosti. Komunikacija i interakcija umjetnosti i pedagogije*. Osijek, 12-13 October 2017. Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku. 28-43.
- Bognar, L. and Matijević, M., 2002. *Didaktika*. Zagreb: Školska knjiga.
- Chisholm, I. M., 1994. Preparing teachers for multicultural classrooms. *The Journal of Educational Issues of Language Minority Students*, 14, 43-68.
- Dobrota, S. and Blašković, J., 2014. Stavovi studenata učiteljskog studija o uključivanju interkulturalizma u nastavu glazbene kulture. *Godišnjak Titius*, 6/7, 301-316.
- Drummond, J., 2010. Re-thinking Western Art Music: a perspective shift for music educators. *International Journal of Music Education*, 28(2), 117-126.
- Gudjons, H., 1994. *Didaktičke teorije*. Zagreb: Educa.
- Ilari, B., Chen-Hafbeck, L. and Crawford, L., 2013. Singing and cultural understanding: A music education perspective. *International Journal of Music Education*, 31(2), 202-216.
- Legette, R. M., 2003. Multicultural Music Education Attitudes, Values, and Practices of Public School Music Teachers. *Journal of Music Teacher Education*, 13(1), 51-59.
- Lenzen, D., 2002. *Vodič za studij znanosti o odgoju*. Zagreb: Educa.
- Meyer, H., 2005. *Što je dobra nastava?* Zagreb: Erudita.

- MKP, 1994. *Nastavni program Glazbene umjetnosti*. Zagreb: Ministarstvo kulture i prosvjete.
- MZO, 2019. *Kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura za osnovne škole i Glazbena umjetnost za gimnazije*. Zagreb: Ministarstvo znanosti i obrazovanja.
- MZOŠ, 2006. *Nastavni plan i program za osnovnu školu*. Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa.
- NCCA, 2006. *Intercultural education in the post-primary school. Enabling students to respect and celebrate diversity, to promote equality and to challenge unfair discrimination*. [pdf] Dublin: National Council for Curriculum and Assessment. Available at: http://www.sdpi.ie/NCCA_Materials/Intercultural%20Guidelines.pdf [Accessed: 2 July 2018].
- Palekčić, M., 2009. Kvaliteta poučavanja – karika koja nedostaje u reformama obrazovanja. *Školske novine*, 60(14), 6-7.
- Previšić, V., 1999. Učitelj - interkulturalni medijator. In: V. Rošić, ed. *Nastavnik - čimbenik kvalitete u odgoju i obrazovanju*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci. 78-84.
- Previšić, V., 2009. Interkulturalna obzorja suvremene škole. In: V. Puževski and V. Strugar, ed. *Škola danas za budućnost*. Križevci, Bjelovar: HPKZ. 13-28.
- Stroh, W. M., 2002. *Modelle Interkulturelle Musikerziehung*. [online] Available at: http://www.interkulturelle-musikerziehung.de/multicultural_me/index.html [Accessed: 10 July 2018].
- Vasilj, M., 2015. *Didaktičke teme*. Mostar: Sveučilište u Mostaru.
- Weidknecht, M. K., 2009. *Multicultural Music Education: Building an Appreciative Audience*. [pdf] Annual meeting of the American Educational Research Association. San Diego CA, 13 April 2009. Available at: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED506352.pdf> [Accessed: 15 August 2018].
- Wong, K. Y., Pan, K. C. and Shah, S. M., 2014. Assessment of Multiculturalism of Primary Schools' Music Teachers in Malaysia. *Education* 2014, 4(6), 156-159.
- Zrilić, S., 2012. Participacija učitelja u kreiranju škole. In: N. Hrvatić and A. Klapan, eds. *Pedagogija i kultura: teorijsko-metodološka određenja pedagoške znanosti*. Zagreb: Hrvatsko pedagoško društvo. 451-458.

Autori

Amir Begić (abegic@uaos.hr) stekao je stručnu spremu inokorespondenta u Centru za usmjereno obrazovanje *Braća Ribar* u Osijeku 1986. godine, a 1987. stručnu spremu glazbenik-instrumentalist (gitarist) u Centru za glazbeno i plesno obrazovanje *Franjo Kuhač* u Osijeku. Diplomirao je u srpnju 1991. na Pedagoškom fakultetu u Osijeku i stekao zvanje profesora glazbene kulture. Godine 2017. pod vodstvom mentora prof. dr. sc. Vlatka Previšića obranio je doktorsku disertaciju pod nazivom *Interkulturalni odgoj u nastavi glazbe općeobrazovnih škola* na Poslijediplomskom studiju Filozofskog fakulteta u Osijeku. Od godine 1987. do 1992. bio je zaposlen u Glazbenoj školi u Donjem Miholjcu u kojoj je podučavao gitaru i solfeggio. Od godine 1992. do 2014. bio je nastavnik Glazbene umjetnosti i voditelj pjevačkog zbora u I. gimnaziji u Osijeku. Od 2014. zaposlen je na Umjetničkoj akademiji u Osijeku u zvanju asistenta za umjetničko područje. U siječnju 2018. stekao je zvanje znanstvenog suradnika. U svibnju 2019. izabran je u znanstveno-nastavno zvanje docenta.

Katica Burić Čenan (kburic@unizd.hr) zaposlena je na Sveučilištu u Zadru od 2009. na odjelima za Etnologiju i antropologiju te na Informacijskim znanostima gdje predaje muzikološke i etnomuzikološke kolegije. Osim toga, radi u Studentskom savjetovalištu kao psihoterapeutkinja. Naime, osim studija Muzikologije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu te studija Informacijskih znanosti u Zadru, diplomirala je i studij Geštalt psihoterapije. Doktorsku disertaciju pod naslovom *Dokumentalistički pristup i obrada informacija o glazbenom životu grada Zadra od 1860. do Prvoga svjetskog rata* obranila je 2016. godine na poslijediplomskom studiju Društvo znanja i prijenos informacija Sveučilišta u Zadru. Glazbenom prošlošću Zadra bavi se već dvadeset godina, a osim toga u njezinom su profesionalnom interesu i teme poput glazbene arhivistike, glazbene historiografije, klapskoga pjevanja. Objavila je jednu autorsku knjigu te niz znanstvenih i stručnih članaka, kao i radijskih emisija. Izlagala je na nekoliko međunarodnih konferencija, a od 2017. godine sudjeluje kao istraživačica u znanstvenom projektu *Glazbeni izvori Dalmacije u kontekstu srednjoeuropske i mediteranske glazbene kulture od 18. do 20. stoljeća* pod pokroviteljstvom Hrvatske zaklade za znanost (2017–2021).

Bogdan Dražeta (drazetab@gmail.com) etnolog-antropolog, diplomirao 2015. i masterirao 2016. godine na Odeljenju za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Doktorsku disertaciju pod naslovom *Problemi identifikacije u (ne)formalno podeljenim gradovima u Bosni i Hercegovini: komparativna analiza identifikacijskih procesa u Mostaru i Sarajevu* odbranio je na istoimenom odeljenju i fakultetu 2019. godine. Zaposlen je na Institutu za etnologiju i antropologiju pri Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu od 2018. godine. Oblasti naučnog interesovanja su mu organizaciona (korporativna) antropologija, etnologija Balkana, etnologija Bosne i Hercegovine, etnički odnosi i procesi, konstrukcija etničkog i verskog identiteta, te proučavanje jevrejske i kineske zajednice na Balkanu. Terenska istraživanja obavljao je u istočnoj Srbiji, zapadnoj Srbiji, Bosanskoj Krajini, centralno-istočnoj Bosni (Sarajevsko-romanijska regija) i Hercegovini (Mostarska kotlina). Pored toga, terensko istraživanje sproveo je u okviru jedne multinacionalne kompanije, proučavajući prakse, stavove i razmišljanja zaposlenih na svakodnevnom nivou.

Zdravko Drenjančević (zdravko.drenjancevic@gmail.com) je viši predavač Odsjeka za glazbenu umjetnost na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku. Završio je osnovnu i srednju glazbenu školu u Osijeku, klavirski odjel. Diplomirao je na Pedagoškom fakultetu u Osijeku, smjer Glazbena kultura. Poslijediplomski magistarski i doktorski studij kompozicije i glazbene teorije završio je na Akademiji za glasbo u Ljubljani. U znanstvenom radu aktivan je na području teorije glazbe, muzikologije i etnomuzikologije, posebice u istraživanjima koja se odnose na slavonsku tradicijsku glazbu. Član je strukovnih organizacija HDGPP-a i HMD-a.

Bogdan Đaković (bogdandj@eunet.rs) muzikolog i horski dirigent posle višegodišnjeg bavljenja horskim pevanjem u nekoliko značajnih srpskih i jugoslovenskih ansambala osnovao je u Novom Sadu 1987. godine crkveno pevačko društvo *Sveti Stefan Dečanski*, a potom i Hor Saborne crkve *Sveti Georgije* koji i danas vodi. Od 2016. godine dirigent je i osnivač ansambla *HorUns* pri Rektoratu novosadskog Univerziteta. Deluje kao redovni profesor Akademije umetnosti u Novom Sadu. Saradnik je na *Biografskom rečniku Matice srpske, Srpskoj Enciklopediji i Enciklopediji Novog Sada*. Član je Srpskog muzikološkog društva i Međunarodnog društva za pravoslavnu muziku (<http://isocm.com>) sa sedištem u Joensuu (Finska). Do sada je objavio preko pedeset studija, stručnih tekstova i prikaza, četrdeset muzičkih kritika, kao i četiri samostalna kompakt-diska i jedno video izdanje sa Horom Saborne crkve *Sveti Georgije*.

Fatima Hadžić (fatima.hadzic@mas.unsa.ba) završila je studij klavira (2003) i muzikologije (2005), a zatim magistrirala (2009) i doktorirala (2012) na Odsjeku za muzikologiju na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu. Od 2006. djeluje na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu na Odsjeku za muzikologiju, od 2018. kao vanredna profesorica za oblast muzikologija. Glavna je urednica Časopisa za muzičku kulturu *Muzika*, saradnica je Instituta za muzikologiju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu. Aktivna je članica Muzikološkog društva Federacije Bosne i Hercegovine i ICTM-ovog Nacionalnog komiteta za BiH. Od 2014. do 2018. obnašala je dužnost predsjednice Muzikološkog društva Federacije BiH. Težište istraživanja F. Hadžić je muzička historiografija, posebno historija muzike u Bosni i Hercegovini. Radove je izlagala na simpozijima u organizaciji Muzikološkog društva FBiH, IMS-a (International Musicological Society), ICTM-a (International Council for Traditional Music) i drugih institucija u BiH, Hrvatskoj, Sloveniji, Češkoj i Italiji. Objavila je više naučnih i stručnih radova u naučnim časopisima u BiH, Hrvatskoj, Sloveniji i Češkoj i jedanaest članaka za *Grove Music Online* (Oxford University Press).

Refik Hodžić (refik.hodzic@mas.unsa.ba) završio je studij muzičke teorije i pedagogije na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu, a gdje je magistrirao i doktorirao. Na istoj instituciji redovni je profesor iz oblasti harmonije. Do sada je objavio veći broj naučnih i stručnih radova. Aktivno je učestvovao na 15 međunarodnih simpozija i predavanja i to u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj, Srbiji i Crnoj Gori te održao niz stručnih, pozivnih i gostujućih predavanja u zemlji i inozemstvu. Recenzent je za sedam naučnih knjiga i više stručnih i naučnih radova. Bio je urednik, korednik i član uredništva šest međunarodnih i domaćih zbornika radova, te član programskih i organizacionih odbora više simpozija i konferencija. Voditelj je projekta *Razvoj kompetencija studenata muzike i realizacija sistema cjeloživotnog učenja u muzičkom obrazovanju kroz Ciklus kreativnih radionica Podijelimo znanje 2019/2020*. Autor je 16 izdanja, među kojima se ističu univerzitetski udžbenici: *Harmonija sa zadacima* (2010), *Harmonijska analiza kroz stilove* (2015), te *Harmonija u praksi* (2016). Sporadično se bavi i komponovanjem, naročito muzike za djecu.

Hedy Hurban (hedy.hurban@plymouth.ac.uk) radila je na nekoliko nezavisnih umjetničkih filmova poput *Salaat* (2010) i *Deccani Souls* (2012) kao kompozitorica i dizajnerica zvuka. Izlagala je svoje modne kolekcije na DSYN'O4 (2004, Delhi, Indija), a u novije vrijeme dizajnirala je kostime za operu *Lampedusa* (2019, Plymouth, Velika Britanija) i operu *The Mother of Fishes* (2020, Pittsburgh, SAD). Hurban je diplomirala likovnu umjetnost na York University u Torontu (1997) i stekla zvanje magistricice za kompjutersku muziku na University of Plymouth (2019), te je predavala na različitim koledžima i institucijama u svijetu (Hyderabad, Toronto, Istanbul, Plymouth) predmete iz oblasti mode, kostimografije i nosive tehnologije. Kao muzička umjetnica i tvorac nosivih tehnoloških kreacija, Hurban trenutno radi na svom doktorskom istraživanju (University of Plymouth, Velika Britanija), koje se bavi razvojem nosivih tjelesnih instrumenata koristeći nove, napredne senzore i mekane sklopove, zajedno s prepoznavanjem gestikulacije i pokreta tijela programiranih kroz softverske sisteme kompjuterske muzike.

Vesna Ivkov (vesnaivkov@yahoo.com) docentica Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Prvu doktorsku tezu u oblasti etnomuzikologije odbranila je 2013. godine, a drugu 2016. u oblasti etnomuzikologije i muzičke pedagogije. Napisala je četiri knjige. Njeno istraživanje fokusirano je na muzičku tradiciju Srba i nacionalnih zajednica u Srbiji, kao i na instrument harmonika. Kao aktivna izvođačica/akordeonistica, realizovala je brojne radio snimke i televizijske emisije. Deluje kao članica žirija međunarodnih takmičenja harmonikaša. Dobitnica je priznanja Zlatna značka za dugogodišnji doprinos razvijanju kulturnih delatnosti, nesebičan i predan rad, koju dodeljuje Kulturno-prosvetna zajednica Srbije, Ministarstvo spoljnih poslova Republike Srbije, pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije.

Monika Jurić Janjik (monika8@gmail.com) diplomirala je 2010. godine jednopredmetni studij muzikologije na Muzičkoj akademiji te dvopredmetni studij filozofije i sociologije na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu. Iste je godine upisala Poslijediplomski doktorski sveučilišni studij kroatologije na Hrvatskim studijima u Zagrebu gdje je 2018. godine obranila doktorsku disertaciju naslova *Glazba u djelima dubrovačkih renesansnih autora*. Od 2010. do 2012. godine djelovala je kao voditeljica nototeke u Arhivu opere Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Godine 2012. zaposlena je na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu kao asistentica, a od 2018. godine kao poslijedoktorandica. Od 2013. godine djeluje kao tajnica Hrvatskog muzikološkog društva te tajnica uredništva časopisa *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Objavila je više znanstvenih radova te aktivno sudjelovala na međunarodnim znanstvenim skupovima u Hrvatskoj (Dubrovnik, Cres, Zagreb) i inozemstvu (Certaldo, Birmingham, Sarajevo, Prag). Glavna područja njezina interesa su estetika glazbe i glazba renesanse.

Vjera Katalinić (fides@hazu.hr) diplomirala je i magistrirala na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Doktorsku disertaciju odbranila je na Odsjeku za muzikologiju Sveučilišta u Beču. Ona je muzikologinja, znanstvena savjetnica u trajnom zvanju i upraviteljica Odsjeka za povijest hrvatske glazbe na Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu, te naslovna redovita profesorica na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Urednica je muzikološkog časopisa *Arti musices*. Voditeljica je europskog projekta *HERA: Music migrations in the early modern age: the meeting of the European East, West and South* (2013–2016) i projekta Hrvatske zaklade za znanost *Umrežavanje glazbom: promjene paradigmi u “dugom 19. stoljeću” – od Luke Sorkočevića do Franje Ks. Kuhača* (2017–2021). Objavila je četiri knjige, više od 200 znanstvenih i stručnih radova u Hrvatskoj, Europi i SAD-u, uredila 10 zbornika radova i šest notnih izdanja.

Tatjana Krkeljić (tatjanakrkeljic@gmail.com) završila je studije flaute na Muzičkoj akademiji u Podgorici, a magistrirala na Muzičkoj akademiji na Cetinju (2002). Ostvarila je zapažene nastupe na brojnim festivalima u Beogradu, Novom Sadu, Krajujevcu, Baru, Kotoru, Comu (Italija), St. Peterburgu (Ruska federacija). Kao stipendistkinja Open society foundation završava jednogodišnju specijalizaciju 2003. na Doppler Music Institute u Budimpešti (Mađarska), a zatim se kao stipendistkinja italijanske Vlade usavršava u Comu (Italija) na Konzervatoriju *Giuseppe Verdi*. Na Muzičkoj akademiji na Cetinju od 1999. angažovana je kao asistentica, a kasnije i kao predavačica za predmete Istorijski razvoj duvačkih instrumenata, Metodika nastave duvačkih instrumenata i Metodologija naučnog rada. Na istoj instituciji prodekanica je za nastavu od 2008. do 2010. i od 2016. do danas.

Sanja Majer-Bobetko (sanjamajerbobetko@gmail.com) diplomirala je, magistrirala i doktorirala muzikologiju u Zagrebu, gdje je radila kao gimnazijski nastavnik glazbe i u knjižnici Muzičke akademije. Od 1993. do umirovljenja 2020. radila je na Odsjeku za povijest hrvatske glazbe HAZU. Usavršavala se u Salzburgu (1979) i predavala na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu (1981–1994). Bila je predsjednica hrvatske komisije RILM-a (1990–2007), dopredsjednica Hrvatskoga muzikološkog društva (2004–2009, 2014–2019), glavna urednica časopisa *Arti musices* (2006–2015), voditeljica znanstvenog projekta *Hrvatska glazbena historiografija do 1945. godine* (1996–2013). Objavila je preko 200 radova i knjige *Estetika glazbe u Hrvatskoj u 19. stoljeću* (1979), *Osnove glazbene kulture* (1991), *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova* (1994), *Hrvatska glazbena historiografija od početka 20. stoljeća do 1945. godine* (2019) i *Hrvatska glazbena historiografija u 19. stoljeću* u koautorstvu s Goranom Doliner i Zdravkom Blažekovićem (2009).

Miloš Marinković (marinkovic92milos@gmail.com) master rad pod naslovom *Nove kulturalno-festivalske perspektive u Hrvatskoj i Srbiji kao rezultat društveno-političke transformacije muzičkog festivala u SFRJ* odbranio je 2016. godine (publikovan 2018. godine) na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, gde je trenutno student doktorskih studija. Zaposlen je kao istraživač-pripravnik u Muzikološkom institutu SANU. Marinkovićevo akademsko istraživanje fokusirano je na savremenu muziku, festivale i politiku u periodu SFR Jugoslavije. Učestvovao je na više naučnih skupova u zemlji i u regionu, a publikovao je tekste u zbornicima radova i naučnim časopisima. Bio je nosilac stipendije Ministarstva prosvete Republike Srbije, Fonda za obrazovanje grada Smedereva, kao i dobitnik stipendije Republike Slovenije za istraživački rad 2019. godine na Odseku za muzikologiju Univerziteta u Ljubljani.

Melita Milin (melita_milin@yahoo.com) je naučna savetnica na Muzikološkom institutu SANU. Diplomirala je i magistrirala na Odseku za istoriju muzike Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, a doktorirala je na Filozofskom fakultetu u Ljubljani. Bila je članica međunarodnih projekata za proučavanje prepiski muzičara (2001–2003) i *Musica migrans I* (2007–2008); rukovoditeljica srpskog tima na bilateralnom projektu *Srpska i grčka umetnička muzika – Osnovna istraživanja za uporednu studiju* (2005–2007); jedan od osnivača i glavna urednica prvih pet brojeva časopisa *Muzikologija* koji izdaje Muzikološki institut SANU (2001–2005); potpredsednica Muzikološkog društva Srbije (2007–2012); rukovoditeljica glavnog projekta Muzikološkog instituta (2010–2017); direktorica Muzikološkog instituta SANU (2013–2017). U središtu istraživačkog rada Melite Milin nalazi se srpska muzika 20. veka sagledana u njejoj umreženosti sa muzičkim razvojnim tokovima u Evropi. Posebnu pažnju posvećuje stvaralaštvu Ljubice Marić, srpskoj muzici između dva svetska rata, kao i savremenim kompozicionim strujanjima. Svoja proučavanja kontekstualizuje u odnosu na vladajuće ideologije (nacionalne i političke), kao i u njihovoj povezanosti sa estetičkim programima i praksama u svetu. Pored niza studija, objavila je i knjigu o srpskoj muzici posle 1945. godine (1998) i monografiju o Ljubici Marić (2018).

Maja Milošević Carić (majamilose@gmail.com) diplomirala je na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu (2010), a stupanj doktora znanosti stekla je u okviru Poslijediplomskog doktorskog studija hrvatske kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu (2020). Od 2011. djeluje kao stručna suradnica, a zatim od 2013. kao asistentica na Odsjeku za glazbenu pedagogiju Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu. Tijekom 2015. i 2016. bila je zaposlena na Odsjeku za povijest hrvatske glazbe HAZU kao znanstvena novakinja-doktorandica Hrvatske zaklade za znanost na međunarodnom muzikološkom znanstvenom projektu *Music Migration in the Early Modern Age: The Meeting of the European East, West and South* (izvor financiranja projekta: program HERA – *Humanities in European Research Area*, voditeljica: dr. sc. Vjera Katalinić). Od 2017. aktivno sudjeluje kao istraživačica na muzikološkom znanstvenom projektu *Glazbeni izvori Dalmacije u kontekstu srednjoeuropske i mediteranske*

glazbene kulture od 18. do 20. stoljeća, koji se pod financijskim pokroviteljstvom Hrvatske zaklade za znanost provodi na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu (voditeljica: dr. sc. Ivana Tomić Ferić). Glavni istraživački interesi: historijska muzikologija, glazbeni arhivi i zbirke u Dalmaciji, povijest glazbe otoka Hvara.

Ivana Nožica (ivananozica789@gmail.com) osnovne studije muzikologije završila je 2016, a magistrirala je 2018. godine na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju Akademije umetnosti u Novom Sadu. Tokom završne godine osnovnih studija i na master studijama bila je dobitnica stipendije Fonda za mlade talente *Dositeja*, koju Ministarstvo omladine i sporta Republike Srbije dodeljuje za 800 najboljih studenata osnovnih i 400 najboljih studenata master studija u Republici Srbiji. Trenutno je studentica druge godine doktorskih studija muzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Od 2017. godine angažovana je u zvanju saradnice u nastavi na Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju Akademije umetnosti u Novom Sadu.

Lana Šehović Paćuka (lana.pacuka@mas.unsa.ba) je diplomirala (2006) i magistrirala (2010) Muzikologiju na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu. Doktorsku disertaciju pod nazivom *Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave* odbranila je 2014. pod mentorstvom prof. dr. Ivana Čavlovića. U junu 2010. imenovana je za višu asistenticu, a od 2015. djeluje u svojstvu docentice za oblast Muzikologija pri Muzičkoj akademiji u Sarajevu. Godine 2014. imenovana je za glavnu i odgovornu urednicu Časopisa za muzičku kulturu *Muzika*. Od 2016. do 2017. obnašala je dužnost prodekanese za koncertnu djelatnost Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu. Od 2017. na poziciji je šefice Odsjeka za muzikologiju i etnomuzikologiju istoimene institucije. Naučne radove izlaga je na simpozijima u organizaciji Muzikološkog društva FBiH, IMS-a (International Musicological Society) i ICTM-a (International Council for traditional Music) u BiH, Hrvatskoj, Srbiji, Sloveniji, Austriji i Mađarskoj. Radove je objavljivala u svim značajnim publikacijama u zemlji i regionu, dok se na međunarodnom planu ističu članci o eminentnim protagonistima muzičkog života BiH pisani za *Grove Music Online* (Oxford University Press USA). Djelovala je kao gostujuća

profesorica na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu te na Conservatorio Superior de Musica Vigo (Španija). Članica je RILM-ovog i ICTM-ovog komiteta za Bosnu i Hercegovinu, kao i Upravnog odbora muzikološkog društva FBiH.

Ira Prodanov (iraprodanovkrajisnik@gmail.com) muzikološkinja, radi kao redovna profesorica na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Područje njenog istraživanja je evropska i srpska muzika 20. i 21. veka. Bavi se istraživanjem odnosa između muzike i medija, muzike i religije, kao i teorije i prakse popularne muzike. Bila je koordinatorica projekta *Tempus*, rukovodeći naučnim projektom *Kulturološki identiteti u umetničkoj produkciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu* (2016–2019), a trenutno je članica tima Erasmus + K2 projekta *DEMUSIS* (2019–2022). Uvela je master program Muzika i mediji. Objavila je nekoliko knjiga i više od 50 naučnih članaka. Bavi se prevodenjem sa nemačkog i engleskog jezika.

Sara Ries (sries@hazu.hr) asistentica je na Odsjeku za povijest hrvatske glazbe HAZU, doktorandica je i istraživačica na projektu *Umrežavanje glazbom: promjene paradigmi u "dugom 19. stoljeću" – od Luke Sorkočevića do Franje Ks. Kuhača* (2017–2021) u okviru teme *Korespondencija F. Ks. Kuhača*. Njezino područje istraživanja je glazbena kultura i institucije u 19. stoljeću u Hrvatskoj i međunarodni kontakti. Tajnica je Uredništva te urednica online izdanja časopisa *Arti musices*. Od 2019. članica je Upravnog odbora Hrvatskog muzikološkog društva

Razia Sultanova (razia@raziasultanova.co.uk) studirala je, a zatim radila na Tashkent i Moscow State Conservatories. Radila je u Udruženju sovjetskih kompozitora i na Ruskom institutu za umjetničke studije u Moskvi; kad se 1994. preselila u Veliku Britaniju radila je na University of London, a od 2008. na University of Cambridge. Autorica je četiri knjige i urednica četiri toma (na ruskom, francuskom i engleskom jeziku) o muzici, rodnosti i religiji u Centralnoj Aziji, te o muzici i društvu. Njenu sljedeću monografiju pod naslovom *Popular Culture in Afghanistan* objavljuje Bloomsbury Publishing. Predavala je kao gostujući profesor na Kazakh National University of Arts (*Nur-Sultan*), na

Kazakh-Turkish University *Khoja Ahmet Yassawi* (Kazahstan), te na Moscow State University (Rusija). Razia Sultanova na čelu je dva ICTM-ova istraživačka tima projekata *Music of the Turkic-speaking World* i *Global History of Music*.

Jasna Šulentić Begić (jsulentic-begic@uaos.hr) studij Glazbene kulture upisala je 1987. na Pedagoškom fakultetu u Osijeku i diplomirala u srpnju 1991. U lipnju 2009. magistrirala je na posljediplomskom znanstvenom studiju Glazbene pedagogije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a u ožujku 2013. doktorirala je na posljediplomskom znanstvenom studiju *Rani odgoj i obvezno obrazovanje* na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu. Od 1992. do 2008. bila je zaposlena u Osnovnoj školi *Franje Krežme* u Osijeku, a od 1997. do 2008. i u I. Gimnaziji u Osijeku. Od 2008. do 2016. bila je zaposlena na Fakultetu za odgojne i obrazovne znanosti u Osijeku te je izvodila nastavu kolegija Metodika glazbene kulture I i II. Od 2016. zaposlena je na Umjetničkoj akademiji u Osijeku gdje izvodi nastavu kolegija Glazbena pedagogija, Metodika nastave teorijskih glazbenih predmeta i Pedagoška praksa nastave teorijskih glazbenih predmeta. Objavila je dvije autorske knjige te objavljuje radove u glazbenopedagoškim i pedagoškim časopisima. Sudjeluje kao izlagačica na domaćim i međunarodnim znanstvenim i stručnim skupovima. U ožujku 2020. izabrana u znanstveno-nastavno zvanje izvanredne profesorice.

Srđan Teparić (teparic@gmail.com) je docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, na kome je doktorsku disertaciju odbranio 2016. godine. Predaje predmete Pravci i metodi muzičke teorije i analize, Analizu muzičkih stilova, Istorija muzičke teorije. Muzička semantika, semiotika i hermeneutika su u fokusu njegovih naučnih istraživanja. Krunu njegovih istraživanja predstavlja doktorska teza *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini XX veka*. Član je Srpskog društva za muzičku teoriju, Srpskog muzikološkog društva i Udruženja kompozitora Srbije - sekcije muzičkih pisaca.

Ivana Tomić Ferić (ivanatf@ffst.hr) doktorirala je 2006. na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Autorica je dviju knjiga i više desetaka znanstvenih i stručnih radova. Voditeljica istraživačkog projekta *Glazbeni izvori Dalmacije u kontekstu srednjoeuropske i mediteranske glazbene kulture od 18. do 20. stoljeća* (HRZZ, 2017–2021). Članica je uređivačkog odbora etnomuzikološkog godišnjaka *Bašćinski glasi* i hrvatskog muzikološkog zbornika *Arti musices*. Za knjigu *Julije Bajamonti: Glazbeni rječnik. Transkripcija, prijevod, komentari* (2013) dobila je iste godine dvije nagrade s područja muzikologije – *Dragan Plamenac* Hrvatskog muzikološkog društva i *Josip Andreis* Hrvatskog društva skladatelja, te godišnju nagradu HAZU za najviša znanstvena i umjetnička dostignuća u Republici Hrvatskoj u području glazbene umjetnosti. Dobitnica je Nagrade za znanost Sveučilišta u Splitu (2016) za dosadašnji znanstveni doprinos u području humanističkih znanosti.

Stanislav Tuksar (stanislavtuxar@gmail.com) diplomirao je filozofiju, engleski jezik i violončelo, a magistrirao i doktorirao muzikologiju, sve na Sveučilištu u Zagrebu. Emeritirani profesor Sveučilišta u Zagrebu gdje je predavao historijsku muzikologiju i estetiku glazbe od 1979. do 2020. godine. Održao je i pozvana predavanja na 25 akademskih institucija i sudjelovao na više od 130 znanstvenih skupova širom svijeta. Kao autor, prevoditelj i urednik objavio je 27 knjiga i više od 240 članaka. Suutemeljitelj je, te višekratni tajnik (1992–1997) i predsjednik (2001–2006, 2013–2018) Hrvatskog muzikološkog društva. Od 2000. glavni je urednik časopisa *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* i član redakcija 6 časopisa u zemlji i inozemstvu. Od 2012. redoviti je član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. O 65. obljetnici njegovog života objavljena je zbirka znanstvenih članaka *Muzikologija bez granica. Svečani zbornik za Stanislava Tuksara* (2010). Dobitnik je nagrade Hrvatskog muzikološkog društva *Dragan Plamenac* za životno djelo (2018).

Harry White (harry.white@ucd.ie) je profesor historiografske muzikologije na University College Dublin. Redovni je član Royal Irish Academy od 2006. i Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti od 2018. Bio je prvi predsjednik Irskog muzikološkog društva (2003–2006), koji mu je 2014. godine dodijelio medalju društva *Harrison*. Njegovi glavni istraživački interesi su kulturna historija muzike u Irskoj i odnos političkog i vjerskog autoriteta i europske muzičke imaginacije u ranom 18. stoljeću.

Miloš Zatkalik (mzatkali@eunet.rs) kompozitor i muzički teoretičar, diplomirao je kompoziciju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu sa Vasilijem Mokranjcem i Rajkom Maksimovićem. Nastavio je svoje obrazovanje na kursovima u SAD i Ujedinjenom Kraljevstvu. Diplomirao je takođe engleski jezik i književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu. Redovni je profesor i član Senata Univerziteta umetnosti na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, a predaje i na Akademiji umetnosti Univerziteta u Banjaluci. Predavao je u Kanadi, Norveškoj, SAD-u, Sloveniji, Njemačkoj i Australiji. Među njegovim važnim radovima su: orkestralni komadi – *Minas Tirit*, *What's He to Hecuba*, *O Saralindi*, *Xinguu* i *vojvodi koga je progutao Golem* – bajka za veliki orkestar; kamerna djela – *Pesma ludaka iz Čua*, *Izgubljeni fragmenti II*, *I kao da ničeg nije bilo*, *Naizgled bezazlena igra*; komadi za kamerni orkestar – *Izgubljeni fragmenti*, *Dum incerta petimus*; solistička djela za flautu, violu, violončelo i klavir; te solo pesme uz pratnju klavira. Dela su mu izvođena u zemlji i inostranstvu (Nemačka, Španija, Rusija, Kanada, SAD). Objavljivao je radove u domaćim i međunarodnim časopisima iz oblasti odnosa između muzike i književnosti / lingvistike, analize muzike 20. veka i psihoanalitički usmjerene muzičke analize. Autor je prvog srpskog udžbenika za muzičku analizu u elektronskoj formi.

Contributors

Amir Begić (abegic@uaos.hr) graduated from the Osijek *Braća Ribar* Centre for Education in Osijek in 1986, and then proceeded to graduate from the *Franjo Kuhač* School of Music and Dance as a guitarist in 1987. In July 1991 he graduated from the School of Pedagogy in Osijek and gained the title of Professor of Music Culture. In 2017, under the guidance of Dr. Vlatko Previšić, he defended his doctoral dissertation entitled *Intercultural Education in Teaching Music in General Education Schools* at the School of Humanities and Social Sciences in Osijek. From 1987 to 1992 he was employed at the Musical School in Donji Miholjac, where he taught guitar and solfeggio. From 1992 to 2014 he taught Musical Art and conducted the choir at the 1st Gymnasium in Osijek. Since 2014, he has been employed at the Academy of Art in Osijek as an Assistant for the artistic field. In January 2018 he gained the title of Research Associate. In May 2019, he was elected into a scientific-teaching title of Assistant Professor.

Katica Burić Čenan (kburic@unizd.hr) has been employed at the University of Zadar since 2009 in the Department of Anthropology, and the Department of Information Sciences, where she teaches musicology and ethno-musicology courses. In addition, she works at the Student Counseling Centre as a psychotherapist. In addition to studying Musicology at the Academy of Music in Zagreb and Information Sciences in Zadar, she also graduated in Gestalt Psychotherapy in Zadar. She defended her doctoral dissertation *A Document Based Approach and Information Processing of the Musical Life of the Town of Zadar from 1860 to World War I* in 2016 in the Knowledge Society and Information Transfer program at the University of Zadar. She has been exploring Zadar's musical past for twenty years as well as music archiving, music historiography, and *klapa* singing. She has published one book and a number of articles, as well as radio shows. She has presented at several international conferences, and since is a researcher for the research project *Music Sources of Dalmatia in Central European and Mediterranean Music Culture from the 18th to the 20th century* (2017–2021) under the auspices of the Croatian Science Foundation.

Bogdan Dražeta (drazetab@gmail.com) ethnologist-anthropologist, graduated in 2015 and received his master's degree in 2016 at the Department of Ethnology and Anthropology, University of Belgrade. He defended his doctoral dissertation entitled *Identity Building Problems in (In)formally Divided Cities in Bosnia and Herzegovina: A Comparative Analysis of the Identity Building Processes in Mostar and Sarajevo* at the same department in 2019. He has been employed at the Institute of Ethnology and Anthropology at the University of Belgrade since 2018. His areas of interest include organizational (corporate) anthropology, ethnology of the Balkans, ethnology of Bosnia and Herzegovina, ethnic relations and processes, constructions of ethnic and religious identity, and the study of Jewish and Chinese communities in the Balkans. He has conducted field research in Eastern Serbia, Western Serbia, Bosanska Krajina, Central-Eastern Bosnia (Sarajevo-Romanija region) and Herzegovina (Mostar Basin). In addition, he has conducted fieldwork at the Belgrade office of a multinational company, examining the daily practices, attitudes and thought processes of their employees.

Zdravko Drenjančević (zdravko.drenjancevic@gmail.com) is a Senior Lecturer at the Department of Music at the Academy of Arts and Culture in Osijek. He studied piano in primary and secondary music school in Osijek. He graduated from the Department of Musical Culture at the Teacher's College in Osijek. He finished his postgraduate studies in Composition and Music Theory at the Academy of Music in Ljubljana. His research covers music theory, musicology, and ethnomusicology, especially as they relate to traditional Slavonian music. He is a member of The Croatian Society of Music and Dance Teachers (HDGPP), and The Croatian Musicological Society (HMD).

Fatima Hadžić (fatima.hadzic@mas.unsa.ba) studied piano (2003) and musicology (2005), and then completed her master's degree (2009) and PhD (2012) at the Department of Musicology at the University of Sarajevo. She has been employed in the department since 2006, and has been an Associate Professor in musicology since 2018. She is Editor-in-Chief of the Journal for Musical Culture *Muzika*, and an associate of the Institute of Musicology at the Sarajevo Music Academy. She is an active

member of the Musicological Society of the Federation Bosnia and Herzegovina and ICTM's National Committee for BiH. From 2014 to 2018 she served as Chair of the Musicological Society of the Federation BiH. Hadžić's research focuses on musical historiography with a focus on the history of music in Bosnia and Herzegovina. She presented her papers at symposia organized by the Musicological Society of FBiH, IMS (International Musicological Society), ICTM (International Council for Traditional Music), and other institutions in BiH, Croatia, Slovenia, Czech Republic and Italy. She has published several research papers in academic journals in BiH, Croatia, Slovenia and Czech Republic, and eleven articles for *Groves Music Online* (Oxford University Press).

Refik Hodžić (refik.hodzic@mas.unsa.ba) completed his studies in music theory and pedagogy at the Music Academy of the University of Sarajevo, where he received his master's and doctoral degrees. He currently works as a Professor in Harmony at the same institution. He has published a large number of research papers, and has reviewed seven academic books and several research papers. He has actively participated in 15 international symposia and lectures in Bosnia and Herzegovina, Croatia, Serbia and Montenegro. He has also conducted a number of professional, invitational and guest lectures at home and abroad. He was an editor and member of six international and domestic editorial boards, and a member of several symposia and conference organizational committees. He is the leader of the project *The Development of Music Students' Competence and the Implementation of the Lifelong Learning System in Music Education through a Creative Workshops Cycle Podijelimo Znanje 2019/2020*. He is the author of 16 textbook editions including *Harmony with Assignments* (2010), *Harmonic Analysis through Different Styles* (2015), *Harmony in Practice* (2016). He still composes music on occasion, especially children's music.

Hedy Hurban (hedy.hurban@plymouth.ac.uk) has worked on several independent films such as *Salaat* (2010) and *Deccani Souls* (2012) as a music composer and sound designer. She has showcased her fashion collections at DSYN'04 (2004 Delhi, India) and more recently designed the costumes for the operas *Lampedusa* (2019, Plymouth, UK) and *The Mother of Fishes* (2020, Pittsburgh, USA). Hurban has a BFA from York University in Toronto (1997) and a ResM in Computer Music from the University of Plymouth (2019). She has taught fashion, costume design, and wearable technology at various institutions in Hyderabad, Toronto, Istanbul, and Plymouth. As well as being a practicing musician and maker of wearable tech creations, Hedy is currently working on her PhD (University of Plymouth, UK) in developing wearable body instruments using new, advanced sensors and soft circuitry, along with gesture recognition and body movement programs via computer music software systems.

Vesna Ivkov (vesnaivkov@yahoo.com) is an Associate Professor at the Academy of Arts in Novi Sad. Her first PhD was in the field of Ethnomusicology (2013), while her second expanded to include Ethnomusicology and Music Pedagogy (2016). She has written four books. Her research focuses on Serbian music traditions and national communities in Serbia, as well as the accordion. She has written four books, and as an active performer/accordionist, she has been involved in numerous radio recordings and television programmes. She is an active member of several international accordion competition jury panels. She won the Zlatna Značka for her long-term contribution to the development of cultural activities, selfless and dedicated work awarded by the Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Serbia, Cultural-pedagogical Society of Serbia, and supported by the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia.

Monika Jurić Janjik (monika8@gmail.com) studied at the University of Zagreb where she earned a bachelor's degree in musicology at the Academy of Music, as well as in philosophy and sociology at the Centre for Croatian Studies in 2010. She earned a doctoral degree in Croatology at the Centre for Croatian Studies in 2018, to a dissertation on *Music in the*

Works of Dubrovnik Renaissance Authors. From 2010 until 2012 she worked at the Croatian National Theatre in Zagreb as the supervisor of musical archives. In 2012, she became Teaching Assistant in the Department of Musicology at the Academy of Music in Zagreb, where she is currently employed as a postdoctoral researcher. She has been a secretary of the Croatian Musicological Society since 2013, and editorial board secretary of the *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. She has published several papers in relevant journals and actively participated in international conferences in Croatia (Dubrovnik, Cres, Zagreb) and abroad (Certaldo, Birmingham, Sarajevo, Prague). Her main fields of interest are music aesthetic and Renaissance music.

Vjera Katalinić (fides@hazu.hr) completed her undergraduate and postgraduate studies at the Music Academy, University of Zagreb. She then earned a doctoral degree from the Department of Musicology at the University of Vienna. She is musicologist, scientific advisor, Director of the Division for the History of Croatian Music at the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb, and Professor at the Music Academy, University of Zagreb. She is also Editor-in-Chief of the Croatian musicological journal *Arti Musices*. She lead the HERA project: *Music Migrations in the Early Modern Age: the Meeting of the European East, West and South* (2013–2016) and is currently heading a project with the Croatian Science Foundation titled *Networking through Music: Changes of Paradigms in the “Long 19th Century” – from Luka Sorkočević to Franjo Ksaver Kuhač* (2017–2021). She has published four books, some 200 articles, and has edited 10 proceedings and 6 music editions.

Tatjana Krkeljić (tatjanakrkeljic@gmail.com) graduated in flute at the Music Academy in Podgorica, and obtained her Master’s degree in 2002 at the Music Academy in Cetinje. She has conducted numerous recitals at different festivals in Belgrade, Novi Sad, Kragujevac, Bar, Kotor, Como, and St. Petersburg. As a holder of the Open Society Foundation Scholarship, she completed a one year specialization in 2003 at Doppler Music Institute in Budapest (Hungary) after which won a scholarship from the Italian government for further studies at the *Giuseppe Verdi* Conservatory in Como (Italy).

In 1999 she became a Teaching Assistant and then Professor at the Music Academy in Cetinje, teaching subjects such as the Historical Development of Wind Instruments, Methods of Teaching Wind Instruments and Methodology of Scientific Research. She has been Vice Dean for Academic Affairs at the same institution from 2008–2010, and again from 2016 to today.

Sanja Majer-Bobetko (sanjamajerbobetko@gmail.com) graduated and gained her master's and doctor's degrees in musicology in Zagreb. She was a secondary school teacher before getting a job at the Music Academy library. From 1993 until her retirement in 2020, she worked at the Department for the History of Croatian Music at the Croatian Academy of Sciences and Arts. She underwent further musicology training in Salzburg (1979) and taught at the Faculty of Humanities and Social Sciences at the University of Zagreb (1981–1994). She was President of RILM Croatia (1990–2007), Vice-President of the Croatian Musicological Society (2004–2009, 2014–2019), Editor-in-Chief of the periodical *Arti Musices* (2006–2015), as well as Head of the research project *Croatian Music Historiography Before 1945* (1996–2013). She has published over 200 papers and books, including: *The Aesthetics of Music in Croatia in the 19th Century* (1979), *Basics of Music Culture* (1991), *Music Criticism in the Croatian Language between the Two World Wars* (1994), *Croatian Music Historiography from the Beginning of the 20th Century until 1945* (2019), and the book *Croatian Music Historiography in the 19th Century* (2009), co-written with Z. Blažeković and G. Doliner.

Miloš Marinković (marinkovic92milos@gmail.com) received his Master's degree in 2016 with the thesis *New Cultural Festival Perspectives in Croatia and Serbia as a Result of Socio-Political Transformation of Music Festival in the SFRY* (published in 2018), in the Department of Musicology at the University of Belgrade, where he is currently a PhD student. Marinković is engaged as Research Assistant at the SASA Institute of Musicology. His academic research focuses on contemporary music, festivals, and politics in SFR Yugoslavia. He has participated in several national and regional academic conferences and has published papers in proceedings and academic journals. Marinković received a scholarship from Serbia's Ministry of Education and the Fond for the Education

of the Town of Smederevo, as well as a scholarship from the Republic of Slovenia for his research in the Department of Musicology at the University of Ljubljana.

Maja Milošević Carić (majamilose@gmail.com) earned her MA degree at the University of Zagreb, Department of Musicology of the Academy of Music (2010) and completed her PhD studies at the University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences (2020). Currently employed as an Assistant at the University of Split, Arts Academy, Department for Music Education, teaching courses in musicology and ethnomusicology. From 2017 she is also active as a researcher in the musicological project *Musical Sources of Dalmatia in the Context of the Central-European and Mediterranean Musical Culture from the 18th to the 20th Century* (led by Ivana Tomić Ferić, PhD, at the University of Split, Arts Academy), financed by Croatian Science Foundation. She earned her MA degree at the University of Zagreb, Department of Musicology of the Academy of Music, and has been now completing her PhD studies at the University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences. In 2015 and 2016 she was engaged as Junior Researcher at the Croatian Academy of Sciences and Arts, Department for History of Croatian Music in Zagreb, taking part in the international musicological HERA project *Music Migration in the Early Modern Age: The Meeting of the European East, West and South* (led by Vjera Katalinić, PhD). Her main areas of research are: historical musicology, music history of the island of Hvar, musical archives and collections in Dalmatia.

Ivana Nožica (ivananozica789@gmail.com) graduated in 2016 and received her Master's degree in 2018 in the Department of Musicology and Ethnomusicology at the Academy of Arts in Novi Sad. During her studies, she was a recipient of the *Dositeja* Fund for Young Talents scholarship, which is awarded by the Ministry of Youth and Sports of the Republic of Serbia to the 1200 best students in the Republic of Serbia. She is currently completing her PhD in the Academy of Arts at the University of Novi Sad. Since 2017, she has been employed as a Teaching Assistant in the University's Department of Musicology and Ethnomusicology.

Lana Šehović Paćuka (lana.pacuka@mas.unsa.ba) graduated (2006) and received her master's degree (2010) in musicology at the Academy of Music of University of Sarajevo. In 2014, she defended her doctoral dissertation entitled *Muzički Život u Sarajevu u Periodu Austro-Ugarske Uprave* [Musical Life in Sarajevo under the Austro-Hungarian Administration] under the mentorship of Prof. Dr. Ivan Čavlović. In June 2010, she was appointed a Senior Teaching Assistant, and has worked as an Assistant Professor in musicology at Academy of Music at the University of Sarajevo since 2015. In 2014, she was appointed Editor-in-Chief of the Journal for Musical Culture *Muzika*. From 2016 to 2017 she served as the Vice-Dean of Concert Activity at the Academy of Music of the University of Sarajevo. Since 2017, she has been the Head of Department of Musicology and Ethnomusicology at this institution. She has presented her papers at symposia organized by the Musicological Society of FBiH, IMS (International Musicological Society) and ICTM (International Council for Traditional Music) in BiH, Croatia, Serbia, Slovenia, Austria, and Hungary. She has published papers in every significant national and regional publication, while at the international level she has contributed articles on prominent participants of BiH musical life for *Grove Music Online* (Oxford University Press USA). She has worked as a Visiting Professor at the Academy of Music at the University of Zagreb and at the Conservatorio Superior de Musica Vigo (Spain). She is a member of RILM's and ICTM's committee for Bosnia and Herzegovina, and of the Managing Board of the Musicological Society of FBiH.

Razia Sultanova (razia@raziasultanova.co.uk) studied and worked at both the Tashkent and Moscow State Conservatories. She has also worked at the Union of Soviet Composers and the Russian Institute of Art Studies in Moscow. She moved to the UK in 1994 to work at the University of London, and in 2008 moved to the University of Cambridge. She is the author of four books and five edited volumes (in Russian, French and English) on Central Asian music, gender and religion, and music and society. Her next monograph entitled *Popular Culture in Afghanistan* is currently being published by Bloomsbury Publishing plc. She has been a Visiting Professor at the Kazakh National University of Arts (*Nur-Sultan*), at the *Khoja Ahmet*

Yassawi Kazakh-Turkish University (Kazakhstan) and at the Moscow State Conservatory (Russia). Razia Sultanova is also the Chair of two ICTM Study Groups on *Music of the Turkic-speaking World* and *Global History of Music*.

Jasna Šulentić Begić (jsulentic-begic@uaos.hr) studied Music Culture at the University in Osijek and graduated in July 1991. In June 2009 she completed her graduate program in Music Pedagogy at the Academy of Music in Zagreb, and in March 2013 she received her doctorate in Early Education and Compulsory Education at the University of Zagreb. From 1992 to 2008 she was employed at the Elementary School *Franjo Krežma* in Osijek, and from 1997 to 2008 at the 1st Grammar school in Osijek. From 2008 to 2016 she taught the Methodology of Music Culture I and II in the Faculty of Education at the University of Osijek. Since 2016 she has been at the Academy of Arts in Osijek where she teaches Music Pedagogy, Teaching Methods of Theoretical Music education, and Pedagogical Practice of Theoretical Music education. She has published two books as well as works in music and pedagogical journals. She regularly presents at domestic and international academic and professional gatherings. In March 2020, she was elected into a teaching title of Associate Professor.

Srdan Teparić (teparic@gmail.com) is an Assistant Professor in the Department of Music Theory at the University of Belgrade, where he also obtained his PhD in 2016. He teaches Directions and Methods of Music Theory and Analysis, and The Analysis of Music Styles. His own research includes musical semantics, semiotics, and hermeneutics. These research interests came together for his doctoral thesis *Resemantisation of Tonality in the First Half of the XX Century*. He is a member of the Serbian Society for Music Theory, Serbian Musicological Society, and the Composers Association of Serbia - Section of Music Writers.

Ivana Tomić Ferić (ivanatf@ffst.hr) earned her PhD in 2006 with the Academy of Music at the University of Zagreb. She authored two books and several dozen scholarly articles. She is the main researcher of the project *Musical Sources in Dalmatia on the Context of the Central-European and Mediterranean*

Musical Culture from the 18th to the 20th Century (Croatian Science Foundation, 2017–2021). She is also a member of the Editorial Board of the ethnomusicological journal *Bašćinski Glasi* and the Croatian musicological journal *Arti Musices*. Her book *Julije Bajamonti: Music Dictionary. Transcription, Translation, Commentaries* (2013) received three awards: the *Dragan Plamenac Award* of the Croatian Musicological Society, the *Josip Andreis Award* by the Croatian Composer's Society and the annual award of the Croatian Academy of Sciences and Arts for the highest scholarly achievements in the Republic of Croatia in art music. The University of Split gave her a scholarly award in 2016 for her contributions in the field of Humanities and Social Sciences.

Stanislav Tuksar (stanislavtuxar@gmail.com) completed his undergraduate studies in Philosophy, English and the Cello, and gained his MA and PhD degrees in musicology, all from the University of Zagreb. Since 2017 he has been Professor Emeritus at the University of Zagreb, where he taught historical musicology and aesthetics of music from 1979 until 2020. He has also lectured at 25 academic institutions and participated at more than 130 scholarly meetings. He is a published author, translator, and editor of 27 books and more than 240 articles. He was co-founder, secretary (1992–1997) and President of the Croatian Musicological Society (2001–2006; 2013–2018). Since 2000 he has been Editor-in-Chief of the journal *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* and a member of six Editorial Boards for national and international journals. He has been a fellow of the Croatian Academy of Sciences and Arts since 2012. A collection of academic articles *Musicology without Borders: Essays in Honour of Stanislav Tuksar* (2010) was published on his 65th birthday. The Croatian Musicological Society bestowed upon him the *Dragan Plamenac* life achievement award (2018).

Harry White (harry.white@ucd.ie) is Professor of Historical Musicology at University College Dublin. He was elected to the Royal Irish Academy in 2006 and to the Croatian Academy of Sciences and Arts in 2018. He was inaugural President of the Society for Musicology in Ireland from 2003 until 2006, and was awarded the Society's Harrison Medal in 2014. His

principal research interests are the cultural history of music in Ireland, and the relationship between political and religious authority and the European musical imagination in the early eighteenth century.

Miloš Zatkalik (mzatkali@eunet.rs) is a composer and music theorist who graduated in composition at the Faculty of Music in Belgrade alongside with Vasilije Mokranjac and Rajko Maksimović. He continued his education by attending courses in the USA and United Kingdom. He has also graduated in English language and literature from the Faculty of Philology in Belgrade. He is Full Professor and Head of the Department for Music Theory at the Faculty of Music in Belgrade and member of the University Senate, and also teaches at the Academy of Arts in Banjaluka. He gave lectures in Canada, Norway, USA, Slovenia, Germany and Australia. Among his important works are: orchestral pieces *Minas Tirit*, *What's He to Hecuba*, *O Saralindi*, *Xinguu i Vojvodi Koga je Proguta Golem* [O Saralindi, Xingu and the Duke Swallowed by Golem] – a fable for large orchestra; chamber works *Pesma Ludaka iz Čua* [The Mad Carriage-Greeter from Ch's], *Izgubljeni Fragmenti II* [Lost fragments II], *I Kao da Ničeg Nije Bilo* [As if Nothing Had Happened]; works for chamber orchestra *Izgubljeni Fragmenti* [Lost Fragments], *Dum Incerta Petimus*; solo music (for flute, viola, cello, piano) and songs with piano accompaniment. His pieces have been performed in Germany, Spain, Russia, Canada and the USA. He has published papers in national and international journals and magazines, dealing with different areas, such as relations between music and literature/linguistics, the analysis of twentieth century music and psychoanalytical foundation of music analysis. He is the author of the first Serbian music analysis textbook in electronic form.

Recenzenti / Reviewers

Blanka Bogunović, Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, Srbija / Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia

Katarina Bogunović Hočevar, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Slovenija / Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia

Ivan Čavlović, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina / Academy of Music, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina

Sanda Dodik, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, Bosna i Hercegovina / Academy of Arts, University of Banja Luka, Bosnia and Herzegovina

Lada Duraković, Muzička akademija Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli, Hrvatska / Academy of Music, Juraj Dobrila University in Pula, Croatia

Igor Karača, Oklahoma State University, USA

Tamara Karača Beljak, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina / Academy of Music, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina

Senad Kazić, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina / Academy of Music, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina

Marijana Kokanović Marković, Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, Srbija / Academy of Arts, University of Novi Sad, Serbia

Mirna Marić, Učiteljski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Hrvatska / Faculty of Teacher Education, University of Rijeka, Croatia

Tatjana Marković, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Österreich / University of Music and Performing Arts Vienna, Austria

Biljana Milanović, Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti u Beogradu, Srbija / Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade, Serbia

Ana Petrov, Fakultet za medije i komunikacije u Beogradu, Srbija / Faculty of Media and Communications, Belgrade, Serbia

Hande Sağlam, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Österreich / University of Music and Performing Arts Vienna, Austria

Nico Schüller, Texas State College of Fine Arts and Communication, USA

Leon Stefanija, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Slovenija / Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia

Jasmina Talam, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina / Academy of Music, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina

Jelica Valjalo Kaporelo, Umjetnička akademija u Splitu, Hrvatska / Arts Academy, University of Split, Croatia

Sabina Vidulin, Muzička akademija Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli, Hrvatska / Academy of Music, Juraj Dobrila University in Pula, Croatia

Jernej Weiss, Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru, Slovenija / Faculty of Education, University of Maribor, Slovenia

Muzika u društvu. Zbornik radova je indeksiran u
Music in Society. The Collection of Papers is indexed in

RILM Répertoire International de Littérature Musicale
EBSCO Music Index with Full Text

Štampano uz podršku Fondacije za izdavaštvo Sarajevo
Printed with support of the Publishing Foundation Sarajevo

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

78(497.6)(063)(082)

INTERNATIONAL Symposium "Music in Society" (11th ; 2018 ; Sarajevo)

Music in society : the collection of papers : music - nation - identity = Muzika u društvu : zbornik radova : muzika - nacija - identitet / 11th International Symposium Music in Society, Sarajevo, October 25-27, 2018 = 11. Međunarodni simpozij Muzika u društvu, Sarajevo, 25-27. oktobar 2018. ; [prijevodi, translations Aida Adžović ... [et al.]. - Sarajevo : Muzička akademija Univerziteta = Academy of Music, University of Sarajevo : Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine = Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina, 2020. - 923 str. : note ; 23 cm. - (Music in society, ISSN 2303-5722 ; no. 11)

Autori: str. 891-903. - Tekst na bos. i engl. jeziku. - Bibliografija uz sve radove ; bibliografske i druge bilješke uz tekst.

ISBN 978-9958-689-27-7 (Muzička akademija Univerziteta)
ISBN 978-9926-8541-0-2 (Muzikološko društvo Federacije BiH)

COBISS.BH-ID 41947398

Academy of Music
University of Sarajevo
Muzička akademija
Univerziteta u Sarajevu

Musicological Society of
the Federation of Bosnia and Herzegovina
Muzikološko društvo
Federacije Bosne i Hercegovine