



**THE COLLECTION
OF PAPERS
13TH INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
"MUSIC IN SOCIETY"**

**ZBORNİK RADOVA
13. MEĐUNARODNI
SIMPOZIJ „MUZIKA
U DRUŠTVU“**

Sarajevo, 7–10/12/2022.

ISSN: 2303-5722 (Print)
ISSN: 2744-1261 (Online)
ISBN 978-9958-689-36-9
Muzička akademija Univerziteta
ISBN 978-9926-8541-0-2
Muzikološko društvo Federacije BiH
DOI: <http://doi.org/10.51515/issn.2744-1261>

**The Collection of Papers
13th International Symposium
“Music in Society”**

**Zbornik radova
13. Međunarodni simpozij
“Muzika u društvu”**

Sarajevo, 7–10/12/2022.

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

ISBN 978-9958-689-36-9
Muzička akademija Univerziteta
ISBN 978-9926-8541-0-2
Muzikološko društvo Federacije BiH
DOI: <http://doi.org/10.51515/issn.2744-1261>

**The Collection of Papers
13th International Symposium
“Music in Society”**

**Zbornik radova
13. Međunarodni simpozij
„Muzika u društvu”**

ur./ed. Lana Šehović



MUZIČKA AKADEMIJA
UNIVERZITETA U SARAJEVU



Musicological Society of
the Federation of Bosnia
and Herzegovina

MUZIKOLOŠKO DRUŠTVO FEDERACIJE
BOSNE I HERCEGOVINE

Sarajevo, 2025.

IZDAVAČ / PUBLISHER	Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija Josipa Stadlera 1/II, 71 000, Sarajevo, BiH
ZA IZDAVAČA / FOR PUBLISHER	Dr. Amila Ramović, predsjednica Muzikološkog društva FBiH, Mr. Ališer Sijarić, dekan
UREDNIKA / EDITOR	Dr. Lana Šehović
SEKRETAR UREDNICE / EDITOR'S SECRETARY	Mr. Rijad Kaniža
RECENZENTI / REVIEWERS	Dr. Biljana Leković, Fakultet muzičke umetnosti Beograd, Srbija Dr. Biljana Milanović, Srpska akademija nauka i umetnosti, Srbija Oklahoma State University, Dr. Igor Karača, Greenwood School of Music, Oklahoma State University, Sjedinjene Američke države Dr. Ira Prodanov, Akademija umetnosti Novi Sad, Srbija Dr. Ivana Drobni, Fakultet muzičke umetnosti Beograd, Srbija Dr. Ivana Medić, Srpska akademija nauka i umetnosti, Srbija Dr. Jasmina Talam, Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, Bosna i Hercegovina Dr. Lada Duraković, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Hrvatska Dr. Milan Milojković, Akademija umetnosti Novi Sad, Srbija Dr. Nikolina Matoš, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatska Dr. Svanibor Pettan, Filozofski fakultet Univerziteta u Ljubljani, Slovenija Dr. Tamara Karača Beljak, Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, Bosna i Hercegovina Dr. Tijana Popović Mladenović, Fakultet muzičke umetnosti Beograd, Srbija Dr. Zoran Božanić, Fakultet muzičke umetnosti Beograd, Srbija
LEKTORI / LANGUAGE EDITORS	Dr. Mirela Omerović, b/h/s jezici Asya Hekimoglu, engleski jezik
DIZAJN / DESIGN ŠTAMPA TIRAŽ / COPIES	Adnan Suljkanović Dobra knjiga Sarajevo 100
ČLANCI SE REFERIRAJU U /ARTICLES ARE REFERRED TO	EBSCO, RILM (Répertoire International de Littérature Musicale)
ISSN ISBN	2303-5722 (PRINT); 2744-1261 (ONLINE) ISBN 978-9958-689-36-9 MUZIČKA AKADEMIJA UNIVERZITETA ISBN 978-9926-8541-0-2 MUZIKOLOŠKO DRUŠTVO FEDERACIJE BIH DOI: HTTP://DOI.ORG/10.51515/ISSN.2744-1261 CIP ZAPIS DOSTUPAN U COBISS SISTEMU NACIONALNE I UNIVERZITETSKE BIBLIOTEKE BIH POD ID BROJEM 63783686

PUBLIKOVANJE ZBORNICA PODRŽALI / PUBLICATION WAS SUPPORTED BY

Fondacija za izdavaštvo Sarajevo; Ministarstvo za visoko obrazovanje, nauku i mlade Kantona Sarajevo; Federalno ministarstvo kulture i sporta

Sadržaj / Content

AUTORI/ CONTRIBUTORS 9

HISTORIOGRAFSKI POGLEDI NA MUZIKU U REGIJI

HISTORIOGRAPHIC PERSPECTIVES ON MUSIC IN THE REGION

Alessia Zangrando: The Travelogues of Sieur Pouillet and Monsieur Quiclet as sources for the study of the 17th-century Balkan soundscapes / Putopisi Sieur Pouilleta i Monsieur Quicleta kao izvori za proučavanje balkanskih zvučnih pejzaža 17. stoljeća 35

Lucija Konfic: Od građanske inicijative do organiziranih glazbenih nastojanja: osnutak i prve godine rada Glazbenog zavoda u Križevcima / From Civic Initiative to Organized Musical Endeavors: Establishment and First Years of the Music Institute in Križevci 53

Maja Vasiljević, Fatima Hadžić: Alfred Pordes as Operetta Composer: Poetic and Performing Sojourn in Sarajevo, Belgrade and Zagreb / Alfred Pordes kao operetni kompozitor: Poetski i izvođački boravak u Sarajevu, Beogradu i Zagrebu 87

Nada Bezić: Od Penkale do Jugotona – topografija diskografske industrije u Zagrebu / From Penkala to Jugoton – the Topography of the Record Industry in Zagreb 111

Petra Babić: Opera u funkciji nacionalne historiografije. Hunyadi László (1844.) Ferenc Erkel kao case–study / Opera in the Function of National Historiography. Ferenc Erkel's Hunyadi László as a Case-Study..... 131

Stanislav Tuksar: *Erhöhte Bildung des Gefühls ... Verfeinerung des Geschmacks ... moralische Veredlung*: društveno-idejne i glazbeno-estetičke odrednice prvih statuta glazbenih društava u civilnoj Hrvatskoj 1820-ih godina / *Erhöhte Bildung des Gefühls ... Verfeinerung des Geschmacks ... moralische Veredlung*: Socio-Ideological and Music-Aesthetical Determinants of the First Statutes of Music Societies in Civil Croatia in the 1820s . 155

Tamara Jurkić Sviben: Recepcija djelovanja Alfreda Pordes u hrvatskom tisku u međuratnom razdoblju / Reception of Alfred Pordes' activities in the Croatian Press in the Interwar Period..... 167

Tatjana Čunko: Kako se kalio Franjo Horvat (1920–1997)? Formativne godine baletana, koreografa i baletnog pedagoga Franje Horvata / How Franjo Horvat (1920–1997) Was Tempered? The Formative Years of Ballet Dancer, Choreographer and Ballet Teacher Franjo Horvat.. 185

PRILOZI ISTRAŽIVANJU MUZIKE NA RAZMEĐU 19. I 20. STOLJEĆA
CONTRIBUTIONS TO THE RESEARCH OF MUSIC AT THE INTERSECTION OF
THE 19TH AN 20TH CENTURIES

José Miguel Pérez Aparicio: Revisiting Catalan Lyric Theatre: a Methodological Proposal to Approach Nationalist Repertoires / Ponovni pregled katalonskog lirskog kazališta: Metodološki prijedlog za pristup nacionalističkim repertoarima215

Nico Schüler: The Hyers Sisters and Sam Lucas: Rediscovering Pioneers of African American Musical Theater / Hyers Sisters i Sam Lucas: ponovno otkrivanje pionira afro-američkog muzičkog teatra237

Timur Sijarić: "The Start of the Operetta Success". Formation and Formulation of Operetta Productions at the *Stadttheater Sursee* / „Početak uspjeha operete”. Formiranje i formulacija operetnih produkcija u *Stadttheater Sursee*..... 255

Vjera Katalinić: A Member of an Opera Company, a Freelancer, an Impresario? The Case of Ilma de Murska / Član operne družine, slobodni umjetnik, ili impresario? Slučaj Ilme de Murske 273

HISTORIJSKI POGLED NA JUGOSLAVENSKU POPULARNU MUZIKU
HISTORICAL VIEW OF POPULAR MUSIC IN YUGOSLAVIA

Aida Adžović: Labuđi pjev jedne generacije: ekspanzija alternativne rock scene u Sarajevu pod opsadom (1992–1995) / The Swan Song of a Generation: the Expansion of the Alternative Rock Scene in Besieged Sarajevo (1992–1995)299

Sead S. Fetahagić: Razvitak stilova pop-rock muzike u Jugoslaviji na primjeru diskografskog opusa grupe "Indexi" u periodu do 1972. godine

/ Development of Pop-Rock Music Styles in Yugoslavia as Seen Through the Discography of "Indexi" band up to 1972..... 329

AKTUALNA ISTRAŽIVANJA U MUZIKOLOGIJI
CURRENT RESEARCH IN APPLIED MUSICOLOGY

Bojana Radovanović, Teodora Trajković: Beogradski Rossi fest u svetlu savremenih strategija muzičkih festivala / Exploring Belgrade's Rossi Fest in Light of Contemporary Music Festival Strategies..... 353

Marija Maglov: Radiofonski muzički esej i primenjena muzikologija: *Ono malo čega se sećam* Ivane Trišić / Radiophonic Music Essay and Applied Musicology: *Ono malo čega se sećam* by Ivana Trišić 375

Miloš Marinković: Muzički festivali i primenjena muzikologija: jedno jugoslovensko iskustvo / Music Festivals and Applied Musicology: A Yugoslav Experience..... 397

Vanja Grbović: Nagrade i nagrađivanje u oblasti muzike / muzikologije na prostoru SFRJ / Republike Srbije / Awards and Rewards in the Field of Music / Musicology in the Former Yugoslavia / Republic of Serbia..... 417

ETNOMUZIKOLOŠKE STUDIJE O MUZICI U REGIJI
ETHNOMUSICOLOGICAL STUDIES ON THE MUSIC IN THE REGION

Ivana-Paula Gortan-Carlin: *Maša po starinski:* očuvanje crkvene pučke glazbe i / ili glazbeno-duhovni turizam / *Maša po starinski:* Preservation of Church Folk Music and / or Musical-Spiritual Tourism..... 445

Zorana Guja Dražeta: *Grupno pjevanje uz gusle* u centralno-istočnoj Bosni / *Group Singing to the Accompaniment of Gusle* in Central-Eastern Bosnia 479

SAVREMENA PITANJA MUZIČKE EDUKACIJE CURRENT ISSUES IN MUSIC EDUCATION

Davorka Radica: Systematisation of Examples for Musical Dictation in Elementary Ear Training Teaching / Sistemizacija primjera za glazbeni diktat u nastavi početnih godina poučavanja solfeggia 501

Naka Nikšić: Metodička primjenljivost pjesama o Gazi Osman Paši / Methodical Applicability of Songs About Gazi Osman Paša 519

Nerma Hodžić-Mulabegović, Senad Kazić, Katarina Zadnik: Usporedba provedbe online nastave solfeggia na univerzitetskom nivou između Bosne i Hercegovine i Slovenije / A Comparison of Conducting Online Solfeggio Classes in Higher Education Between Bosnia and Herzegovina and Slovenia.....537

Nermin Ploskić: Iskustva i izazovi realizacije metodičke prakse za buduće nastavnike muzičko-teorijskih predmeta / Experiences and Challenges in the Implementation of the Teaching Methodology Practicum for the Future Teachers of Musical-Theoretical Subjects 559

ANALITIČKE STUDIJE O MUZICI STUDIES IN MUSICAL ANALYSIS

*Amra Bosnić: Simfonizam u Bosni i Hercegovini između socijalističkog svjetonazora i subjektivnog pogleda na svijet / Symphonism in Bosnia and Herzegovina Between Socialist *Weltanschauung* and *Weltansicht*..... 585*

Sabrina Đulančić-Fejzić: Elementi harmonijskog jezika u ciklusima solo pjesama za glas i ansamble bosanskohercegovačkih kompozitora / Elements of Harmonic Language in Cycles of Art Songs for Voice and Ensemble by Bosnian-Herzegovinian Composers 619

Silvana Jakupović Bečei: Teorijske odrednice simfonijskog prostora: slučaj Mahler / Theoretical Determinants of Symphonic Space: Case Mahler 639

Autori/ Contributors

Aida Adžović (1998) diplomirala je i magistrirala na Odsjeku za muzikologiju i etnomuzikologiju na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu (2022). U sklopu Erasmus+ projekta razmjene studenata pohađala je master program Primenjena istraživanja muzike (PRIMA) Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Fokus njenog istraživačkog rada usmjeren je na teme iz oblasti historije (jugoslovenske i bosanskohercegovačke) popularne muzike. Članica je i aktivna saradnica Muzikološkog društva FBiH i INSAM Instituta za savremenu umjetničku muziku. Sekretarka je uredništva Časopisa za muzičku kulturu *Muzika*. Trenutno djeluje kao koordinatorica Koncertne sezone Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu.

***Aida Adžović** (1998) received her bachelor's and master's diplomas from the Department of Musicology and Ethnomusicology at the Academy of Music of the University of Sarajevo (2022). As part of the Erasmus+ student exchange program, she attended the master's program in Applied Music Research in the Faculty of Music at the University of Arts in Belgrade. Her research focuses on the history of popular music in Yugoslavia, and Bosnia and Herzegovina in particular. She is a member and frequent collaborator of the Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina and the INSAM Institute for Contemporary Artistic Music. She is the secretary of the editorial board of the Journal for Music Culture Muzika. She is currently the coordinator for the Concert Season of the Academy of Music of the University of Sarajevo.*

Petra Babić je suradnica na projektu "Institucionalizacija moderne građanske glazbene kulture u 19. stoljeću na području civilne Hrvatske i Vojne krajine" i doktorandica na Fakultetu hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu. Autorica je knjige *Hrvatske nacionalno-povijesne opere od druge polovice 19. do kraja 20. stoljeća. Intencije book i recepcija* te je urednica ili suurednica četiriju zbornika. Objavila je 12 znanstvenih radova te je referatom sudjelovala na 16 simpozija u Hrvatskoj, Austriji, Mađarskoj, Rumunjskoj i Španjolskoj.

***Petra Babić** is an associate on the project "Institutionalization of Modern Bourgeois Music Culture in the 19th Century in Civil Croatia and the Military Frontier" and a PhD candidate at the University of Zagreb. She is the author of the book Croatian National-Historical Operas from the Second Half of the 19th to the end of the 20th Century: Intentions and Reception; and is an editor or co-editor of four scholarly proceedings. She has published 12*

articles and taken an active part in 16 national and international scholarly conferences in Croatia, Austria, Hungary, Romania, and Spain.

Nada Bezić doktorirala je muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i diplomirala knjižničarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Voditeljica je knjižnice i arhiva Hrvatskoga glazbenog zavoda u Zagrebu gdje radi od 1988. godine, te radi predavač na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Glavna su joj područja istraživanja povijest HZG-a i glazbeni život Zagreba u 19. i 20. stoljeću, te popisi djela hrvatskih skladatelja. Dosad je objavila knjige *Glazbena topografija Zagreba od 1799. do 2010.: Prostori muziciranja i spomen-obilježja* (2012), *Tematski popis skladbi Blagoja Berse* (2018) i *Glazbene šetnje Zagrebom* (2016, 2. izd. 2017). Od 1992. godine do danas sudjelovala je na tridesetak znanstvenih skupova u Hrvatskoj i inozemstvu, te u nekoliko znanstvenih projekata i objavila brojne znanstvene i stručne članke. Dobitnica je nagrada Hrvatskog društva skladatelja i Hrvatskog muzikološkog društva.

Nada Bezić has been the head of the library of the Croatian Institute of Music (CMI) in Zagreb since 1988. She got her doctorate in musicology from the Academy of Music at the University of Zagreb (2011), and graduated in librarianship from the Faculty of Philosophy at the University of Zagreb (1992). Her main fields of research include: history of the CMI (Society Orchestra of the CMI at the 55th anniversary of its restoration) and the musical life of Zagreb in the 19th and 20th centuries from the aspect of musical topography: Musical topography of Zagreb since 1799 until 2010 and Musical walks in Zagreb. She was the executive editor of the publishing project Collected Works of Blagoje Bersa. Together with Eva Sedak, she edited the book Diary and Memories of Bersa, and published the Thematic list of Bersa's compositions. She is an external associate of Croatian Radio, co-editor of interdisciplinary collections, author of lists of works by Croatian composers, and written more than 100 articles. She is a lecturer at the Academy of Music at the University of Zagreb.

Amra Bosnić magistrirala je (2010) i doktorirala (2016) na Odsjeku za muzičku teoriju i pedagogiju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu, na kojoj je u periodu od 2011. do 2022. prošla akademska zvanja od više asistentice do vanredne profesorice za predmete Muzički oblici i stilovi, Analiza muzičkog djela i Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini. U sferi njenog najužeg naučnog interesa je analiza djela kompozitora u Bosni i Hercegovini, što je rezultiralo monografijom *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini* 2021. Šeficom Odsjeka za muzičku teoriju i pedagogiju

imenovana je 2019. godine. Kourednica je Zbornika radova *Muzika u društvu* (2018, 2020) u izdanju Muzikološkog društva Federacije BiH i Muzičke akademije u Sarajevu. Također je jedna od inicijatorica i organizatorica Ciklusa kreativnih radionica *Podijelimo znanje*, koji se održava svake godine na Muzičkoj akademiji u Sarajevu. U aprilu 2016. godine izabrana je za saradnicu glavnog urednika enciklopedije Grove Music online.

Amra Bosnić completed her master's degree (2010) and PhD studies (2016) in the Department for Music Theory and Pedagogy, at the Academy of Music at the University of Sarajevo, where she became a senior assistant in 2011 then associate professor in 2021, teaching the subjects Music Forms and Styles, and Musical Analysis and Composition in Bosnia and Herzegovina. One of her special fields of interest is the music analysis of Bosnian and Herzegovinian compositional practices, which resulted in her first monography *Symphonic Music in Bosnia and Herzegovina* in 2021. In 2019 Bosnić became the head of the Department for Music Theory and Pedagogy. In 2017 Bosnić became co-editor of the Collection of Papers *Music in Society*, published by the Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina and the Academy of Music at the University of Sarajevo (2018, 2020). Bosnić has initiated and organized the cycle of creative workshops *Podijelimo znanje* with her colleagues, held every year at the Academy of Music at the University of Sarajevo.

Tatjana Čunko diplomirala je muzikologiju i glazbenu publicistiku na Muzičkoj akademiji u Zagrebu 1986. (*Ozbiljna glazba na Radio Zagrebu u razdoblju od 1969. do 1984.*, dio tiskan u časopisu *Arti musices*, 27/1, 1996.), gdje je magistrirala 2004. (*Instrumentalna glazba u Hrvatskoj u 17. stoljeću*, dio tiskan u časopisu *Rad HAZU*, 445/2005.) i doktorirala 2011. (*Hrvatska glazba i Hrvatski radio*, tiskao Treći program Hrvatskoga radija 2012.). Bila je urednica u Glazbenom programu Hrvatskoga radija (1986.-2020.), istovremeno se baveći znanstvenim radom. Od 2019. predaje kolegije „Hrvatska glazba 20. stoljeća“ i „Glazbena publicistika“, što su glavna područja njezinih istraživanja, na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Od 2020. znanstvena je suradnica u Odsjeku za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

Tatjana Čunko graduated in musicology and music journalism from the Academy of Music at the University of Zagreb in 1986 (thesis titled *Serious Music on Radio Zagreb in the Period from 1969 to 1984*, partly published in the journal *Arti musices*, 27/1, 1996), where she also received her master's degree in 2004 (thesis titled *Instrumental Music in Croatia in the 17th*

Century, partly printed in Rad HAZU, 445/2005) and received her PhD in 2011 (thesis titled Croatian Music and Croatian Radio, published by the Third program of the Croatian Radio in 2012). She has been an editor for the Croatian Radio Music Department of Croatian Radiotelevision (1986-2020), while simultaneously engaged in academic work. Since 2019, she has been a lecturer at the Academy of Music at the University of Zagreb, teaching 'Croatian Music of the Twentieth-Century' and 'Music Journalism', which are her main research interests. Since 2020, she has been a researcher in the Department for the History of Croatian Music at the Institute for the History of Croatian Literature, Theatre, and Music at the Croatian Academy of Sciences and Arts.

Sabrina Đulančić-Fejzić je rođena 12. 10. 1994. godine u Sarajevu. Osnovnu općeobrazovnu i muzičku školu (instrument klavir) je završila u Sarajevu. Godine 2013. završila je Srednju muzičku školu u Sarajevu na dva odsjeka: Muzičar općeg smjera i Muzičar solo pjevač u klasi prof. Gordane Topić. Prvi ciklus studija na Muzičkoj akademiji u Sarajevu završila je 2017. godine i stekla zvanje bakalaureat/bachelor muzičke teorije i pedagogije sa prosjekom ocjena 9,79. Drugi ciklus studija na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, na odsjeku Muzička teorija i pedagogija – Harmonija, završila je 2019. godine i stekla zvanje magistar muzičke teorije i pedagogije, sa prosjekom ocjena 10,00. Od 2018. godine je u radnom odnosu u Privatnoj ustanovi Školskom centru Maarif Schools of Sarajevo kao profesor muzičke kulture u osnovnoj školi i gimnaziji. Učestvovala je na studentskoj tribini „Muzikološki razgovori“ 2012. godine i kreativnoj radionici „Podijelimo znanje“ 2018. godine kao izlagač sa temama iz oblasti harmonije.

Sabrina Đulančić-Fejzić was born on 12 October, 1994 in Sarajevo. She attended a general elementary, and music school (instrument piano) in Sarajevo. In 2013, she graduated from the Music High School in Sarajevo in two departments: General Musician and Solo Singer in the class of Prof. Gordana Topic. In 2017 she earned a bachelor's degree in music theory and pedagogy with an average grade of 9.79 from the Academy of Music at the University of Sarajevo. She then received a master's degree from the Department of Music Theory and Pedagogy at the same institution in 2019, with an average grade of 10.00. Since 2018, she has been employed at the Maarif International Schools Sarajevo as a teacher of music culture at the elementary and high school levels. She participated in the student forum "Musicological Conversations" in 2012 and the creative workshop "Let's Share Knowledge" in 2018 as a presenter with topics in the field of harmony.

Sead S. Fetahagić rođen je u Beogradu 1964. godine. Nezavisni je istraživač i prevodilac, trenutno zaposlen u nevladinoj organizaciji Nansen dijalog centar Sarajevo. Diplomirao je pravo, a magistrirao evropske studije. Radio je kao prevodilac i pravni savjetnik za međunarodne organizacije u BiH, te kao akademski tutor na postdiplomskom programu religijskih studija pri Centru za interdisciplinarnu studije Univerziteta u Sarajevu. Objavio više radova na teme: religijski i etnički identitet, politička teorija, popularna muzika. Rock kritikom bavi se od 2004. godine, od kada objavljuje priloge na muzičkim portalima Progarchives.com i Rateyourmusic.com. Od 2007. godine aktivno doprinosi uređenju diskografske baze podataka Discogs.com. Muzički je kolekcionar i autor članaka "Pojava autentične popularne muzike u Sarajevu: Diskografija grupe Indexi do 1966." (2020) i "O vremenu prošlom: Muzika novog vala u Sarajevu 1978-1984." (2021), oba objavljena u Zborniku radova Filozofskog fakulteta u Zenici. Živi i radi u Sarajevu.

***Sead S. Fetahagić** was born in Belgrade in 1964. He is an independent researcher and translator, working at the Nansen Dialogue Centre Sarajevo. He holds a BA in law and an MA in European Studies. He has worked as a translator and legal advisor for international organizations in BiH, and as an academic tutor in Religious Studies at the Centre for Interdisciplinary Studies, University of Sarajevo. He has published on religious and ethnic identity, political theory, and popular music. Sead has been publishing reviews on music portals Progarchives.com and Rateyourmusic.com since 2004, and has been an active member of the online database at Discogs.com since 2007. His recent publications include The Emergence of Authentic Popular Music in Sarajevo: The Indexi Discography Until 1966 (2020) and Recalling the Past: New Wave Music in Sarajevo 1978-1984 (2021), both published in the Collection of Papers of the Faculty of Philosophy, University of Zenica.*

Ivana Paula Gortan-Carlin diplomirala je 1994. na Odjelu za muzikologiju Filozofskog fakulteta u Ljubljani, magistrirala je 2005. na Odjelu za povijest Filozofskog fakulteta u Zagrebu, a doktorirala je 2012. na Odjelu za muzikologiju Filozofskog fakulteta u Ljubljani. Od 2009. godine zaposlena je na Fakultetu za odgojne i obrazovne znanosti Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli gdje predaje glazbene kolegije te kolegij Hrvatska tradicijska glazba na Muzičkoj akademiji u Puli i Uvod u povijest glazbene umjetnosti na Fakultetu za ekonomiju i turizam u Puli "Mijo Mirković". Objavljuje znanstvene i stručne radove. Njeno područje istraživanja je: glazba 19. i 20. stoljeća, istarski skladatelji, istarska tradicijska glazba, metodika glazbene kulture u predškolskoj

dobi, metodika glazbene kulture osnovnoškolske dobi, glazba i turizam, event turizam. Koautorica je knjiga *Glazba i Tradicija: izabrani izričaji u regiji Alpe Adria* (2014.) i *Matko Brajša Rašan* (2019.) te urednica serije zbornika radova *Iz istarske glazbene riznice*.

Ivana Paula Gortan-Carlin earned her undergraduate degree from the Department of Musicology in the Faculty of Arts at the University of Ljubljana (1994), and received her master's degree from the Department of History in the Faculty of Arts at the University of Zagreb (2005), and received her doctorate from the Department of Musicology at the University of Ljubljana (2012). Since 2009, she has been employed at the Faculty of Educational Sciences of the Juraj Dobrila University in Pula where she teaches music courses and Croatian Traditional Music at the Academy of Music of Pula. Her fields of research include: music of the 19th and 20th centuries, Istrian composers, Istrian traditional music, methodology of musical culture in preschool and in primary school age, music and tourism, and event tourism. She is the author of many academic papers, and co-author of the books *Music and Tradition: Selected Expressions in the Alpe Adria Region* (2014) and *Matko Brajša Rašan* (2019), and the editor of the collection of papers "From the Istrian Musical Treasury".

Vanja Grbović (1988) je muzikološkinja, naučni saradnik Muzikološkog instituta SANU. Osnovne i master akademske studije završila je na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti (Univerzitet umetnosti, Beograd). Doktorsku disertaciju pod nazivom *Samoupravljanje u kulturi: Opera Narodnog pozorišta u Beogradu* (1970–1990), uspešno je odbranila u martu 2022. godine na Fakultetu za medije i komunikacije (Univerzitet Singidunum, Beograd) i time stekla zvanje doktor nauka – umetnost i mediji. Od 2022. godine član je na projektu *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia – Making the Difference in Contemporary Society* (Science, Fond za nauku RS). Od februara 2019. član je Muzikološkog društva Srbije, a od februara 2022. i njegov sekretar. Učestvovala je na muzikološkim simpozijumima u zemlji i inostranstvu. Objavila je nekoliko autorskih naučnih radova. U fokusu njenog naučno-istraživačkog rada su istraživanje samoupravnog socijalističkog modela u kulturi, odnos kulture i obrazovanja, muzička kritika, opera kao žanr i kao institucija.

Vanja Grbović (1988) is a research associate at the SASA Institute of Musicology. She received her bachelor's and master's degrees in musicology in the Faculty of Music at the University of Arts in Belgrade. She successfully defended her PhD thesis titled *Self- Management in Culture: Opera of The National Theatre in Belgrade* (1970–1990) in March 2022 in the Faculty

of Media and Communications at Singidunum University, Belgrade. Since 2022, she has been a researcher on the project Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia – Making the Difference in Contemporary Society (The Program IDEAS, Science Fund Republic of Serbia). She has participated in several academic conferences in the country and region and has published papers in proceedings and academic journals. Her academic research focuses on opera studies and the relationship between music and politics.

Zorana Guja Dražeta je diplomirala i magistrirala na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu, Odsjek za muzikologiju i etnomuzikologiju, smjer Etnomuzikologija, a trenutno je doktorand na pomenutoj akademiji i bavi se istraživanjem pjevanja uz gusle, različitih guslarskih praksi i stilova u Bosni i Hercegovini sa posebnim osvrtom na Sarajevsko-romanijsku regiju, odnosno centralno-istočnu Bosnu. U oblasti etnomuzikologije primarno je usmjerena na vokalne oblike (seoske stilove pjevanja), vokalno-instrumentalnu tradiciju (pjevanje uz gusle) i aplikativnu etnomuzikologiju. Svoje radove je prezentovala u Bosni i Hercegovini, Srbiji, Hrvatskoj, Sloveniji, Italiji, Austriji, Njemačkoj, Švedskoj, Rumuniji, Sjedinjenim Američkim Državama, kako na naučnim i stručnim skupovima, simpozijumima, konferencijama i časopisima, tako i na projektima i radionicama, te kao član žirija na različitim smotrama. (Ko)autor je, urednik i muzički producent nekoliko etnomuzikološko-dokumentarnih filmova, kompakt-diskova i monografije *Narodna muzička tradicija Pala i okoline* (2017). Član je Muzikološkog društva FBiH, ICTM-a i ICTM-ovog nacionalnog komiteta u Bosni i Hercegovini. Zaposlena je u Muzikološkom institutu SANU kao etnomuzikolog, istraživač-pripravnik.

Zorana Guja Dražeta completed her bachelor's and master's degrees from the Department of Musicology and Ethnomusicology at the Academy of Music of the University of Sarajevo, and is currently a Ph.D. student at the same institution, researching singing with the accompaniment of gusle, different practices, and styles in Bosnia and Herzegovina with special reference to the Sarajevo-Romanija region, ie. Central-Eastern Bosnia. In the field of ethnomusicology, she is primarily focused on vocal forms (rural singing styles), vocal-instrumental traditions (singing with the accompaniment of gusle), and applied ethnomusicology. She has presented her work in Bosnia and Herzegovina, Serbia, Croatia, Slovenia, Italy, Austria, Germany, Sweden, Romania, and the United States, and at academic and professional conferences, symposiums, conferences, and journals, as well as projects and workshops, and as a member of the jury

for various reviews. Zorana is the (co)author, editor, and music producer of several ethnomusicological-documentary films, CDs, and the monograph Narodna muzička tradicija Pala i okoline (2017). She is a member of the FBiH Musicological Society, ICTM, and the ICTM National Committee in Bosnia and Herzegovina. Zorana is also a junior researcher at the Institute of Musicology SASA in ethnomusicology.

Fatima Hadžić doktorica muzikologije, radi kao redovna profesorica za oblast muzikologije na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu. Članica je i bivša predsjednica Muzikološkog društva FBiH (2014–2018), te saradnik Instituta za muzikologiju i etnomuzikologiju (Muzička akademija). Godine 2019. imenovana je za urednicu Časopisa za muzičku kulturu *Muzika* (Muzika). Glavna područja interesa su historija muzike, posebno historija muzike u Bosni i Hercegovini, ali i različiti fenomeni savremene muzike u Bosni i Hercegovini. Objavila je tri monografije (*Muzičke institucije u Sarajevu (1918-1941): Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija*, 2018; *Stories about Music in Bosnia and Herzegovina: dedicated to Folke Rabe*, 2022 u koautorstvu s Lanom Šehović, Jasminom Talam i Tamarom Karača Beljak; *František Matějovský: češki muzičar u Bosni i Hercegovini* u koautorstvu s Lanom Šehović).

Fatima Hadžić has a Ph.D. in Musicology. She works as a full professor in the field of musicology at the Academy of Music of the University in Sarajevo. She is a member and former President of the Musicological Society of the FB&H (2014–2018), and a researcher at the Institute of Musicology and Ethnomusicology (Academy of Music). In 2019 she was appointed Editor-in-Chief of the Journal for Musical Culture *Muzika*. Her main interests are the history of music, especially the history of music in Bosnia and Herzegovina, as well as various phenomena of contemporary music in Bosnia and Herzegovina. She has published three monographs (*Muzičke institucije u Sarajevu (1918-1941): Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija*, 2018; *Stories about Music in Bosnia and Herzegovina: Dedicated to Folke Rabe*, 2022, with co-authors Lana Šehović, Jasmina Talam and Tamara Karača Beljak; *František Matějovský: češki muzičar u Bosni i Hercegovini* with co-author Lana Šehović).

Nerma Hodžić Mulabegović je diplomirala na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu na Odsjeku za dirigovanje (2001) i na Odsjeku za muzičku teoriju i pedagogiju (2006), na kojem je magistrirala (2014) i doktorirala (2019). Trenutno djeluje na Muzičkoj akademiji u Sarajevu

kao docentica za oblast solfeggio. Objavila je naučne članke u relevantnim časopisima i zbornicima radova iz oblasti muzičke pedagogije i teorije. Kao pedagoginja i teoretičarka nastupala je u BiH i inostranstvu na seminarima iz oblasti solfeggia i primijenjene muzičke teorije i pedagogije. Uz kolegice dr. Amru Bosnić i dr. Naidu Hukić voditeljica je projekta Ciklus kreativnih radionica Podijelimo znanje (2017–2022), s kojima je bila i urednica Zbornika radova 11. međunarodnog simpozija "Muzika u društvu, Muzika – Nacija – Identitet". Članica je Muzikološkog društva FBiH, Društva za promicanje Funkcionalne muzičke pedagogije Elly Bašić, ICTM-ovog Nacionalnog komiteta za BiH, Uredničkog odbora Časopisa za muzičku kulturu Muzika, šefica je Centra za muzičku edukaciju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu.

Nerma Hodžić-Mulabegović earned her undergraduate degree from the Department of Conducting in the Academy of Music at the University of Sarajevo (2001), and then the Department of Music Theory and Pedagogy at the same institution (2006), where she also earned her master's degree (2014) and her doctorate (2019). She is currently working at the Academy of Music at the University of Sarajevo as an assistant professor of solfeggio. She has published academic articles in journals and collections of papers relevant to the field of music pedagogy and theory. As a pedagogue and theorist, she has performed in B&H and abroad at seminars in the field of solfeggio and applied music theory and pedagogy. Along with her colleagues, Dr. Amra Bosnić and Dr. Naida Hukić, she is the leader of the project Cycle of Creative Workshops Let's Share Knowledge (2017–2020), as well as the editor of the Proceedings of the 11th International Symposium "Music in Society, Music – Nation – Identity". She is a member of the Musicological Society of FB&H, the Society for the Promotion of Functional Music Pedagogy Elly Bašić, ICTM National Committee for B&H, the editorial board of the Journal of Music Culture Muzika, and the head of the Centre for Music Education of the Academy of Music at the University of Sarajevo.

Silvana Jakupović Bečei (1997) diplomirala je na Odsjeku za muzičku teoriju i pedagogiju na Muzičkog akademiji Univerziteta u Sarajevu (2019), nastavljajući da pohađa 11 ciklus studija, te preuzimajući ulogu demonstratorice na predmetu Muzički oblici i stilovi (2019/2020). Biva učesnica stručnih predavanja, usavršavanja, seminara/radionica od kojih se izdvaja višegodišnje učešće (2017–) i koordinacija Ciklusa kreativnih radionica *Podijelimo znanje*, i učešće na Internacionalnom studentskom forumu Scenskih umetnosti Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu u okviru 21/22. Pedagoškog foruma scenskih umetnosti (2018/2019). Postaje članica Muzikološkog društva FBiH (2019).

Obavlja poslove nastavnika na predmetima solfeggio sa teorijom muzike, skupno muziciranje: hor i orkestar, pripremno odjeljenje i klavir (2019–2022), te uspješno polaže Stručni ispit nastavnika. U školskoj 2022/2023 godini obavlja poslove na predmetima Music / Muzička kultura u Gimnaziji ssst i Richmond Park Education Sarajevo. Aktualno vrši poslove sekretara Fondacije za muzičke umjetnosti i Festivala *Sarajevske večeri muzike – SVEM*.

Silvana Jakupović Bečei (1997) *earned her undergraduate degree from the Department of Music Theory and Pedagogy at the Academy of Music of the University of Sarajevo (2019), before continuing to postgraduate studies and becoming a lecturer on the subject of musical forms and styles (2019/2020). She participates in professional lectures and workshops, which includes participation (2017–) and coordination of the cycle of creative workshops Podijelimo znanje and on the International Student Forum of Performing Arts of the Faculty of Music Belgrade in 21/22. Pedagogical Forum of Performing Arts (2018/19). She became a member of the Musicological Society of FBiH in 2019, and worked as a teacher of theoretical subjects from 2019–2022. In 2022/2023, she started to work as a professor on the subject of music / music culture in Gymnasium ssst and Richmond Park Education Sarajevo. She is currently employed as the secretary of the Music Arts Foundation and Festival Sarajevo Music Nights – SVEM.*

Tamara Jurkić Sviben hrvatska pijanistica, muzikologinja i glazbena pedagoginja. Klavirsko umijeće je usavršavala u klasama eminentnih klavirskih pedagoga Jurice Muraja i Vladimira Krpana na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Nastupala je kao solo pijanistica i komorna glazbenica na raznim hrvatskim i međunarodnim glazbenim festivalima. Zanimanje za hrvatsku glazbenu baštinu usmjerilo je njezine interese prema istraživanju hrvatskih skladatelja židovskog podrijetla i njihovog doprinosa hrvatskoj kulturi što je rezultiralo doktoratom kroatologije na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu. Usporedno se bavi interdisciplinarnim istraživanjima u području glazbe i usvajanja jezika kao docent na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Aktivna je članica Hrvatskog društva glazbenih umjetnika i Hrvatskog muzikološkog društva te potpredsjednica Hrvatskog glazbenog zavoda.

Tamara Jurkić Sviben *a practising pianist, chamber musician and croatologist, attended the classes taught by Jurica Murai and Vladimir Krpan at the Academy of Music at the University of Zagreb, and earned a PhD in Croatiaology from the Faculty of Croatian Studies at the University of Zagreb. While researching and promoting Croatian music and musical tradition, she discovered musicians, especially composers of Jewish origin, and their*

contribution to Croatian culture. This was the main topic of her research for over a decade, along with other interdisciplinary research in the fields of literature and music, music pedagogy, and musicology. She is an assistant professor at the Faculty of Teacher Education at the University of Zagreb, engaged in interdisciplinary research in music, language, and culture, as well as an active member of the Croatian Society of Music Artists and Croatian Musicological Society, the vice-president of the Croatian Music Institute, and the music department head at Matica Hrvatska.

Vjera Katalinić znanstvena savjetnica i upraviteljica Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, naslovna redovita profesorica na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, predsjednica Hrvatskog muzikološkog društva. Područja istraživanja: glazbena kultura u 18. i 19. stoljeću, mobilnost glazbe i glazbenika i njihova umrežavanje; glazbeni arhivi u Hrvatskoj. Voditeljica projekta HERA "Music Migrations in the Early Modern Age" (MusMig, 2013-2016); voditeljica projekta Hrvatske zaklade za znanost „Umrežavanje glazbom: promjene paradigmi u 'dugom 19. stoljeću'" (NETMUS19, 2017-2021), istraživač na projektu HRZZ-a „Institucionalizacija moderne građanske glazbene kulture u 19. stoljeću na području civilne Hrvatske i Vojne krajine“ (2021-2025). Objavila četiri knjige, više od 230 članaka, 10 zbornika radova i osam notnih izdanja.

Vjera Katalinić *academic advisor at, and director of, the Institute for the History of Croatian Literature, Theatre, and Music, at the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb; full professor at the Academy of Music at the University of Zagreb, and president of the Croatian Musicological Society. Her fields of interest include musical culture in the 18th and 19th centuries, the mobility of music and musicians and their networks, and music archives in Croatia. She is the leader of the Croatian Research Foundation (CRF) project "Networking through Music: Changes of Paradigms in the 'Long 19th Century'" (2017-2021), and is currently a researcher on the CRF project "Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture in the 19th Century in Civil Croatia and the Military Frontier" (2021-2025). She has published four books, some 240 articles, edited 7 monographs, 11 proceedings, and 8 music scores.*

Senad Kazić je redovni profesor na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu za predmete Solfeggio i Metodika nastave solfeggia. Objavio je tri knjige i jednu monografiju. Autor je četiri udžbenika, pet informativnih publikacija o Muzičkoj akademiji, te preko dvadeset

radova objavljenih u naučnim i stručnim časopisima. Učestvovao je na brojnim simpozijumima i tribinama, te održao niz seminara, radionica i drugih predavanja. Oblasti njegovog istraživanja su muzička teorija, muzička pedagogija, primijenjena muzikologija, historiografija, osiguranje kvaliteta i menadžment u visokoškolskim ustanovama.

Senad Kazić is a full professor at the Academy of Music, University of Sarajevo, teaching the subjects Ear Training and Didactics of Ear Training. He has published three books and one monograph. He is the author of four textbooks, five informative publications about the Academy of Music, and over twenty papers published in academic and professional journals. He has participated in numerous symposia and forums, and held a number of seminars, workshops, and other lectures. His fields of interest are music theory, music pedagogy, ear training, applied musicology, historiography, quality assurance, and management in higher education institutions.

Lucija Konfic diplomirala je muzikologiju (Muzička akademija u Zagrebu) 2005. i bibliotekarstvo (Filozofski fakultet u Zagrebu) 2008, a doktorirala 2017. na Universität für Musik und darstellende Kunst u Grazu. Radi kao znanstvena suradnica u Odsjeku za povijest hrvatske glazbe HAZU u Zagrebu. Suradnica je na aktualnom projektu HRZZ-a „Institucionalizacija moderne građanske glazbene kulture u 19. stoljeću na području civilne Hrvatske i Vojne krajine (MusInst19)“. Sudjelovala je na 30-ak simpozija u Hrvatskoj i inozemstvu (Italija, Mađarska, Njemačka, Poljska, Bosna i Hercegovina). Aktivno se bavi istraživanjem povijesti hrvatske glazbe s posebnim interesom za sljedeće teme: teorija glazbe u 18. stoljeću, traktati G. M. Stratica, aspekti hrvatske glazbe od 17. do 20. stoljeća, digitalna muzikologija, glazbeni arhivi. Od 2020. glavna je urednica časopisa *Arti musices*.

Lucija Konfic graduated in musicology (Music Academy in Zagreb) in 2005 and librarianship (Faculty of Philosophy at the University of Zagreb) in 2008, and received her PhD in 2017 at the Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. She works as a research associate in the Department for History of Croatian Music at the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb. She is a collaborator on the current project by the Croatian Science Foundation, “Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture in the 19th century in Civil Croatia and the Military Frontier (MusInst19)”. She has participated in some 30 symposia in Croatia and abroad (Italy, Hungary, Germany, Poland, Bosnia and Herzegovina). She is actively researching the history of Croatian music, with a special interest in the following topics: music theory in the 18th century, treatises by G. M. Stratico, specific aspects of Croatian music (17-20th centuries), digital

musicology, and music archives in Croatia. Since 2020, she has been the editor-in-chief of the Croatian musicological journal Arti musices.

Marija Maglov naučna saradnica na Muzikološkom institutu SANU u Beogradu. Doktorirala je na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu sa temom *Medijski obrt u muzici: produkcija i recepcija muzike u kontekstu medijske kulture u 20. veku*. Usavršavala se na Visokoj školi za muziku, teatar i medije u Hanoveru (Hochschule für Musik, Theater und Medien, Hanover) kao dobitnica DAAD stipendije za kratke studijske boravke (2018). Autorka je monografije *The Best of: umetnička muzika u PGP-u* (Beograd: FMK, 2016). Objavila je radove u naučnim časopisima, tematskim monografijama i zbornicima i izlagala na domaćim i međunarodnim konferencijama. Njena polja istraživanja su muzika i mediji, radiofonija, diskografija i festivali s konferencijama/agency festivali.

Marija Maglov is a research associate at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. She received her PhD from the Department of Musicology in the Faculty of Music at the University of Arts in Belgrade, after completing the thesis Media Turn in Music: Production and Reception of Music in the Context of Media Culture in the 20th Century. In 2018, she received a DAAD short-term research grant for a research project carried out at Hochschule für Musik, Theater und Medien Hanover, Germany. In addition to the monography The Best of: Classical Music in PGP (Belgrade: FMK, 2016), she has published studies in academic journals and taken part in conferences domestically and abroad. Her main research interests are interdisciplinary musicological studies of music and media, radio art, discography, and agency festivals.

Miloš Marinković (1992) je muzikolog, naučni saradnik u Muzikološkom institutu SANU. Na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, 2023. godine odbranio je doktorsku disertaciju pod naslovom *Jugoslovenski festivali savremene muzike utemeljeni tokom šezdesetih godina dvadesetog veka: uodnošavanja umetničkih, društvenih i političkih platformi*. Bio je stipendista programa CEEPUS u sklopu istraživačkog boravka na Univerzitetu u Ljubljani. Sarađivao je na projektu Muzikološkog instituta SANU, *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi*, a trenutno je angažovan na projektu *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society* (Fond za nauku Republike Srbije). Njegova istraživačka interesovanja fokusirana su na savremenu muziku, muzičke

festivale i odnos muzike i politike u bivšim socijalističkim zemljama.

Miloš Marinković (1992) is a musicologist and research associate at the Institute of Musicology SASA. He defended his doctoral thesis under the title *Yugoslav Festivals of Contemporary Music Established During the Sixties of the Twentieth Century: Interconnections of Artistic, Social, and Political Platforms in the Faculty of Music at the University of Arts in Belgrade* (2023). He was a scholarship recipient of the CEEPUS program as part of a research stay at the University of Ljubljana. He collaborated on the Institute of Musicology SASA project, *Serbian Musical Identities within Local and Global Frameworks: Traditions, Changes, Challenges*, and is currently engaged on the project *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society (The Science Fund of the Republic of Serbia)*. His research interests are focused on contemporary music, music festivals, and the connection between music and politics in former socialist countries.

Naka Nikšić doktorirala je klavir na Konzervatorijumu Hadžetepe univerziteta u Ankari (2015) i metodiku nastave muzičke kulture na Fakultetu za obrazovanje učitelja i vaspitača Univerziteta u Beogradu (2016). Na Fakultetu za obrazovanje učitelja i vaspitača zaposlena je od 2001. godine. Od 2003. angažovana je u zvanju vanrednog profesora na predmetima u oblasti Metodika nastave muzičke kulture na svim nivoima studija. Kao pijanista nastupala je u zemlji i inostranstvu. Učesnik je više međunarodnih naučnih skupova i konferencija. Autor je jedne monografije i više radova iz oblasti metodike nastave muzičke kulture i etnomuzikologije.

Naka Nikšić earned the title of *Doctor of Musical Arts, majoring in piano performance* (2015) at the *Ankara Devlet Konservatuvvari (Hacettepe Universitesi)* and *Methodology of Music Education* (2016) at the *Teacher Education Faculty (University of Belgrade)*. She has been employed in the *Faculty of Teacher Education at the University of Belgrade* since 2001. Since 2003, she has been engaged as an *associate professor in the field of Music Culture Teaching Methodology at all levels of study*. As a pianist, she has performed all over the world and recorded several CDs. She is also the author of a monograph and several works in the field of teaching methodologies of musical culture and ethnomusicology.

José Miguel Pérez Aparicio diplomirao je historiju i nauke o muzici na Autonomnom univerzitetu u Madridu (UAM). Trenutno pohađa master studij iz historije i teorije izvodačkih umjetnosti na Institutu za teatar u

Barceloni, gdje svoje istraživanje specijalizuje za lirski teatar. Također je pred-doktorski istraživač, dobitnik stipendije Ministarstva univerziteta za obuku univerzitetskih profesora (FPU). Svoju doktorsku disertaciju razvija na Autonomnom univerzitetu u Barseloni (UAB), istražujući muzički nacionalizam primijenjen na slučaj modernističkog pokreta za katalonski lirski teatar. Ranije je radio na UAM-u kao istraživač na osnovnim studijama, baveći se prilagođavanjem muzike za prijevod francuskog lirskog teatra na španski jezik tokom prosvjetiteljstva, kao i esnafom graditelja gitara u istom periodu. Također je radio u Fondaciji Jacinto Guerrero na koordinaciji Zarzuela konferencija 2020. godine.

José Miguel Pérez Aparicio graduated in history and sciences of music at the Autonomous University of Madrid (UAM). He is pursuing a master's degree in history and theory of the performing arts at the Institute of Theatre of Barcelona, where his field of research is specialized in lyric theatre. He is also currently a predoctoral researcher, awarded with the Ministry of Universities' scholarship for the training of university professors (FPU). He developed his thesis at the Autonomous University of Barcelona (UAB) on musical nationalism as applied to the case of the Modernist movement for a Catalan lyric theatre. Previously he worked at the UAM as an undergraduate researcher on the adaptation of music for the translation of French lyric theatre to Spanish during the Enlightenment, as well as on the guitar-makers guild of this same period. He has also worked at the Jacinto Guerrero's Foundation on the coordination of the Zarzuela Conferences of 2020.

Nermin Ploskić je magistrirao 2018. godine na Odsjeku za muzičku teoriju i pedagogiju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu. U periodu od 2013. do 2018. godine, bio je angažovan kao nastavnik muzičke kulture u osnovnim školama u Kantonu Sarajevo, a od periodu od 2015. do 2016. godine i kao eksterni saradnik na poslovima osmišljavanja i dizajniranja digitalnih sadržaja za prve digitalne udžbenike u BiH – predmet Muzička kultura u osnovnoj školi. U novembru 2018. godine, na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu izabran je u zvanje asistenta za predmete Metodika muzičke nastave I – VIII, a u zvanje višeg asistenta izabran je u julu 2022. godine. Student je na doktorskom studiju iz oblasti nauka o muzici (Metodika muzičke nastave). Od 2020. godine je angažovan i kao Nacionalni koordinator za Bosnu i Hercegovinu u Evropskoj asocijaciji za muziku u školama (European Association for Music in Schools – EAS).

Nermin Ploskić obtained his master's degree in 2018 in the Department of Music Theory and Pedagogy at Academy of Music at the University of Sarajevo.

From 2013 to 2018, he worked as a music teacher in primary compulsory schools in Sarajevo. From 2015 to 2016, he was engaged as an external collaborator involved in creating and designing digital content for the first digital textbooks in BiH, in the subject of music in elementary schools. In November 2018, he was elected to the title of assistant for the subjects Methodology of Music Teaching I – VIII at the Academy of Music at the University of Sarajevo, and he was elected to the title of senior assistant in July 2022. He is currently a doctoral student in the field of music pedagogy (Methodology of Music Teaching) at the same institution. Since 2020, he has been engaged as the National Coordinator for BiH in the European Association for Music in Schools (EAS).

Davorka Radica (1971), diplomirala je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, 1995. godine na Odsjeku za kompoziciju i glazbenu teoriju, a na istoj je ustanovi magistrirala 2002. završivši Poslijediplomski znanstveni studij iz glazbene pedagogije, te doktorirala na Odsjeku za muzikologiju 2006. godine. Od 1996. do 2000. je mlađa asistentica na odsjeku Glazbena kultura Muzičke akademije u Zagrebu. Od 2001. godine zaposlena je na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu, trenutno kao red. profesorica i predstojnica Odsjeka glazbene teorije i kompozicije te voditeljica doktorskog studija. S radovima iz područja glazbene teorije i glazbene pedagogije sudjelovala je na brojnim znanstvenim simpozijima a redovito održava i predavanja i seminare u vidu stručnog usavršavanja nastavnika glazbenih škola. Autorica je brojnih znanstvenih radova te knjiga *Ritamska komponenta glazbe 20. stoljeća* (2011), nagrađene nagradom HAZU i *Kantata Josipa Hatzea Resurrexit* (2018), u koautorstvu s I. Tomić Ferić. Članica je uređivačkog odbora časopisa *Theoria* i *Bašćinski glasi*.

Davorka Radica (1971), graduated from the Academy of Music at the University of Zagreb in 1995, in the Department of Composition and Music Theory, where she also achieved a master's degree in music pedagogy in 2002, and her doctorate in the Department of Musicology in 2006. From 1996 to 2000, she worked as an assistant lecturer in the Department of Music Culture at the same institution. Since 2001, she has worked at the Arts Academy of the University of Split, where she is currently a full professor, head of the Department of Music Theory and Composition, and head of doctoral studies. She has participated in numerous academic symposia, presenting papers in music theory and music pedagogy, and regularly holds lectures and seminars intended for the professional development of music school teachers. She is the author of numerous academic papers, and her book *Rhythm Component of 20th Century Music* (2011) earned her the

Croatian Academy of Science and Arts award. Her book The Cantata of Josip Hatze Resurrexit (2018) was written in co-authorship with I. Tomić Ferić. She is a member of the editorial board for the journals Theoria and Baščinski glasi.

Bojana Radovanović Šuput (1991), muzikološkinja i teoretičarka umetnosti, naučna saradnica u Muzikološkom institutu SANU. Doktorirala je na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, s temom odnosa između glasa i vokalne tehnike i novih tehnologija u savremenoj umetničkoj i popularnoj muzici. Istražuje u oblastima savremene muzike i umetnosti, glasa, metal muzike, umetnosti i medija, kao i metodologije istraživanja (u) umetnosti, muzici i muzikologiji. Objavila je dve monografije i bila deo uredničkog tima jednog međunarodnog tematskog zbornika. Jedna je od osnivača Udruženja za prezervaciju, istraživanje i promociju muzike „Srpski kompozitori”, koje održava najveću audio-vizuelnu bazu srpske umetničke i primenjene muzike na internetu. Članica je Udruženja kompozitora Srbije, Međunarodne asocijacije za istraživanje popularne muzike (IASPM) i Međunarodnog društva za studije metal muzike (ISMMS), saradnica Odbora za zaštitu srpske muzičke baštine SANU, te članica Međunarodnog umetničkog saveta časopisa *Metal Music Studies* i Upravnog odbora Muzikološkog društva Srbije. Suosnivačica je i glavna i odgovorna urednica naučnog časopisa *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology*.

Bojana Radovanović Šuput (1991), *musicologist and art theorist, research associate at the Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts. She obtained her Ph.D. at the University of Arts in Belgrade, studying the relationship between voice and vocal technique and new technologies in contemporary art and popular music. She has published two books and co-edited one collective monograph. She is one of the founders of the Association for Preservation, Research, and Promotion of Music "Serbian Composers" which works on the largest internet audio-visual archive of Serbian art and applied music. She is a member of the Composers' Association of Serbia, International Association for the Study of Popular Music (IASPM), and International Society for Metal Music Studies (ISMMS), as well as a collaborator with the Board for the Protection of Musical Heritage of the Serbian Academy of Sciences and Art, and a member of the editorial advisory board of the Metal Music Studies Journal, and the executive board of the Serbian Musicological Society. She is a co-founder and the editor-in-chief of the academic journal INSAM Journal of Contemporary Music, Art, and Technology.*

Nico Schüler je istaknuti univerzitetski profesor teorije muzike i muzikologije na Državnom univerzitetu Teksas. Bio je pozvani predavač na konferencijama i radionicama u Njemačkoj, Austriji, Češkoj, Poljskoj, Švedskoj, Engleskoj, Nizozemskoj, Litvaniji, Švicarskoj, Sloveniji, Srbiji, Bosni i Hercegovini, Gani, Grčkoj, Peruu, Južnoj Koreji, Japanu, Turskoj, kao i širom Sjedinjenih Američkih Država i Kanade. Njegovi glavni istraživački interesi uključuju interdisciplinarnе aspekte moderne muzike, primjenu računara u muzici, metodologiju istraživanja muzike i muzičku historiografiju. Među najistaknutijim temama njegovog istraživanja su ponovno otkrivanje nedovoljno zastupljenih muzičara i kompjuterska analiza muzike. Urednik je istraživačke edicije *Methodology of Music Research*, autor ili urednik 21 knjige i autor više od 120 članaka. Njegove najnovije knjige su *Musical Listening Habits of College Students* (2010), *Approaches to Music Research: Between Practice and Epistemology* (2011) i *Computer-Assisted Music Analysis* (2014).

Nico Schüler is University Distinguished Professor of Music Theory and Musicology at Texas State University. He has been an invited speaker at conferences and workshops in Germany, Austria, Czech Republic, Poland, Sweden, England, The Netherlands, Lithuania, Switzerland, Slovenia, Serbia, Bosnia and Herzegovina, Ghana, Greece, Peru, South Korea, Japan, Turkey, and throughout the United States and Canada. His main research interests are interdisciplinary aspects of modern music, computer applications in music, methodology of music research, and music historiography. Among his most prominent research topics are the rediscovery of underrepresented musicians and computational music analysis. He is the editor of the research book series *Methodology of Music Research*, the author or editor of 21 books, and the author of more than 120 articles. His most recent books are on *Musical Listening Habits of College Students* (2010), *Approaches to Music Research: Between Practice and Epistemology* (2011), and *Computer-Assisted Music Analysis* (2014).

Timur Sijarić je studirao klasični saksofon, kompoziciju i muzikologiju u Beču. Do 2021. godine je bio znanstveni suradnik u projektu "Die Wien-Film" i voditelj projekta "Wien im Kulturfilm" na ACDH-CH u sklopu Austrijske Akademije Znanosti (öAW). Od 2020. godine je znanstveni suradnik na Musik und Kunst Privatuniversität Wien u Beču, Austrija te od 2022. viši znanstveni suradnik na Hochschule Luzern – Musik u Lucernu, Švicarska.

Timur Sijarić studied saxophone, composition, and musicology in Vienna. Until 2021 he was a research associate in the project "Die Wien-Film" as well as a principal investigator of "Wien im Kulturfilm" at the ACDH-CH

of the Austrian Academy of Sciences. Since 2020 he has been a research assistant at the Musik und Kunst Privatuniversität Wien in Vienna, and since 2022 he has been a senior research associate at the Hochschule Luzern – Musik in Lucerne.

Teodora Trajković (1993) je master teoretičar umetnosti i diplomirani bibliotekar. Diplomirala je (2018) i masterirala (2020) na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, na smeru za Muzičku pedagogiju. Stekla je Uverenje o položenom stručnom ispitu u bibliotečko-informacionoj delatnosti 2018. (Narodna biblioteka Srbije), Zaposlena je u Muzikološkom institutu SANU od 2019. godine. Nakon toga, stekla je Uverenje o položenom stručnom ispitu u oblasti zaštite arhivske građe (Državni arhiv Srbije) 2021. godine. Pored bibliotečkog i arhivskog posla koji obavlja, administrira digitalni arhiv izdanja SANU – DAIS (kolekciju Muzikološkog instituta SANU), volonterski radi na internacionalnom muzičkom festivalu Rossi fest i član je Srpsko-jevrejskog pevačkog društva, hora Braća Baruh. Polje interesovanja joj je očuvanje i objavljivanje arhivske građe o srpskim kompozitorima, kao i digitalizacija (muzičkog) kulturnog nasleđa Srbije.

Teodora Trajković (1993), master art theorist and graduate librarian, finished her BA (2018) and MA (2020) studies in the Department for Music Pedagogy at the Faculty of Music at the University of Arts in Belgrade. She obtained a certificate for passing the professional exam in library and information activities in 2018 (National Library of Serbia), and since 2019 she has been employed at the Institute of Musicology SASA. She then obtained a certificate for passing the professional exam in the field of protection of archival material (State Archives of Serbia) in 2021. In addition to her library and archival work, she administers the digital archive of SASA – DAIS (collection of the Institute of Musicology SASA), volunteers at the international music festival Rossi Fest, and is a member of the Serbian-Jewish Singing Society, the Baruch Brothers Choir. Her field of interest is the preservation and publication of archival material on Serbian composers, as well as the digitization of the (musical) cultural heritage of Serbia.

Stanislav Tuksar diplomirao na Filozofskom fakultetu (filozofija, anglistika) i Muzičkoj akademiji (violončelo) Sveučilišta u Zagrebu, gdje je i magistrirao (1978.) i doktorirao (1990.) muzikologiju. Znanstveno se usavršavao na Sveučilištu Sorbonne u Parizu (1974.-1976.) kao stipendist francuske vlade i u Staatliches Institut für Musikforschung u Berlinu (1986.-1988.) kao stipendist Humboldtove zaklade. Od 1992.

do 2015. profesor povijesti i estetike glazbena Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije u Zagrebu. Od 2017. profesor emeritus Sveučilišta u Zagrebu. Sudjelovao je na više od 150 simpozija, te bio gost profesor na 26 akademskih institucija u Europi, Sjevernoj Americi, Africi i Australiji. Suosnivač, tajnik i predsjednik Hrvatskog muzikološkog društva (2001.-2006.; 2013.-2018.). Glavni je urednik međunarodnog časopisa *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* i član redakcija 8 časopisa u zemlji i inozemstvu. Objavio je 28 knjiga (kao autor, prevoditelj i urednik) i više od 260 članaka. Od 2012. redoviti je član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Stanislav Tuksar is Professor Emeritus of the University of Zagreb, Croatia, having achieved a BA in philosophy, English and violoncello, and an MA and PhD in musicology, all at the University of Zagreb, where he taught musicology from 1993 to 2015. He continued his advanced studies at the Université de Paris IV-Sorbonne (1974-76) and was the Humboldt Foundation research fellow at Staatliches Institut für Musikforschung in West Berlin (1986-88). He has participated in more than 140 scholarly symposia in Croatia and abroad, and lectured at 25 universities worldwide. He has published 30 books as author, editor, and translator, and has authored more than 250 articles. Since 2000 he has been Editor-in-Chief of the *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. He was co-founder (1992), Secretary (1992-1997) and President (2001-2006, 2013-2018) of the Croatian Musicological Society, and he has been fellow of the Croatian Academy of Sciences and Arts (since 2012), both in Zagreb.

Maja Vasiljević je doktor sociologije i master muzikologije. Zaposlena je kao naučni saradnik na Odeljenju za istoriju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Bavi se istraživanjem tema na razmeđu muzikologije, istorije i sociologije, s fokusom na relacijama politike i muzike. Nedavno je proširila opseg interesovanja na fenomen populizma na području bivše Jugoslavije na međunarodnom projektu Horizon 2020 iz fonda Evropske komisije "POPREBEL Populist rebellion in Eastern and Central Europe after the Fall of Berlin Wall". Od 2019. radila je na projektu digitalizacije jevrejskog nasleđa u Vojvodini. Objavila je dve monografije: *Filmska muzika u SFRJ: između politike i poetike* (Beograd, Hera edu, 2016) i *Jevrejski muzičari u Beogradu: Od Balfurove deklaracije do Holokausta* (srpski, 2021); *Jewish musicians in Belgrade: From the Balfour Declaration to the Holocaust* (engleski, 2023, Beograd, Muzikološki institut SANU i Hera edu, 2023).

Maja Vasiljevic has a PhD in Sociology, and an MA in Sociology and Musicology. She works as a research assistant at the Faculty of Philosophy, University

of Belgrade, Serbia. Her research topics are at the intersection of sociology, musicology, and history with an emphasis on the relationship between music and politics. Recently, she has been expanding her interdisciplinary scope by researching populism in the territory of the former Yugoslavia on an Horizon 2020 inter-consortium project about the populist rebellion in Central and Eastern Europe after the fall of the Berlin Wall. She was also part of digitization projects of Jewish heritage in Vojvodina. She has published two monographs: *Jewish Musicians in Belgrade: From the Balfour Declaration to the Holocaust* (2021 Serbian, 2023 English) and *Filmska muzika u SFRJ: između politike i poetike* (*Film Music in SFRY: Between Poetics and Politics*, 2016).

Katarina Zadnik je docent na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Ljubljani. Na odsjeku za Muzičku pedagogiju predaje: Specijalnu didaktiku za predškolsko razdoblje i Specijalnu didaktiku za Nauku o muzici i Solfeggio u osnovnoj muzičkoj školi. Na ovoj instituciji je i doktorirala proučavajući uticaj ranog muzičkog obrazovanja na razvoj ritmičkog i melodijskog sluha kod osmogodišnjih učenika muzičke škole. Od 1995. do 2006. godine je predavala predmet Nauka o muzici i predškolske programe u Muzičkoj školi Franca Šturma u Ljubljani. U vrijeme reforme nastavnih programa je učestvovala u izradi mjerila za opisno ocjenjivanje na predškolskom stupnju muzičkog obrazovanja u Sloveniji. Na postdiplomskim studijama odsjeka za Muzičku pedagogiju na Muzičkoj akademiji u Ljubljani je istraživala nove pristupe provjere i ocjenjivanja na predškolskom nivou muzičkog obrazovanja i izdala monografiju *Opisna ocjenjivanja muzičkog razvoja petogodišnjaka i šestogodišnjaka*. Intenzivno se bavi proučavanjem uticaja muzičkih aktivnosti na cjelokupan muzički razvoj u ranom dječjem dobu. Na temelju dva izvedena projekta Sati muzike za odojčad (2014) i Sati muzike za najmlađe (2015) kojima je rukovodila, izradila je program za izborni predmet Muzika u najranijem dječjem uzrastu, koji se sprovodi na Muzičkoj akademiji u Ljubljani od akademske 2016/2017. godine. Dr Katarina Zadnik svoj naučni rad usmjerava ka istraživanju procesa učenja i podučavanja na predškolskom nivou obrazovanja u kontekstu opšteg i muzičkog školstva. Član je žirija državne manifestacije Glasbena olimpijada, kojom se podstiču muzički nadareni učenici. Godine 2019. objavila je monografiju *Muzička teorija u muzičkim školama Slovenije između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti*.

Katarina Zadnik is an assistant professor at the Academy of Music, University of Ljubljana. In the Department of Music Education, she teaches Special Didactics for the Preschool Period, Special Didactics for Music Theory, and

Solfeggio in Elementary Music School. She also received her doctorate from this institution, studying the influence of early music education on the development of rhythmic and melodic abilities in eight-year-old music school students. From 1995 to 2006 she taught the subject Music Theory and Solfeggio and preschool programs at the Franc Šturm Music School in Ljubljana. During the curriculum reform, she participated in the development of criteria for descriptive assessments at the pre-school level of music education in Slovenia. During her postgraduate studies in the Department of Music Education at the Academy of Music, University of Ljubljana, she researched new assessment approaches at the preschool level of music education and published the monograph A Descriptive Assessment of the Musical Development of Five-Year-Olds and Six-Year-Olds. She is intensively studying the influence of musical activities on overall musical development in early childhood. Based on two completed projects, Music Hours for Infants (2014) and Music Hours for the Youngest (2015), which she led, she created a program for the elective subject Music in Earliest Childhood, which has been implemented at the Academy of Music in Ljubljana since the 2016/2017 academic year. Dr. Katarina Zadnik directs her academic work towards researching the process of learning and teaching at the preschool level of education in the context of general and music education. She is a member of the jury of the state event Music Olympiad, which encourages musically gifted students. In 2019 she published Music Theory in the Slovenian Music School between the Past, Present and Future.

Alessia Zangrando trenutno je doktorantica na Univerzitetu u Bolonji (Odsjek za kulturnu baštinu). Tokom svoje karijere stekla je diplomu iz konzervacije kulturne baštine na Univerzitetu u Udinama, master diplomu iz arheologije na Univerzitetu u Bolonji, te diplomu prvog stupnja iz operskog pjevanja na Konzervatoriju u Udinu. Alessia je objavila nekoliko radova o muzici u rimskoj epigrafici, muzici Balkana 17. stoljeća u putopisima i muzičkoj baštini Fondacije Coronini Cronberg iz Gorizije. Također je autorica brojnih radova predstavljenih na međunarodnim konferencijama o muzici antike i balkanskoj muzici.

Alessia Zangrando is currently a PhD student at the University of Bologna (Department of Cultural Heritage). During her career, she obtained a bachelor's degree in Conservation of Cultural Heritage at the University of Udine, a master's degree in Archaeology at the University of Bologna, and a 1st level degree in opera singing at the Conservatory of Udine. Alessia has published a few papers on music in Roman epigraphy, 17th century Balkan music in travelogues, and the musical heritage of the Coronini Cronberg

Foundation of Gorizia. She has also authored a number of papers at international conferences on music in antiquity and Balkan music.

HISTORIOGRAFSKI POGLEDI NA MUZIKU U REGIJI

HISTORIOGRAPHIC PERSPECTIVES ON MUSIC IN THE REGION

The Travelogues by Sieur Pouillet and Monsieur Quiclet as Sources for the Study of 17th-Century Balkan Soundscapes

Putopisi Sieur Pouilleta i Monsieur Quicleta kao izvori za proučavanje balkanskih zvučnih pejzaža 17. stoljeća

Alessia Zangrando (Italy / Italija)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.35

REVIEW ARTICLE

PREGLEDNI ČLANAK

ABSTRACT: The little-known French travellers Sieur Pouillet and Monsieur Quiclet embarked on the first leg of their joint journey to the Levant around 1657 and 1658. Though Eurocentric and often inaccurate, their travel diaries, published in 1667 and 1664 respectively, enrich our knowledge of 17th-century Balkan soundscapes and musical traditions.

KEY WORDS: Sieur Pouillet. Monsieur Quiclet. 17th-century travelogues. Balkan soundscapes.

SAŽETAK: Malo poznati francuski putnici Sieur Pouillet i Monsieur Quiclet krenuli su na prvu etapu svog zajedničkog putovanja na Levant između 1657. i 1658. godine. Iako europocentrični i često netačni, njihovi putopisni dnevници objavljeni 1667., odnosno 1664. godine, obogaćuju naše znanje o muzičkoj tradiciji i balkanskom zvučnom pejzažu iz 17. stoljeća.

KLJUČNE RIJEČI: Sieur Pouillet. Monsieur Quiclet. Putopisi iz 17. stoljeća. Balkanski zvučni pejzaži.

Introduction

As many scholars have proven in the last decades, travelogues can enrich our knowledge of material and immaterial musical heritage through written and iconographic evidence.¹ These accounts provide unexamined data

1 Franco Alberto Gallo, "Premessa", in: *Per una storia dei popoli senza note*, ed. Paola

and new insights on musicians, musical instruments, and the habits of people whom travellers perceived as chronologically, geographically, and culturally 'distant' and who sometimes lacked a written musical tradition. Moreover, musical and dance performances in public or private settings, objects used for sound production (beyond their primary purpose), and all kinds of sounds (human, animal, natural) take on specific values and meanings within the contexts in which they were produced and heard. When applied to the modern Balkans, these texts offer valuable insights. They often reveal Western perceptions, the interaction between performers and spectators, and the emotional, symbolic, and cultural meanings that sounds, music, and dance held for both Western travellers and locals.

This research builds upon the studies that followed the work of Franco Alberto Gallo.² Inspiration came primarily from the book *Per una storia dei popoli senza note*, and the articles by Elio Pugliese and Marco Martin, which provided a valuable methodological model.³ Equally important were two articles by Danica Petrović which focus on representative musical instruments, vocal, instrumental, and choreographic performances as described by European travellers who crossed Serbia and the Balkans between the 15th and 18th centuries.⁴ While not primarily devoted to musical examples, the text by Nicolae Iorga⁵ and books written by Radovan Samardžić and Božidar Jezernik offer interesting insights and add names to the list of travellers who explored the Balkans during our period of interest.⁶

Dessi (Bologna: CLUEB, 2010), 7–10.

- 2 For a summary of the history of the studies, see also: Donatella Restani, "A Note", *Itineraria* 16 (2017): 7–11.
- 3 Elio Pugliese, "Tracce di eventi sonori e musicali nell'Europa orientale in due documenti del XVII secolo", in: *Per una storia dei popoli senza note*, ed. Paola Dessì (Bologna: CLUEB, 2010), 171–187; Marco Martin, "Giulio Bajamonti e le narodne pjesme della tradizione dei guslari dalmato-bosniaci", in: *Per una storia dei popoli senza note*, ed. Paola Dessì (Bologna: CLUEB, 2010), 189–207.
- 4 Danica Petrović, "Svedočanstva o putovanjima po balkanskom poluostrvu od xv do xviii veka kao izvori za istoriju srpske muzike", *Arti musices* 4 (1973): 101–108; Danica Petrović, "Pričevanja o potovanjih po Balkanskom polotoku od xv. do xvii. stotletja: glasbena folklor a in ljudski običaji", *Muzikološki Zbornik* 11 (1975): 5–16.
- 5 Nicolae Iorga, *Les Voyageurs Français dans l'Orient Européen, Conférences faites en Sorbonne Extraites de la Revue des Cours et Conférences* (Paris: Boivin & Cie éditeurs, J. Gamber éditeur, 1928).
- 6 Radovan Samardžić, *Beograd i Srbija u spisima francuskih savremenika, xvi-xvii vek* (Beograd: Istorijski arhiv Beograda, 1961); Božidar Jezernik, *Wild Europe. The Balkans in the Gaze of Western Travellers* (London: Saqui Books, 2004).

Travellers and their journeys through the Balkan peninsula

The reasons that prompted travellers to cross the Balkan Peninsula were varied, ranging from journeys of pleasure and exploration to commercial, religious, and diplomatic assignments. One such case is that of Sieur Poulet, a Frenchman who travelled to the Levant in the company (at least for the first part of the journey) of his interpreter, Monsieur Quiclet. Both wrote detailed accounts of their adventures, mentioning places and dates, and describing the most significant events they experienced. Occasionally, these texts overlap, providing us with a dual perspective as well as different impressions of the same musical experiences.

'Sieur' Poulet (sometimes referred to as A. Poulet) is an almost unknown Frenchman⁷, whom the *Biographie universelle ancienne et moderne* claims was sent to the East as an appointee of some sort of mission related to military art. Despite the pompous title of his work, the text is considered one of the less significant accounts of the countries in question.⁸ Poulet published his book of travels in Paris in 1667⁹ and again the following year, in two volumes.¹⁰ While not widely read by his contemporaries, today it is recognized in travel studies, particularly for its descriptions of women, clothing, architecture, and curious customs of the people he encountered.¹¹

-
- 7 He is also named "Monsieur P. Q." by Nicolae Iorga, *Les Voyageurs Français*, 76. On the other hand, he is also identified with the French Franciscan Poulet d'Armanville by Rudi Matthee, "Safavid Iran and the Christian Missionary Experience", *MIDÉO* 35 (2020): 1, <http://journals.openedition.org/mideo/4936>.
 - 8 Jean-Baptiste Benoît Eyriès, "Poulet", in: *Biographie Universelle ancienne et moderne* 34 (Paris : Mme C. Desplaces, 1843), 220. A similar description is provided by *Dizionario Biografico Universale* 4 (Firenze: David Passigli Tipografo-Editore, 1845-1846), 665-666.
 - 9 Poulet, *Nouvelles Relations du Levant, qui contiennent plusieurs remarques fort curieuses non encore observées, touchant la Religion, les Moeurs & la Politique de divers Peuples. Avec un Discours sur le Commerce des Anglois & des Hollandois* (Paris : Louys Billaine, 1667).
 - 10 Poulet, *Nouvelles Relations du Levant qui contiennent diverses remarques fort curieuses non encore observées touchant la Religion, les Moeurs, & la Politique de plusieurs Peuples, Avec une exacte description de l'Empire du Turc en Europe & plusieurs choses curieuses remarquées pendant huit années de sejour. Et une disertation sur le Commerce des Anglois & des Hollandois dans le Levant. Premiere Partie des Voyages du Sr Poulet. Enrichie de Cartes & de Figures* (Paris : Louis Billaine, 1668).
 - 11 Vjekoslav Jelavić, "The Adventures of Frenchman Poulet on his way through Dubrovnik and Bosnia (1658)", *Journal of the National Museum of Bosnia and*

The reasons driving such a traveller are not clear. When in Venice, under surveillance due to an incident with some sailors, he wrote: "I had stored in the double bottom of a chest the mathematical instruments that I wanted to take to Persia and all the things that could make the eyes light up" to convince the Senate that he was only inclined to travel and to divert himself, despite feeling "capable of causing more trouble than anyone else".¹² Whatever his purpose, Pouillet states that the decision to embark on this adventure stemmed from the insistence of a French merchant from Isfahan, and a Persian named Seif-Aga.¹³ His journey to the Levant took about nine years. First, he left Paris for Marseilles, then crossed the Italian peninsula to Venice and sailed to Dubrovnik. He continued overland through Bosnia and Serbia to Belgrade, then to Bulgaria and Constantinople.¹⁴ However, his travels continued eastward, visiting (among other places) Iran, Syria, and Egypt before eventually returning to France by sea.

Pouillet travelled in the company of 'Monsieur' Quiclet (?–1659), the king's interpreter for Turkish, who was accompanied by his wife. Quiclet, it seems, was to be granted an audience with one of His Majesty's ministers in the Levant.¹⁵ However, he failed to arrive in time, as he died in Constantinople, thrown from the walls of the French embassy. His murder was documented in a 1686 account by the merchant and traveller Jean-Baptiste Chardin (1643–1713), whose brief explanation suggests that Quiclet may have agreed

Herzegovina 20 (1908): 23–75; Maria Todorova, *Imagining the Western Balkans* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 75; Bistra Andreeva Cvetkova, *Frenski pātepisi za Balkanite*, xv–xviii. (Sofija: Nauka i Izkustvo, 1975), 229–230; Michail Jonov, *Evropa otnovo otkriva bilgarite : xv–xviii* (Sofija: Narodna Prosveta 1980), 259–260. For instance, Pouillet's peculiar description of Turks preparing and drinking coffee in Božidar Jezernik, *Wild Europe* (London: Saqui Books, 2004), 148.

12 Pouillet, *Nouvelles Relations*, 12.

13 See the opinion of Jelavić, "The Adventures", 23–24.

14 Indeed, the sea route to Constantinople along the Adriatic side of the Balkan peninsula was one of the fastest ways to reach the Ottoman capital, along with the one that followed the Danube to Belgrade and proceeded overland across Bulgaria and Turkey. See Gligor Samardžić, Goran Popović, "The Importance of the Ottoman-era Travelogues for the Reconstruction of the Roman Road Network in Bosnia and Herzegovina", in: *Voyages and Travel Accounts in Historiography and Literature, Volume 2: Connecting the Balkans and the Modern World*, ed. Boris Stojkovski (Budapest: Trivent Publishing, 2020), 8–9.

15 Pouillet, *Nouvelles Relations*, 4.

to accompany Pouillet on his journey primarily for financial reasons.¹⁶ Quiclet's one-way voyage was published posthumously in 1664.¹⁷

Balkan Soundscapes through travellers' senses

Pouillet is generally not very precise with dates, but his account is rich in details. While his travelogue starts in Paris, and Quiclet's in Venice, the latter helpfully provides the exact date of their departure from the capital of the Venetian Republic. It was 23 December 1657.¹⁸ From this point on, both authors describe the main stages of their journey, often using concise and essential descriptions of places, people, and events.¹⁹ These include musical data, which consists primarily of private and public musical events, non-musical sounds, musical instruments, and objects making specific sounds.²⁰

While in Venice, the two Frenchmen awaited favourable weather for their voyage to Dubrovnik. Speaking of the Dalmatian coast, Pouillet describes the local population as harsh, "fierce as beasts", attributing it to their poverty. After the initial delay, the journey began. They passed by Novigrad, Rovinj, Pula, and smaller coastal settlements until they reached Zadar. Forced to stop here due to unfavourable winds, the travellers spent the last day of the year playing games and instruments (a guitar) and singing songs (Q.1).²¹ This seemingly positive experience with familiar music stands in stark contrast to Pouillet's description of the religious ceremonies they encountered upon reaching Rogoznica. Here, Pouillet notes that, without understanding their beliefs, the locals are content to sing certain prayers

16 Chevalier Chardin, *Journal du voyage du Chevalier Chardin en Perse & aux Indes Orientales, par la Mer Noire & par la Colchide. Premier Partie, qui contient Le Voyage de Paris à Ispahan* (London: Moses Pitt., 1686), 16–17.

17 Quiclet, *Les Voyages de M. Quiclet à Constantinople par terre. Enrichis d'Annotations Par le Sieur P.M.L.* (Paris: 1664). See also the brief description of his life given by Iorga, *Les Voyageurs Français*, 78 and Milan Marković, "Jedan francuski putopisac u našoj zemlji 1658. godine", *Glasnik Istorijskog društva u Novom Sadu* 7 (1934): 311–319.

18 Quiclet, *Les Voyages*, 1.

19 For an initial analysis of the musical events mentioned by Pouillet, see Alessia Zangrando, "Musica balcanica nei resoconti di viaggio del XVII secolo: lo strano caso di 'Sieur' Pouillet", *Itineraria* 20 (2021): 107–128.

20 See also the distinction made by Pugliese, "Tracce di eventi sonori", 175–176.

21 Quiclet, *Les Voyages*, 8.

at the top of their voices, half in Latin and half in their language, in their churches. Water is brought in tubs for everyone at the entrance to these buildings. After Mass, which is said almost entirely in “Esclavon”, a king is elected and crowned with a branch of some wild berry laden with its fruit (P.1).²² Furthermore, Poulet describes their dances, noting that their arms are stretched in a particular way, “supported more by the shoulders than by the elbows”, and joined as closely as possible (probably in the sense of clasping each other’s arms). They begin a four or five-hour uninterrupted dance, chanting a text containing the entire Old Testament, or the history of the Turks, full of praise for one, and imprecations against the others.²³ This dance adds to the agitation and ends with the dancer’s mouth foaming. Poulet seems shocked by this sight, as he describes the scene as barbaric.

This is one of the few examples that allow us to overlap the experiences of the two Frenchmen. Quiclet also points out that the aforementioned “blessed water ceremony” took place on 6 January 1658 in the village of Rogoznica, and that during the Mass the priest sang the *Epistle*, the *Gospel*, and some other prayers in the Slavic language, but the rest, such as the *Gloria in Excelsis*, the *Credo*, and other prayers, were sung in Latin (Q.2).²⁴ As for the dance described by Poulet, Quiclet makes no mention of it, but in an earlier passage he states that he witnessed the “Morlachs’ dance” a few days earlier, on 26 December 1657 at Cape Kamenjak, without detailing the performance (Q.3).²⁵

Poulet would describe Orthodox rituals, encountered later during the trip, using a more objective tone. Although he does not recognise the objects used by the officiants, he describes them in detail: two sticks with silver or copper disks fitted with rattles at the ends, bells, and very wide and very thin plates held underneath with a ring and beaten strongly against each other according to the pitch of the song (P.2). Similar idiophones (cymbals, bells, and plates) are shaken continuously during the singing and the rite of elevation of the host.²⁶

22 Poulet, *Nouvelles Relations*, 22–23.

23 This singing performance might recall the *guslars*’ musical tradition.

24 Quiclet, *Les Voyages*, 13–15.

25 *Ivi*, 2.

26 Poulet, *Nouvelles Relations*, 140–143.

The two Frenchmen arrived in Dubrovnik on 24 January and had to wait for the caravan to continue to the Bosnian lands. On the afternoon of 2 February, Quiclet saw people wearing traditional masks, dress up elaborately and carrying all sorts of firearms on this day and the next, St Blaise's Day. They would shoot, but without being masked, so that if someone is wounded they can be recognised (Q.4).²⁷ He also followed the celebrations and, apart from some military demonstrations and parades, described the *Tertchet Colatch* (Terčet kolač, i.e. Dubrovačka alka), or "ring race", accompanied by the sound of drums and "oboes" (Q.5).²⁸ While Pouillet participated, his focus was on people's clothing and women's behaviour and appearance, rather than noting the music or sounds that must have filled the city. In addition, he describes the carnival festivities, enriched by numerous fireworks and floats that paraded through the town (P.3).²⁹

Before entering Bosnia, Pouillet devotes a lengthy passage to several "Turkish" – a term that is often misused to refer not only to Muslims but to various Balkan peoples – musical instruments and performances, lacking context for the event (P.4).³⁰ He emphasises the use of a stringed instrument called "tabourat", comparing its body to a French peasant's wooden shoe. The instrument's neck is as long as three-quarters of an arm and no more than two fingers wide, strung with three brass strings which the musicians pluck with a small piece of feather.³¹ He then remarks on the playing technique, suggesting they compensate for their mistakes by many "touches" (strums) to create chords.³²

The singers that perform on these occasions are compared by Pouillet to the yelping of a dog when it is happy to see its master. He also mentions

27 Quiclet, *Les Voyages*, 38–39.

28 *Ivi*, 41–44. See the description of *huba* (oboa) by Stanislav Tuksar, *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka: nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe u tiskanim rječnicima između 1649. i 1742. godine* (Zagreb: Hrvatsko Musikološko Društvo Muzički Informativni Centar KDZ, 1992), 353–360.

29 Pouillet, *Nouvelles Relations*, 37–39.

30 *Ivi*, 61–64.

31 Probably he referred to a stringed instrument like a lute, known as a *tambura*, that was widespread in these areas. See Tuksar, *Hrvatska glazbena terminologija*, 1992, 299–307.

32 Some of Pouillet's observations on their music and key system require further exploration.

the "castanets" used by the dancers, describing them as wooden spoons with feather-thin handles about half an arm's length. During dances, these are raised above the head, and by moving the fingers of the right hand, they control those of the left, crossing the handles and creating two horns above the head. With these objects, the dancers follow the "cadence" of their feet almost in synchrony (probably meaning the dance movement). He then concludes by defining their way of dancing as a kind of "saraband", as by pivoting on the left foot and incessantly moving the right, they rotate in a circle without stopping. In this passage, Poulet's descriptions reveal his difficulty in comprehending the local musical style. The frenetic movement he describes in the dance might be a result of his inability to fully grasp the structure and rhythm of the performance.

Once in Bosnia, Poulet and Quiclet describe some characteristics of Muslim customs and rituals, as in the case of the voice of the Muezzin to call the faithful to prayer (a recurring sound in such travelogues), and Poulet witnesses the songs and lamentations during a Turkish funeral. He observes that similar expressions of grief are displayed by Greeks and Jews as well, though their funeral processions differ. Greek funerals are accompanied by violins, whereas Jewish processions incorporate dancing. After weeping and displaying a sombre demeanour, the mourners in Turkish funerals abruptly shift from a steady rhythm ("cadence") of chanting to loud shouts, and then to rhythmic ball striking, continuing this pattern until they return home (P.5).³³

Quiclet alone describes two musical events he witnesses in Sarajevo at the end of March (Q.6). The first is related to the spinning dances of the Turks (Dervishes) accompanied by prayers and the sound of "dull" drums (probably a group of double-headed *kudüm*).³⁴ The second event, a grand parade preceding the Pasha's departure for the front, featured a variety of instruments: drums (of seven or eight types), five-stringed Turkish lutes, fifes, oboes, and two "Tchigours" (described as a type of five-stringed Turkish "lute", a type of *tanbur*)³⁵, accompanied by two men close to the Pasha singing victory songs in Turkish.³⁶

33 *Ivi*, 89–92.

34 Quiclet, *Les Voyages*, 75–76.

35 Petrović (*Pričevanja o potovanjih*, 8) describes the "čigur" as a kind of tambura.

36 Quiclet, *Les Voyages*, 76–77.

Later, at the end of May and just a few days before arriving in Belgrade, he mentions serenades sung by the soldiers of “Ratcha”, who played the “musette, or oboe”, and their dull drums. These drums, played with a large and a small wooden beater (the smaller one held in the left hand below the drum, like a mace), produce a surprisingly pleasant sound, according to Quiclet. He describes them as being tuned in harmony with the musettes and the oboes, or “Zourna” (*zurnas*) (Q.7).³⁷

Early in June, shortly after arriving in Belgrade, Quiclet recalls being entertained on several occasions by the “Tchenghené” – groups of men and women who sing and dance to the sound of violins (“Kementhe”), “sautour” (or a type of “manichordion” also known as the *santur*, a hammered dulcimer), and “Tchigour” (previously described as a lute but here referred to as five-stringed “guitar”) (Q.8).³⁸

Conclusions

Both Monsieur Quiclet, known for his concise and precise observations, and Sieur Poulet, whose account, although lacking historical and cultural contexts, is rich in information, authored two of the most detailed travelogues of the 17th century. These texts offer a glimpse into the musical traditions and values attributed to music, musical instruments, and dance among the many diverse cultural and religious Balkan communities.

They also highlight the cultural dissonance between Western travellers and Balkan communities. The travellers, whose perspectives are inherently biased, often found unfamiliar music unpleasant and ugly, while some well-harmonised instruments were described favourably. Poulet and Quiclet encountered new music and instruments, which they described using familiar terms or by distorting local names, making the identification challenging.³⁹ This also suggests a lack of extensive musical background, as their comments are mainly based on personal experience and in most cases are unspecific or inaccurate. Nonetheless, these travelogues enrich

37 *Ivi*, 99–100. For an interpretation see also Marković, “Jedan francuski putopisac”, 314 and Petrović, *Pričevanja o potovanjih*, 8. The musette, first used as a synonym for oboe, is here mentioned as a different instrument.

38 *Ivi*, 115–16.

39 Gabriela Currie, “Close Encounters of the Musical Kind: Persian Vignettes in Seventeenth-Century European Travel Writings”, *Itineraria* 20 (2021):77–81.

our knowledge of Balkan soundscapes from an anthropological viewpoint. They provide information on listeners' emotional reactions and sensibilities, as well as the significance of music, sounds and dances, voice, and gestures (even in their non-rational forms) within local communities.

As these texts sometimes overlap, they offer a double perspective on specific experiences, revealing the travellers' differing interests and enriching our understanding of those events. Eventually, travelogues such as those written by Pouillet and Quiclet, would reveal encounters and mutual influences among people, cultures, and musical traditions that have coexisted and interacted within the Balkan Peninsula, and are echoed in its contemporary musical heritage.

Appendix

P.1 En verité l'humeur de ces Contadins a quelque chose de si bestial: leur manier de vivre au milieu des bois et des rochers, où la nécessité a donné l'empire au larcin, au crime, et à la trahison: Leurs ceremonies dans la Religion; où sans sçavoir ce qu'ils croyent ils se contentent de chanter à pleine teste certaines prieres, moitié en latin, moitié en leur langue dans leurs Eglises; devant la porte desquelles chacun apporte autant d'eau dans une cuve qu'il en veut porter de beniste; et où la Messe qui se dit toute presque en esclavon achevée, on élit un Roy couronné d'un rameau de quelque sauvageon chargé de son fruit; devant lequel on met un bassin pour recevoir les offrandes qu'on luy veut presenter. Leurs recreations dans leurs dances, où s'enlassans les bras de telle sorte qu'ils se soustiennent plus de l'épaule que du coude, et joints aussi prés qu'il leur est possible, ils commencent un bransle de quatre ou cinq heures sans se reposer, au chant d'un texte qui contient tout l'Ancien Testament, ou l'histoire des Turcs, plein de loüanges à l'un, et d'imprecations contre les autres. Cette dance est assez moderée d'abord, mais l'agitation s'en accroist à mesure que la chaleur augmente, et finit par une precipitation de cœur, un écumement de bouche, et un desordre sans pareil: et tout le reste de leur contenance barbare m'avoit tellement surpris d'étonnement, que ce que j'en avois veu, ce que j'en craignois de voir, et ce qui m'estoit déjà arrivé m'avoit indubitablement dévoyé de mon chemin.

P.2 Ils ont deux bâtons pareils à celui de la Croix; à l'extremité desquels il y a un grand rond d'argent, ou de cuivre enté dessus,

de la façon et de la grandeur d'un écran, tout entouré de sonnettes. Leur symphonie est entre les mains de ceux qui officient eu Chœur, et est composée de clochettes, et de plats ai prin fort larges et fort minces, qu'ils [t]iennent par dessous avec une ance, et battent fortement l'un contre l'autre, selon l'élevation du chant qu'ils entonnent. Ils vont en Corps prendre le livre qui est déposé derriere l'Autel, luy en font faire deux ou trois fois le tour, l'élevant autant de fois qu'il passe devant le peuple, qui s'humilie à cette veuë, et l'y posent au carillon de ces instrumens, avec le mesme respect que nous y apportons le saint Sacrement. (...) L'élevation de l'Hostie qui est faite d'une pâte fort fine levée, plus grosse et meilleure qu'un petit gasteau d'un liard, se fait au bruit de ces plats, sonnettes, et plaques, qu'ils remuent incessamment, et autant de temps qu'on est à la lever. Je leur demandois quelles pensées ils avoient du Verbe Incarné, et s'ils croyoient qu'il s'appellast comme les mouches à miel, au tintamarre de ces écuelles, ces clochettes, et ces pieces d'airin. (...) Ches mesmes choses s'observent par tous les Chrestiens du Levant, qui ne sont pas Catholiques.

P.3 Le matin de la feste de Saint Blaise, on y fit une Procession generale (...). Le reste de la ceremonie fut fort raisonnable, et traversa au milieu de la milice rangée en bataille.

Et l'apresdinée on commença les divertissemens du Carnaval, dont je vis une principale partie pendant dix ou douze jours que j'y restay. Entre autre chose les Dames ne se tenoient pas cachées sous des jalousies comme dans l'Italie. Elles estoient à la fenestre, où elles recevoient les respects de ceux qui les salüoient, et rendoient le salut avec la mesme civilité que font les nostres en France. Mais ce qui surpasse nos pays en galanterie, est ques dans ce temps les feux d'artifices, qui n'aprochoient pas à la verité de la beauté des nostres, mais qu'ils garnissoient d'une si extraordinaire quantité de fusées volantes, qu'on voyoit échapper en mesme temps qu'elles sebloient par la quantité des étoiles qu'elles pousoient vers le Ciel, y porter plus d'ornement qu'il n'en envoie à la terre avec toutes les sienne.

Les Chasteaux mouvans qu'ils faisoient a rouler par tous les quartiers de la ville, attaquez des uns, defendus des autres, representoient les differents rencontres, et les diverses entreprises qu'on nous décrit dans nos Romans; les courses e bagues, où ceux qui remportoient le prix se servoient hautement des avantages de leurs adresses pour aller rendre des preuves de leurs affections à celles qu'ils estimoient le plus : et une infinité d'autres entretiens si divertissans, et si conformes à la douceur des gens de ce pays, arrestent si agreablement un étranger,

qu'une personne attachée à ces mommeries se doit faire une grande violence pour s'en déprendre.

P.4 Ils ont encore une sorte d'instrument qu'ils appellent un tabourat ; le corps duquel a la forme et la grandeur d'un des sabots de nos paysans. Le manche est aussi long que sont les trois quartiers d'une aulne, et peu plus large que de deux bons doigts. Il n'y a dessus que trois cordes de laiton, qu'ils animent avec une petite piece de plume : mais ils prétendent en recompense réparer leur défaut par la quantité des touches dont ils se servent pour faire leurs accords.

Je crois qu'il n'est pas fort nécessaire de vouloir persuader la melodie que cela peut rendre ; aussi les Turcs en sont si fort charmez, qu'il n'est point de fils de bonne mere parmy eux qui ne le sçache toucher, qui n'en ait un, et qui ne le porte par tout ; en campagne, à la guerre, à pied, à cheval, attaché aux deux extremités du fourreau de son cymetere, ou fiché dans son dos avec sa pipe.

Leur musique n'est pas mal d'accord avec leur synfonie. Ils prétendent y avoir quantité plus de clefs que nous. Je ne sçay pas si elles sont plus en nombre que les nostres, mais je puis asseurer qu'elles les surpassent en force, et qu'elles m'ont tellement ouvert la cervelle, que ça esté un grand coup du Ciel que je n'en suis point devenu sourd.

Je ne m'étend pas davantage sur les charmes de ce chant ; car je croy que tous les François qui ont esté à Venise, quoy que leur quartier soit esloigné du moins d'une grande demie-lievé de ceux où nous demeurons ordinairement l'avroent entendu : Je parleray seulement des diminutions qui n'aurō(n)t pas pû aller iusqu'à leurs oreilles, et qu'ils expriment par un certain soupir qu'ils font à la fin de chaque couplet, comme en s'extasiant : que je ne puis mieux comparer qu'au hurlement doux d'un chien, quand il veut expliquer à son maistre la joye qu'il a de le revoir.

Pensez si au ton d'un son qui seroit capable d'émouvoir toute la terre, les hommes n'en doivent pas encore estre excitez. Aussi ces Messieurs ne manquent jamais de se mettre en bransle des premiers. On les voit tenir des cueillieres de bois entre leurs doigts, de mesme que les gueux en France font des cliquettes. Le manche de ces castagnettes reformées est aussi délié qu'une plume, et aussi long que la moitié du bras. Je ne sçay si l'apprehension de les avaler en mangeant leur soupe leur a donné cette precaution. Quoy qu'il en soit, ils s'en servent à leur recreation aussi-bien qu'à table : mais la façon de les manier dans leur bal, est d'élever les bras par dessus leur teste autá(n)t haut qu'ils les peuvē(n)t étendre, et par le mouvement des doigts de la main droite,

gouverner ceux de la gauche : de manière que ces manches se croizans leur masque le front d'une paire de cornes, et font une cadence sur leur teste presque égale à celle des pieds ; parce que leur methode de dancier est une espece de sarabande, qu'ils font en ne déplaçant que fort peu le pied gauche ; mais seulement en remuant incessamment le droit, et tournant tousiours en rond.

P.5 Les parens et les amis marche(n)t ava(n)t le corps, et chante(n)t des prieres propres à ces ceremonies. Derriere luy suivent quantité de femmes ; une d'entre lesquelles, toute échevelée, s'arrache le poil, pleure à chaudes larmes, et declame tout haut les avantages et les bonnes qualitez du trépassé.

J'en ay veu beaucoup s'écrier de toute leurs forces, et dire : Hélas ! quelle perte a fait cette famille : le mort estoit si sage, si juste, si raisonnable, si debonnaire, que sa femme a perdu un mary, ses enfans un pere, ses intimes un amy ; qui n'aura jamais son semblable.

Hélas ! sa vertu s'estoit renduë considerable dans toutes les occasions, où le zele de sa foy, et l'obeysance à son Prince avoient servi de matiere à son courage.

Hélas ! sa moderation estoit telle, qu'il n'a jamais eu de passion que pour sa légitime épouse, n'a jamais eu d'amour ny pour les garçons, ny pour ses esclaves ; et n'a jamais pris de tabac, ny beu de vin. (...)

Tous ces Eloges poussez par les mouvemens d'une douleur feinte, ou véritable, sont repetez par celles qui vont après, et continuées jusqu'à ce qu'on soit arrivé au Cimetiere ; qui est tousiours hors de la ville (...).

Les mesmes grimasses qui se font à l'enterrement des Turcs se font encore à celuy des Grecs, et des Juifs. Ce qu'il y a de plus à ceux-cy est que les premiers ont des violons le long du chemin, et que les derniers, y adjoustent encore la dance, et qu'après qu'ils ont bien pleuré, ils prennent un air, et une démarche serieuse, qu'ils animent au son des instrumens, avec toute la justesse que l'esprit le plus rassis pourroit faire : et tout d'un coup ils passent de la cadence à la crierie, et de la crierie au bal, et poursuivent jusqu'à ce qu'ils soient retournez au logis.

Q.1 Le soir du Lundy, à cause du vent contraire, nous fusmes obligez de nous arrester en un petit port, et nous divertir à jouer à divers jeux, sonner de la guitare, chanter des chansons, et à jouer au piquet.

Q.2 Les vents de Levant et Sirocco, sont tres incommodes et de longue durée en ce Golfe nous obligerent à demeurer en ce port ennuyeux encor Dimanche sixième de Janvier Feste des Roys, où nous avons esté le matin à la ceremonie de l'eau beniste au village de *Rogoviesa*,

faite par le Curé du lieu tout en Esclavon, et chacun des habitans apportoit une cruchée d'eau de pluye, quoy que troublée, reservée dans un grand fosse creux comme un bassin pour leur boissons, tout ce pays estant dépourveu de fontaine et de bonne eauë douce, et mettoient cette eau dans un cuvier devant le Curé, puis la Ceremonie faite, chacun en remportoit son pot plein au logis; ensuite nous entendismes la grande Messe chantée par le Cure, l'Epistre, et l'Evangile en langue Esclavonne, et quelqu'autres prieres, mais le reste, comme *Gloria in excelfis*, le *Credo* et autres prieres, en langue Latine.

Q.3 Nous partismes de Rovigno la nuit suivante avec un vent de tramontane, costoyans toùjours la terre, nous laissasmes à gauche la ville de *Pola* et *Cita nova*, et nous vismes les beaux ports de la Madona de *Veruda*, et nous arrivasmes sur le midy du mesme jour au port *S. Martin*, et nous vismes le village de *Promontores*, et les danses des Morlaques (...).

Q.4 Hier 2. de Février (...) nous visimes l'apresdinée les masques, qui sont ceux de la ville, qui pour se réjouir se déguisent de toutes façons, et peuvent porter ce jour et le lendemain jour de *S. Blaise*, toutes sortes d'armes à feu, et autres, et les tirer, mais sans estre masqué, afin d'estre reconnu, en cas qu'il arrivast du mal à quelqu'un, pour avoir tiré.

Q.5 Le Dimanche 3. Février, nous vismes lá ceremonie de la Procession qui se fait le jour et Feste *S. Blaise* Evesque et Protecteur de cette ville, où il y fut porté un nombre infiny de Reliques (...) et nous y vismes aussi des villageoises sur le midy dans la place du corps de garde, et l'apresdinée faire l'exercice aux Bourgeois et soldats de la ville, qui furent mis en bataillons hors la villa à la porte des Pilles, et vindrent en assenz jolie et belle ordre faire leur tirades et exercice en forme de bataille, les uns contre les autres, en presence du Prince ou *Rettore* devant le Palais. Tout ce jour le passa en ré jouissance, comme tout le reste du carnaval, où les Gentilshommes et les Bourgeois de la ville sont reçus tous les jours, à l'exception du Vendredy en tems de conseil du *Pregady*, à courrir la bauge, qu'ils appellent *Tertchet Colatch*, ou course de bague, sur de beaux chevaux Turcs, chacun y est bien reçu, et est vestu à l'avantage en habits de masque, ils ont de fort grosses lances et leurs bagues ne sont pas comme en France comme un anneau ; mais une plaque de fer large comme une assiette de table, et un long canal doux qui la passe au milieu de part en part de quatre doigts de châque costé bien fondée et percée d'un petit trou dans lequel il faut donner jour pour y emporter avec la lance le *Colatch*, il y a un prix à chaque fois de 18.

réalles d'Espagne, qui se porte après par la ville au son du tambour des hautbois, devant le vainqueur demasqué à cheval, avec lequel en passant ainsi, comme en triomphe, ses amis luy touchant dans la main, le congratulent, et les autres censeurs masquez le suivent derriere (...).

Q.6 Nous vismes aussi dans le Tekiè ou Monasteres des gens comme des Resligieux, à leur mode, qui le Vendredy dansoient en priant Dieu en leur langue, et l'un tournoyot au son de trois petits tambours sourds qui les anime davantage, disent-ils, et faisoient sans tomber plus de dix milles tours, et s'arrestoient ferme et fixe quand ils vouloient, comme s'ils n'eussent point tournoyé de leur vie, et les regardans, nous ne pouvions souffrir deux de ces tournoyemens sans frayeur.

Au commencement de May le Pacha ayant eu ordre de la Porte de se mettre en campagne avec ses gens pour aller en guerre (...) et le Pacha et ses Officiers armez de fer de pied en cap à cheval, s'en alla avec ce bel ordre au son des Tambours de sept ou huit façons differentes, de peau, de bois, de cuivre, et c. et des ffres, *hautbois*, et deux *Tchigours*, ou maniere de *Lut* à la Turquie, avec cinq cordes, et les deux hommes qui en joüoient auprès de luy en l'accompagnant, chantans des chansons de victoire en langue Turquesque, et deux pommes d'or portées au devant de luy, qui s'appellent *Tou*, qui est la marque de la marche du general et de son armée en campagne (...).

Q.7 Icy aussi bien qu'à *Quornik*, quoy que je n'en aye pas fait mention, nous eusmes des Serenades des soldats habitans du lieu, avec des chansons qu'ils chantoient à leur des mode, et joüoient de la musette, ou hautbois, et de leurs tambours sourds, qui ne sont pas desagreablemet touchez, comme ils font avec des especes de bastons gros par un bout, tournez en crosse, et une petite bagnettes de la main gauche audessous du tambour, comme une masse d'armes, dont ils font assez bien accorder le son avec leur musettes et hautbois ou *Zourna*.

Q.8 Les *Tchenghené*, hommes et femmes, avec leurs danses et chansons au son de leur *Kementhe*, ou maniere de violon et de sautour, ou espece de leurs de manichordion et leur *Tchigour*, ou façon de guitare à cinq cordes y font assez agreables, nous en eusmes plusieurs fois le divertissement pendant nostre sejour.

References:

- Chardin, Jean-Baptiste. *Journal du voyage du Chevalier Chardin en Perse et aux Indes Orientales, par la Mer Noire et par la Colchide, Premier Partie, qui contient le Voyage de Paris à Ispahan*. London: Moses Pitt., 1686.
- Currie, Gabriela. "Close Encounters of the Musical Kind: Persian Vignettes in Seventeenth-Century European Travel Writings". *Itineraria* 20 (2021): 77–105.
- Cvetkova, Bistra Andreeva. *Frenski pātepisi za Balkanite, xv-xviii v.* Sofija: Nauka i Izkustvo, 1975.
- Dizionario Biografico Universale*, 4. "Poullet". Firenze: David Passigli Tipografo-Editore, 1845–1846, 665–666.
- Eyriès, Jean-Baptiste Benoît. "Poullet". In: *Biographie universelle ancienne et moderne* 34, edited by Louis-Gabriel Michaud, 220. Paris: Mme C. Desplaces 1843.
- Gallo, Franco Alberto. "Premessa". In: *Per una storia dei popoli senza note*, edited by Paola Dessì, 7–10. Bologna: CLUEB, 2010.
- Iorga, Nicolae. *Les Voyageurs Français dans l'Orient Européen, conférences faites en Sorbonne, extraites de la «Revue des cours et conférences»*. Paris : Boivin & Cie éditeurs, J. Gamber éditeur 1928.
- Jelović, Vjekoslav. "Doživljaji Francuza Poulleta na putu kroz Dubrovnik i Bosnu 1658 [The Adventures of Frenchman Poullet on his way through Dubrovnik and Bosnia (1658)]." *Journal of the National Museum of Bosnia and Herzegovina* 20 (1908): 23–75.
- Jezernik, Božidar. *Wild Europe. The Balkans in the Gaze of Western Travellers*. London: Saqui Books, 2004.
- Jonov, Michail. *Evropa otnovo otkriva bilgarite: xv-xviii v.* Sofija: Narodna Prosveta, 1980.
- Marković, Milan. "Jedan francuski putopisac u našoj zemlji 1658. godine". *Glasnik Istorijskog društva u Novom Sadu* 7 (1934): 311–319.
- Martin, Marco. "Giulio Bajamonti e le narodne pjesme della tradizione dei guslari dalmato-bosniaci." In: *Per una storia dei popoli senza note*, edited by Paola Dessì, 189–207. Bologna: CLUEB, 2010.
- Matthee, Rudi. "Safavid Iran and the Christian Missionary Experience", *MIDÉO* 35 (2020): 1, <http://journals.openedition.org/mideo/4936>.
- Petrović, Danica. "Pričevanja o potovanjih po Balkanskom polotoku od xv. do xvii. stoletja: glasbena folklor in ljudski običaji." *Muzikološki Zbornik* 11 (1975): 5–16.
- Petrović, Danica. "Svedočanstva o putovanjima po balkanskom poluostrvu od xv do xviii veka kao izvori za istoriju srpske muzike". *Arti musices* 4 (1973): 101–108.
- Poullet. *Nouvelles Relations du Levant qui contiennent diverses remarques*

- fort curieuses non encore observées touchant la Religion, les Moeurs, & la Politique de plusieurs Peuples. Avec une exacte description de l'Empire du Turc en Europe & plusieurs choses curieuses remarquées pendant huit années de sejour. Et une disertation sur le Commerce des Anglois & des Hollandois dans le Levant. Premiere Partie des Voyages du Sr Pouillet. Enrichie de Cartes & de Figures.* Paris: Louis Billaine, 1668.
- Pouillet. *Nouvelles Relations du Levant, qui contiennent plusieurs remarques fort curieuses non encore observées, touchant la Religion, les Moeurs & la Politique de divers Peuples. Avec un Discours sur le Commerce des Anglois & des Hollandois.* Paris : Louis Billaine, 1667.
- Pugliese, Elio. "Tracce di eventi sonori e musicali nell'Europa orientale in due documenti del xvii secolo". In: *Per una storia dei popoli senza note*, edited by Paola Dessì (Bologna: CLUEB, 2010), 171–187.
- Quiclet. *Les voyages de M. Quiclet a Constantinople par terre. Enrichis d'annotations par le Sieur P.M.L.* Paris: Jean Prome, 1664.
- Restani, Donatella. "A Note". *Itineraria* 16 (2017): 7–11.
- Samardžić, Gligor, and Popović, Goran. "The Importance of the Ottoman-era Travelogues for the Reconstruction of the Roman Road Network in Bosnia and Herzegovina". In: *Voyages and Travel Accounts in Historiography and Literature. Volume 2 Connecting the Balkans and the Modern World*, edited by Boris Stojkovski, 1–16. Budapest: Trivent Publishing, 2020.
- Samardžić, Radovan. *Beograd i Srbija u spisima francuskih savremenika, xvi-xvii vek.* Beograd: Istorijski arhiv Beograda, 1961.
- Todorova, Maria. *Imagining the Western Balkans.* Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Tuksar, Stanislav. *Hrvatska glazbena terminologija u razdobju baroka: nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe u tiskanim rječnicima između 1649. i 1742. Godine.* Zagreb: Hrvatsko Musikološko Društvo Muzički Informativni Centar KOD, 1992.
- Zangrando, Alessia. "Musica balcanica nei resoconti di viaggio del xvii secolo: lo strano caso di 'Sieur' Pouillet". *Itineraria* 20 (2021): 107–128.

Rezime

Putopisi Sieur Pouleeta i Monsieur Quicleta kao izvori za proučavanje balkanskih zvučnih pejzaža 17. stoljeća

Ovaj rad ispituje putopisne izvještaje dvojice Francuza koji su, iz različitih razloga, putovali kroz zapadni Balkan do Carigrada u periodu od 1657. do 1658. godine. Iako se čini da nijedan autor nema snažnu muzičku pozadinu, njihovi tekstovi su iznenađujuće bogati muzikološkim informacijama. Rasvjetljavaju muzičke tradicije i instrumente, predmete koji se koriste za proizvodnju zvuka, te muzičke i nemuzičke događaje. Ovi izvještaji otkrivaju kulturne i muzičke susrete i razmjene između geografski i kulturno udaljenih naroda, obogaćujući balkanski zvučni pejzaž tog vremena.

Od građanske inicijative do organiziranih glazbenih nastojanja: osnutak i prve godine rada Glazbenog zavoda u Križevcima¹

From Civic Initiative to Organized Musical Endeavors: Establishment and First Years of the Music Institute in Križevci

Lucija Konfic (Hrvatska / Croatia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.53

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: Dosadašnja su istraživanja (prvenstveno Branka Rakijaša) ustvrdila postojanje Glazbenog zavoda – „Musices institutum“ – u Križevcima od godine 1813, no o njegovom ustroju i djelovanju u prvim godinama nije bilo podataka. Rakijaš je svoje pretpostavke temeljio na dokumentima iz 1830-ih u kojima se spominju neki elementi ranije djelatnosti Zavoda. Na temelju novopronađenih dokumenata u okviru istraživanja na projektu „Institucionalizacija moderne građanske glazbene kulture u 19. stoljeću na području civilne Hrvatske i Vojne krajine“ u ovom radu se predstavljaju upravo najranije godine djelovanja križevačkog Glazbenog zavoda. Donose se informacije o ustrojstvu i djelovanju Zavoda, imena prvih učitelja glazbe, kao i prigode muziciranja. Posebna se pozornost posvećuje i analizi osoba i/ili skupina koje su svojim dobrovoljnim priložima financirali djelatnost Zavoda.

KLJUČNE RIJEČI: Križevci. Glazbeni zavod / „Musices institutum“. 19. stoljeće. Glazbena poduka.

ABSTRACT: Previous research (primarily by Branko Rakijaš) has determined the existence of the Music Institute – “Musices institutum” – in Križevci since 1813, but there was no data on its organization and activities in the first years. Rakijaš based his assumptions on documents from the 1830s which mention few elements of the Institute’s earlier activities. Based on newly

1 Ovaj rad financirala je Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2020-02-4277 *Institucionalizacija moderne građanske glazbene kulture u 19. stoljeću na području civilne Hrvatske i Vojne krajine (MusInst19)*.

found documents within the research on the project "Institutionalization of modern bourgeois musical culture in the 19th century in civil Croatia and the Military Border", in this paper I will present the earliest years of the Križevci Music Institute. Preliminary information will be given on the organization of the Institute, the names of music teachers, as well as occasions of music performances. Special attention will be given to the analysis of persons and / or groups who financed the activities of the institute though voluntary contributions.

Keywords: Križevci „Musices institutum“. 19th century. Music education.

Križevci početkom 19. stoljeća – kontekst ustrojstva Glazbenog zavoda

Prijelaz iz 18. u 19. stoljeće za slobodni i kraljevski grad Križevci – *Libera et Regia Civitatis Crisiensis* – obilježile su znatne promjene u gradskoj organizaciji, rast stanovništva i razvoj građevinske djelatnosti. Neven Budak to razdoblje i naziva „vrijeme promjena“.² Križevci su početkom stoljeća grad s oko 1200 stanovnika,³ a do sredine stoljeća broj stanovnika Križevaca gotovo se udvostručio.⁴ S obzirom da prirodni priraštaj nije bio velik, taj rast pripisuje se doseljavanju iako razvoj privrede u to vrijeme ne upućuje na znatnu potrebu za radnom snagom. Povećanje broja

2 Neven Budak, „Društveni i privredni razvoj Križevaca do sredine 19. stoljeća“, u: *Križevci: grad i okolica (Umjetnička topografija Hrvatske)*, ur. Anđelko Badurina, Žarko Domljan, Miljenka Fischer, Katarina Horvat-Levaj (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1993), 44–46. Pregled povijesti grada Križevaca vidi i u: Ivan Peklić, „Križevci tijekom povijesti (Kratka povijest grada)“, *Zbornik Janković* 1, 1 (2016): 219–231.

3 Neven Budak navodi prema popisu u HR-HDA-43, Kut. 17, spis 191, da su Križevci 1805. imali 1199 stanovnika (238 kuća). Treba napomenuti da se taj podatak odnosi na stanovnike Unutarnjeg (*Interior Civitas*), Gornjeg (*Superior Civitas*) te Donjeg Grada (*Inferior Civitas*), a na popisu je navedeno 258[!] kuća (52 u Unutarnjem, 109 na Gornjem i 97 u Donjem Gradu). Ukupan popis koji obuhvaća i sljedeća naselja – Villa Podgajetz, Villa Goritzza, Villa alia Podgajetz, Villa Karane broji 1516 osoba. Budak, „Društveni i privredni razvoj Križevaca do sredine 19. stoljeća“, 46. Za podatke o demografskim promjenama vidi i: Krunoslav Puškar, „Pregled povijesti potkalničkoga prigorja“, *Zbornik Janković* 4 (2019): 88–128. B. Vranješ-Soljan i R. Skenderović navode podatak o 1478 stanovnika (bez plemstva, svećenstva i vojske) na temelju popisa Mladena Lorkovića. Božena Vranješ-Soljan – Robert Skenderović, „Demografska slika Hrvatske od početka 19. stoljeća do kraja Prvoga svjetskog rata“, u: *Temelji moderne Hrvatske. Hrvatske zemlje u „dugom“ 19. stoljeću*, ur. Vlasta Švoger i Jasna Turkalj (Zagreb: Matica hrvatska, 2016), 110.

4 Budak navodi da je prema popisu 1857. grad narastao na 2100 ljudi (469 kuća), a Puškar na 2144. Budak, „Društveni i privredni razvoj Križevaca do sredine 19. stoljeća“, 46; Puškar, „Pregled povijesti potkalničkoga prigorja“, 115.

stanovništva uvjetovalo je jačanje obrtničke proizvodnje, a posljedično i trgovine. Ubiranjem prihoda od privredne aktivnosti, ističe Budak, gradska uprava ostvarivala je i viškove prihoda koji su se mogli posuđivati građanima uz kamatu.⁵ Vojna uprava je 1779. preseljena iz Križevaca u Bjelovar, ali Križevci ponovno postaju županijsko središte.

Važni elementi gradskog razvoja zasigurno su utemeljenje Grkokatoličke biskupije 1777. s jedne strane, kao i ukinuće pavlinskog i franjevačkog reda 1786. s druge. Pavlini su u gradu sa svojom školom imali znatnu prosvjetnu funkciju, a bili su i snažan privlačan faktor za đaćku mladež. Ukinuće pavlinske gimnazije bio je veliki korak unatrag, pa ne čudi što ju je grad nastojao obnoviti.⁶ Ističući najvažnije elemente gradskog razvoja u 19. stoljeću, kao i nerazdvojnost kulture, politike i privrede, Olga Markuševski ističe da će se „možda pokazati da se u Križevcima život slično očitovao kao i u glavnom gradu, pogotovo u prvoj polovici stoljeća.“⁷ Takvu tezu poduprijet će i novi podaci u ovome radu. Ipak, zbog nedovoljne istraženosti mnogi elementi razvoja grada u prvoj polovini 19. stoljeća nisu nam dovoljno poznati i upućuju na potrebu daljnjih nastojanja u njihovom osvjetljavanju.

Od 1769. preustrojena je gradska uprava koja je upravljala gradom. Takvo ustrojstvo zadržano je do sredine 19. stoljeća. Sve odluke donosio je magistrat koji se sastojao od suca, konzula, kapetana, dvaju vijećnika, bilježnika i odvjetnika s trajnom dužnošću, te 24 gradska zastupnika koja su se birala na godišnjoj razini, a koje je u magistratu predstavljao *tribunus plebis*/fiškuš.⁸

5 Budak, „Društveni i privredni razvoj Križevaca do sredine 19. stoljeća“, 45.

6 Ad Excellentissimus ac Illmus Dnus Comite. Joannes Erdody [...], 11. 5. 1802, HR-ND-43, Kut. 16, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

7 Olga Markuševski, „Križevci u 19. stoljeću“, u: *Križevci: grad i okolica (Umjetnička topografija Hrvatske)*, ur. Anđelko Badurina, Žarko Domljan, Miljenka Fischer, Katarina Horvat-Levaj (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1993), 53.

8 Kvirin Vidačić, *Topografično-povijesne crte slob. i kr. grada Križevca* (Križevci: Tiskara G: Neuberga, 1886).

	Prezime, Ime	Funkcija lat.	Funkcija hrv.	Godišnja plaća f.
1	Bolla, Joannes	Iudex	Sudac	250
2	Bunich, Josephus	Consul	Konzul	250
3	Diplin, Stanislaus	Capitaneus	Kapetan	200
4	Loob, Isidorus	Senator	Vijećnik	150
5	Fogoshs, Alexius	Senator	Vijećnik	150
6	Skully, Franciscus	Senator	Vijećnik	150
7	Krizmanich, Josephus	Notarius et Comitatus perceptor	Bilježnik i županijski blagajnik	200
8	Gabronczy, Joannes	Vice notarius et Registrator	Zamjenik bilježnika i matičar/arhivar	150
9	Kardosh, Josephus	Fiscalis et Comitatus vicejudlium	Poreznik i županijski zamjenik plemičkog suca	80
10	Jagodich, Emericus	Tribunus Plebis	Predstavnik zastupnika	80
11	Babich, Thomas	Camerarius	Komornik	150
12	Babich, Thomas	Curator Pupillorum	Učenički nadzornik	130
13	Horvathy, Georgius	Cancelista	Pisar/ bilježnik/tajnik	130
14	Benkovich, Franciscus	Accessista	Pristupnik	80
15	Berletich, Andreas	Vigilliarum Magister et Janitor	Stražmeštar i vrtar	70
16	Vacat	Medicus	Liječnik	50
17	Smidt, Franciscus	Chirurgus	Ranarnik	200
18	Kligor, Placidus	Nationalium Scholarum Director	Ravnatelj narodne škole	25
19	Jeszik, Michael	Nationalium Scholarum Magister	Učitelj narodne škole	50
20	Haramina, Nicolaus	Nationalium Scholarum Magister	Učitelj narodne škole	110
21	Jellenchich, Josephus	Organista	Orguljaš	170
22	Jellenchich, Josephus	Fori Inspector	Javni inspektor	24
23	De Tony, Petrus	Fori Inspector	Javni inspektor	24

24	Jurinich, Ladislaus	Morum Curator	Nadzornik	50
25	Kushecz, Martha	Obstetrix	Primalja	25
26	Münczenberger, Venceslaus	Faber Lignarius	Tesar	20
27	Mihanovich, Lucas	Attractor horologii	Ugađač satova	10
28	Logomer, Paulus	Villanorum inspector	Gospodarski/ seoski nadzornik	8
29	Szvilichich, Marcus	Tympanotriba	Bubnjar	8
30	Mamek, Michael	Hajdo	Pandur	32
31	Novak, Georgius	Hajdo	Pandur	31
32	Gjurgjevich, Josepho	Hajdo	Pandur	31
33	Gjurgjevich, Josepho	Nationalium Scholarum Calefactor	Ložač narodne škole	2
34	Terczak, Simeon	Sylvanus	Šumar/Lugar	20
35	Gothal, Martinus	Sylvanus	Šumar/Lugar	20
36	Aumin, Martinus	Auriga	Kočijaš	35
37	Gacha, Mathias	Auriga	Kočijaš	29
38	Szenyanecz, Paulus	Satrapa	Upravitelj	33
39	Acham, Josephus	Spacicaminarius	Dimnjačar	25
40	Paszarich, Joannes	Pastor Taurorum	Pastir/čoban	6 fl. 30 kr.
41	Schindelberger, Joannes	Lictor	Poslužitelj	/

Tabela 1: Sastav gradske uprave i plaće gradskih službenika za 1808/1809. godinu⁹

Branko Rakijaš ističe „razvijeno općeobrazovno školstvo i sklonost u njegovanju umjetnosti“ kao izvrstan temelj za razvoj glazbenoga školstva.¹⁰ Potonja se karakteristika posebno odnosi na njegovanje glazbe u salonima plemićkih obitelji kao što su Ožegovići, Patačići, Fodroczy, Rubido, Kiepach, kasnije i građanskih obitelji. U ilirskom će razdoblju Križevčani i Križevci odigrati važnu ulogu.

9 Prema: „Deductio exhibens statum salarium et personalem L-rae et Re-ae cittis Crisiensis pro anno 1808/9“, 24. 1. 1810, HR-HDA-43, Kut. 19, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

10 Branko Rakijaš, „Tragovi o postojanju križevačkog Glazbenog zavoda početkom XIX stoljeća“, u: *Križevački zbornik I*, ur. Petar Delić i Željko Husinec (Križevci: Ogranak Matice hrvatske, 1970), 161.

Glazbeni zavod u Križevcima – dosadašnja istraživanja

Prve podatke o križevačkom Glazbenom zavodu javnosti je iznio Branko Rakijaš,¹¹ a na temelju njegovih članaka taj se podatak javlja u kasnijim prikazima glazbenog ili šire kulturnog života Križevaca u 19. stoljeća.¹² Rakijaš je na temelju dokumenata iz 1830-ih utvrdio postojanje Zavoda od 1813. godine, te je istaknuo njegovu važnost za povijest našeg glazbenog školstva.¹³ Za prvo razdoblje djelovanja Zavoda konstatirao je sljedeće:

„U razdoblju između 1813–1829. god. o križevačkom Glazbenom zavodu znamo jedino da je postojao, ali o njegovoj organizaciji možemo samo naslućivati uspoređujući ga s onim što je poznato o muzičkim društvima u Varaždinu, Zagrebu i Osijeku koja su kasnije nastala.“¹⁴

Iz dokumenata vezanih uz zakladu Franje Popovića saznaje se, kako navodi Rakijaš, da je križevačko Gradsko poglavarstvo 1818. prenijelo glavnica zaklade na privatni Glazbeni zavod. Od korisnika sredstava zaklade navode se Rudolf Šantek (Shantek) u Bregima, Juraj Šofneker (Shoffneker) u Koprivnici, Pavao Kovačić (Kovachich) u Rakovcu, Blaž Sestrić (Szeztrich) u Martijancu i Franjo Kolarić (Kollarich) u Velikoj, koji su izučeni kao učitelji i orguljaši.¹⁵ Rakijaš također iznosi podatke o

11 Rakijaš, „Tragovi o postojanju križevačkog Glazbenog zavoda“, 159–164; Branko Rakijaš, „Interesantan historijski dokument o postojanju Glazbenog zavoda u Križevcima“, *Zvuk* 98 (1969): 336–350; Branko Rakijaš, „Muzičko školstvo u građanskoj Hrvatskoj i Slavoniji u razdoblju između 1776.–1835. godine“, *Muzika* 14, 2 (1969): 55–61; 4 (1969): 154–162.

12 Vidi: Lovro Županović, „Oris glazbenoga života Križevaca s posebnim obzirom na 19. i 20. stoljeće“, *Sveta Cecilija* 67, 1 (1997): 13; Jelka Vukobratović, „Glazba u Križevcima u 19. stoljeću – pregled dosadašnjih istraživanja“, *Cris* 10, 1 (2008): 111; Jelka Vukobratović: „Pregled povijesti škole: od 1945. do 2020. godine“, u: *Sedamdeset i pet godina Glazbene škole Alberta Štrige Križevci*, ur. Branka Špoljar (Križevci: Glazbena škola Alberta Štrige – Udruga P.O.I.N.T., 2020), 1; Markuševski, „Križevci u 19. stoljeću“, 56; Ivan Peklić, „Križevci tijekom povijesti (Kratka povijest grada)“, *Zbornik Janković* 1, 1 (2016): 226.

13 Radi se o sljedećim dokumentima: „Svjedodžba učitelja Franje Kolarića iz 1830. koju je izdao križevački Glazbeni zavod“, Reg. 2166/1836, Spisi Gradskog poglavarstva Osijek, Državni arhiv u Osijeku, Osijek; „Molba križevačkog Gradskog poglavarstva Kraljevskoj ugarskoj dvorskoj komori“, 2. 9. 1836; „Dopis Kraljevskog ugarskog namjesničkog vijeća Komori“, 17. 11. 1836; „Odgovor Komore Kraljevskom ugarskom namjesničkom vijeću“, 7. 12. 1836. vezano uz zakladu Franje Popovića za školovanje siromašnih križevačkih mladića, HR-HDA-13, Kut. 13 (51), Fond Ugarsko namjesničko vijeće. Hrvatsko-slavoniski spisi, serija *Scolastici*, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

14 Rakijaš, „Tragovi o postojanju križevačkog Glazbenog zavoda“, 162.

15 Prema: Rakijaš, „Tragovi o postojanju križevačkog Glazbenog zavoda“, 161.

položaju učitelja glazbe 1830-ih u odnosu na ostale učitelje, rješavanje pitanja stanovanja učitelja glazbe, kao i pitanje spajanja službe učitelja glazbe i orguljaša, što prema zapisnicima Literarnog okružja zagrebačkog od god. 1785. do 1839. (u izvancima i prijevodu Antuna Cuvaja) Gradsko poglavarstvo nije prihvatilo.¹⁶

Iz svjedodžbe križevačkog Glazbenog zavoda Franji Kolariću od 19. ožujka 1830. priloženu za natječaj za mjesto učitelja i gradskog orguljaša u Osijeku godine 1836, saznaje se da je Kolarić u križevačkom Zavodu učio klarinet, fagot, rog, trubu i orgulje. Tadašnji je gradski kapelnik bio Ignac Stech, koji je izdao svjedodžbu, a potvrdio ju je direktor Glazbenog zavoda Emerik Jagodić. Gradski orguljaš Josip Jelenčić izdao je zasebnu potvrdu (25. ožujka 1830) o učenju orgulja i pjevanja (kao „Chora musikas, iliti Bandista“), dok mu je gradski sudac Ivan Gaspary izdao potvrdu o članstvu u križevačkoj Gradskoj glazbi (*Civitatis musica*).¹⁷

Iako je glazbeno školstvo u različitim oblicima bilo organizirano i ranije, u Križevcima se, koliko je zasad poznato, prvi put na području Hrvatske spominje pojam Glazbenoga zavoda (*Musices Institutum*). Glazbeni su zavodi kao društvene građanske organizacije osnovani nešto kasnije – 1827. u Zagrebu i Varaždinu, 1830. u Osijeku (*Musikverein; Societas filharmonica [zagrabiensis], Gesellschaft der Musikfreunde*).¹⁸ Kao takvi obuhvaćali su širu društvenu djelatnost: držanje orkestra, glazbenu školu, održavanje javnih koncerata, nabavljanje i brigu o notnom materijalu i instrumentariju i sl. Unutar tih se zavoda osnivaju i glazbene škole – u Varaždinu 1828, Zagrebu 1829, Osijeku 1831. Glazbene škole, međutim, nalazimo i ranije u sastavu općih/glavnih škola (Zagreb, Rijeka) ili kao samostalne glazbene škole – u Karlovcu već od 1804, u Rijeci od 1820. godine.

16 Prema: Rakijaš, „Tragovi o postojanju križevačkog Glazbenog zavoda“, 162, 164.

17 Prema: Rakijaš, „Interesantan historijski dokument“, 336–337.

18 Za Glazbeni zavod u Zagrebu: „Rješenje Kraljevskog ugarskog namjesništva“ br. 12.130 od 8. 5. 1827. Vidi: Ladislav Šaban, „Počeci Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu (1827-1829)“, u: *Iz starog i novog Zagreba IV* (Zagreb: Muzej grada Zagreba, 1968), 185; Ladislav Šaban, *150 godina Hrvatskoga glazbenog zavoda* (Zagreb: HČZ, 1982), 48–70. Za Glazbeni zavod u Varaždinu: Krešimir Filić, *Glazbeni život Varaždina* (Varaždin: Muzička škola, 1972), 77–78; Ladislav Šaban, „Glazbene mogućnosti Varaždina u 18. i prvoj polovini 19. stoljeća“, *Rad JAZU*, knj. 3 = knj. 377 (1978), 129–194. Statut Glazbenog zavoda u Osijeku objavljen je 1830, dok u literaturi nalazimo da je Zavod počeo djelovati 1831. Za Glazbeni zavod u Osijeku usp. Marija Malbaša, „Glazbeni život u Osijeku. Historijski prikaz“, *Osječki zbornik* 9/10 (1965): 145.

Glazbeni zavod – prikaz nove dokumentacije

U okviru projekta *Institucionalizacija moderne građanske glazbene kulture u 19. stoljeću na području civilne Hrvatske i Vojne krajine* (MusInst19), koji se provodi od kraja 2021, poseban je naglasak stavljen na proučavanje novih oblika društvene organizacije u građanskom društvu, osnivanja građanskih društava i njihove postupne institucionalizacije. S ciljem utvrđivanja inicijativa koji su doveli do osnivanja jednog takvog društva – Glazbenog zavoda u Križevcima – autorica ovoga rada poduzela je obimno istraživanje arhivske građe u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu. Zadatak istraživanja bio je utvrditi stanje sačuvanosti i sređenosti materijala Gradskog poglavarstva u Križevcima, za koji se u literaturi često ističe kako je u velikoj mjeri uništen. Građa Gradskog poglavarstva zaista je sačuvana djelomično, no fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci (djelomično Sud Križevci) HR-HDA-43 za prvu polovinu 19. stoljeća (1800–1848) obuhvaća 50-ak kutija arhivskog materijala, među kojima i zapisnike Gradske skupštine (*Magistratum*) i pripadajuće dokumente. Među njima su pronađeni i dosada nepoznati dokumenti o djelovanju Glazbenog zavoda u Križevcima od njegova osnutka 1813. do 1846. godine.¹⁹ U ovome će radu biti obuhvaćene samo prve godine djelovanja do 1818. godine. O tom razdoblju svjedoče sljedeći dokumenti:

1. „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“, 8. 5. 1813, točka 13 o zapošljavanju učitelja glazbe, HDA-43, Kut. 20.
2. „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“, 29. 4. 1815, točka 14 o djelovanju Glazbenog zavoda 1813–1815, HDA-43, Kut. 30
 - a) „Izveštaj Glazbenog zavoda“ / „*Deductio Musices Institutum*“ za razdoblje 1. 5. 1813. – 30. 4. 1815 s pripadajućim popisima i računima
3. „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“, 11. 2. 1818, točka 1 o djelovanju Glazbenog zavoda 1814–1818, HDA-43, Kut. 32
 - a) „Izveštaj Glazbenog zavoda“ / „*Deductio Musices Institutum*“ za razdoblje 1. 5. 1814. – 30. 4. 1815. s pripadajućim popisima i računima
 - b) „Izveštaj Glazbenog zavoda“ / „*Deductio Musices Institutum*“ za razdoblje 1. 5. 1815. – 30. 4. 1816. s pripadajućim popisima i računima
 - c) Izveštaj Glazbenog zavoda / *Deductio Musices Institutum*“ za razdoblje 1. 5. 1816. – 1. 2. 1818. s pripadajućim popisima i računima

¹⁹ Dokumenti navedenog razdoblja sačuvani su fragmentarno. Najmanje dokumenata pokriva 1820-e godine.

4. „*Inventarium generale*“ / „Opći inventar gradskog vlasništva“, HDA-43, Kut. 33
5. „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“ 28. 4. 1819, točka 21 o djelovanju Glazbenog zavoda 1818, HDA-43, Kut. 33
 - a) „Izveštaj Glazbenog zavoda“ / „*Deductio Musices Institutum*“ za razdoblje 1. 2. 1818. – 21. 12. 1818. s pripadajućim popisima i računima
6. „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“ 8. 6. 1827, točka 14 o djelovanju Glazbenog zavoda 1818, HDA-43, Kut. 36
 - a) „Izveštaj Glazbenog zavoda“ / „*Deductio Musices Institutum*“ za razdoblje 1. 2. 1818. – 21. 12. 1818. s pripadajućim popisima i računima

Dokumenti su pretežno rukopisni, pisani na latinskom, u manjoj mjeri na hrvatskom i njemačkom jeziku (računi). Podatke vezane uz glazbu nalazimo u zapisnicima Magistrata, te u dokumentima (molbe, izvještaji) koji su prilagani uz pojedine točke zapisnika. U ranijem razdoblju nailazimo na imena orguljaša, bubnjara i trubača koji su djelovali u gradu (potonji kod pronošenja vijesti u gradu). Gradski orguljaš je početkom 19. stoljeća bio već spomenuti Josip Jelenčić, koji se moguće već tada bavio i glazbenom podukom (sviranje orgulja i pjevanje za potrebe crkvene glazbe) kao što nalazimo i kasnije (1830) u potvrdi izdanoj Franji Kolariću.

Prvi učitelji glazbe

Prvi spomen angažiranja učitelja glazbe u Križevcima nalazimo u Zapisniku Magistrata od 8. svibnja 1813, točka 13:

„Trinaesto. Ugovor po gospodinu senatoru Aleksiju Foganu i stalnom[?] bilježniku Josipu Krizmaniću iz glavne kraljevske blagajne uzvišene dvorske komore Kraljevine Ugarske. Za sjednice dne 15. ožujka, 6. točka, uvedeno je u zapisnik dopuštenje Franji Mannu, učitelju glazbe, potkrijepljeno svjedočanstvom gospodina pukovnika, baruna od Čivića, križevačkog zapovjednika po kojemu preuzima dužnost podučavanja mladeži u glazbi; slijedom čega se Franji Mannu kao odabranom ovdašnjem učitelju glazbe ovom prigodom nastupnog predavanja i općenitog odobravanja dodjeljuje u jednom primjerku na ravnanje/upravljanje i za sigurnost u budućnosti.“²⁰

20 „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“ 8. 5. 1813“, točka 13 (HR-HDA-43, Kut. 20, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb): *Decimo tertio. Contractus per Dno~s Senatorem Alexium Fogan, & Ord*

U prvom izvještaju o radu križevačkog Glazbenog zavoda zaposlenje učitelja Franciscusa Manna uzima se kao početak djelovanja Zavoda – 1. svibnja 1813. O Franciscu Mannu za sada nemamo nikakvih podataka. U Križevcima je zaposlen za plaću od 300 forinti, što u usporedbi s plaćama ostalih gradskih službenika svjedoči o visokom statusu te pozicije. Uz plaću su kao posebni izdaci navedeni putni troškovi u Ptuj, korištenje gradskih kola u tu svrhu, kao i nabava drva za ogrjev i čišćenje dimnjaka. U uredu u Ptuju (Pettau) izdana je 23. lipnja 1813. potvrda o uvozu u Hrvatsku glazbenih instrumenata u vrijednosti od 112 forinti, za što je plaćen porez, iz čega možemo pretpostaviti da je Mann dio potrebnih instrumenata donio sa sobom u Križevce. Zanimljivo je da u gradskim spisima nalazimo i jednu molbu F. Manna pisanu hrvatskim jezikom od 20. srpnja 1814. u kojoj se on potpisuje kao „Franc. Mann slavnoga Varassa Krisev. Kapelmaiztor“.²¹ U službenim dokumentima upućenim Magistratu Franciscus Mann navodi se redovito kao *Magister Musices*, no na računima se potpisuje kao *Kapellmeister*. Ime baruna Čivića²², koji je posvjedočio za prvog angažiranog učitelja Manna, važno je jer pokazuje utjecaj visokih vojnih časnika na hrvatsku kulturu. Njegov sin (vjerojatno) Ignjat Čivić (1802–1865) bio je među članovima utemeljiteljima zagrebačkoga Glazbenog zavoda 1827, kada je u Zagrebu djelovao kao vježbenik pri ludicium delegatum militare.²³

Notarium Josephum Krizmanich è parte Peculii hujus Regii fundamento Grao~si Excelsae Camerae Rea~ Hungarico Aulicae Sess: 15ae Martij a. c. § 6. improthocolati Indultus Cum Francisco Mann Musices Magistro applicabilitatem Suam, & per traluvnes in Musica subinstruendi producto Dn~i Colonelli Regiminis Crisiensi Baronis à Chivich Testimonio comprobante, conse- // quenter pro gremiali Musices Magistro assumpto initus hac occasione relatus perque extensum approbatus in uno exemplari fato neo[?] assumpto Francisco Mann futura ejus pro directione, & Securitate extradandue conceditur. Za prijevode tekstova s latinskog zahvaljujem Jakši Biliću i Petru Uškoviću.

- 21 „Molba F. Manna“, 20. 7. 1814, HR-HDA-43, Kut. 28, spis 971, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb. Molba je vezana uz utjerivanje naplate duga od krojača Ivana Purgera/Burgera („szabolskoga czeha maiztor“).
- 22 Šaban, „Počeci Hrvatskog glazbenog zavoda (1827-1829)“, 187. Barun Ignaz Csicich von Rohr (Vinkovci, 1752 – Vinkovci, 1822) bio je general-major u austrijskoj vojsci, a za svoje je vojne zasluge odlikovan ordenom Marije Terezije. Constant von Wurzbach, „Csicich von Rohr“, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 3, 61–62, <https://austria-forum.org/web-books/wurzbach03de1858kfu/000065>; Österreichisches *Biographisches Lexikon: 1815-1950*, sv. 1, „Csicich von Rohr, Ignaz Frh. (1752-1822)“, 158, pristupljeno 29. studenog 2022, <https://biographien.ac.at/ID-o.3022368-1>.
- 23 Anđelka Stipčević-Despotović, „Čivić, Ignjat Rohrski (Csicich)“, *Hrvatski biografski leksikon online*, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4063>. Vidi i: Nikola Cik, „Ignjat (Vatroslav) Čivić pl. Rohrski (1802.-1865.)“, *Podravske širine*, pristupljeno 29. studenog 2022, <https://podravske-sirine.com.hr/arhiva/3837>.

Franciscus Mann je u Križevcima ostao samo dvije godine. Već je 11. svibnja 1815. otišao iz križevačke službe, kako svjedoče izdaci Zavoda o isplati plaće.

Važno je istaknuti i ime Emerika Jagodića (1767–1842), koji je od početka sudjelovao u radu Zavoda. Navodi se ravnatelj Zavoda (*Musices Instituti Director*), kao i računovođa (*Musices Instituti Rationus Ductor*). Dužnost ravnatelja obnašao je do smrti 1842, kada je tu ulogu preuzeo Franjo Žigrović (1814–1890).²⁴ Uz razne druge funkcije u gradu (*tribunus plebis*) obnašao je i funkciju kapetana Gradske garde (*Cohortis Civilis Capitaneus*), koja je imala svoju glazbu.²⁵ Njegova uloga u Glazbenom zavodu bila je daleko od samo počasne. On je vodio računa o uplatama i isplatama te podnosio izvještaje Gradskom magistratu. Na samom početku obnašanja te funkcije imao je problema zbog optužbi o lošem raspolaganju novcem Zavoda.²⁶

Od 1. lipnja 1815. do 1. svibnja 1816. funkciju učitelja glazbe obnašao je Michael Bollischanzky. Organiziran mu je kao novoangažiranom učitelju prijevoz iz Kaniže (Velika Kaniža) u Križevce.²⁷ Vjerojatno je to glazbenik Mihajlo/Mijo Pollischansky, kojeg Filić navodi kao učenika Leopolda Ebnera u Varaždinu, a koji je 1825. uputio molbu za mjesto koraliste Stolne crkve u Zagrebu.²⁸ Dapače, Šaban ga navodi kao „višegodišnjeg vojnog i gradskog kapelnika iz Križevaca“ na temelju molbe gradu Varaždinu za mjesto kapelnika 1825.²⁹ Dokumentacija Glazbenog zavoda

24 Franjo Žigrović-Pretočki (1814–1890), hrvatski političar i književnik, djelovanjem je vezan uz Križevce kao bilježnik Križevačke županije, zastupnik Križevaca u Hrvatskom saboru. *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, „Žigrović-Pretočki, Franjo“, pristupljeno 29. studenog 2022, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=67729>.

25 Prema [„Izvještaju Emerika Jagodića“], 13. 9. 1810, HR-HDA-43, Kut. 18, br. 351, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

26 Vidi u: „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“, 11. 2. 1818, točka 1, HR-HDA-43, Kut. 32, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

27 M. Bollischansky rođen je u Velikoj Kaniži u Ugarskoj i djelovao je kao vojni glazbenik. Šaban, „Glazbene mogućnosti Varaždina“, 181. Šaban donosi da je te podatke naveo u prijavi za audiciju kod Glazbenog društva u Zagrebu 1828, gdje je primljen kao glazbenik u orkestru, te „pokazao znanje sviranja horna i trube s ventilima“.

28 Filić, *Glazbeni život Varaždina*, 324–325. Vidi i: Janko Barlè, „Glazbenik iz Varaždina Mijo Pollischansky moli mjesto koraliste kod stolne crkve zagrebačke“, *Sveta Cecilija* 31, 4 (1937): 123.

29 „Da Gefertigter 14 3/12 Jahre als Cappelmeister bey Cavallerie als auch Infanterie Regimentern diente und in der nemlichen Eigenschaft auch in der königl. Freystadt Kreutz angestellt war [...]“, Državni arhiv Varaždin, Arhiv grada Varaždina, Protokoli sjednice iz 1825, spis 1507/1825. Varaždin, 8. 7. 1825. Navedeno prema: Šaban, „Glazbene mogućnosti Varaždina“, 181.

u Križevcima baca novo svjetlo na varaždinsku molbu, odnosno pokazuje da Bollischanzky nije više godina službovao u Križevcima, već da je tu (kratkotrajnu – jednogodišnju) službu doživljavao prvenstveno kao službu *Kapellmeistera*, a ne učitelja glazbe. Potraga za njegovim zaposlenjem do dolaska u Križevce tek predstoji. Od 1827. nalazimo ga kao stalnog člana novoosnovanog društvenog orkestra zagrebačkog *Musikvereina*.³⁰

Već 1816. na mjestu učitelja glazbe u križevačkom Glazbenom zavodu nalazimo Ignatza Skrabala. Ni to nije potpuno nepoznato ime s obzirom da je naveden kao solist na koncertima Filharmoničkog društva/Philharmonische Gesellschaft u Ljubljani 1821. Naime, kao solist na klarinetu Škrabal je nastupio na nizu koncerata od veljače do travnja 1821. i naveden je kao „Kapellmeister Ignatz Skrabal“ 23. veljače 1821. uz Josipa Benescha (1795–1873)³¹ i Carla Wisenedera,³² 30. ožujka s Julie Kogel, uz Amalie Maschek³³ i C. Wisenedera, 6. travnja s Antonijom Costa i Johannom Georgom Altenburgerom,³⁴ 22. travnja s Julie Kogel i oficirom Kaeserom, te 27. travnja s Kapellmeisterom Wimpfenom uz Annu de Colerus, Ledenega, Kaesera i Amaliju Mašek.³⁵ Od njegovog repertoara navodi se *Adagio* i *Rondo* za klarinet, *Koncert* za klarinet, te *Grand Trio*, für Piano Forte, Clarinett und Viola Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791) (A. Costa, Skrabal i J. G. Altenburger), Kreutzerove³⁶

30 Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, 65.

31 Joseph Benesch (1795–1783) skladatelj, dirigent i violinist. Christian Fastl, „Benesch (Beneš), Ehepaar“, *Oesterreichisches Musiklexikon online*, pristupljeno 15. ožujka 2023, <https://dx.doi.org/10.1553/oxo001f847>. Vidi i: Maruša Zupančič, „The Influx of Beohemian Violinists to Slovenia and Croatia up to the 1920s“, *Arti musices* 50, 1–2 (2019): 266; Maruša Zupančič, „A Forgotten Bohemian Violinist and an Imitator od Niccolò Paganini Withing the Central European Violinistic Tradition“, *De musica disserenda* 18, 1–2 (2022): 11–76.

32 Carl Wiseneder (1793–1869), pjevač. *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, „Wiseneder, Carl“, pristupljeno 20. veljače 2023, <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A001D38.html>.

33 Amalia Maschek (1792–1836), pjevačica, supruga skladatelja i violončelista Caspara/Gašpara Mascheka (1794–1873). Josip Mantuani, „Mašek, Gašpar (1794–1873)“, *Slovenska biografija*, mrežno izdanje, Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstveno raziskovalni center sazu, pristupljeno 15. ožujka 2023, <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi352611/>.

34 Johann Georg Altenburger (1796–1844), violinist.

35 Sara Železnik, „Solisti na koncertih Filharmonične družbe do leta 1872“, *Muzikološki zbornik* 49, 1 (2013): 31–32.

36 Vjerojatno Conradin Kreutzer (1780–1849).

Variationen für Forte-Piano mit Clarinett-Begleitung (s J. Kogel), Schneiderov³⁷ *Concertino* za klarinet, rog i fagot (s Wimpfenom).³⁸ Iako ne možemo sa sigurnošću reći jesu li ti nastupi ostvareni još za vrijeme službovanja u Križevcima, vjerojatnije je da je Škrabal tada već službovao u Bjelovaru. Naime, Škrabala nalazimo navedenog u matičnim knjigama rođenih u Bjelovaru:³⁹ između 1820. i 1828. Sa suprugom Franciscom Schaden/Schad⁴⁰ krstio je čak 6 djece: Emilia Antonia (krštena 20. kolovoza 1820), Camilla de Lellis (5. ožujka 1822), Carolina Theresia (2. studenog 1823), Francisca Romana Ignatia Theresia (25. svibnja 1825), Barbara (20. srpnja 1826), te Engelbertus Ignatius (20. studenog 1828). Naveden je kao „Capella Magistri Regimen Szentvarienses“ – kapelnik Đurđevačke pukovnije. Za sada nije sigurno utvrđeno do kada je Škrabal djelovao u Križevcima. Još je naveden u izvještaju iz 1819, nakon kojeg slijedi praznina u dokumentaciji.

Prezime, Ime	Razdoblje djelovanja	Alternativna imena
Mann, Franciscus	1. 5. 1813. – 11. 5. 1815.	
Bollischanzky, Michael	1. 6. 1815. – 1. 5. 1816.	Pollischansky, Michael
Skrabal, Ignatius	1. 5. 1816. – 1819?	Škrabal, Ignaz

Tabela 2: Učitelji glazbe i kapelnici u Križevcima do 1818. godine

Ustroj i financiranje Zavoda

Za sada je jedina dokumentacija o djelovanju Glazbenog zavoda u Križevcima vezana uz izvještaje o križevačkom Gradskom magistratu. Kao što smo spomenuli, radi se pretežno o financijskim izvještajima s računima. U njima se ne spominje statut Glazbenog zavoda, kao što je bio slučaj u Zagrebu, Varaždinu i Osijeku, iz kojeg bismo mogli saznati

37 Vjerojatno Georg Abraham Schneider (1770–1839).

38 Sara Železnik, *Koncertni sporedi Filharmonične družbe 1816-1872* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013), 57–59. Pristupljeno 14. lipnja 2022, <https://doi.org/10.4312/9789612375713>. Zahvaljujem Maruši Zupančič na uputi na koncertne programe Filharmoniskog društva u Ljubljani (<http://www.dlib.si/results/?=&query=%27rele%253dPhilharmonische%2bGesellschaft%2bin%2bLaibach%27&pageSize=25&fyear=1821>), kao i na dragocjenim podacima o glazbenicima sakupljenim na projektu *Immigrant musicians in the Slovene Lands – INMUS*.

39 Matične knjige konzultirane su preko portala Family Search: <https://www.familysearch.org>.

40 Francisca Schaden, kćer Francisca i Barbare Schaden, rođena je u Bjelovaru. Krštena je 4. listopada 1892, a umrla je 25. kolovoza 1831.

detalje o ustroju zavoda. Na temelju dosada prikupljene dokumentacije od funkcija u Zavodu izdvojeni su:

ravnatelj Zavoda (*Musices Instituti Director*), koji obuhvaća i ulogu računovođe (*Musices Instituti Rationus Ductor*), te jedan učitelj glazbe (*Magister Musices*) koji je ujedno i *Kapellmeister*, voditelj orkestra.

Orkestar vezan uz Glazbeni zavod ne može se izjednačiti s Gradskom glazbom (*Cohortis civilis musica*), iako se može pretpostaviti da su u nekim prilikama te glazbe djelovale zajedno, a istraživanje njihovog su-djelovanja još je u tijeku.

Za sada nismo uspjeli utvrditi koji su bili izravni poticaji za osnutak Glazbenog zavoda u Križevcima. Sigurno je da je težnja za kvalitetnim animiranjem mladeži kroz glazbu postojala i ranije. Osim gradskog orguljaša (što je ranije spomenuto) koji je držao poduku, sličnu su aktivnost, čini se, držali i drugi glazbenici. Tako, primjerice, u dopisu Magistratu od 9. svibnja 1796. glazbenici Martin Vuk (Martinus Vuk) i Josip Planiček (Josephus Planicheck) mole naknadu za službu:

„Mi, niže potpisani, čvrsto se pouzdajući u milost i dobrohotnost preslavnoga Magistrata, najponiznije molimo, da nam, s obzirom na podnesak kako se u ovom slobodnom kraljevskom gradu u prijašnje vrijeme održavalo okupljanje građana s glazbom radi animiranja mladeži [*conductionis civicae cum musica ad animandos juvenes*], za što smo morali koristiti vlastite žice i to bez ikakve naknade, ovaj preslavni Magistrat isplati naknadu za ovu godinu za dobro obavljenu službu. [...]“⁴¹

Prvi financijski izvještaj daje naslutiti da je utjecaj imala i privatna inicijativa: naime, udovica Marijana Mihanović (1744? – 29. veljače 1812) oporučno je na ime Glazbenog zavoda ostavila iznos od 50 forinti još 1812. godine.⁴² Taj je iznos u travnju iste godine zadužio Jacob Novak, te se u njegovoj zadužnici navodi:

41 „Molba Magistratu Martina Vuka i Josepha Planichecka“, 9. svibanj 1796, ГМК-10270, Gradski muzej Križevci, Križevci.

42 Popratna dokumentacija uz Zapisnik Magistrata od 29. travnja 1815, „Izvještaj Glazbenog zavoda od 1813-1815.“, HR-HDA-43, Kut. 30, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb. Spomenuta oporuka, nažalost, nije pronađena s obzirom da nedostaje gradska dokumentacija za 1812. godinu.

„Zverho Rainichky Pedeszet, thojeszt fl. 50 koje pokoina Marianna udova Mihanovich za bolsse zdersavanije jednoga vu varossu ovem Szlobodnem y Kralijevszkem Krisevechkem odredijenoga Kapelmaisztora polek Testamentuma szvojeja osztavila je [...]“⁴³

Međutim, glavni prihod i izvor financiranja Zavoda bili su dobrovoljni prinosi građana, što je redovito dokumentirano gradskom Magistratu s popisom imena i iznosima prinosa. U najranijem takvom izvještaju od 21. lipnja 1814. naslovljenom „Izvještaj građana grada Križevaca i drugih pojedinaca u cilju pokretanja Glazbenog zavoda, dobrovoljno priloženih iznosa za razdoblje od 1813–1814.“ navode se sljedeća imena: Lucas Nemchich (bilježnik, kasnije sudac), Jacobus Uzorinacz, Mathias Kohar (zastupnik), Vincentius Detonij (trgovac), Simeon Dobrin (trgovac), Emericus Gaizky (krojač) i Elias Bubanovich s darovima od 1 do 15 forinti.⁴⁴

U razdoblju od 1813. do 1818. nalazimo preko 100 donatora (pojedinaца i skupina) koji su svojim iznosom kroz jednu ili više godina dobrovoljno dali sredstva za Glazbeni zavod. Među tim darivateljima nalazimo gospodu (i plemstvo),⁴⁵ svećenstvo (grkokatolički biskup Constantinus Stanich (1757–1830), župnici Thimothaeus Devich i Petrus Svagell), trgovce i obrtnike, ali i obrtničke cehove (čizmarski, kovački, lončarski, mesarski, krojački, postolarski, tkalački). Iako je većina imena danas slabo ili potpuno nepoznata, oni su u to vrijeme činili društvenu elitu: njihove funkcije bile su gradski kapetani, suci, komornici, gradski vijećnici, bilježnici, blagajnici, ravnatelji, učitelji, liječnik, mjernik.

43 „Obligatoria Jacoba Novaka“, 1. 4. 1812, Protokol: 1752–1817, GMK-6315, Gradski muzej Križevci, Križevci.

44 „Infranominatorum L.a et R.a Civitatis Crisiensis Civium, aliorumq. Individuorum in finem introducendi Instituti Musices, benevole oblatis quottis in praesens restantium, et quidem pro 1813/4“, Popratna dokumentacija uz Zapisnik od 29. 4. 1815. HR-HDA-43, Kut. 30, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

45 Dominus: Baiza, Basur, Benkovich, Bubanovich, Chunchich, David, Dipplin, Fodroczy, Gallyuff, Gaspary, Guidovich, Haim, Horvarty, Jagodich, Jaich, Jeszig, Jellachich, Jellenchich, Jurinich, Kardoss, Koritich, Krizmanich, Krupicza, Kunich, Kupinich, Kussevich, Lukinacz, Lukinich, Markovich, Meszarich, Nagy, Nemchich, Pasur, Pattay, Schasseg, Schmidt, Skuly, Somogy, Spissich, Striga, Uzorinacz, Visjak, Visnyevich.

	Prezime, Ime	Titula/ Udruženje	Zanimanje lat.	Zanimanje hrv.	Alternativno ime
1	Baiza, Joannes	Dominus			
2	Basur, Franciscus	Dominus			
3	Basur, Joannes	Dominus	magister	učitelj	
4	Benkovich, Franciscus	Dominus	acussista	tužitelj	
5	Benkovich, Joannes				
6	Berletich, Andreas				
7	Boczek, Balthasar				
8	Bolthausar, Antonius				
9	Brosz, Blasius				
10	Bubanovich, Demetrius	Dominus			
11	Bubanovich, Elias	Dominus			
12	Bubanovich, Joannes	Dominus	vice notarius	zamjenik bilježnika	
13	Caetus Cothurnariorum	Caetus	cothurna- rius	čizmar	
14	Caetus Fabrorum	Caetus	faber	kovač	Caetus Fabricorum
15	Caetus Figulorum	Caetus	figulus	lončar	Caetus Figulor
16	Caetus Lanionum	Caetus	lanio, laniator, lanius	mesar	
17	Caetus Sartorum	Caetus	sartor	krojač	
18	Caetus Sutorum	Caetus	sutor	postolar	Caetus Sutor
19	Caetus Textorum	Caetus	textor	tkalac	Caetus Textor
20	Camerarii, e benevolis oblatus				
21	Chunchich, Josephus	Dominus	judlium = judex nobilium	plemički sudac	

22	Czuketto, Franciscus		[sylvan?; publicarum chorearum servator]	[šumar?; nadglednik javnih plesova]	
23	David, Antonius	Dominus			
24	Detonij, Petrus		mercator	trgovac	Detony, Petrus
25	Detonij, Vincentius		mercator	trgovac	Detony, Vincentius; Detonis, Vincentius
26	Devich, Thimothaeus	A. R. D. [Admodum Reverendum Dominus]	parochus	župnik	
27	Dipplin, Stanislaus	Dominus			
28	Dobrin, Simeon		mercator	trgovac	
29	Dollanecz, Josephus				
30	Draskovich, Michaelis				
31	Eisenbach, Josephus		pistor	pekar	Eisenpah, Josephus; Eisenbah, Josephus
32	Eisenhuth, Josephus		pistor	pekar	
33	Fabianij, Antonius		mercator	trgovac	Fabiany, Antonius
34	Fodroczy, Joannes	Dominus			Fedroczy, Joannes
35	Fodroczy, Sigismundus	Dominus	cottus vice notarius	okružni zamjenik bilježnika	
36	Gaiszky, Emericus		gausapearius	krojač	Gaizky, Emericus
37	Gallovich, Josephus				
38	Gallyuff, Josephus	Dominus			
39	Gasparij, Joannes	Dominus	capitaneus cittis	gradski kapetan	Gaspary, Joannes
40	Graff, Andreas		ascarius	stolar	

41	Grüll, Mathias		communitatis electus vir	izabrani predstavnik	Grill, Mathias; Grüll, Mathias; Grull, Mathias
42	Guidovich, Lazarus	Dominus			
43	Habdia, Franciscus				
44	Haim, Antonius	Dominus			
45	Herallovich, Georgius				
46	Horvathy, Georgius	Dominus	cancellista; pupillor curator	pisar/bilježnik voditelj/skrbnik učenika?	
47	Imre, Gabriel		caeroplasta	voštar	
48	Jagodich, Emericus	Dominus			
49	Jagodich, Josephus		pellio	krznar	
50	Jaich, Blasius	Dominus			
51	Jankovich, Michael		quaestor	blagajnik	
52	Jankovich, Petrus		quaestor	blagajnik	
53	Janschak, Simon				
54	Jeszig, Michael	Dominus	magister	učitelj	Jeczigh, Michael; Jastigh, Michael; Jaszig, Michael; Jeszigh, Michael
55	Jellachich, Daniel	Dominus			
56	Jellenchich, Josephus	Dominus			
57	Jellussich, Stephanus				
58	Jurinich, Ladislaus	Dominus			

59	Jurkasz, Stephanus			
60	Kardoss, Josephus	Dominus		
61	Kaszis, Joannes			
62	Kohar, Mathias		civis et electus vir	građanin i izabrani predstavnik
63	Koritich, Emericus	Dominus; Magnificus Dominus	ordinarius vice comes; consilarius regius	kraljevski savjetnik
64	Krizmanich, Josephus	Dominus	vice perceptor	zamjenik ravnatelja?
65	Krupicza, Carolus	Dominus	camerarius, camerarius cittis	komornik; gradski komornik
66	Kunich, Georgius	Dominus		
67	Kupinich, Franciscus	Dominus	vice judlium	zamjenik suca
68	Kussevich, Joannes	Dominus		
69	Laniones in foro Carnes Emacillantes	Caetus?	lanio, laniator, lanius	mesar
70	Lukinacz, Antonius	Dominus	vice fiscalis	zamjenik pravnog zastupnika?
71	Lukinich, Georgius	Dominus	perceptor	ravnatelj?
72	Makir, Josephus			
73	Markovich, Antonius	Dominus	cottus ordinarius notarius	okružni bilježnik
74	Markovich, Josephus	Dominus		
75	Maschek, Franciscus			Masschek, Franciscus; Masseg, Franciscus; Massek, Franciscus
76	Meszarich, Josephus	Dominus	cittis notarius	gradski bilježnik

77	Mihanovich, Mariana		vidua	udovica	
78	Nagy, Josephus	Dominus	geometra	mjernik	
79	Nemchich, Joannis	Dominus	registrator	arhivist	
80	Nemchich, Lucas	Dominus	ordinarius judlium	sudac	
81	Novak, Jacobus				
82	Novak, Ladislaus		civis	građanin	
83	Novak, Lucas				
84	Pasur, Franciscus	Dominus	[magister]	[učitelj]	
85	Pasur, Joannes	Dominus			
86	Pattay, Antonius	Dominus	physicus	liječnik	
87	Peklich, Georgius				
88	Popovich, Francisci	Fundatio			
89	Preszell, Josephus		cuprarius	bakrar	
90	Puczek, Joannes		sartor	krojač	Puczak, Joannes
91	Purger, Joannes				
92	Raputin, Petrus				
93	Rebernik, Michael		faber	kovač	Ribernik, Michael
94	Reskovacz, Antonius		mercator	trgovac	
95	Santek, Joannes				
96	Sartorij, Joannes Baptista				
97	Sattvar, Mathaeus	Dominus	judlium = judex nobilium; vice judlium; cottus judlium	plemički sudac; zamjenik suca; okružni plemićki sudac	
98	Schasseg, Michael	Dominus			Sasseg, Michael

99	Schmidt, Fridericus	Dominus	senator	senator	
100	Skuly, Franciscus	Dominus	senator	senator	
101	Slesinger, Franciscus		mercator	trgovac	
102	Somogy, Joannes	Dominus	cittis iudex	gradski sudac	
103	Spissich, Gabriel	Dominus; Spectabilis Dominus	subst. vice comes		
104	Stanich, Constantinus	Illustrissimus Dominus	episcopus	biskup	
105	Steiner, Thomas		pileator	klobučar	
106	Stibrall, Josephus		restarius	užar	
107	Striga, Joannes	Dominus			
108	Struchich, Emericus	Dominus			Sztruchich, Emericus
109	Svagell, Petrus	A. R. D.	parochus; vice archidiaconus	župnik; vice arhiđakon	
110	Szavich, Simeon		quaestor	blagajnik	
111	Tellezar, Emericus		pellio	krznar	Pellezar, Emericus
112	Uzorinacz, Jacobus	Dominus			
113	Visjak, Josephus	Dominus			
114	Visnyevich, Josephus	Dominus	capitaneus	kapetan	
115	Vranchich, Ignatius				

Tabela 3: Popis financijskih podupiratelja Glazbenog zavoda do 1818.

Iako iznosi pojedinaca još nisu potpuno raščišćeni (zbog nepotpunih izvještaja, kao i zbog ponavljanja pojedinih izvještaja), na temelju dosadašnjeg uvida u dokumentaciju možemo razlikovati tri financijske skupine:

- u prvoj skupini su građani koji određeni iznos daruju na godišnjoj razini (više ili manje redovito). Ta skupina odgovara podupirajućim članovima u zavodima organiziranim kao udruge građana;

- u drugoj su skupini dobročinitelji koji najčešće daruju jedan, ali veći iznos u cilju izražavanja potpore Zavodu. Tu možemo svrstati Marianu Mihanovich, Mihaela Draskovicha, Constantina Stanicha, ali i Fondaciju Franje Popovića, čija su sredstva prebačena Glazbenom zavodu, a što je 1830-ih dovelo do problema zbog prigovora da se sredstva Fondacije ne koriste sukladno prvotnoj namjeri njezina utemeljitelja.⁴⁶ Ovi su darovi najčešće navedeni pod dohotcima Zavoda, no ne i u popisima dobrovoljnih prinosa⁴⁷ (izuzev biskupa Stanicha, koji je 1818. darovao Zavodu 100 forinti i čije je ime navedeno na popisu);
- u trećoj su skupini oni građani koji su iz blagajne Glazbenog zavoda pozajmili određeni iznos koji su vraćali uz kamatu od 6%. Do kraja 1818. ukupno je 17 dužnika pozajmilo ukupan iznos od 1844 forinti, 44 4/5 krajcara. Među najvećim dužnicima bili su Emerik Jagodich (500 forinti), Stepanus Jellussich (300 forinti), Josephus Jagodich (256 forinti, 37 3/5 krajcara).⁴⁸

Djelovanje Zavoda u prvo vrijeme nije bilo bez poteškoća. Tako se ravnatelj Zavoda Jagodić već krajem 1814. žalio Magistratu da učenici ne pohađaju redovito nastavu i da mnogi građani odbijaju dopustiti da se njihovu djecu kori zbog njihovih vragolija. Naloženo je da se čak primora da marljivo pohađaju Glazbeni zavod kao što pohađaju i opću školu:

„Ujedno je spomenuti gospodin rizničar, kao ravnatelj Glazbenoga društva u istoj ovoj prigodi sa žaljenjem predstavio to, što su mnogobrojni stanovnici i rođeni građani ovoga grada, potaknuti ne zna se kojom bezobraznošću, omalovažili ponovljene opomene i poticaje, štoviše, i najviše odredbe koji se nalaze u ovom odjeljku, tako što su svoju djecu ili naučnike svojih obrta odbili poslati da uče prekrasnu i svake hvale dostojnu glazbenu

46 Rakijaš, „Tragovi o postojanju križevačkog Glazbenog zavoda“, 161–162.

47 Tu je izuzetak biskup Constantinus Stanich, koji je 1818. darovao Zavodu 100 forinti, a čije je ime navedeno na zbirnom popisu darovatelja od 1812. do 1818. „Popratna dokumentacija uz Zapisnik od 28. 4. 1819. Consignatio“, 31. 12. 1818, HR-HDA-43, Kut. 33, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

48 Prema „Izvjestaju od 31. 12. 1819. [=1818]“ uz „Zapisnik“ od 28. 4. 1819, HR-HDA-43, Kut. 33, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.
Navedeni su sljedeći dužnici 1812–1818. i svote koje su posudili: Jacobus Novak (50), Michael Rebernik (100), Elias Bubanovich (100), Carolus Krupicz (120 7 1/3), Josephus Meszarich (30), Josephus Visnyevich (30), Carolus Krupicz (100), Stephanus Jellussich (300), Stanislaus Dipplin (30) Josephus Jagodich (256 37 3/5), Emericus Jagodich (500), Josephus Dollanecz (30), Josephus Makir (60), Joannes Gaspaey (40), Josephus Meszarich (20), Joannes Santek (58), Franciscus Habdia (20).

umjetnost. Djelatnoj gospodi – kapetanu Josipu Višnjeviću i pučkom tribunu Josipu Jelenčiću – povjerava se da (nakon što prethodno pažljivo popišu mladež rođenu u gradu) sve koji su prikladni odrede za marljivo pohađanje kako Glazbenoga društva, tako i ovdašnje trivijalne škole. Neka također, snagom izvještaja, ne propuste izreći prikladnu kaznu roditeljima i cehovskim majstorima budu li pokušali staviti kakvu zapreku (ako im ranije upozorenje slučajno ne bude dovoljno te ga zaobiđu).⁴⁹

Na slične je probleme nailazio i u prvim godinama službe i prvi karlovački učitelj glazbe Franz Zihak, koji karlovačkom Magistratu iznosi primjedbu o nedolasku učenika na nastavu.⁵⁰

Križevačkom Magistratu se redovito izvještavalo o poslovanju Zavoda – računima (dohoci i izdaci), ali, za razliku od karlovačke škole, ne nalazimo popise učenika škole Glazbenog zavoda, te se pretpostavlja da su ti popisi vođeni zasebno. I financijske su poteškoće pratile Zavod od samih početaka. Tako se u Zapisniku Gradske skupštine od 11. veljače 1818. (točka 1) ističe potreba za stalnim dohotkom Zavoda kojim bi se pokrivala plaća učitelja glazbe:

„U pogledu na ostalo što je dano za utemeljenje i za dovršenje spomenutoga Glazbenoga društva, njemu nedostaje stalan dohodak kako bi moglo stalno plaćati učitelja glazbe. On je pak od 1. svibnja 1813., a to je vrijeme osnivanja toga društva, pa sve do prvoga ovog mjeseca, ako se uračunaju sredstva ostatka, izdao zadužnice na 1646 forinti i 44 4/5 krajcara s uračunatom glavnicom, tako da bi se trebalo razmotriti da proračun poraste na 2176 forinti i 4 7/11 krajcara [...]“.

49 „Zapisnik Magistrata“ od 29. 4. 1815, točka 14, HR-HDA-43, Kut. 30, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb: [...] *siquidem Mentionatus Dnus Rationans, velut Musices Instituti Director hac eadem occasione id quaerulosa exposuisset – quod complurimi Incolae, et cives gremiales, nascitur quo protervitatibus stimulo deducti, non obstantibus iteratis quaerulantibus Monitis, et adhortationibus – quin im–o altissimis gg. hoc in passu subsistentibus ordinationibus – vilipentis – prolas suas respective, respective ve opificii sui Tyrones ad callendam idmodi praeclaram, laudabilemq~ Musices Disciplinam permittere recusent – actualibus Dnis Capitaneo Josepho Vissnyevich, et Tribuno plebis[?] Josepho Jellenchich Comitatum ut |: Juvente praevie in gremio adaperta conscripta :| quosvis anterieus idoneas tum ad Musices Instituti, cum et aliam Triviale hujatem Scholam diligenter frequentendam addigant [...].*

50 Ljiljana Ščedrov, „Franz Zihak: 'prvi zakonski učitelj glazbe ugovorom postavljen u kraljevskom gradu Karlovcu'“, u: *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos = Music, Words, and Images. Essays in Honour of Koraljka Kos*, ur. Vjera Katalinić i Zdravko Blažeković (Zagreb: HMD, 1999), 261–271.

Uz tu se točku daju i konkretni prijedlozi: redoviti popisi i izvještaji o radu, raspolaganje dijelom novca Gradske straže (*Cohorta civilis*), kao i organizacija plesova: „kako god odluči djelatni nadzornik ovdašnjih narodnih plesova Franjo Czuketto, a kasnije nakon uskrasnih blagdana treba se održati bal na račun Glazbenoga društva; a na blagdan svete Katarine i za berbu na račun učitelja glazbe i voditelja zbora.“⁵¹ Na prvom plesu u godini 1813/14. od plesa organiziranog na račun Glazbenog zavoda uprihodeno je 200 forinti.

Prigode muziciranja, nabava instrumenata i opreme

U prvim godinama djelovanja izdvojeno je više prigoda muziciranja u kojima je sudjelovao Glazbeni zavod i uprihodio određeni iznos. Iako, nažalost, ne znamo u kojem je sastavu sudjelovao Zavod ni koji je bio repertoar, poznate su nam prigode muziciranja i/ili mjesta muziciranja:

- prigodom čestitanja blagdana [Presvetog] Imena (3. 1) i početka Nove godine,
- ples za berbu? (*Bachiferiarum*) u Križevcima i u Koprivnici,
- prigodom obnove postrojbe i prijenosa škrinja? [*occasione restaurationis Conthuberniorum, ttto Translationis Cistarum*],
- nastup glazbe u Reki kod baruna Joannesa Csamarà,⁵²
- nastup glazbe u Ravenu kod gospodina Franje Raffajja⁵³,

51 *Secundo – Ref, quemadmodum actualis publicarum Chorearum hujatium servator Franciscus Czuketto sensa sua apperuit – in posterum quodvis primum post Festa Pascalis servandum Baal ruine[?] ad rationem Musices Instituti – Festo autem S. Catharina & primum Bachiferiarum Baal ad rationem Musices Mag-ri – respective Choragii Principales [...] cedant.* „Zapisnik Magistrata“ od 11. 2. 1818, točka 1, HR-HDA-43, Kut. 32, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

52 Odnosi se na Gornju Rijeku kod Kalnika. Obitelj Csamarà (Chamere, Chamarem Chamer) bili su vlasnici dvorca u Gornjoj Rijeci prije grofice Sidonije Rubido Erdödy, koja je posjed djelomično kupila, djelomično naslijedila 1858. godine (njezina majka bila je Henrietta, rođ. grofica Harbuval et Chamaré). Neven Kovačević, „Socio-kulturna obilježja stanovništva Gornje rijeke“ (Završni rad, Visoko gospodarsko učilište u Križevcima, 2022), 24; Ivona Ajanović-Malinar, „Erdödy, Sidonija“, *Hrvatski biografski leksikon online*, pristupljeno 29. studenog 2022, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5721>. Ime navedenog domaćina moguće je da se odnosi na grofa Johanna Aloyisa Harbuval-Chamaréa (rođ. 1772-?) ili Josepha Harbuval-Chamaréa (1793–1857).

53 Odnosi se na Veliki Raven. Moguće je da se radi o Franji Ksaveru Raffayu (1751–1820). Stjepan Sirovec, „Župnici i kapelani župe Uzvišenja sv. Križa“, pristupljeno 30. studenog 2022, <http://www.dr-stjepan-sirovec.com/hr/knjiga61.html>.

- ples Glazbenog zavoda u Križevcima, održavan jednom godišnje⁵⁴,
- javni plesovi⁵⁵.

Za prigodu zavodskog plesa trebalo je unajmiti prostor i opremu. Prostor (dvoranu) za 15 forinti osigurao je Francisco Czuketto, a svijeće su nabavljene kod lokalne voštarkice udovice Gabronczy. U kasnijim izvještajima više se ne preciziraju prigode čestitanja, već se kod prinosa navodi sumarno „od čestitanja i različitih glazbenih priredbi“ (*aggratulationibus, et diversis praestita Musica; aggratulationibus, et aliis musicalibus fatigiis*) ili „od čestitanja i plesova“ (*aggratulationibus et coreis*).

Za sada nemamo naznaka o izvedenom repertoaru. U Izvještaju br. 81 za 1814/15. navodi se jedino da su crkvene note (*Messlied*) potrebne za obrede nabavljene od bjelovarskog orguljaša Antonija Paulija.⁵⁶ Redovito je nabavljan i notni papir, a nalazimo i račun o plaćenom prepisivanju nota za orkestar (*Musik Turka und Harmonie*).⁵⁷

Koji su se instrumenti učili u Glazbenom zavodu u Križevcima?

Svjedodžba F. Kolarića iz 1830. ukazuje na to da se učilo sviranje na puhačkim instrumentima (klarinet, fagot, rog, trubu), a orgulje u suradnji s gradskim orguljašem. Računi o nabavi instrumenata najčešće nisu precizni, odnosno ne navodi se uvijek točno o kojim se instrumentima radi. U računima o popravcima instrumenata nalazimo nešto više informacija: tako su se popravljali rogovi (*Waldhorn*), trube (*alte trompette*), fagot, udaraljke.

Međutim, u popisu gradskog inventara od 2. travnja 1819. koji je potpisao gradski kapetan Lazarus Guidovich, te Emerik Jagodić kao pučki tribun popisan je inventar, između ostalog, (u gradskom arhivu (*in archivio*), u sjedničkoj sobi (*in cubiculo sessionali*), u zapisničkoj sobi (*quarterio notariali*), u gradskom uredu (*in cancellaria*), u pisarnici (*in registratura*), (*in officina conservatoria*), u podrumu (*in celario*), u ćelijama (*in camera famulicij, in*

54 „Zapisnikod 29. 4. 1815“, Izvještaj i uplate 1813/14, HR-HDA-43, Kut. 30, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

55 „Zapisnik od 11. 2. 1818“, Izvještaj i uplate 1814/15, HR-HDA-43, Kut. 32, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

56 „Račun br. 8 od 25. 3. 1814“, HR-HDA-43, Kut. 30, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

57 „Račun br. 25, od 1. 3. 1816“, HR-HDA-43, Kut. 32, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb. Note je prepisivao Kapellmeister Bollischanschky.

cubili famulicij), u stajama (*in stabulo taurorum, in stabulo equino*) [...] i u gradskim školama: „*in tertia nationali scola*[!], *in secunda et prima nacionali*[!] *scola*[!], *in scola instituti musices, in xenodochio pauperum* (prihvatilište za siromašne?), *penes cohortem civilem*“ (svojina gradske straže).⁵⁸ U izvještaju za školu Glazbenog zavoda su uz pripadajući školski namještaj – stol, stalke, ploču, svijećnjake, kutije za pojedine instrumente navedeni i razni instrumenti – pretežno drveni i limeni puhački instrumenti, udaraljke, ali i gudački instrumenti i klavikord u raznim stanjima očuvanosti (s komentarom npr. *pro usu/destructum/antique* i sl.): Thimpanum magnum (1), Klarinet C (4), Klarinet B (2), Klarinet F (1), Flauta cum mutacionibus mutationes deesunt (1), Bicule G et F cum mutacionibus (2), Fides cumplectris (3), Basshendel[?] quod unus cum mutatione (2), Orbiculi (2), Fagoht[!] (3+1), Waldhorni cum mutationibus (2), Trumbetta cum mutationibus (2), Fistula ordinaria (1), Campanule (1), Tamburin (1), Clavicordium (2); [naknadno dopisani i:] clarinet C (3), clarinet B cum mutatione A (3), Fagott (1), octav Fagott (1), Piccolo g (1).⁵⁹

Prema računima uz izvještaje, nalazimo da su puhački instrumenti nabavljeni od ptujskog proizvođača instrumenata Michaela Böhma/Pöhma 23. lipnja 1813. i to: 2 fagota, 2 klarineta in B, 2 klarineta in C, 1 flauta, piccolo in C (s mutacijom in D), a popravljen je i jedan stari fagot.⁶⁰ Instrumenti su bili ukupne vrijednosti od 160 forinti. Puhački instrumenti naručeni su i od budimskog proizvođača Henrica Beütnera, kod kojeg su neki instrumenti i popravljeni i naštamani (*Waldhorn, trumpete*). Na računu od 6. lipnja 1814. potpisao se kao „Heinrich Beutner bürgerliche Waldhorn und Trompetemeister“.⁶¹

Dvije violine s gudalima nabavljene su od stanovitog Grosheima za 7 forinti po komadu.⁶² Zvončići za orkestar (*Banda*) nabavljeni su od Bartholomea

58 „Inventarium generale“, HR-HDA-43, Kut. 33, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

59 Usp. „Inventarium generale“, HR-HDA-43, Kut. 33, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

60 Darja Koter, „Izdelovalci pihal na Slovenskem in njihova dediščina“, *Muzikološki zbornik* 35, 1 (1999): 160–161. Vidi i zbirku *Monumenta musica Slovenica, Collection of Musical Instruments at the Maribor Regional Museum*, <https://www.momus.si/collection-of-musical-instruments-at-the-maribor-regional-museum/>; također i Darja Koter, *Glazbilarstvo na Slovenskem* (Maribor: Založba Obzorja, 2001).

61 Račun br. 13, od 6. 6. 1814, HR-HDA-43, Kut. 32, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

62 „Potvrda B, 1813. [bez datuma]“, HR-HDA-43, Kut. 30, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

Pusta iz Varaždina. Uloženo je i u popravak starih gradskih instrumenata. Osim spomenutih popravaka kod H. Beûtnera, lovački rog je popravljen kod neimenovanog majstora u Bjelovaru (moguće da je to Nicolao Dornite, naveden godinu dana kasnije u istoj funkciji), bubanj je popravio bakrar iz Koprivnice, a 1816. bubanj i zvončiče popravljao je bravar Pavel Igrich („spolyarzki mester“).⁶³ Ostale potrepštine za instrumente – (violinske) žice,⁶⁴ čivije, strune, kalofonij, ulje za podmazivanje, gudala, piskovi za klarinete – nabavljeni su preko lokalnih trgovaca Antonija Fabijana, Petra Detonija, Vicentija Detonija, Francisca Slesingera i dr.

Dakle, osim različitih puhačkih instrumenata – piccolo, flauta, klarinet, fagot, rog, truba – u Zavodu nalazimo razne vrste udaraljki te violine. Zavod je uložio i u nabavku druge opreme: stola, kutije za instrumente, stalke za Glazbenu školu nabavljene kod lokalne stolarke Mariane Grûlloviczzer (1813/14), kao i ključanicu za kutiju za instrumente od križevačkog kovača Paula Igricha.

Zaključak

Na temelju novopronađenih dokumenata o djelovanju Glazbenog zavoda u Križevcima koji se ovdje prvi put predstavljaju za prve godine rada, možemo zaključiti da su Križevci u prvoj četvrtini 19. stoljeća osnutkom Glazbenog zavoda 1813. napravili značajan korak u kulturnom smislu koji nadilazi lokalno značenje. U njegovom se funkcioniranju očituje i prožimanje kulture, politike i privrede, kao što je istaknula Olga Markuševski za život u Križevcima u 19. stoljeću općenito.⁶⁵ Iako se prvi učitelji glazbe i kapelnici Glazbenog zavoda Mann, Bollischanzky i Skrabal nisu u Križevcima zadržali dulje vrijeme, možemo zaključiti da je Glazbeni zavod postao privlačni element za dolazak u grad i to ne samo domaćim već i stranim glazbenicima. Glazbeno obrazovanje bilo je široko dostupno i gradska je vlast ulagala napore da potakne pohađanje glazbene poduke (onima koji su bili prikladni, odnosno koji su pokazivali smisla za glazbu). Za nabavu instrumenata i opreme za Zavod angažirani su majstori iz Ptuja i Budima, ali i lokalni trgovci i obrtnici.

63 „Račun br. 25, od 2. 5. 1816“, HR-HDA-43, Kut. 32, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

64 „Račun br. 12, od 20. 7. 1813“, HR-HDA-43, Kut. 30, Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

65 Markuševski, „Križevci u 19. stoljeću“, 53.

Glazbeni se zavod u najvećoj mjeri financirao putem donacija građana – kako plemstva i svećenstva tako i dobrostojećih gradskih trgovaca, obrtnika, pa i cehova, te je više od sto pojedinaca i skupina svojim dobrovoljnim priložima iskazalo potporu radu Glazbenog zavoda. Važan faktor imala je i privatna inicijativa, odnosno legat Marijane Mihanović da se u Križevcima zaposli stalni gradski kapelnik. Gradski magistrat od početka djeluje kao nadzorno tijelo kojemu se podnose radni i financijski izvještaji, no financijski je pomagao samo u dijelu osiguravanja drva za ogrjev učitelju glazbe. U slučaju Glazbenog zavoda u Križevcima, međutim, ne možemo govoriti o udruzi građana kao vlasniku zavoda, kao što je to slučaj krajem 1820-ih u Zagrebu, Varaždinu, a zatim i Osijeku, jer se, prema zasad pronađenim dokumentima, takvo društvo/udruga nije oformilo. Funkcioniranje križevačkog Glazbenog zavoda čini se blisko funkcioniranju glazbenih škola u Karlovcu i Rijeci, čija je zadaća bila „obrazovanje učenika u pjevanju, sviranju orgulja, puhačkih i gudačkih glazbala, odnosno formiranje orkestra koji bi služio crkvenim i svjetovnim odnosno kazališnim gradskim potrebama“.⁶⁶ Možemo zato postaviti preliminarnu tezu da je ustrojstvo Glazbenog zavoda u Križevcima bio prijelazni oblik od glazbene škole kao samostalne institucije prema glazbenom zavodu kao udruzi građana. Glazbeni zavod aktivno je sudjelovao u društvenom životu grada organiziranjem koncerata i plesova (u javnim i privatnim prilikama), kao i glazbenim animiranjem crkvenih obreda. Stoga zaključujemo kako je organizacija glazbenoga školstva u Križevcima, odnosno osnutak Glazbenog zavoda zasigurno pridonijela općoj kulturi grada i formiranju modernoga građanskog društva u predilirsko doba.

66 Lovorka Ruck (ur.), *Glazbena škola Ivana Matetića Ronjgova Rijeka 1820. – 2020.* (Rijeka: Glazbena škola Ivana Matetića Ronjgova Rijeka, 2022), 16.

Reference:

Arhivski izvori

Hrvatski državni arhiv (HDA), Zagreb

- „*Ad Excellentissimus ac Illmus Dnus Comite*“. Joannes Erdody, 11. 5. 1802, HR-HDA-43, Kut. 16. Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci.
- „*Deductio exhibens statum salarium et personalem L~rae et Re~ae cittis Crisiensis pro anno 1808/9*“. 24. 11. 1810, HR-HDA-43, Kut. 19, br. 465. Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci.
- „Dopis Kraljevskog ugarskog namjesničkog vijeća Komori“. 17. 11. 1836, HR-HDA-13, Kut. 13 (51). Fond Ugarsko namjesničko vijeće. Hrvatsko-slavonski spisi, serija *Scolastici*.
- „*Inventarium generale*“ / „Opći inventar gradskog vlasništva“. HR-HDA-43, Kut. 33. Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci.
- „Izveštaj Emerika Jagodića“. 12. 9. 1810, HR-HDA43, Kut. 18, br. 351. Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci.
- „Molba Franc. Manna“. 20. 7. 1814, HR-HDA-43, Kut. 28, spis 971. Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci.
- „Molba križevačkog gradskog poglavarstva Kraljevskoj ugarskoj dvorskoj komori“. 2. 9. 1836, HR-HDA-13, Kut. 13 (51). Fond Ugarsko namjesničko vijeće. Hrvatsko-slavonski spisi, serija *Scolastici*.
- „Odgovor Komore Kraljevskom ugarskom namjesničkom vijeću“. 7. 12. 1836, HR-HDA-13, Kut. 13 (51). Fond Ugarsko namjesničko vijeće. Hrvatsko-slavonski spisi, serija *Scolastici*.
- „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“. 11. 2. 1818, HR-HDA-43, Kut. 32 („Izveštaj Glazbenog zavoda“ / „*Deductio Musices Institutum za razdoblje*“ 1. 5. 1814. – 30. 4. 1815. s pripadajućim popisima i računima; „Izveštaj Glazbenog zavoda“ / „*Deductio Musices Institutum*“ za razdoblje 1. 5. 1815. – 30. 4. 1816. s pripadajućim popisima i računima; „Izveštaj Glazbenog zavoda“ / „*Deductio Musices Institutum*“ za razdoblje 1. 5. 1816. – 1. 2. 1818. s pripadajućim popisima i računima). Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci.
- „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“. 29. 4. 1815, HR-HDA-43, Kut. 30 („Izveštaj Glazbenog zavoda“ / „*Deductio Musices Institutum*“ za razdoblje 1. 5. 1813. – 30. 4. 1815 s pripadajućim popisima i računima). Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci.
- „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“. 8. 5. 1813, HR-HDA-43, Kut. 20. Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci.
- „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“. 28. 4. 1819, HR-HDA-43, Kut. 33 („Izveštaj

- Glazbenog zavoda" / „*Deductio Musices Institutum*“ za razdoblje 1. 2. 1818. – 21. 12. 1818. s pripadajućim popisima i računima), Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci.
- „Zapisnik“ / „*Prothocollum*“ 8. 6. 1827, HR-HDA-43, Kut. 36 („Izvještaj Glazbenog zavoda“ / „*Deductio Musices Institutum*“ za razdoblje 1. 2. 1818. – 21. 12. 1818. s pripadajućim popisima i računima). Fond Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Križevci.

Državni arhiv u Osijeku (DAOS), Osijek

- „Molba Franje Kolarića i popratna dokumentacija (svjedodžbe)“. 27. 6. 1830, HR-DAOS-6, Reg. 2166/1836. Spisi Gradskog poglavarstva Osijek.

Gradski muzej Križevci (GMK), Križevci

- „Molba Magistratu Martina Vuka i Josepha Planicheka“. 9. 5. 1796, GMK-10270.
- „Obligatoria Jacoba Novaka“. 1. 4. 1812, Protokol: 1752–1817, GMK-6315.

Literatura

- Ajanović-Malinar, Ivona. „Erdödy, Sidonija“. *Hrvatski biografski leksikon online*, 1998. Pristupljeno 29. studenog 2022. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5721>.
- Barlè, Janko. „Glazbenik iz Varaždina Mijo Pollischansky moli mjesto koraliste kod stolne crkve zagrebačke“. *Sveta Cecilija* 31, 4 (1937): 123.
- Bevc Varl, Valentina. „Collection of Musical Instruments at the Maribor Regional Museum“. Momus, *Monumenta musica Slovenica*“. Pristupljeno 15. ožujka 2023. <https://www.momus.si/collection-of-musical-instruments-at-the-maribor-regional-museum/>.
- Budak, Neven. „Društveni i privredni razvoj Križevaca do sredine 19. stoljeća“. U: *Križevci: grad i okolica (Umjetnička topografija Hrvatske)*, ur. Anđelko Badurina, Žarko Domljan, Miljenka Fischer, Katarina Horvat-Levaj, 41–49. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*. „Wiseneder, Carl“, 2019. Pristupljeno 20. veljače 2023. <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A001D38.html>.
- Cik, Nikola. „Ignjat (Vatroslav) Čivić pl. Rohrski (1802.-1865.)“. *Podravske širine*, 2016. Pristupljeno 29. studenog 2022. <https://podravske-sirine.com.hr/arhiva/3837>.

- Fastl, Christian. „Benesch (Beneš), Ehepaar“. *Oesterreichisches Musiklexikon online*, 2023. Pristupljeno 15. ožujka 2023. <https://dx.doi.org/10.1553/oxo001f847>.
- Filić, Krešimir. *Glazbeni život Varaždina*. Varaždin: Muzička škola, 1972.
- Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, 2021. „Žigrović-Pretočki, Franjo“. Pristupljeno 29. studenog 2022. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=67729>.
- Koter, Darja. „Izdellovalci pihal na Slovenskem in njihova dediščina“. *Muzikološki zbornik* 35, 1 (1999): 147–165.
- Koter, Darja. *Glasbilarstvo na Slovenskem*. Maribor: Založba Obzorja, 2001.
- Kovačević, Neven. „Socio-kulturna obilježja stanovništva Gornje Rijeke“. Završni rad, Visoko gospodarsko učilište u Križevcima, 2022.
- Malbaša, Marija. „Glazbeni život u Osijeku. Historijski prikaz“. *Osječki zbornik*, 9/10 (1965): 137–187.
- Mantuani, Josip. „Mašek, Gašpar (1794–1873)“. *Slovenska biografija*, mrežno izdanje. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstveno raziskovalni center SAZU, 2013. Pristupljeno 15. ožujka 2023. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi352611/>.
- Markuševski, Olga. „Križevci u 19. stoljeću“. U: *Križevci: grad i okolica (Umjetnička topografija Hrvatske)*, ur. Anđelko Badurina, Žarko Domljan, Miljenka Fischer, Katarina Horvat-Levaj, 51–72. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- Österreichisches Biographisches Lexikon: 1815-1950*, sv. 1. „Csvich von Rohr, Ignaz Frh. (1752-1822)“. Pristupljeno 29. studenog 2022. <https://biographien.ac.at/ID-o.3022368-1>.
- Peklić, Ivan. „Križevci tijekom povijesti (Kratka povijest grada)“. *Zbornik Janković* 1, 1 (2016): 219–231.
- Puškar, Krunoslav. „Pregled povijesti potkalničkoga prigorja“. *Zbornik Janković* 4 (2019): 88–128.
- Rakijaš, Branko. „Interesantan historijski dokumenat o postojanju Glazbenog zavoda u Križevcima“. *Zvuk* 98 (1969): 336–350.
- Rakijaš, Branko. „Muzičko školstvo u građanskoj Hrvatskoj i Slavoniji u razdoblju između 1776.–1835. godine“. *Muzika* 14, 2 (1969): 55–61; 4 (1969): 154–162.
- Rakijaš, Branko. „Tragovi o postojanju križevačkog Glazbenog zavoda početkom XIX stoljeća“. U: *Križevački zbornik I*, ur. Petar Delić i Željko Husinec, 159–164. Križevci: Ogranak Matice hrvatske, 1970.
- Ruck, Lovorka, ur. *Glazbena škola Ivana Matetića Ronjgova Rijeka 1820. – 2020*. Rijeka: Glazbena škola Ivana Matetića Ronjgova Rijeka, 2022.
- Sirovec, Stjepan. „Župnici i kapelani župe Uzvišenja sv. Križa“, 2012. Pristupljeno 30. studenog 2022. <http://www.dr-stjepan-sirovec.com/hr/knjiga61.html>.

- Stipčević-Despotović, Anđelka. „Čivić, Ignjat Rohrski (Csivich)“. *Hrvatski biografski leksikon online*, 1993. Pristupljeno 29. studenog 2022. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4063>.
- Šaban, Ladislav. *150 godina Hrvatskoga glazbenog zavoda*. Zagreb: HGZ, 1982.
- Šaban, Ladislav. „Glazbene mogućnosti Varaždina u 18. i prvoj polovini 19. stoljeća“. *Rad JAZU*, knj. 3 = knj. 377 (1978): 129–194.
- Šaban, Ladislav. „Počeci Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu (1827-1829)“. U: *Iz starog i novog Zagreba IV*, 185–201. Zagreb: Muzej grada Zagreba, 1968.
- Ščedrov, Ljiljana. „Franz Zihak: ‘prvi zakonski učitelj glazbe ugovorom postavljen u kraljevskom gradu Karlovcu’“. U: *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos = Music, Words, and Images. Essays in Honour of Koraljka Kos*, ur. Vjera Katalinić i Zdravko Blažeković, 261–271. Zagreb: HMD, 1999.
- Vidačić, Kvirin. *Topografično-poviestne crte slob. i kr. grada Križevca*. Križevci: Tiskara G: Neuberga, 1886.
- Vranješ-Šoljan, Božena i Robert Skenderović. „Demografska slika Hrvatske od početka 19. stoljeća do kraja Prvoga svjetskog rata“. U: *Temelji moderne Hrvatske. Hrvatske zemlje u „dugom“ 19. stoljeću*, ur. Vlasta Švoger i Jasna Turkalj, 109–132. Zagreb: Matica hrvatska, 2016.
- Vukobratović, Jelka. „Glazba u Križevcima u 19. stoljeću – pregled dosadašnjih istraživanja“. *Cris* 10, 1 (2008): 111–114.
- Vukobratović, Jelka. „Pregled povijest škole: od 1945. do 2020. godine“. U: *Sedamdeset i pet godina Glazbene škole Alberta Štrige Križevci*, ur. Branka Špoljar, 1–23. Križevci: Glazbena škola Alberta Štrige – Udruga P.O.I.N.T., 2020.
- Würzbach, Constant von. „Csivich von Rohr“. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 3, 61–62, 1858. Pristupljeno 29. studenog 2022. <https://austria-forum.org/web-books/wurzbach03de1858kfu/000065>.
- Zupančič, Maruša. „A Forgotten Bohemian Violinist and an Imitator od Niccolò Paganini Withing the Central European Violinistic Tradition“. *De musica disserenda* 18, 1–2 (2022): 11–76.
- Zupančič, Maruša. „The Influx of Beohemian Violinists to Slovenia and Croatia up to the 1920s“. *Arti musices* 50, 1–2 (2019): 259–300.
- Železnik, Sara. „Solisti na koncertih Filharmonične družbe do leta 1872“. *Muzikološki zbornik* 49, 1 (2013): 25–55.
- Železnik, Sara. *Koncertni sporedi Filharmonične družbe 1816–1872*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013. Pristupljeno 14. lipnja 2022. <https://doi.org/10.4312/9789612375713>.
- Županović, Lovro. „Oris glazbenoga života Križevaca s posebnim obzirom na 19. i 20. stoljeće“. *Sveta Cecilija* 67, 1 (1997): 11–16.

Summary

From Civic Initiative to Organized Musical Endeavors: Establishment and First Years of the Music Institute in Križevci

Previous research (primarily by Branko Rakijaš) has determined the existence of the Music Institute – *Musices institutum* – in Križevci since 1813, but there was no data on its organization and activities during the first years. Rakijaš based his assumptions on documents from the 1830s which mention few elements of the Institute's earlier activities. In this article, based on newly found documents within the research on the project "Institutionalization of modern bourgeois musical culture in the 19th century in civil Croatia and the Military Border", the author presents the earliest years of the Križevci Music Institute.

The documentation contains financial reports to the Križevci City Council related to the activities of the Institute. One of the incentives for the establishment of the Institute was certainly a private initiative, namely the legacy of the widow Marijana Mihanović for the benefit of the Music Institute, i.e. for the employment of a permanent City *Kapellmeister*. However, the Institute was primarily financed by voluntary contributions from citizens, which was regularly documented to the City Magistrate with a list of names and amounts of contributions.

The first mention of hiring a music teacher can be found in the Magistrate's Record of May 8, 1813, when Franciscus Mann was employed as a music teacher. Michael Bollischanzky / Pollischanzky and Ignaz Skrabal were employed after him in the first years. Emerik Jagodić (1767–1842) is specified as the director of the Music Institute – *Musices Instituti Director*. The paper also contains data on the difficulties in the first years of work, on the institute's instruments, their acquisition, condition and maintenance, as well as the occasions of music performances in which the Music Institute participated. Based on newly found documents on the activities of the Music Institute in Križevci, it is concluded that in the first quarter of the 19th century, with the establishment of the Music Institute in 1813, Križevci took a significant step in the cultural sense that goes beyond local relevance.

Alfred Pordes as Operetta Composer: Poetic and Performing Sojourn in Sarajevo, Belgrade and Zagreb

Alfred Pordes kao operetni kompozitor: poetski i izvođački boravak u Sarajevu, Beogradu i Zagrebu

Maja Vasiljević (Serbia / Srbija)

*Fatima Hadžić (Bosnia and Herzegovina /
Bosna i Hercegovina)*

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.87

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

ABSTRACT: This paper focuses on poetics and performance activities of operettas (*Miss Ganymed*, *Bosanska ljubav*, and *Omer-paša*) by Alfred Pordes, Jewish composer and conductor perished in the Holocaust. As Pordes spent his lifetime on the route from Sarajevo to Belgrade, therefore authors merged sources about this composer from both city archives and libraries.

KEY WORDS: Alfred Pordes. Operetta. Sarajevo. Belgrade. Zagreb.

SAŽETAK: Rad se fokusira na poetiku i izvođenje opereta (*Miss Ganymed*, *Bosanska ljubav* i *Omer-paša*) Alfreda Pordesa, jevrejskog kompozitora i dirigenta stradalog u Holokaustu. S obzirom da je Pordes životni vijek proveo između Sarajeva i Beograda, autorice su spojile izvore o ovom kompozitoru u arhivima i bibliotekama obaju gradova.

KLJUČNE RIJEČI: Alfred Pordes. Opereta. Sarajevo. Beograd. Zagreb.

Introduction

The paper focuses on the poetics and performing activities of the Jewish composer and conductor Alfred Pordes (1907–1942). The motivation for this topic we choose is twofold. On the one hand, Alfred Pordes belongs to the generation of successful composers whose careers and lives were

interrupted by the Holocaust. Still, he was neglected in mainstream musicology, and forgotten as one of the Holocaust victims, despite his numerous works and conductor activities. With the exception of a few encyclopedic units, of which one is written by one of the authors of this paper,¹ the chapter dedicated to the work of this composer, which was written by another author in a recently published study about Jewish musicians in Belgrade, and a monograph about Jewish musician in Croatia,² he is mentioned as one of the important actors or just prolific conductor in several monographs dedicated to the musical life of the interwar period.³ In this regard, the ballet *Oganj u planini* (Fire in the Mountain) from 1941 can be taken as an example of neglect. This work has been unfairly neglected in the tradition of Serbian ballet, where the composer worked, composed, and premiered his works, leaving the pioneering venture to Stevan Hristić (1885–1957) and *Ohridska legenda* (The Legend of Ohrid, 1947), while Alfred Pordes' name appears only in the lists of conductor performances at the National Theater in Belgrade and the National Theater in Sarajevo.⁴

On the other hand, Pordes accomplished his creative outlets and activities first in his native Sarajevo, and then in Belgrade. It can be assumed that this fact further weakened the interest of musicologists since it requires additional research work. However, in this paper, we will overcome the mentioned obstacle by combining the research processes in these

-
- 1 "Pordes Alfred", in: *Leksikon jugoslavenske muzike 2*, ed. Krešimir Kovačević (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1984), 200; "Pordes, Alfred", in: *Židovski biografski leksikon. Radna verzija*, <https://zbl.lzmk.hr/?s=pordes>; Fatima Hadžić, "Pordes, Alfred", *Grove Music Online*, accessed 4 April 2022, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002274268>.
 - 2 Tamara Jurkić-Sviben, "Glazbenici židovskoga podrijetla u Sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1941. godine" / "Musicians of Jewish Origin in North Croatia from 1815 to 1941" (PhD diss. University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies, 2016), 144–147; Maja Vasiljević, *Jewish musicians in Belgrade: from the Balfour declaration to the Holocaust* (Belgrade: HERAedu & SASA Institute of Musicology, 2023), 217–224. Serbian version of this book was published in 2021 with same publishers.
 - 3 Fatima Hadžić, *Muzičke institucije u Sarajevu: Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija Sarajevo* (Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2018); Slobodan Turlakov, *Istorija opere i baleta Narodnog pozorišta u Beogradu: do 1941*, Vol. 1 and 2 (Beograd: Čigoja, 2005).
 - 4 Tamara Sarajlić-Slavnić, "Repertoar praizvedbi i premijernih predstava drame (1921–1996)", in: *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*, ed. Tamara Sarajlić-Slavnić (Sarajevo: Muzej književne i pozorišne umjetnosti BiH, 1998), 45–134.

two cities. In line with that, we consulted historical documents from the collection Alfred Pordes handed down by his cousin Wanda Stern to the Archives of the Jewish Museum in Belgrade,⁵ and articles in the press published after performances of operetta in Belgrade, Sarajevo and Zagreb.

Alfred Pordes: Short Biography

Pordes' poetic work is characterized by a rich oeuvre in a short working life, on the one hand, and a spontaneous movement from high art to popular and folk music, on the other.⁶ Namely, Alfred Pordes was born in Sarajevo on 14 September 1907. He acquired his first musical knowledge at the Albert Suzin Music School and the Regional Music School,⁷ where he studied violin and was a member of the Sarajevo Philharmonic Orchestra. He completed his conducting studies in 1928 in the class of Fran Lhotka (1883–1962) at the Academy of Music in Zagreb. Upon his return to Sarajevo, he assumed the position of choirmaster of the Jewish Choral Society „Lira” (November 1928–July 1929) and conductor of the National Theater Orchestra (season 1927/1928 until October 1929). He worked in „Lira” for an incomplete season, but he managed to prepare a choir for the annual concert in May 1929, when, among others, his composition *Dvije španjolske pjesme* (Two Spanish Songs) was performed. In October 1929, he assumed the duties of conductor of the Theater in Cetinje, and then in Belgrade.⁸ From 1933 to 1941 he acted as conductor of the National Theater in Belgrade, as well as in the role of choirmaster of the Workers Typography Choral Society “Jedinstvo” and the Academic Choral Society “Obilić”.

5 Personal Fonds – Alfred Pordes (LF-AP), Jewish Historical Museum, Belgrade. In the following text, all quotation from this source will be given in abbreviation: LF-AP.

6 See list of his works in: Vasiljević, *Jewish musicians in Belgrade*, 224–225.

7 See further about this school established and led also by the Sarajevo-born Jewish musician Abraham S. Suzin in: Fatima Hadžić and Lana Šehović Pačuka, “A Contribution to the Knowledge of the Life and Work of Abraham S. Suzin”, in: *Music in Society: the Collection of Papers. The 11th International Symposium “Music in Society”*, Sarajevo, eds. Amra Bosnić, Nerma Hodžić-Mulabegović and Naida Hukić (Sarajevo: Academy of Music, University of Sarajevo, Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina, 2020), 255–258, <http://publications.mas.unsa.ba/index.php/zbornik/article/view/40>.

8 See more details in: Hadžić, *Muzičke institucije u Sarajevu*, 104–105.



Figure 1: Alfred Pordes⁹

If we go back to his focus on the operetta genre, we need to emphasize that he was during that kind of creative occupation formally employed in Sarajevo and Belgrade. Also, Pordes continuously connected these cities with his music tours with choirs of the National Theaters and others he led. In this regard, the tours of Alfred Pordes with the Belgrade Opera of the National Theatre and Predrag Milošević (1904–1988) as a conductor in his native Sarajevo in 1937, as well as with the Academic Choral Society "Obilić" the following year, are significant.¹⁰ In the 1930s, and until his tragic death in the Jasenovac concentration camp in 1942, in addition to performing successes as an opera conductor, he achieved international success and accomplished tours with "Obilić" in France and the Opera of the National Theater in the Yugoslav region.¹¹ However, it seems that his most significant creative breakthrough was in the operetta genre, therefore, the focus is on his operetta works, namely *Miss Ganymed*, *Bosanska ljubav* (Bosnian Love), and *Omer-paša*, operettas premiered in Sarajevo, Belgrade, and Zagreb.

9 "The photograph of Alfred Pordes", Collection of Photographs, The Museum of Theatrical Arts of Serbia, <https://www.teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=142878>.

10 *Vreme*, "Članovi Beogradske opere krenuli su na desetodnevno gostovanje u Sarajevo odmorni i veseli", 6. December 1937, 12; "The newspaper article, 'Obilić' je doživio veliki uspeh pred sarajevskom publikom", press-clipping from LF-AP.

11 *Politika*, "Grenobl, Marselj i Nica, bili su oduševljeni mladim pevačima", 25 July 1938, 8.

Music Theatre Affinities and Activities

Alfred Pordes was a conductor and composer, and he combined the experiences of these two vocations with his affinity for stage music. At the same time, as a creator, he was interested in high art, as well as popular and folk music. Thus, in his operettas, one encounters Bosnian-Herzegovinian folklore, then Russian melodies or American jazz. In his oeuvre, we found operettas, music for theatre plays, ballet, and operas (Cf. Table 1).

Work	Author of the text	Place and year of premiere performance
<i>Nasrudin-hodžina čudesa</i> (Wonders of Nasreddin Hodja), "the story of the thousand and second night in four pictures, with a prologue and an epilogue with singing and dancing"	Text by Milan G. Ćurčić (1883–1942)	National Theatre in Sarajevo, 31 December 1927
<i>Contessa Violetta</i> , one-act operetta	Libretto by Sigmund Steg (?–?) and A. Pordes	National Theater Tuškanac in Zagreb, 10 July 1927
<i>Carske kohorte</i> (Imperial Cohort), "tragi-comedy in six pictures with an interlude"	Text by Borivoje Jevtić (1894–1959)	National Theatre in Sarajevo, 4 February 1928
<i>Čovjek koji je sreo sama sebe</i> (Man Who Met Himself), "fantastic experience in three acts"	Text by Luigi Antonelli (1877–1942), translated by M. K.	National Theatre in Sarajevo, 30 May 1929
<i>Miss Ganymed</i> , three-act operetta	Text by Fred Angermayer (1889–1951), translated by Sigmund Steg	National Theatre in Sarajevo, 19 October 1929
<i>Nataša</i> , opera/operetta ¹²	Libretto by Edvard Berech	Serbian National Theatre in Novi Sad, 1932
<i>Bosanska ljubav</i> (Bosnian Love), three-act operetta	Libretto by B. Hudoba (1896–1989) ¹³	Small Stage ("Luxor" Palace), 31 December 1935

¹² In the press, it is sometimes stated that it is an opera, and somewhere else it is an operetta. Given that the score is not available and the authors do not know if it exists or where it is, both opera/operetta terms are given.

¹³ Although the name of the librettist on the poster is written as B. Hudoba, it is Blanka

<i>Omer-paša</i> (Omar Pasha), three-act operetta	Libretto by Max Bertuch (1890–1943)	Croatian National Theatre in Zagreb, 19 January 1938
<i>U cvetnoj Španiji</i> (In the flowery Spain), theatre play (drama)	Text by Hose Feliu Kodina (1845–1897), translated by Vladeta Dragutinović (1893 – 1975)	Belgrade National Theatre, 25 December 1940
<i>Dušan, mladi kralj</i> (Dušan, the young king), drama	Text by Petar S. Petrović (1899–1952)	Belgrade National Theatre, 31 January 1941
<i>Oganj u planini</i> (Fire in the Mountain), four-act ballet	Libretto, choreography (and music, with Pordes) by Anatolij Žukovski (1906–1998)	Belgrade National Theatre, 15 February 1941
<i>Nevernica</i> (Infidel), theater play	Text by Georges de Porto-Riche (1849–1930), translated by Dragoslav Ilić (1889–1973)	Belgrade National Theatre, 14 March 1941
<i>Jesenja bura</i> (Autumn Tempest), opera	Text by Ivo Vojnović (1857–1929)	1941, never performed

Table 1: Theatre works by Alfred Pordes: 1927–1941.¹⁴

Chudoba, a writer from Zagreb. Blanka Chudoba (Zagreb, 1896–Zagreb, 1989) graduated from a Girls' high school in Zagreb in 1912. She wrote dramatic texts, plays for children, librettos for operettas and musical comedies, texts for popular songs and chansons. Between the two world wars, she was engaged in singing and directing. "Chudoba, Blanka," *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 2013–2024, accessed 19 March 2024, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/chudoba-blanka>; "Chudoba, Blanka", *Hrvatsko društvo skladatelja*, accessed 19 March 2024, <https://www.hds.hr/clan/chudoba-blanka/>. See also about B. Chudoba in: Biljana Milanović, "Fragmenti o popularnoj kulturi i komercijalnom muzičkom tržištu u predvečerje Drugog svetskog rata: Revija muzike iz 1940. godine", in: *Vlado S. Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog. Tradicija kao inspiracija*, ed. Sonja Marinković and Sanda Dodik (Banja Luka: Academy of Arts in Banja Luka, ANURS, Musicological Society of Republika Srpska, 2015), 149–168.

14 Information for Table 1 is gathered as a result of thorough research of authors of this text, listed in bibliography at the end of the article.

Reception of Alfred Pordes' Operettas

In accordance with the employment, social, and musical connections he established, Pordes staged his four operettas in Zagreb, Sarajevo, and Belgrade (Cf. Table 1). The first operetta, the one-act *Contessa Violetta* was performed in Zagreb in 1927, with a plot from the contemporary life of Zagreb and a story about a pastry shop as the setting.¹⁵ Then, during a short-term engagement in the Sarajevo theater (season 1928–29), Pordes managed to stage two operas, Pietro Mascagni's (1863–1945) *Cavaleria Rusticana* (September 28, 1928), Giacomo Puccini's *Madame Butterfly* (April 11, 1929), and his operetta *Miss Ganymed*, the first operetta written by a local author in Bosnia and Herzegovina (Cf. Table 1). Therefore, we will follow the reception of his operettas starting with the *Miss Ganymed*.

Miss Ganymed: The First Domestic Operetta in Bosnia and Herzegovina

According to his own words, Pordes came to the idea of composing the operetta *Miss Ganymed* quite by accident. He finished the operetta in three months and offered it to the Sarajevo theater for performance.¹⁶ The operetta in three acts *Miss Ganymed* is based on the libretto written by the renowned librettist Dr. Fred Angermayer, Viennese librettist, known for his works for the popular Viennese masters of operetta genre Edmund Aysler (1874–1949) and Leo Ascher (1880–1942), based on the famous comedy *The Chess King* by Hippolytus Schaufert (1834–1872). Set in 1612 in England, at the time when tobacco first came to Europe, the action takes place at the court of King James I, who was a great opponent of smoking. King Jacob forbids smoking and persecutes smokers, but everyone, including his closest entourage, secretly smokes, until the young Miss Ganymed fails, in a moment of weakness, to persuade the king to light a pipe and taste the delights of that "devil's poison".¹⁷ According to Pordes, *Miss*

15 Vasiljević, *Jewish musicians in Belgrade*, 218. The analysis of the reception of Pordes' operettas is based on the collected data on the performances of his three operettas: *Miss Ganymed*, *Bosanska ljubav* and *Omer Pasha*. Unfortunately, no sufficient information was found about the operetta *Contessa Violetta*, his first operetta work, as well as for other works (possibly the opera/operetta *Nataša*).

16 *Jugoslavenski list*, "Razgovor sa kompozitorom operete 'Miss Ganymed'", 6 October 1929 (XII, 235), 4.

17 *Jugoslavenski list*, Đ., "Operetna premjera – bez pjevača. Miss Gannymed. Opereta u 3 čina od Angermayera. – Muzika A. Pordesa", 22 October 1929 (XII, 248), 5.

Ganymed shows "a merry life, unconditional court intrigues and love entanglements," and the plot consists of "two love histories that, like the order in operettas, happily unravel."¹⁸ Content of the libretto, according to critics on the premiere, as in many operettas, is not at all banal but witty, peppered with humor, fresh and interesting.¹⁹ Finally, according to the composer: "Even though the plot is historical, it still exudes a modern operetta spirit and gives operetta lovers exactly what they are looking for: esprit, jokes, song, ballet and schlager."²⁰

Amateur singers gathered around the Association of Amateurs for Performing Operas and Operettas participated in the performance of the *Miss Ganymed*.²¹ In the public, the performance of the operetta was announced as a special cultural event, for which "the needs of the premiere were enhanced by the choir and the orchestra, which will be conducted by the composer himself, known to the audience as a 'great conductor and a subtle musician'",²² but also the ballet which is rehearsed and directed by Russian Alexander Vereschagin (1885–1965).²³

In this place, we can dive deeper into the problems of operetta as a genre and its performers and explain issues in the context of Pordes' work. Namely, after the abolition of operetta in Sarajevo in 1927, professional operetta singers left Sarajevo, e.g. Leopold-Leo Friedmann (1904–1990), Aleksandar-Aca Cvetković (1900–1944), Micika Hrvojić (1888–1953), and Svetislav Đurkić (1883–1957), and the occasional performance of operetta fell exclusively to the drama ensemble of the National Theatre in Sarajevo.²⁴ That is why amateur singers are engaged in the performance of the operetta repertoire. When *Miss Ganymede* was staged in 1929, along with

18 *Jugoslavenski list*, "Razgovor sa kompozitorom operete 'Miss Ganymed'", 6 October 1929 (XII, 235), 4.

19 *Jugoslavenski list*, "Premiera 'Mis Ganimed'", 18 October 1929 (XII, 245), 4.

20 *Jugoslavenski list*, "Razgovor sa kompozitorom operete 'Miss Ganymed'", 6 October 1929 (XII, 235), 4.

21 *Večernja pošta*, "Za operu i operetu. Nova kulturna manifestacija u Sarajevu", 1 October 1929 (IX, 2486), 6.

22 *Večernja pošta*, "Premiera jedne operete", 15 October (IX, 2498), 7.

23 *Večernja pošta*, "Pordesova operetta 'Mis Ganimed'", 17 October 1929 (IX, 2500), 5.

24 Fatima Hadžić, "Operetta in Sarajevo Between the Two World Wars", in: *Opereta med obema svetovnimaj vojnamaj / Operetta between the Two World Wars*, ed. Jernej Weiss (Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival Ljubljana, 2021), 230.

amateurs Mois Suzin and Antonija Kristan who appeared as guests in minor roles, the main roles were played by theater actors.²⁵

Critiques for *Miss Ganymed* were mixed. For example, the Jewish press in Sarajevo has words of praise and tried to affirm the position of young composer Pordes:

„The libretto of this operetta from the pen of the famous writer Fred Angermayer rises far above the everyday template of works of this kind and provides us with humorous plots in a more original form. (...) and he succeeded very well. The fable itself and the historical framework of the event provide opportunities for greater musical momentum and originality. Sensing this, Mr. Pordes provided music that is most pleasing to the eye with its lovely melodiousness, conception, schematic processing, and extraordinary instrumentation, and puts the listener in a position to experience artistically himself, which is sincerely and spontaneously expressed in that music. That's why the audience richly rewarded the composer, challenging and tumultuously greeting him. The audience was very satisfied, and Mr. Pordes can be very satisfied with his success, 'Miss Ganymed' is proof that we can expect much more from the young composer."²⁶

On the other side, the critique of the *Jugoslovenski list* was very harsh, stating that the work did not meet expectations: a bad libretto “outdated, empty, without a plot, without any action, without sentimentality”, choreography that was not connected to the plot, a direction that “as a whole, did what it could”, about the costume design, which “can't be talked about, because our Theater doesn't have them”.²⁷ The music by Pordes, however, according to the critic of *Jugoslovenski list*, was the best part of the operetta:

“The introduction itself, which is the strongest thing in the entire operetta, is enough to give Pordes all recognition. (...) They are very beautiful romances (...) The most expressive is the romance of the princess. While the I and II acts were musically good, the third was considerably weakened. After all, it is the disease of all operetta composers. The instrumentation is very good.”²⁸

25 Cf. Sarajlić-Slavnić, “Repertoar praizvedbi i premijernih predstava drame (1921–1996)”, 91.

26 *Jevrejski glas*, “Muzički uspjeh našeg prijatelja g. T. Pordesa ‘Miss Ganymed’”, 1 November 1929, <http://www.infobiro.ba/article/846249>.

27 Đ., “Operetna premjera – bez pjevača. Miss Gannymed. Opereta u 3 čina od Angermayera. – Muzika A. Pordesa”, *Jugoslavenski list*, 22 October 1929 (x11, 248), 5.

28 Ibid.

There was a critic who did not spare the authors – composer and librettist either, and attacked the performers with an avalanche of negative comments: "Performance: It is better not to write about it. The orchestra was good, but those on stage!! When we say that this operetta was performed with a dramatic ensemble, none of whom has a voice and none of whom know how to dance, everything has been said."²⁹

More moderate about the performance of Pordes operetta *Miss Ganymed* was writer and theater critic Jovan Palavestra (1893–1959), who, as is usual for professional art critic structure, pointed out the good and bad sides of the performance itself. For example, Mois Suzin, an amateur singer, was rated particularly poorly, and a bad libretto too. He had more understanding of Pordes' music, taking into account the need to compromise with the "musical taste" of the audience, which was not at a high level on the one hand, and the composer's youth on the other:

"Aware of the need to compromise with the 'musical taste' of today's broad theater audience, the young composer – with the flamboyance of talent, which is characteristic of young age – willfully neglected his true musical, compositional feelings; unpretentious, in this case, Mr. Pordes aimed only for the first sound – and for the theater box office, a ringing – impression, and skillfully, as an orchestral routine, he connected the luxurious bunch of flowers of today's music into one sounding and noisy whole. From gentle and lovely waltz variations, more vividly performed, through the realm of fox-trot and operetta-couplet 'bravura', to variety and ballet divertissement motley – he created a whole range in his instrumentation – maybe too much! – orchestral paraphrases and variations, painting and coloring, which successfully entertain the dancing and dancing mood of today's audience. His work was all the more difficult because he was molded and narrowed down to a very pale, curmudgeonly and witless fable, according to the libretto of a Viennese Angermayer. This success should serve him as an incentive for new work, one that will have more pretensions within the framework of true music, more artistic and creative persuasiveness."³⁰

Exploring more deeply Pordes everyday life and belonging to the Jewish Sephardic community in Bosnia could explain the process of hiring this particular singer and the circumstances of his Sarajevo performances.

29 Ibid.

30 J. P., "Miss Muzika Današnjice. 'Miss Ganymed'. Opereta: Angermayer –Pordes", *Večernja pošta*, 21 October 1929 (1x, 2503), 6.

Namely, Mois Suzin was not only an amateur who sang in the operetta *Miss Ganymede* and Puccini's *Madame Butterfly* in 1929 with Pordes as conductor. He was a Bulgarian of Jewish-Sephardic origin who opened a music shop in Sarajevo with his brother Albert, and he was connected with Pordes by friendship and artistic cooperation. According to memories of conductor Oskar Danon about family Suzin, and especially Mois:

"They were the initiators of the action to bring the Zagreb and Belgrade operas to Sarajevo, they collected voluntary contributions to cover the costs of all artistic visits. Mois was also the organizer of the first independent opera performance at the National Theater in Sarajevo. He encouraged Sarajevo-born Alfred Pordes, the permanent conductor of the Belgrade Opera, to work with amateur singers and choristers, and with the military orchestra and with the Philharmonic, Puccini's work (...) Before the establishment of the Independent State of Croatia, the Suzins, using their Bulgarian citizenship, left Sarajevo and came to New York via Skopje, Bitola, and Greece."³¹

However, in October 1929, Pordes left Sarajevo, taking the position of conductor of the National Theater of the Zeta banovina in Cetinje,³² and then in the capital of the Kingdom of Yugoslavia – Belgrade, where he conducted the standard opera repertoire, namely classical and romantic operas.³³ The exact reason for his leaving Sarajevo is not known. It is very likely that the better working conditions attracted the young conductor. Before the premiere of *Miss Ganymede*, a journalist asked Pordes if he was planning to leave Sarajevo, which leads us to think that there was some speculation about it, Pordes answered briefly: "You ask me a lot, so I can't

31 Oskar Danon, "Sa pesmom na usnama i puškom na ramenu", in: *Mi smo preživeli...: Jevreji o Holokaustu*, ed. Aleksandar Gaon (Beograd: Jevrejski istorijski muzej Savez jevrejskih opština Srbije, 2009,) 40–41.

32 It's interesting that during his short stay in Cetinje, Pordes prepared and conducted operetta *Ich betrüg' Dich nur aus Liebe* (1929) translated for Montenegrin scene *Ja te varam – jer te ljubim*, by Robert Blum with music of Ralph Erwin (1896–1943) who was on that time already star of film operetta genre. Belgrade actor, singer and director Aleksandar Binički (1885–1963), who was working only in that season 1931/32 in Cetinje directed and played main role of Count in this performance. We could assume that friendship with Aleksandar Cvetković who also worked in Novi Sad helped Pordes to arrange cooperation which resulted in premiere performance of opera *Natasha* in the Serbian National Theatre in Novi Sad in 1932, and later Belgrade too. "Poster 'Ja te varam – jer te ljubim'", Digital library, Posters and art works, The National Library of Montenegro "Đurđe Crnojević", <https://www.dlib.me/me/kolekcije/439-URN:DLIB.ME34473PILG>.

33 "Pordes Alfred", in: *Leksikon jugoslavenske muzike 2*, ed. Krešimir Kovačević (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1984), 200.

answer that question. We'll see about the rest. First of all, I would like to see how the audience and critics will evaluate my 'Miss Ganymede'".³⁴

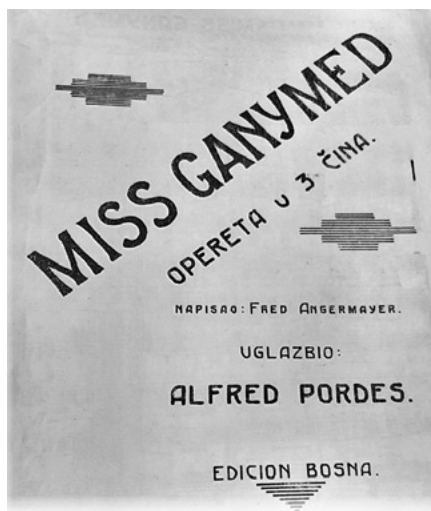


Figure 2: The cover of the music sheet of „Miss Ganymed”³⁵

Just to remind that seven seasons later, the operetta was “expelled” from the Sarajevo theater as an unsuitable genre that does not contribute to educating the audience or maintaining the quality of the repertoire. Although writer Branislav Nušić (1864–1938), during his mandate as Head of the National Theatre of Sarajevo (1923–1927), strongly advocated for the operetta repertoire, and it seemed that he succeeded in this artistic battle, a decade later things changed. Before the 1936/1937 season, a letter arrived from the ministry where the performance of “frivolous Budapest and Viennese operettas” was strictly prohibited, while the operetta classics Lecocq, Offenbach, Millöcker, Planquette and Suppe were possibly allowed.³⁶ Therefore, it turned out to be a wise decision for Pordes to move to Belgrade.

Bosnian Love in Belgrade

At the time of sharp polemics about the genre of operetta in Sarajevo, Pordes performed his third operetta in Belgrade in 1935 – *Bosanska ljubav*

34 *Jugoslavenski list*, “Razgovor sa kompozitorom operete ‘Miss Ganymed’”, 6 October 1929 (XII, 235), 4.

35 “The cover of the music sheet of ‘Miss Ganymed’”, from LF-AP.

36 Cf. Hadžić, “Operetta in Sarajevo Between the Two World Wars”, 231.

(Bosnian Love). For the librettos of the next two operettas, *Bosnian Love* and *Omer Pasha*, we assume that, respecting the well-intentioned criticism from Sarajevo, he chose a topic more close to himself and the audience, that is, the Bosnian environment of the 19th century under the Ottomans, but also renowned librettists, probably in order to cope with overall high expectations of Yugoslav public from this genre.

Unlike the performing constellations in Sarajevo, performers in Belgrade premiere were leading members of the Opera ensemble, soprano Katarina Katica Jovanović (1906–1992) as Parisian Lady Sissy, baritone Stanoje Janaković (1905–1986) as Imshir-beg and others who performed at the Belgrade premiere. The direction was entrusted to Klemens Klemenčič (1893–1942) also an artist of Jewish origin, an experienced actor and operetta singer, and director of related genres.



Figure 3: The poster of the operetta *Bosnian Love*³⁷

Belgrade critic after premiere praised the selection of topic for the libretto and its connection with Bosnian music folk heritage:

“Instead of the unknown and foreign, this operetta was interspersed with operetta hits and couplets from our Bosnian songs. That’s how Mr. Pordes was able to present himself to us as a musician who knows how to create the whole interesting scene. The operetta ‘Bosnian Love’ is fun and musically interesting for everyone. (...) The composition of the operetta ‘Bosanska ljubav’ has in it the melodic connection of the most selected Bosnian songs and all the warmth of those regions through which the plot is woven and thus the operetta was created (...) ‘Bosanska ljubav’ has in it a local characteristic, related to the Bosnian soil. A European woman comes to Bosnia and falls in love with Jafar-Aga (...) and after

37 “The poster of the operetta *Bosnian Love*”, Collection of Photographs, The Museum of Theatrical Arts of Serbia, <https://www.teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=125668>.

a series of vicissitudes, her daughter Sisi does the same, and marries Jafer-Aga's son. (...)"³⁸



Figure 4: The photograph of the scene from the operetta *Bosnian Love*³⁹

The reception of the operetta *Bosnian Love* is sufficiently evidenced by the fact that in the first two years of its performance in Belgrade alone, several institutions and a whole new ensemble prepared it for performance. Namely, the opera and ballet ensemble of the National Theatre celebrated the New Year of 1936 with Pordes operetta *Bosnian Love*, staged in the "Luxor" Palace.⁴⁰ From the several further staging of this work, we could single out that was staged on 23 December 1936 in the Russian Home of Tsar Nicholas II (*Ruski dom*) with a whole new ensemble.⁴¹ In addition, soon after the premiere, news broke that there were indications that this work would be recorded as a sound film, which was a common practice for successful operettas of the era.⁴²

38 K. A., "'Bosanska ljubav' opereta g. Pordesa", *Vreme*, 3 January 1936, 10.

39 "The photograph of the scene from the operetta *Bosnian Love*", from LF-AP.

40 *Pravda*, "Mala pozornica: priredba operete 'Bosanska ljubav'", 1 January 1936, 17.

41 In were completely new: Ms. Vuličević, Berković, Hitrina, and Mr. Ljubišić, Levak, Bakotić, Živković, Tomić. They performed with accompaniment of the King's Royal Guard Orchestra. See: *Vreme*, "Beogradska opereta: 'Bosanska ljubav'", 23 December 1936, 12.

42 K. A., "Opereta Bosanska ljubav možda će biti snimljena za film", *Vreme*, 17 January 1936, 10.

Omer Pasha in Zagreb

The third operetta by Pordes, *Omer Pasha* was premiered in Zagreb at the Croatian National Theater in 1938. The main roles were entrusted to tenor Mario Šimenc (1896–1958) and mezzo-soprano Ančica Mitrović (1894–1986), whom, according to the Zagreb critics, Pordes should thank for the success of the premiere.⁴³ In his critique in Belgrade newspapers *Pravda*, Croatian composer and music critic, Antun Dobronić (1878–1955) first singled out and praised an important change in Pordes' previous work, namely a more studious approach to the libretto and the selection of foreign librettist Max Bertuch (1890–1943), but he did not fail to notice that the libretto "constantly develops in a romantic effort without contrast".⁴⁴ However, in the further course of criticism, Dobronić explained the composer's approach and pointed out the qualities of work in the operetta genre of Alfred Pordes:

"The musical part (...) deserves attention as it shows the author who has all the best prerequisites of a good operetta composer, that is, a sense for broad, easy and deep melodic style of an eclectic type, with an expression adapted to the dramatic situation; and if necessary, colored with our musical-external color. In addition to this, a score by a cappella-experienced instrumentalist with an innate sense for orchestral hearing. It is the music that ,lights up' the operetta audience, which is the sole purpose of every operetta."⁴⁵

43 Cf. *Vreme*, "Premijera 'Omer-Paša' g. Pordesa u Zagrebačkom narodnom pozorištu", 25 January 1938, 11.

44 Antun Dobronić, "Muzika. A. P. Pordes Srečković 'Omer Paša' opereta u tri čina. Libreto Maks Bertuh", *Pravda*, 29 January 1938, 13.

45 Ibid.



Figure 5: The poster of the operetta *Omer-paša*⁴⁶

The premiere was followed by a series of reviews that evaluate various aspects of this work, and for example, the Zagreb reviewer considers:

“Composer A. P. Srečković (...) gave us inventive music, pleasant melodious numbers, in which the influence of Grieg can only be felt at moments, which was especially felt in the main aria ‘You were a great love’, which normally stretches throughout the operetta, as the main motive. The instrumentation was impeccable, perhaps too loud at times, which is not the composer’s fault. Gjorgje Vaić had a great influence and merit in terms of music, under whose direction the performance was excellent, as evidenced by the tumultuous acclamation of the audience.”⁴⁷

Some critics applied their opinion about how an operetta has to be created, and found certain contradictions that arose from the expectation that the operetta needs to be completely adjusted to the historical period of the libretto. For example, a reviewer in *Hrvatski list* with harsh criticism in the title „Unsuccessful operetta”, observed: “That text, in which there is not even an iota of humor, was set to music by A. P. Srečković, talentedly, not always original, and his music is in great contradiction with the time in which the events take place, modern jazz rhythms in Gospić in 1832 are certainly not were still in fashion”.⁴⁸

46 “The poster of the operetta *Omer-paša*”, from LF-AP.

47 *Kulisa: Ilustrovani polumjesečnik za kazalište, film, umjetnost, modu i sport*, “Jedna naša premijera: ‘Omer-Paša’”, 1 February 1938 (x1, 2–3), 7.

48 *Hrvatski list*, “Neuspjela operetna premijera u Zagrebu: ‘Omer paša’ od Maxa Bertucha. – Glazba A. P. Srečković”, 22 January 1938, 5.

The strong tone of criticism is motivated also by the expectation of naturalism and historical authenticity in operetta, we found in *Lička sloga* where the reviewer criticizes librettists' and composers' presentation of people from Lika, where Omer Pasha as a historical personality was born:

"The author tried to portray the Ličans as sympathetic, but he portrayed them unconvincingly because his type of Ličans are faded types of Viennese sugary operettas who do nothing but sing hits. The faces from this operetta are based on a conventional template, the faces we know from many failed operettas. In this case, those persons wore our national costumes."⁴⁹

Composer and music critic Dobronić pointed out the possibility of refining the libretto, including ballet numbers, and expanding the role of the controversial character Fatima in order to dynamize the work,⁵⁰ but his criticism also provided a personal opinion that Pordes should stick to the path of basing operetta on local foundations and that in this sense the elements of "Vienna" operetta should be removed.⁵¹

Slightly in contrast to the well-intentioned and professional criticism of Dobronić about "elements of 'Vienna' operetta", Pordes owed much of his success to his attachment to Vienna; if we remember that he chose Fred Angemaier and Josef Weinberger for cooperation. Namely, the operetta *Omer Pasha* was published in the eminent publishing house of Josef Weinberger based in Vienna (and London), followed by the performance of the work in the same year in the Czech Republic (Tropau and Olomouc) and Estonia at the Vandermuine Theater in Tartu, and finally, at the Brussels Radio in 1939. From the letters that the librettist sent to Weinberger, it is known that due to the impossibility of this work to be performed in theaters in Austria, England, France, and Scandinavia due to the composer's Jewish origin. Pordes was persistent and insisted on performances with the surname Srečković instead of Pordes.⁵² He also agreed to change the operetta name to *Janja*, probably due to easier access to the audience as Weinberger asked.

49 K. Mirth, "Hrvatsko narodno kazalište: Ličani u opereti 'Omer paša'", *Lička sloga*, 21 January 1938 (4), 4.

50 Dobronić, "Muzika. A. P. Pordes Srečković 'Omer Paša' opereta u tri čina. Libreto Maks Bertuh", 13.

51 Ibid.

52 "Letter by Max Bertuch to Jozef Weinberger, 9 August 1939, Nice", from LF-AP.



Figure 6: The cover of the music sheet of operetta *Janja* (Omer-paša)⁵³

Foreign productions of Pordes' operetta *Omer Pasha* were regularly covered by the Sarajevo and Belgrade press with obvious admiration. The editorial office of *Politika*, for example, wrote "The success of Mr. Pordes abroad is undoubtedly a significant recognition for our musical art".⁵⁴ On the same occasion, the news was conveyed with enthusiasm that Pordes' music for the setting of this piece was translated into five languages in a few months (by the way, the piece was published in a piano version in German; however, it was translated into Czech and Flemish). The composer himself states that the work was performed in each of the local languages in the Czech Republic, Germany, Belgium, Estonia, and France, and mentions that the war (beginning of the Second World War) prevented the performance in England, in London.⁵⁵

Jugoslavenski list and *Politika* reported on performances in Czech Olomouc and Troppau, (i.e. today's Opava) in the Sudetenland (Silesia), the then part that was annexed to the Third Reich by annexation,⁵⁶ and the

53 "The cover of the music sheet of 'Janja'", from LF-AP.

54 *Politika*, "Uspeh opere 'Omer-paša' u inostranstvu", 30 December 1938, 12.

55 In the interview with Pordes, we learn that the operetta was also performed in Toulouse. Judging by the chronological overview given by the composer to journalist, after Belgium in 1939 it was performed in France. Cf. "The news paper article 'Nekoliko minuta u razgovoru sa g. Pordesom. Šta sve doživi dirigent kad se lati palice... Od đaćkog partera do dirigentskog pulta' by Milan A. Nikolić", from LF-AP.

56 "The newspaper article 'Omer-paša, opera našeg sugrađanina' *Jugoslavenski list*, 23

translation of the part into Flemish for the purposes of performance on Brussels Radio in 1939.⁵⁷ Unfortunately, neutral reporters did not comment on the courage and perseverance of Pordes as a Jewish composer to achieve foreign compositions at a time when Jewish musicians were largely excluded from musical life.

Conclusion

In addition to recognition in the genre of operetta in the territory of the Kingdom of Yugoslavia, Alfred Pordes achieved an exceptional international breakthrough in a short time, which is impressive considering the crisis of operetta in general. His international success and performances in many languages were impressive if we have in mind the demanding nature of the operetta, which required both good acting and vocal abilities, but also translation into the local language in the case of foreign performances, and folk costumes. On the one hand, it can be assumed that the publication of piano excerpts of the operetta by the most respected publisher of the operetta and musical repertoire, Josef Weinberger in Vienna, contributed to the international reception of Pordes' operettas.⁵⁸ On the other hand, the penetration of Pordes on foreign scenes took place in the difficult atmosphere of censorship of Jewish musical creativity in the thirties of the 20th century.⁵⁹ However, with persistence and a good choice of collaborators, Pordes' operetta music was performed in translation into five languages, e.g. Flemish, Estonian, and Czech.⁶⁰

November 1938", from LF-AP; "The newspaper article 'Uspeh g. Pordesove komične opere u Tropavi'", from LF-AP.

- 57 *Politika*, "Uspeh opere 'Omer-paša' u inostranstvu", 30 December 1938, 12; "The newspaper article 'Omer-paša, opera našeg sugrađanina' *Jugoslavenski list*, 23 November 1938", from LF-AP.
- 58 This piano arrangement (*Omer Pascha. Operetten in Drei Akten, 6 Bildern*, Max Bettuch Musik von A. P. Srečković, Wien: Josef Weinberger, 1938) is kept at the Archives of the Jewish Historical Museum in Belgrade: LF-AP.
- 59 Apart from adapting e.g. titles of his works so as not to evoke certain national associations (e.g. From *Omer Pasha in Janja*, as we learn from the publisher Weinberger), Pordes was signed as Srečković as a Serbian version of his father's name Felix in order to avoid emphasizing the Jewish Sephardic surname.
- 60 In the spirit of the operetta genre, for the popularization of music from this genre, it is significant that separate vocal numbers were published by different publishers in Zagreb, Sarajevo, and Belgrade. We found them in the National library of Serbia, popular music both on the radio and at concerts or in entertainment institutions

A significant number of performance criticisms testify, on the one hand, to the complex attitude towards this genre in different metropolises of the Kingdom of Yugoslavia, while on the other hand, the opinions of Yugoslav critics as a whole give a stricter attitude towards this composer but that was the case with critics from a number of cities where his operetta repertoire was performed. Finally, the subject of criticism was mainly the librettistic approach, while the critics in general expressed highly positive about Pordes' operetta music.

Since operetta was a controversial genre in this period of the 1920s and 1930s with several pro et contra debates in art circles in Sarajevo, Belgrade, and Zagreb, the high quantity of newspaper articles about the performances of Pordes operettas is not surprising. Many of them also provided interesting critical reviews. This criticism was often more a reflection of operetta genre development in general, and Pordes' approach was treated just as an example.

Alfred Pordes, one of the most important composers in the period of the first Yugoslavia (1918–1941), whose domestic operettas had a significant place on theater stages between the two world wars, remained on the margins of musicological considerations. This was not only contributed by the tragic fate that befell him but also by the fact that he composed musical and stage works performed in the wider ex-Yugoslav area, thus leaving the sources of his activity scattered. Therefore, finding, and reconstructing the scores and publishing them is still in the process, which would ultimately contribute to the awakening of interest in the performance of his compositions.

which led to the preservation of the memory of this composer. One of the best examples of memory preservation through artistic works is one of the schlagers he composed for the movie *Simfonija jednog grada* (Symphony of a City, 1941) by director Maks Kalmić, a Belgrade Jew – *Svi vi koji maštate o sreći* (All of you who dream of happiness) performed by Milan Timotić (1908–1988), one of the most popular singers of the era. The same schlager will be found in the film Slobodan Šijan's (1946) *Marathoners run the lap of honor* (*Maratonci trče počasni krug*, 1982) and before that. In both films, a modernizing moment and appreciation of the popular music of his era from the sides of Pordes can be seen.

References:

Archival Sources

Jewish Historical Museum, Belgrade

- "Letter by Max Bertuch to Jozef Weinberger, 9 August 1939, Nice". Personal Fonds – Alfred Pordes (LF-AP).
- "The cover of the music sheet of 'Janja'. Personal Fonds – Alfred Pordes (LF-AP).
- "The cover of the music sheet of 'Miss Ganymed'". Personal Fonds – Alfred Pordes (LF-AP).
- "The news paper article 'Nekoliko minuta u razgovoru sa g. Pordesom. Šta sve doživi dirigent kad se lati palice... Od đlačkog partera do dirigentskog pulta' by Milan A. Nikolić". Personal Fonds – Alfred Pordes (LF-AP).
- "The newspaper article 'Omer-paša, opera našeg sugrađanina". *Jugoslavenski list*, 23 November 1938", Personal Fonds – Alfred Pordes (LF-AP).
- "The newspaper article 'Uspeh g. Pordesove komične opere u Tropavi'". Personal Fonds – Alfred Pordes (LF-AP).
- "The newspaper article, 'Obilić' je doživio veliki uspeh pred sarajevskom publikom". Personal Fonds – Alfred Pordes (LF-AP).
- "The photograph of the scene from the operetta *Bosnian Love*". Personal Fonds – Alfred Pordes (LF-AP).
- "The poster of the operetta *Omer-paša*". Personal Fonds – Alfred Pordes (LF-AP).

Literature

- "Chudoba, Blanka". *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod "Miroslav Krleža". Accessed 19 March 2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/chudoba-blanka>.
- "Chudoba, Blanka". *Hrvatsko društvo skladatelja*. Accessed 19 March 2024. <https://www.hds.hr/clan/chudoba-blanka/>
- "Pordes Alfred". In: *Leksikon jugoslavenske muzike 2*, edited by Krešimir Kovačević, 200. Zagreb: JLZ "Miroslav Krleža", 1984.
- "Pordes, Alfred". *Židovski biografski leksikon. Radna verzija*. <https://zbl.lzmk.hr/?s=pordes>.
- "Poster 'Ja te varam – jer te ljubim'". Digital library, Posters and art works, The National Library of Montenegro "Đurđe Crnojević". <https://www.dlib.me/me/kolekcije/439-URN:DLIB.ME34473PILG>.
- "The photograph of Alfred Pordes". Collection of Photographs, The Museum of Theatrical Arts of Serbia. <https://www.teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=142878>.

- "The poster of the operetta *Bosnian Love*". Collection of Photographs, The Museum of Theatrical Arts of Serbia. <https://www.teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=125668>.
- Đ. "Operetna premjera – bez pjevača. Miss Gannymed. Opereta u 3 čina od Angermayera. – Muzika A. Pordesa". *Jugoslavenski list*, 22 October 1929 (XII, 248), 5.
- Danon, Oskar. "S pesmom na usnama: Oskar Danon." In: *Mi smo preživeli...: Jevreji o Holokaustu*, edited by Aleksandar Gaon, 21–58. Beograd: Jevrejski istorijski muzej Savez jevrejskih opština Srbije, 2009.
- Dobronić, Antun. "Muzika. A. P. Pordes Srećković 'Omer Paša' opereta u tri čina. Libreto Maks Bertuh". *Pravda*, 29 January 1938, 13.
- Hadžić, Fatima, and Lana Šehović Pačuka. "A Contribution to the Knowledge of the Life and Work of Abraham S. Suzin". In: *Music in Society: The Collection of Papers. The 11th International Symposium "Music in Society"*, Sarajevo, October 25–27, 2018, edited by Amra Bosnić, Nerma Hodžić-Mulabegović and Naida Hukić, 255–258. Sarajevo: Academy of Music, University of Sarajevo, Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina, 2020. <http://publications.mas.unsa.ba/index.php/zbornik/article/view/40>.
- Hadžić, Fatima. "Operetta in Sarajevo Between the Two World Wars". In: *Opereta med obema svetovnimaj vojnamaj / Operetta between the Two World Wars*, edited by Jernej Weiss, 225–240. Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival Ljubljana, 2021.
- Hadžić, Fatima. "Pordes, Alfred". *Grove Music Online*. Accessed 4 April 2022. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002274268>
- Hadžić, Fatima. *Muzičke institucije u Sarajevu: Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2018.
- Hrvatski list*. "Neuspjela operetna premijera u Zagrebu: 'Omer paša' od Maxa Bertucha. – Glazba A. P. Srećković". 22 January 1938, 5.
- J. P. "Miss Muzika Današnjice. 'Miss Ganymed'. Opereta: Angermayer –Pordes". *Večernja pošta*, 21 October 1929 (IX, 2503), 6.
- Jevrejski glas*. "Muzički uspjeh našeg prijatelja g. T. Pordesa 'Miss Ganymed'". 1 November 1929. <http://www.infobiro.ba/article/846249>.
- Jugoslavenski list*. "Premjera 'Mis Ganimed'". 18 October 1929 (XII, 245), 4.
- Jugoslavenski list*. "Razgovor sa kompozitorom operete ,Miss Ganymed'". 6 October 1929 (XII, 235), 4.
- Jurkić Sviben, Tamara. "Glazbenici židovskoga podrijetla u Sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1941. godine." PhD diss. University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies, 2016.
- K. A. "'Bosanska ljubav' opereta g. Pordesa". *Vreme*, 3 January 1936, 10.

- K. A. "Opereta Bosanska ljubav možda će biti snimljena za film". *Vreme*, 17 January 1936, 10.
- Kulisa: *Ilustrovani polumjesečnik za kazalište, film, umjetnost, modu i sport*. "Jedna naša premijera: 'Omer-Paša'". 1 February 1938 (XI, 2–3), 7.
- Milanović, Biljana. "Fragmenti o popularnoj kulturi i komercijalnom muzičkom tržištu u predvečerje Drugog svetskog rata: Revija muzike iz 1940. godine". In: *Vlado S. Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog. Tradicija kao inspiracija/Vlado S. Milošević: Ethnomusicologist, Composer and Pedagogue. Tradition as Inspiration*, edited by Sonja Marinković and Sanda Dodik, 149–168. Banja Luka: Academy of Arts in Banja Luka, ANURS, Musicological Society of Republika Srpska, 2015.
- Mirth, K. "Hrvatsko narodno kazalište: Ličani u opereti 'Omer paša'". *Lička sloga*, 21 January 1938 (No 4), 4.
- Politika*. "Grenobl, Marselj i Nica, bili su oduševljeni mladim pevačima". 25 July 1938, 8.
- Politika*. "Uspeh opere 'Omer-paša' u inostranstvu". 30 December 1938, 12.
- Pravda*. "Mala pozornica: priredba operete 'Bosanska ljubav'". 1 January 1936, 17.
- Sarajlić-Slavnić, Tamara. "Repertoar praizvedbi i premijernih predstava drame (1921–1996)". In: *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*, edited by Tamara Sarajlić-Slavnić, 45–134. Sarajevo: Muzej književne i pozorišne umjetnosti BiH, 1998.
- Turlakov, Slobodan. *Istorija opere i baleta Narodnog pozorišta u Beogradu: do 1941*. Volume 1 and 2. Beograd: Čigoja, 2005.
- Vasiljević, Maja. *Jewish musicians in Belgrade: from the Balfour declaration to the Holocaust*. Belgrade: HERAedu & SASA Institute of Musicology, 2023.
- Večernja pošta*. "Pordesova operetta 'Mis Ganimed'". 17 October 1929 (IX, 2500), 5.
- Večernja pošta*. "Premiera jedne operete". 15 October (IX, 2498), 7.
- Večernja pošta*, "Za operu i operetu. Nova kulturna manifestacija u Sarajevu". 1 October 1929 (IX, 2486), 6.
- Vesić, Ivana. "Under Political and Market Pressures: The Staging of Operetta in Interwar Belgrade". *Muzikologija – Musicology* 33 (2022): 121–152.
- Vreme*. "Beogradska opereta: 'Bosanska ljubav'". 23 December 1936, 12.
- Vreme*. "Članovi Beogradske opere krenuli su na desetodnevno gostovanje u Sarajevo odmorni i veseli". 6 December 1937, 12.
- Vreme*. "Premijera 'Omer-Paša' g. Pordesa u Zagrebačkom narodnom pozorištu". 25 January 1938, 11.

Rezime

Alfred Pordes kao operetni kompozitor: poetski i izvođački boravak u Sarajevu, Beogradu i Zagrebu

Alfred Pordes (1907–1942) bio je bosanski kompozitor i dirigent jevrejskog porijekla, zanemaren u mejnstrim muzikologiji i zaboravljen kao jedna od žrtava Holokausta. Rad opisuje njegov život i ličnost kao operetnog kompozitora i pozorišnog dirigenta. S obzirom da je Pordes svoj život proveo u Sarajevu i Beogradu, ali i u Zagrebu, gdje je studirao, ovaj rad prati njegov boravak i analizira recepciju njegove tri operete izvedene u ova tri grada – *Miss Ganymed* u Sarajevu, *Bosanska ljubav* u Beogradu i *Omer-paša* u Zagrebu na temelju izvora iz beogradskih i sarajevskih arhiva i biblioteka, ali i jevrejskih institucija poput Arhiva Jevrejskog muzeja u Beogradu. Glavno pitanje koje se postavlja je o mjestu Pordesovih operetnih djela u savremenim dinamičnim raspravama o ovom žanru, ali i genealogiji ovog žanra u njegovom vlastitom opusu.

Od „Penkale“ do „Jugotona“ – topografija diskografske industrije u Zagrebu

From „Penkala“ to „Jugoton“ – the topography of the record industry in Zagreb

Nada Bezić (Hrvatska/Croatia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.111

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: Topografija diskografske industrije u Zagrebu u doba šelak-ploča (do kraja 1950-ih) obuhvaća tvornice „Edison Bell Penkala“ (od 1927), „Elektroton“ i „Jugoton“ te mjesta snimanja, trgovine, mjesta emitiranja glazbe s ploča (radio) i mjesta gdje su se slušale (hoteli i građanski domovi). Mjesta današnje pohrane su knjižnice i privatne zbirke.

KLJUČNE RIJEČI: Diskografija. Zagreb. Edison Bell Penkala. Elektroton. Jugoton.

ABSTRACT: The topography of the record industry in Zagreb in the era of shellac records (until the end of the 1950s) includes the factories Edison Bell Penkala (from 1927), Elektroton and Jugoton, as well as recording locations, shops, places where music from records was broadcast (radio) and places where they were listened to (hotels and homes of Zagreb citizens). Storage places of records today are libraries and private collections.

KEYWORDS: Discography. Zagreb. Edison Bell Penkala. Elektroton. Jugoton.

Uvod

Povijest diskografske industrije u Hrvatskoj bila je predmetom nekoliko važnih tekstova,¹ no prvo sveobuhvatno muzikološko istraživanje te teme započelo je tek 2020. godine zahvaljujući znanstvenom projektu *Diskograf*

¹ Usp. Dario Bulić, „Diskografija u Jugoslaviji od 1918. do 1941.“ (Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, 1980) i tekstove Veljka Lipovščaka, osobito „Povijest proizvodnje gramofonskih ploča u Hrvatskoj“ u: *Povijest i filozofija tehnike: 8. simpozij PIFT 2019.*, ur. Zvonko Benčić (Zagreb: Kiklos, 2019), 751–794.

ska industrija u Hrvatskoj od 1927. do kraja 1950-ih.² Vremensko razdoblje projekta odredila je djelatnost triju prvih zagrebačkih tvornica: „Edison Bell Penkala“, „Elektroton“ i „Jugoton“ u razdoblju kada su se proizvodile tzv. šelak-ploče, tj. gramofonske ploče na 78 okretaja u minuti. Istraživanje za ovaj rad obuhvatilo je i početke razdoblja vinila, dakle diskografske lokacije u Zagrebu ranih 1960-ih godina.

Zagreb je početkom 20. stoljeća bio grad u kojem je glazbene i dramske umjetnike snimalo više inozemnih gramofonskih tvrtki,³ a gramofoni i ploče mogli su se kupiti u desetak trgovina. Potom su 1920-e godine donijele električno snimanje zvuka, a uskoro je i u Zagrebu počela proizvodnja ploča. Impuls je došao iz inozemstva: londonska tvrtka „Edison Bell“ udružila se krajem 1926. godine sa zagrebačkom tvornicom pisaćeg pribora „Penkala-Edmund Moster i drug“,⁴ pa je tako nastalo dioničko društvo „Edison Bell Penkala“ (u nastavku: „EBP“). Posljednja riječ u tom imenu odnosi se na Slavoljuba Penkalu (1871–1922), hrvatskog inženjera kemije i izumitelja poljskog podrijetla (pohrvatio je svoje ime Eduard u Slavoljub),⁵ suvlasnika tvornice pisaćeg pribora koja je prije Prvog svjetskog rata bila jedna od najvećih takvih tvornica na svijetu. Penkala je poboljšao i materijal za izradu gramofonskih ploča te je patentirao posebnu gramofonsku iglu, ali nije doživio osnivanje tvornice gramofonskih ploča u Zagrebu koja će nositi i njegovo ime.⁶

2 Voditeljica projekta je Naila Ceribašić, a projekt se odvija u okviru Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, uz financijsku potporu Hrvatske zaklade za znanost (IP-2019-04-4175). U timu je osam hrvatskih etnomuzikologa i muzikologa. Dosadašnje rezultate projekta, kao i bazu podataka o gramofonskim pločama (podaci o oko 2.000 ploča i 7.000 snimaka) vidi na: <https://www.ief.hr/istrazivanja/znanstveni-projekti/diskograf/>. U 2024. članovi projekta pripremaju zbornik radova o ranoj domaćoj diskografskoj industriji.

3 O snimanjima u Zagrebu prije Prvog svjetskog rata vidi: Pekka Gronow i Risto Pekka Pennanen, „Zagreb, London, Berlin, New York: The Origins of the Record Industry in Croatia (1902–1939)“, *Arti musices* 53, 2 (2022): 219–236.

4 U literaturi se ponegdje navodi i varijanta naziva tvrtke: „Penkala-Edmund Moster & Co“, a za cijelu tvornicu se uvriježilo koristiti samo ime „Penkala“.

5 Njegov najpoznatiji izum je automatska mehanička (tzv. tehnička) olovka, koja se i danas koristi diljem svijeta. Više o Penkali vidi: Davor Fulanović, „Penkala, Slavoljub Eduard“, *Hrvatska tehnička enciklopedija*, pristupljeno 22. rujna 2023, <https://tehnika.lzmk.hr/penkala-eduard-slavoljub/>.

6 Zanimljivo je da je logotip tvornice pisaćeg pribora „Penkala“ – karikatura čovjeka s predimenzioniranim uhom za koje je zatakuta olovka – kasnije preuzet i kao logotip na gramofonskim pločama „EBP“.

U srpnju 1927. godine započela je proizvodnja prvih hrvatskih gramofonskih ploča i općenito prvih ploča u tadašnjoj državi Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca. Tvrtka „Edison Bell Penkala“ djelovala je u Zagrebu samo jedno desetljeće, jer je bankrotirala 1937. godine. Dio strojeva i matrica kupila je sljedeća tvornica ploča – „Elektroton“, koja je bila u vlasništvu braćnog para Dragutina (1898–1964) i Zore Križanec (1908–1973).⁷ Ta je mala tvornica osnovana u Ljubljani kao ogranak „Odeon-Parlaphona“, a od 1938. djelovala je u Zagrebu. „Elektroton“ je preživio teška vremena Drugog svjetskog rata, a 1945. zadesila ga je sudbina sličnih privatnih tvornica – nacionalizacija cjelokupne imovine. Kontinuitet je osigurala tvornica ploča koja je 1947. dobila ime „Jugoton“, a od 1992. nosi ime „Croatia Records“. Bila je to prva i najveća tvornica ploča u poratnoj Jugoslaviji.

Nakon ovog kratkog predstavljanja triju zagrebačkih tvornica gramofonskih ploča treba pojasniti što se smatra glazbenom topografijom nekog grada. To je sveukupnost lokacija pojavnosti glazbe: mjesta na kojima se glazba sluša ili izvodi, mjesta na kojima se glazba podučava, mjesta koja omogućavaju distribuciju glazbe, notnog ili zvučnog zapisa i instrumenata, te mjesta koja čuvaju spomen na glazbenike kroz spomen-obilježja (spomenici, spomen-ploče i sl.). Ovu sam definiciju oblikovala 2011. godine u mojem doktorskom radu *Glazbena topografija Zagreba od 1799. do 2010. Prostori muziciranja i spomen-obilježja*.⁸ U doktoratu nisam obuhvatila lokacije distribucije glazbe, koje uključuju i topografiju diskografske industrije, pa je ovo istraživanje svojevrsan nastavak mojeg dugogodišnjeg bavljenja glazbenim Zagrebom.

Topografija diskografske industrije u nekom gradu može se podijeliti prema prirodnom kronološkom tijeku „života“ gramofonskih ploča na mjesta nastanka preko mjesta njihove distribucije do mjesta potrošnje i pohrane, te se mogu grupirati u pet skupina:

1. Proizvodnja: tvornice, mjesta snimanja (studiji)
2. Prodaja: trgovine gramofonskih ploča i gramofona

7 Podaci o godinama rođenja preuzeti su sa stranice *Billion Graves* (pristupljeno 25. kolovoza 2023, <https://billiongraves.com/grave/Zora-Kri%C5%BEanec/21800173>). Braćni je par pokopan na zagrebačkom groblju Mirogoj u zajedničku grobnicu posmrtnih ostataka ekshumiranih iz raznih grobova na Mirogoju (RKT, polje 12, 11/1, 58/5) i podaci o datumima njihove smrti nalaze se u bazi podataka „Tražilica pokojnika“, *Gradska groblja Zagreb*, pristupljeno 1. rujna 2023, <https://www.gradskagroblja.hr/trazilica-pokojnika/15>.

8 Doktorski rad objavljen je kao istoimena knjiga: Nada Bezić, *Glazbena topografija Zagreba od 1799. do 2010.: Prostori muziciranja i spomen-obilježja* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2012).

3. Emitiranje: radio postaja
4. Slušanje: javna mjesta i privatna mjesta – građanski domovi
5. Pohrana: knjižnice, arhivi i privatne zbirke

U nastavku će nešto više biti rečeno o svakoj skupini lokacija. Prva skupina je najkonkretnija i bila je, zajedno s drugom skupinom, najprezentnija u životu grada Zagreba. U toj skupini najviše pozornosti privlači djelatnost „Edison Bell Penkala“, dijelom i zbog zanimljive sudbine zgrade tvornice.

1. Proizvodnja

Tvornica pisaćeg pribora „Penkala“ u Zagrebu izgrađena je 1910. u Branimirovoj ulici br. 43 (jedan krak protezao se i u današnju Erdödyjevu ulicu). Bila je to lokacija na rubu tadašnjega grada, uz željezničku prugu i blizu Glavnog kolodvora. Investitori su bili poslovni partneri Slavoljuba Penkale, vlasnici tvrtke „Edmund Moster i drug“. Zgradu je projektiralo istaknuto zagrebačko projektno-građevno poduzeće „Hönigsberg i Deutsch“, koje su vodili arhitekti Lavoslav Hönigsberg (1861–1911) i Julio Deutsch (1859–1922).⁹ U godinama nakon Prvog svjetskog rata (1919–1922) prepravke je napravio zagrebački arhitekt Rudolf Lubynski (1873–1935), autor jedne od najljepših secesijskih zgrada u Hrvatskoj, nekadašnje Nacionalne i sveučilišne knjižnice (danas Hrvatski državni arhiv), sagrađene 1913. godine. Može se, dakle, zaključiti da su tvornicu „Penkala“ gradili i oblikovali ponajbolji zagrebački arhitekti tog vremena.¹⁰ Proizvodnja gramofonskih ploča počela je 1927. godine i bila je samo u jednom dijelu velike tvorničke zgrade, dok se u ostatku i dalje proizvodio pisaći pribor. No, spretna uprava tvornice „Edison Bell Penkala“ iskoristila je crtež cijele tvornice za impresivno zaglavlje svojih službenih pisama.¹¹ Crtež je vjerno napravljen prema fotografiji tvornice snimljenoj 1925. godine.¹²

9 Prema Lelji Dobronić, „ne može se odrediti koji je od njih autor kojeg objekta“. Usp. Lelja Dobronić, „Hönigsberg, Lavoslav (Lav, Leo)“, *Hrvatski biografski leksikon*, pristupljeno 20. rujna 2023, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7770>.

10 O povijesnom pregledu i mogućnostima revitalizacije ove zgrade opsežno je pisala Marina Pretković u tekstu „Tvornica ‘Nada Dimić’ u Zagrebu – povijesni pregled, problemi zaštite i mogućnosti revitalizacije“, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 37/38 (2013–2014): 119–132.

11 „Nedatirani dopis uz katalog ploča ‘ЕВР’“, fond Odvjetnička pisarnica Milan Dečak, HR-DAZG-93, kut. 59, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

12 „Tvornica ‘Penkala’“, MUO-039547, autor fotografije je nepoznat, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb. Dostupno na: *e-Kultura.hr*, pristupljeno 2. listopada 2023, <https://>



Slika 1: „Tvornica ‘Penkala’“, 1925.

Po svoj je prilici za građane Zagreba impozantna zgrada u Branimirovoj ulici i dalje bila prije svega tvornica pisaćeg pribora, a ne mjesto gdje se proizvode gramofonske ploče. To je logično jer je pisaći pribor potreban od davnina, a gramofonske ploče su tada, krajem 1920-ih, bile u Zagrebu prisutne tek dvadesetak godina. K tome, dugo je vremena na fasadi bio veliki natpis s imenom tvornice na kojem je najveća riječ bila „Penkala“.¹³ Štoviše, u Hrvatskoj se još i danas može čuti u uporabi riječ *penkala* za kemijsku olovku. Nakon 1945. godine tvornica je nacionalizirana i preimеноvana u „Nadu Dimić“ (ime je dobila prema hrvatskoj partizanki), te se u njoj počeo proizvoditi tekstil. Sve do 2000. godine još je kako-tako bila u funkciji, a onda je konačno pala kao žrtva privatizacije.¹⁴ Nema novih investitora kriv je za to da zgrada danas izgleda vrlo derutno,¹⁵ premda pripada hrvatskoj industrijskoj baštini i pod zaštitom je kao „integralni dio zaštićene povijesne urbane cjeline grada Zagreba“.¹⁶

ekultura.hr/items/2173580?.

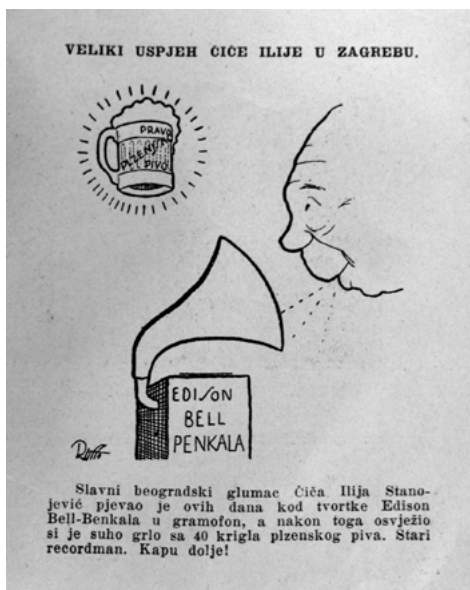
- 13 Vidi fotografiju reproduciranu u knjizi Gorana Arčabića *Industrijski centar države: zagrebačka industrijska baština 1918.–1941.: [Muzej grada Zagreba, 16. listopada 2012.–13. siječnja 2013.]* (Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2018), 131. Ta fotografija s naslovom *Tvornica Edmund Moster i drug* snimljena je vjerojatno 1925. godine (Muzej grada Zagreba, br. 2247).
- 14 Sudbina tvornice i zgrade trajno privlači pozornost šire i stručne javnosti. Usp. Zvonko Benčić, „Kultura pamćenja povijesti“, *Strojarstvo* 51, 6 (2009): 676–678.
- 15 U recentnom novinarskom članku za zgradu se kaže da je ruglo. *Index.hr*, „Ovo ruglo u centru Zagreba prodaje se za 5 milijuna eura“ (17. travanj 2023), pristupljeno 25. rujna 2023, <https://www.index.hr/vijesti/clanak/foto-ovo-ruglo-desetljecima-stoji-u-centru-zagreba-sad-se-prodaje-za-5-milijuna-eura/2455683.aspx>.
- 16 Zrinka Paladino, „Zaštita zagrebačke industrijske baštine izradbom konzervatorskih elaborata Gradskog zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode u Zagrebu“,

Za razliku od tvornice na periferiji, studio za snimanje „EBP-a“ bio je u samom centru grada, u Teslinoj (tada Nikolićevoj) ulici br. 7. Danas je u toj zgradi Zagrebačko kazalište mladih. Studio je bio na prvom katu i imao je oko 800 m², a „EBP“ ga je koristio do 1933. godine.¹⁷ Zanimljiv je u ovom slučaju *geniusloci*: nešto prije početka rada studija „EBP“ u toj je zgradi otvoren tzv. Music-Hall, koji je neko vrijeme bio koncertni prostor.¹⁸ Nakon Drugog svjetskog rata nekadašnja je dvorana Music-Halla, tada pod imenom „Istra“, bila mjesto važnih koncerata, poput otvorenja prvog „Muzičkog biennala Zagreb“ 1961. godine.

Možemo pretpostaviti da građani Zagreba većinom nisu znali gdje se snimaju gramofonske ploče, no vješti marketing „EBP-a“ već od početka djelovanja tvornice na to ih je upozoravao. Dobar je primjer duhovita karikatura koja prikazuje popularnog srpskog komičara Čiču Iliju Stanojevića (1859–1930) kako snima u Zagrebu ploču. Karikatura je objavljena u *Kulisi*, „časopisu za kazalište, kino, variete, društvo i šport“, u kojem su godinama objavljivane atraktivne reklame za „EBP“. Prema podacima iz baze Hrvatska e-diskografija, Stanojević je za tvrtku „EBP“ snimio osam recitacija, šaljivih prizora i sl.¹⁹

Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske (2009–2010): 166–167.

- 17 Vidi reprodukciju fotografije studija u članku Veljka Lipovščaka, „Povijest proizvodnje gramofonskih ploča u Hrvatskoj“, 753.
- 18 O prvim godinama Music-Halla vidi u članku Domagoja Marića „Sto godina zagrebačkog Music-Halla“, *Vijenac* 29 (2021): 714–716, pristupljeno 3. lipnja 2023, <https://www.matica.hr/vijenac/714%20-%20716/sto-godina-zagrebackog-music-halla-31982/>.
- 19 *Institut za etnologiju i folkloristiku*, „Hrvatska e-diskografija“, pristupljeno 30. kolovoza 2023, <https://www.ief.hr/istrazivanja/znanstveni-projekti/diskograf/hrvatska-e-diskografija/>.



Slika 2: „Veliki uspjeh Čiče Ilije u Zagrebu“²⁰

Tvrtka „EBP“ snimala je i na sasvim posebnom mjestu u Zagrebu – u Katedrali. Naime, već prve godine proizvodnje ploča u nedjelju 4. prosinca 1927. „EBP“ je ostvario pothvat jednog od prvih javnih snimanja glazbe u svijetu. Snimale su se dvije hrvatske božićne pjesme u Katedrali, a u izvedbi su uz poznatog dirigenta Nikolu Fallera (1862–1938) i klerike sudjelovali svojim pjevanjem i građani Zagreba. Zanimljivo je snimanje bilo u 16 sati, a poziv građanima objavljen je u *Jutarnjem listu* tek na dan snimanja. Vjerojatno je zato tvrtka „EBP“ odlučila objaviti oglas čak na pola stranice, uz upečatljivi crtež siluete Katedrale. Čitateljima je u oglasu objašnjena tehnika snimanja: „Gramofonsko snimanje na daljinu, pomoću t e l e f o n s k o g električnog voda, predstavlja danas senzaciju tehnike!“ Zvuk se, naime, prenosio putem telefona od Katedrale do studija u Teslinoj ulici. Završetak poziva je vrlo atraktivan: „Vaš glas u gramofonu!“²¹ Nakon nešto više od dva tjedna, taman u predbožićno vrijeme, ploča je bila objavljena.

20 *Kulisa*, „Veliki uspjeh Čiče Ilije u Zagrebu“ 1, 8 (1927): 29. Autor karikature potpisan je kao Ruffo (?). Tekst ispod karikature: „Slavni beogradski glumac Čiča Ilija Stanojević pjevao je ovih dana kod tvrtke Edison bell-Penkala u gramofon, a nakon toga osvežio si je suho grlo sa 40 krigla plzenskog piva. Stari recordman. Kapu dolje!“. Više o Stanojeviću vidi u: Dejan Kosanović, „Stanojević, Ilija“ u: *Filmska enciklopedija*, 2, ur. Ante Peterlić (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1990), 556.

21 *Jutarnji list*, „U stolnoj crkvi“, 4. prosinac 1927. (5586), 39.

Postoje i drugi pokazatelji kako je početak proizvodnje gramofonskih ploča u Zagrebu privukao pozornost šireg građanstva. Budući da se radilo o novitetu, mediji su objašnjavali kako se to „fotografira“ (dakle, snima) glas. Na fotografiji snimljenoj u studiju „EBP“ nalaze se tada poznati pjevači Vladimir Majhenić (1889–1963) i Mila Mosinger-Popović (1894–1982) uz klavirsku pratnju Rikarda Šimačeka (1899–1959), koji je inače imao vlastiti „jazz band“. Nazočni su bili i direktor „EBP-a“ Abraham Bernard Goodman (?–1959)²², „koji rukovodi snimanje“, te u sredini fotografije „pomoćni direktor“ Juraj Dević (1869–1930), koji na fotografiji ima u ruci sat za „opredjeljivanje vremena“.



Slika 3: „Fotografiranje glasa“²³

U reportaži *Jutarnjeg lista* iz srpnja 1927. godine s naslovom *Kako se prave ploče za gramofone „EBP-ov“* studio za snimanje naziva se „laboratorij“, a na fotografijama (nažalost, vrlo loše kvalitete) vide se i strojevi za snimanje, kao i mladi skladatelj Ivo Tijardović (1895–1976), koji za klavirom prati snimanje svojih popularnih opereta.²⁴ Ubrzo nakon toga Tijardović je postao ravnatelj Glazbenog odsjeka „EBP-a“.

22 Godine života preuzete iz: Naila Ceribašić, „Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology: A Take on Edison Bell Penkala“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 52, 2 (2021): 331.

23 *Kulisa*, „Fotografiranje glasa“ 1, 2 (1927): 23. Ista fotografija i tekst objavljeni su na poledini korica *Kulise* u sljedećem broju (br. 3).

24 *Jutarnji list*, „Kako se prave ploče za gramofone“, 24. srpanj 1927, 9.

Proizvodnju gramofonskih ploča u Zagrebu 1938. godine nastavila je tvrtka „Elektroton“, na lokaciji znatno udaljenijoj od centra grada, u prizemlju jed-nokatne kuće bračnog para Križanec na adresi Sveti Duh 50b (relativno blizu križanja s Ilicom, u općini Črnomerec).²⁵ Izrađivali su ploče prema licencama, a tek 1944. „Elektroton“ počinje proizvoditi vlastite ploče. Snimale su se u Vlaškoj 116 (blizu Kvaternikovog trga), u tadašnjim prostorijama radija (Državna krugovalna postaja) i nakon snimanja prevozile do ulice Sveti Duh.

Tvornica „Jugoton“, direktan nasljednik „Elektrotona“, započela je 1947. godine proizvodnju u istom dijelu Zagreba, Črnomercu, u zgradi koja je ranije bila tvornica kemijskih proizvoda „Slavija“, na adresi Ilica 213.²⁶ Zgrada je izgrađena 1919. godine prema nacrtima inženjera Vladoja Juričića (1879–1962), o kojem u ovoj fazi istraživanja nisu pronađeni bliži podatci osim da je bio predsjednik „Hrvatskoga inženjerskog saveza“.²⁷ I konačno je 1963. godine izgrađen prvi tvornički kompleks proizvodnje gramofonskih ploča u Jugoslaviji, čije zgrade postoje i danas. Taj je kompleks daleko od starog centra grada, u četvrti Dubrava, koja je tek 1949. postala sastavni dio grada. Zgrade su podignute u vrijeme kada je „Jugoton“ bio izuzetno značajna i poznata tvornica, naravno, prije svega zbog proizvodnje ploča popularne glazbe. No, potrebno je naglasiti još nešto. Nova je tvornica „Jugoton“ u tom dijelu grada, s uglavnom radničkim i seoskim stanovništvom, postala toliko važna da će zauvijek biti povezana s Dubravom. Dokaz za to je činjenica da knjiga o „Jugotonu“ nosi naslov *Tvornica glazbe – priče iz Dubrave*,²⁸ a izložba o „Jugotonu“ održana 2014. godine zvala se *Istočno od raja*.²⁹ Autori su pri tome aludirali na odnos prema zapadnom svijetu, metaforičkom raju za nekadašnju Jugoslaviju. Međutim, u topografskom kontekstu može se shvatiti i kao istočno od centra Zagreba, zbog velike razlike u uvjetima života u urbanistički nerazvijenoj Dubravi i u centru.

25 Vidi fotografiju kuće u: Lipovščak, „Povijest proizvodnje gramofonskih ploča u Hrvatskoj“, 765.

26 Vidi fotografiju zgrade u: Lipovščak, „Povijest proizvodnje gramofonskih ploča u Hrvatskoj“, 768.

27 Andreja Der-Hazarijan Vukić, „Kako se gradio Jugoton“, u: *Jugoton: istočno od raja: [20.10.–30.11.2014.]*, Tehnički muzej, Zagreb], ur. Sanja Bachrarch-Krištofić i Mario Krištofić (Zagreb: Kultura umjetnosti, 2014), 19. Godine života ing. Juričića preuzete su s groba na zagrebačkom groblju Mirogoj (RKT, 12A, I, 76). *Tražilica pokojnika*, pristupljeno 1. rujna 2023, <https://www.gradskagroblja.hr/trazilica-pokojnika/15>.

28 Siniša Škarica, *Tvornica glazbe: priče iz Dubrave: bilješke za biografiju ili Various Artists*, 1 (Zagreb: Croatia Records, 2017).

29 Sanja Bachrarch-Krištofić i Mario Krištofić, ur., *Jugoton: istočno od raja: [20.10.–30.11.2014.]*, Tehnički muzej, Zagreb] (Zagreb: Kultura umjetnosti, 2014).

Još jedan način prisutnosti tvornice „Jugoton“ u životu grada Zagreba bio je autobus za radnike.³⁰ Početna stanica nalazila se odmah ispod Katedrale, a natpis odredišta bio je jednostavno – „Jugoton“, što je dakako bila i neizravna reklama za tvornicu.

2. Prodaja

Drugi dio topografije diskografije su trgovine, dakako, u centru grada. Najstarija trgovina gramofonskih ploča u Zagrebu otvorena je u Ilici, glavnoj trgovačkoj ulici. Bilo je to dvadesetak godina prije početka proizvodnje ploča u Zagrebu. Vlasnik je bio Mavro Drucker (oko 1858–1920), koji je ujedno bio i prvi nakladnik ploča u Hrvatskoj. Već u prvim godinama 20. stoljeća Drucker je u dnevnom listu *Obzor* objavljivao reklame za svoju trgovinu u Ilici br. 39 (na uglu s Frankopanskom ulicom), a na popisu vrlo raznolikih stvari koje je prodavao nalazili su se i gramofoni te ploče.³¹ Prema istraživanju Veljka Lipovščaka (r. 1935), u Zagrebu je prije Prvog svjetskog rata bilo desetak trgovina u kojima su se prodavale ploče; uz ranije spomenutog Druckera ploče su prodavali i Ferdinand Budicki u Ilici 25, te Šandor Kudelka u Gundulićevoj 4.³²

Tvrtka „EBP“ otvorila je svoju trgovinu prije nego što je započela proizvoditi ploče, već 7. prosinca 1926.³³ Prodavaonica je bila u strogom centru, u prolazu Oktogon, u neposrednoj blizini Trga bana Jelačića. Nije to bilo slučajno, jer je cijela palača bila vlasništvo banke Prva hrvatska štedionica, koja je ujedno bila i većinski vlasnik tvornice. Riječ je o secesijskoj zgradi izgrađenoj 1899. godine i jednom od simbola Zagreba. Projektirao ju je arhitekt Josip Vancaš (1859–1932), koji je prije toga djelovao u Sarajevu kao vladin arhitekt te projektirao zgradu Bogoslovijske, u kojoj se danas nalazi

30 Usp. Slavko Kopun, „Djed Božićnjak hrvatske diskografske industrije“, *Muzika.hr*, pristupljeno 27. prosinca 2017, <https://www.muzika.hr/slavko-kopun-djed-bozicnjak-hrvatske-diskografske-industrije/>. Autobus je nabavljen najkasnije 1960-ih godina.

31 Ivan Mirnik i Veljko Lipovščak, „Mavro Drucker. The first gramophone records publisher in Croatia“ [prezentacija], *Academia.edu*, pristupljeno 1. listopada 2023, https://www.academia.edu/98297578/Veljko_Lipov%C5%A1%C4%87ak_and_Ivan_Mirnik_MAVRO_DRUCKER_THE_FIRST_GRAMOPHONE_RECORDS_PUBLISHER_IN_CROATIA. Snimka izlaganja dostupna je na Youtube kanalu *Diskograf projekt*, pristupljeno 1. listopada 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=kKQ3F5m7u6c>.

32 Veljko Lipovščak, „Zaštita audiozapisa“, *Arhivski vjesnik* 43 (2000): 125.

33 „Izveštaj ravnateljstva Edison Bell Penkala d.d., Zagreb, na glavnoj skupštini, 11. 5. 1928.“, Fond Odvjetnička pisarnica Milan Dečak, HR-DAZG-93, kut. 59, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

Muzička akademija. Trgovina „EBP“ bila je u centralnom dijelu Oktogona, ispod osmerokutne kupole po kojoj je prolaz dobio ime. Elegancija prostora podudarala se s mudro osmišljenim nazivom u reklamama za trgovinu „EBP“: „gramofonski salon“. Sudeći prema reklamama, u „salonu“ se moglo i slušati ploče,³⁴ što je bio, dakako, poslovni rizik ako znamo koliko su šelak-ploče bile krhke i kako su se brzo habale trošenjem. Povezanost dućana „EBP“ i Oktogona iskoristio je njegov nasljednik „Elektroton“, pa je na omotnici njegovih ploča bio crtež palače Oktogon.³⁵ Zanimljivo je da je „Elektroton“ imao dućan u Ljubljani, također u pasažu, u slavnom Nebotičniku (neboderu), također u strogom centru.

Trgovina „EBP“ u prvim je godinama imala posebnu privlačnost za građane: voditeljica trgovine³⁶ bila je sopranistica Irma Polak (Pollak) (1876–1931), jedna od najomiljenijih pjevačica tog doba. Nastupala je u operi i opereti, bila aktivna i u kabaretima, no umirovljena je 1927, kada je imala samo 52 godine. U takvoj situaciji sigurno joj je dobro došao novi posao, i to u tvrtki za koju je ostvarila zvučne snimke. Ali ipak, prema publicistu Vladimiru Ciprinu, *Pollakica* je teška srca prihvatila oproštaj od publike i novo namještenje „...gdje je svakog dana, prodavajući ploče, polagano i prerano starila, očajna i potpuno duševno slomljena... Bio je to pre nagli i duboki pad, za nju, koja je godinama pjesmom, smijehom i temperamentom oduševljavala Zagreb.“³⁷

Iz razdoblja „Jugotona“ svakako treba istaknuti trgovinu u Bogovićevoj 5, odmah do Oktogona, otvorenu u razdoblju vinila, 1964. godine. Adaptirao ju je tada jedan od vodećih hrvatskih arhitekata Vjenceslav Richter (1917–2002). Ta kulturna trgovina bila je Zagrepčanima najvažnije mjesto za nabavu gramofonskih ploča (kasnije i CD-ova) desetljećima, sve do 2021, kada je zatvorena. Zanimljivo je da je Jugoton svoju trgovinu nazvao „muzički salon“, dakle, preuzet je izraz koji je bio korišten za trgovinu „EBP“.

Uz trgovine valja spomenuti i poseban slučaj prodaje gramofonskih ploča na velikim sajmovima. U Zagrebu tradicija takvih velesajmova seže još u 19.

34 *Jutarnji list*, „Nove električne ploče“, 26. siječanj 1930. (6458), 27.

35 Nacionalna i sveučilišna knjižnica, „Zvuci prošlosti: zbirka 78': najstarija hrvatska zvučna baština“, pristupljeno 2. listopada 2023, <http://mz.nsk.hr/zbirka78/albumi-i-katalozi/omotji/>.

36 Irma Polak u reklamama je navođena kao „upraviteljica“.

37 Vladimir Ciprin, „Postanak, zlatno doba i današnji suton zagrebačke operete: uoči 125-godišnjice“, *Hrvatska revija* (München – Barcelona) 36, 3 (1986): 440.

stoljeće, a u prvim se desetljećima 20. stoljeća velesajam (pod imenom „Zagrebački zbor“) nalazio na tada neizgrađenom prostoru blizu centra, između današnje Martićeve ulice i Trga žrtava fašizma. Već u prvoj godini svojeg djelovanja „EBP“ sudjelovao je na velesajmu i u svojem paviljonu prodavao ploče. U dnevnom tisku objavljen je oglas o više od 300 „EBP-ovih“ „električnih snimaka“³⁸ s izvedbama tada omiljenih operetnih i opernih pjevača. Mamac za posjetitelje velesajma bio je zasigurno i koncert Vlaho Paljetka (1893–1944), vrlo popularnog šansonijera, koji je ostvario veliki broj snimaka za „EBP“.

3. Emitiranje

Sljedeći dio topografije diskografske industrije jesu mjesta emitiranja glazbe, a u razdoblju šelak-ploča u Zagrebu to je bila radiopostaja. Zanimljivo je da je Radio Zagreb zapravo bio vršnjak tvrtke „Edison Bell Penkala“, osnovan je te iste 1926. godine. K tome, bila je to prva radiopostaja u cijeloj regiji. Emitiralo se iz male dvorišne kuće u samom središtu Gornjeg grada, na adresi Trg sv. Marka 9. Od 1986. godine u toj se kući nalazi sjedište ansambla *Zagrebački solisti*, što je još jedan lijep primjer kontinuiranosti muziciranja na jednoj lokaciji. Početak dnevnog programa u prvim godinama Radio Zagreba bio je najavljivan u novinama jednostavno kao *Gramofonske ploče*.³⁹

4. Slušanje

Za ovu skupinu lokacija, pogotovo za podatke o slušanju šelak-ploča u domovima, postoji, dakako, najmanje podataka. Mjesta na kojima su se slušale ploče podijeljena su na dva dijela: javna i privatna mjesta. Postoje izvori koji zagrebačke lokale (kavane i restorane) povezuju sa slušanjem glazbe uživo ili s radija, no tek treba istražiti lokale u kojima se slušala glazba s gramofonskih ploča. Osobitu pozornost, međutim, privlači jedno posebno mjesto i posebna prilika za javno slušanje glazbe. „EBP“ je organizirao plesna natjecanja na državnoj razini kako bi promovirao svoje proizvode, gramofonske ploče i gramofone i dijelio ih kao nagrade. Lokacija je bila tada najnoviji i najluksuzniji hotel „Esplanade“, otvoren 1925. godine. Prvo je „EBP-ovo“ natjecanje održano 13. prosinca 1928. godine. Plesali su se tango, foxtrot i engleski valcer, a prva je nagrada podijeljena na tri finalna para iz Zagreba, Ljubljane i Beograda, što su

38 *Jutarnji list*, „300 električnih snimaka [...]“, 4. rujan 1927. (5595), 37.

39 *Jutarnji list*, „Raspored Radiostanice Zagreb“, 24. siječanj 1930. (6456), 9.

novine duhovito prokomentirale: „Jury je održao jedinstvo Srba, Hrvata i Slovenaca“.⁴⁰ Prema novinskoj reportaži, na natjecanju su se puštale ploče s dva gramofona, što je u usporedbi s današnjim standardom glasnoće glazbe na takvim priredbama gotovo nevjerojatan podatak.

Privatna mjesta slušanja gramofonskih ploča su građanski domovi. Mnoge su zagrebačke obitelji, prvenstveno više i srednje klase, imale gramofone. U okviru projekta *Diskografska industrija u Hrvatskoj od 1927. do kraja 1950-ih* pronađeni su razni tragovi o tome, a prije svega treba istaknuti svjedočanstva o slušanju gramofonskih ploča u obiteljima Mirnik i Erlich u Mihanovićevoj, odnosno Mesničkoj ulici. Ne samo da su se ploče slušale u domovima Zagrepčana, nego se na njih i plesalo. Upravo na to se odnosi reklama iz časopisa *Kulisa* s istaknutim tekstom „Plesna glazba u vlastitom domu!“.



Slika 4: „Plesna glazba u vlastitom domu!“⁴¹

Nakon elegantnog hotela i slušanja ploča u vlastitom domu dolazimo do lokacija o kojima ne možemo ništa detaljno saznati. Naime, nekoliko reklama za „EBP“ pokazuje kako se gramofon mogao bez problema slušati u prirodi. Ispod naslova *Najugodniji pratilac jest gramofonski aparat* nalazi se reklama za gramofone „u kovčezima“ i ljupki crtež dvoje mladih na pikniku.⁴² Danas je, naravno, nemoguće utvrditi jesu li Zagrepčani uistinu odlazili na takve piknike, te gdje se sve u prirodi ili okolini Zagreba slušala glazba sa

40 *Jutarnji list*, „Noćas su izabrani najbolji plesači iz cijele države“, 15. prosinac 1928, 9.

41 *Kulisa*, „Plesna glazba u vlastitom domu“, 1, 4 (1927): poleđina korica.

42 *Jutarnji list*, „Najugodniji pratilac [...]“, 4. lipanj 1927. (5504), 26.

šelak-ploča. U svakom slučaju, koliko god nam se danas čine gramofoni iz godina oko 1930. nesavršeni, mora im se priznati da su bili praktični.

5. Pohrana

I, na kraju, diskografskoj topografiji Zagreba možemo dodati lokacije na kojima se danas čuvaju šelak-ploče u Zagrebu. To su knjižnice, arhivi i muzeji te privatne zbirke. Osobito treba istaknuti Nacionalnu i sveučilišnu knjižnicu i njezinu veliku zbirku šelak-ploča. Ta je knjižnica 2009. godine pokrenula projekt *Hrvatska glazbena baština u zvuku – digitalizacija najstarijih gramofonskih ploča na 78 okretaja*. Rezultati istraživanja i digitalizirane snimke dostupni su na portalu *Zvuci prošlosti*.⁴³

A glede privatnih sakupljača, osobito se ističu zbirke arheologa Ivana Mirnika (1942) i studenta Mikule Marušića Pederina (2002). Njihova suradnja s članovima tima projekta *Diskografska industrija u Hrvatskoj (...)* rezultirala je ne samo podacima o njihovim zbirka nego i radijskom emisijom Nade Bezić *Dvadeset metara gramofonskih ploča – zbirka Ivana Mirnika*, emitiranom na Trećem programu Hrvatskoga radija 2020. te slušaonicom ploča zbirke Marušića Pederina. Slušaonicu je organizirala suradnica projekta Dora Dunatov u kafiću na Britanskom trgu u centru Zagreba u srpnju 2022. godine. Plesna glazba iz doba swinga na vrlo starim pločama u vlasništvu vrlo mladog sakupljača bila je savršena kombinacija za ugodnu i uspješnu večer.

43 *Nacionalna i sveučilišna knjižnica*, „Zvuci prošlosti zbirka 78’: najstarija hrvatska zvučna baština“, pristupljeno 20. kolovoza 2023, <http://mz.nsk.hr/zbirka78/albumi-i-katalozi/omoti/>.

Zaključak

Razdoblje šelak-ploča u Zagrebu karakterizirala su dva uzleta: strelovit početak tvornice „ЕВР“ i njezine nazočnosti u Zagrebu kroz vlastitu trgovinu, plesna natjecanja, prisutnost u medijima te uzlet „Jugotona“, koji je već u razdoblju prije vinila postao pravi jugoslavenski div, a zagrebačkoj je četvrti Dubrava osigurao trajnu slavu. Karakterističan je kontinuitet kako samih tvornica, koje su preuzimale opremu za izradu gramofonskih ploča jedne od drugih, tako i trgovine u Oktogonu, gdje su se prodavale gramofonske ploče dviju tvornica. Šire gledano, tu je i kontinuitet zgrada tvornica koje su se preoblikovale i prilagođavale novim prilikama i vlasnicima, pa se tako u Branimirovoj 43 proizvodio pisaći pribor, gramofonske ploče i odjeća. Nakon velebne zgrade u Branimirovoj, koja je bila djelo istaknutih arhitekata, proizvodnja gramofonskih ploča u Zagrebu preselila se u obiteljsku kuću, da bi tek u doba vinila dobila zasluženi tvornički blok zgrada. Šelak-ploče danas se u Zagrebu nalaze tamo gdje ih možda ne bismo očekivali – u Institutu za etnologiju i folkloristiku (dakako, i zbog velikog broja ploča folklorne glazbe), te u domu sakupljača, od kojih je najmlađi rođen više od pola stoljeća nakon što su se šelak-ploče prestale proizvoditi.

Ovim istraživanjem dominira ime Penkala, uz kojeg se vežu paradoksi: zaštitni znak tvornice pisaćeg pribora postao je logotip gramofonskih ploča, a spomen-ploču na kući u kojoj je Slavoljub Penkala živio u Zagrebu (Trg kralja Tomislava 17) postavio je Zagrebački zrakoplovni savez jer je Penkala izgradio prvi hrvatski avion. I na kraju, vratimo se na *genius loci* – neke diskografske lokacije u Zagrebu proživjele su nekoliko razdoblja u razvoju diskografske industrije; zgrada prvog studija „ЕВР“ u Teslinoj ulici već odavno funkcionira u digitalnoj eri snimanja zvuka; od zgrade radija nastao je dom poznatog ansambla, a lokacije kulturnih trgovina „ЕВР“ i „Jugotona“ u strogom centru Zagreba bile su praktički u susjedstvu. I dok se vinilne gramofonske ploče vraćaju u modu i u zagrebačke trgovine, one iz razdoblja šelaka preselile su se iz knjižnica i zbirki u baze podataka i internetska prostranstva.

Reference:

Arhivski izvori

- „Tvornica ‘Penkala’“. MUO-039547, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb. Dostupno na: *e-Kultura.hr*. Pristupljeno 2. listopada 2023. <https://ekultura.hr/items/2173580?>
- Nedatirani dopis uz katalog ploča „ЕВР“ i „Izveštaj ravnateljstva Edison Bell Penkala d.d., Zagreb, na glavnoj skupštini, 11. 5. 1928.“. Fond Odvjetnička pisarnica Milan Dečak HR-DAZG-93, kut. 59. Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

Literatura

- Arčabić, Goran. *Industrijski centar države: zagrebačka industrijska baština 1918. – 1941.: [Muzej grada Zagreba, 16. listopada 2012. – 13. siječnja 2013]*. Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2018.
- Bachrarch-Krištofić, Sanja i Mario Krištofić, ur. *Jugoton: istočno od raja: [20.10.-30.11.2014., Tehnički muzej, Zagreb]*. Zagreb: Kultura umjetnosti, 2014.
- Benčić, Zvonko. „Kultura pamćenja povijesti“. *Strojarstvo* 51, 6 (2009): 676–681.
- Bezić, Nada. *Glazbena topografija Zagreba od 1799. do 2010.: Prostor i muziciranje i spomen-obilježja*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2012.
- Billion Graves*. Pristupljeno 25. kolovoza 2023. <https://billiongraves.com/grave/Zora-Kri%C5%BEanec/21800173>.
- Bulić, Dario. „Diskografija u Jugoslaviji od 1918. do 1941.“. Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, 1980.
- Ceribašić, Naila. „Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology: A Take on Edison Bell Penkala“. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 52, 2 (2021): 323–354.
- Ciprin, Vladimir. „Postanak, zlatno doba i današnji suton zagrebačke operete: uoči 125-godišnjice“. *Hrvatska revija* (München – Barcelona) 36, 3 (1986): 433–444.
- Der-Hazarijan Vukić, Andreja. „Kako se gradio Jugoton“. U: *Jugoton: istočno od raja: [20.10.-30.11.2014., Tehnički muzej, Zagreb]*, ur. Sanja Bachrarch-Krištofić i Mario Krištofić, 18–25. Zagreb: Kultura umjetnosti, 2014.
- Dobronić, Lelja. „Hönigsberg, Lavoslav (Lav, Leo)“. *Hrvatski biografski leksikon mrežno izdanje*. Pristupljeno 20. rujna 2023. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7770>.
- Fulanović, Davor. „Penkala, Slavoljub Eduard“. *Hrvatska tehnička encik-*

- lopedija*. Pristupljeno 20. rujna 2023. <https://tehnika.lzmk.hr/penkala-eduard-slavoljub/>.
- Gradska groblja Zagreb*. „Tražilica pokojnika“. Pristupljeno 1. rujna 2023. <https://www.gradskagroblja.hr/trazilica-pokojnika/15>.
- Gronow, Pekka i Risto Pekka Pennanen. „Zagreb, London, Berlin, New York: The Origins of the Record Industry in Croatia (1902–1939)“. *Arti musices* 53, 2 (2022): 219–236.
- Index.hr*. „Ovo ruglo u centru Zagreba prodaje se za 5 milijuna eura“ (17. travanj 2023). Pristupljeno 25. rujna 2023. <https://www.index.hr/vijesti/clanak/foto-ovo-ruglo-desetljecima-stoji-u-centru-zagreba-sad-se-prodaje-za-5-milijuna-eura/2455683.aspx>.
- Institut za etnologiju i folkloristiku*. „Diskografska industrija u Hrvatskoj od 1927. do kraja 1950-ih“. Pristupljeno 20. kolovoza 2023. <https://www.ief.hr/istrazivanja/znanstveni-projekti/diskograf/>.
- Institut za etnologiju i folkloristiku*. „Hrvatska e-diskografija“. Pristupljeno 30. kolovoza 2023. <https://www.ief.hr/istrazivanja/znanstveni-projekti/diskograf/hrvatska-e-diskografija/>.
- Jutarnji list*. „300 električnih snimaka [...]“. 4. rujna 1927. (5595), 37.
- Jutarnji list*. „Kako se prave ploče za gramofone“. 24. srpanj 1927, 9.
- Jutarnji list*. „Najugodniji pratilac [...]“. 4. lipanj 1927. (5504), 26.
- Jutarnji list*. „Noćas su izabrani najbolji plesači iz cijele države“. 15. prosinac 1928, 9.
- Jutarnji list*. „Nove električne ploče“. 26. siječanj 1930. (6458), 27.
- Jutarnji list*. „Raspored Radiostanice Zagreb“. 24. siječanj 1930. (6456), 9.
- Jutarnji list*. „U stolnoj crkvi“. 4. prosinac 1927. (5586), 39.
- Kopun, Slavko. „Djed Božićnjak hrvatske diskografske industrije“. *Muzika.hr*. Pristupljeno 30. kolovoza 2023. <https://www.muzika.hr/slavko-kopun-djed-bozicnjak-hrvatske-diskografske-industrije/>.
- Kosanović, Dejan. „Stanojević, Ilija“ U: *Filmska enciklopedija*, 2, urednik Ante Peterlić, 556. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1990.
- Kulisa*. „Fotografranje glasa“ 1, 2 (1927): 23.
- Kulisa*. „Plesna glazba u vlastitom domu“ 1, 4 (1927): poledina korica.
- Kulisa*. „Veliki uspjeh Čiče Ilije u Zagrebu“ 1, 8 (1927): 29.
- Lipovšćak, Veljko. „Povijest proizvodnje gramofonskih ploča u Hrvatskoj“. U: *Povijest i filozofija tehnike: 8. simpozij PIFT 2019.*, urednik Zvonko Benčić, 751–794. Zagreb: Kiklos: 2019.
- Lipovšćak, Veljko. „Zaštita audiozapisa“. *Arhivski vjesnik* 43 (2000): 109–136.
- Marić, Domagoj. „Sto godina zagrebačkog Music-Halla“. *Vijenac* 29, 714–716 (2021). Pristupljeno 3. lipnja 2023. <https://www.matica.hr/vijenac/714%20-%20716/sto-godina-zagrebackog-music-halla-31982/>.
- Mirnik, Ivan i Veljko Lipovšćak. „Mavro Drucker. The first gramophone

- records publisher in Croatia“ [snimka izlaganja]. *Diskograf projekt*. Pristupljeno 30. kolovoza 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=k-kQ3F5m7u6c>.
- Mirnik, Ivan i Veljko Lipovščak. „Mavro Drucker. The first gramophone records publisher in Croatia“. *Academia.edu* [prezentacija]. Pristupljeno 1. listopada 2023. [https://www.academia.edu/98297578/Veljko_Lipov-%C5%A1%C4%87ak_and_Ivan_Mirnik_MAVRO_DRUCKER_THE_FIRST_GRAMOPHONE_RECORDS_PUBLISHER_IN_CROATIA](https://www.academia.edu/98297578/Veljko_Lipov%C5%A1%C4%87ak_and_Ivan_Mirnik_MAVRO_DRUCKER_THE_FIRST_GRAMOPHONE_RECORDS_PUBLISHER_IN_CROATIA).
- Nacionalna i sveučilišna knjižnica*. „Zvuci prošlosti: zbirka 78': najstarija hrvatska zvučna baština“. Pristupljeno 20. kolovoza 2023. <http://mz.nsk.hr/zbirka78/>.
- Paladino, Zrinka. „Zaštita zagrebačke industrijske baštine izradbom konzervatorskih elaborata Gradskog zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode u Zagrebu“. *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 33/34 (2009–2010): 147–172.
- Pretković, Marina. „Tvornica ‘Nada Dimić’ u Zagrebu – povijesni pregled, problemi zaštite i mogućnosti revitalizacije“. *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 37/38 (2013–2014): 119–132.
- Škarica, Siniša. *Tvornica glazbe: priče iz Dubrave: bilješke za biografiju ili Various Artists*, 1, 1947–1969. Zagreb: Croatia Records, 2017.

Summary

From „Penkala“ to „Jugoton“ – The Topography of the Record Industry in Zagreb

The topography of the record industry in Zagreb (capital of Croatia) during the period of shellac records (78 rpm) and the beginning of the vinyl era (from 1927 to the beginning of the 1960s) includes places of production and recording of records (factories, studios), places of redistribution (stores, radio stations), places of consumption (public and private) and places of storage (libraries, archives and private collections). Three factories ensured the continuity of production: „Edison Bell Penkala“ (1927–1937), the first record factory in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenec, „Elektroton“ (1938–1945) and „Jugoton“ (1947 until today, under the name Croatia Records). Shellac records made in Zagreb can today be found in libraries and private collections. They are topic of the musicological project *The record industry in Croatia from 1927 to the end of the 1950s*, <https://www.ief.hr/en/research/projects/project-diskograf/>.

Opera u funkciji nacionalne historiografije. *Hunyadi László* (1844.) Ferenc Erkel's kao case-study¹

Opera in the Function of National Historiography. Ferenc Erkel's *Hunyadi László* as a Case-Study

Petra Babić (Hrvatska / Croatia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.131

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: U članku se analizira razvoj historiografskog narativa o Ladislavu Hunyadiju i atentatu na Ulrika Celjskog 1456. te uporaba ove povijesne epizode kao predložka za mađarsku nacionalno-povijesnu operu *Hunyadi László*. Posebna je pažnja posvećena analizi dosljednosti ili nedosljednosti libreta historiografiji te uporabi pojedinih elemenata u kontekstu nacionalnog pokreta.

KLJUČNE RIJEČI: Ladislav Hunyadi. Ulrik Celjski. Nacionalna historiografija. Nacionalno-povijesna opera.

ABSTRACT: The paper analyzes the development of the historiographical narrative about Ladislaus Hunyadi and the assassination of Ulrich von Cilli in 1456, and the use of that historical episode as a template for the Hungarian national-historical opera *Hunyadi László*. Special attention is paid to the analysis of the consistency or inconsistency of the libretto with historiography and its use in the context of the national movement.

KEY WORDS: Ladislaus Hunyadi/Hunyadi László. Ulrich von Cilli/Cillei Ulrik. National historiography. National-historical-opera.

¹ Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2020-02-4277 „Institucionalizacija moderne građanske glazbene kulture u 19. stoljeću na području civilne Hrvatske i Vojne krajine“.

Uvod

Operno je kazalište u 19. stoljeću imalo izrazito važnu društvenu funkciju kao mjesto okupljanja, kultivirane zabave i prenošenja ideja. Ono je u tom razdoblju imalo jednu od središnjih uloga u procesu širenja nacionalne ideje, a samo je prisustvovanje izvedbi domoljubne opere ponekad predstavljalo subverzivno izražavanje političkog pristajanja uz nacionalnu ideju, dok je kasnije izvođenje arija i zborova s patriotskom porukom izvan konteksta kazališne izvedbe predstavljalo jedan oblik i način izražavanja političkog stava, a ponekad i pravih demonstracija.² Nadalje, upravo su nacionalno-povijesne opere bile osobito važne u nacionalnim pokretima. Osim što su bile izvođene na jeziku pojedinog naroda (što su dijelile sa svim nacionalnim operama u 19. stoljeću, neovisno o temi kojom su se bavile), njihova je specifičnost bila odabir teme iz nacionalne prošlosti kao okosnice radnje te prikazivanje povijesnih junaka i žrtava koje su podnijeli, kao i teškoća što ih je narod u prošlosti prevladao, čime se osnaživala ideja o opstanku. S obzirom na izrazito važnu funkciju koju svijest o zajedničkoj prošlosti ima u procesu formiranja nacionalnog identiteta, takve su opere imale mnogo snažniju nacionalno-integracijsku, kohezijsku i budničarsku funkciju od onih opera ili drugih kazališnih djela čiji je jedini nacionalni element bio jezik.

Hunyadi László

Opera *Hunyadi László* druga je opera velikog mađarskog skladatelja Ferenc Erkel (1810.–1893.), ali prva čija je radnja preuzeta iz mađarske povijesti. Pripada kategoriji opera koje je Luigi Baldacci opisao kao „povijesne feljtone“, odnosno opere koje su na pozornici prikazivale događaje duboko usječene u kolektivno pamćenje.³ Događaji vezani uz sudbinu Ladislava (Lászla) Hunyadija svakako pripadaju toj kategoriji ne samo zbog ključnog mjesta koje je obitelj Hunyadi (a posebno kralj Matija Korvin) zauzimala u mađarskoj povijesti već i – ponajprije – zbog toga što je njegovo pogubljenje u mađarskom kolektivnom pamćenju doživljavano

2 Anthony Arblaster, *Viva la Libertà! Politics in Opera* (London – New York: Verso, 2000), 64.

3 Tibor Tallián, „Introduction, Origins of the opera“, u: Ferenc Erkel – Benjámín Egressy, *Hunyadi László*, ur. Tibor Tallián (Budimpešta: Rózsavölgyi és Társa, 2011), xxxv–xxxvi; vidi također i izvorni tekst: Luigi Baldacci, „Donizetti e la storia“, u: *Atti del 1. Convegno Internazionale di Studi Donizettiani*, ur. Pieralberto Cattaneo (Bergamo: Azienda Autonoma di Turismo, 1983).

kao nacionalna tragedija koja ni u 19. stoljeću još nije bila prevladana.⁴ Stoga ne treba čuditi što je 1844. Erkelov *Hunyadi László* doživljen kao „prva prava mađarska opera prožeta mađarskim duhom.“⁵

Radnja opere bavi se usponom i padom Ladislava Hunyadija (1431.–1457.) tijekom kratkog perioda u kojem je on bio glava obitelji, odnosno događajima između studenog 1456. i ožujka 1457. godine, a koji su predstavljali klimaks gotovo dvadesetogodišnjih borbi za vlast u Hrvatsko-Ugarskom Kraljevstvu. Naime, sukob između dvorske i protudvorske stranke obilježio je ugarsku politiku sredine 15. stoljeća, a bio je osobito intenzivan kada su prvaci suprotstavljenih strana bili Ulrik Celjski (1406.?-1456., najprije slavonski, zatim i hrvatsko-dalmatinski ban, a od 1456. i upravitelj Ugarske), ujak i skrbnik maloljetnog kralja Ladislava V. Habsburškog (1440.–1457.), te János Hunyadi (1407.?-1456., junak ratova s Osmanlijama, upravitelj Ugarske od 1446. do 1453. godine i njezin vrhovni zapovjednik od 1453. do 1456.). Sukob se nastavio i kada je nakon Hunyadijeve smrti 1456. vođa protudvorske stranke postao njegov sin Ladislav.⁶ Celjski je sabor, održan iste godine u Futaku, iskoristio kako bi dodatno potvrdio svoju moć i pokušao postići mir s obitelji Hunyadi. Na njemu su se svi prisutni plemići (u odvojenim zakletvama) zakleli na vjernost i kralju i grofu, a Ladislav Hunyadi obvezao se vratiti i sve kraljevske gradove koje je držao.⁷ O događajima koji su nakon toga uslijedili postoji nekoliko verzija, koje su ovisile o političkom stavu i nagnuću pojedinog autora. Međutim, poznato je, i historiografski neupitno – neovisno o mogućim interpretacijama – da su kralj i Ulrik Celjski došli u Beograd, koji je bio najvažniji grad kojim je Hunyadi tada upravljao, da je ubrzo došlo do sukoba između Ladislava Hunyadija i grofa Celjskog, da je nakon njega Celjski ubijen, te da se kralj svečano zakleo kako neće kazniti Ladislava za ubojstvo.⁸ Poznato je i to da su politički protivnici obitelji Hunyadi nastavili uvjeravati kralja kako oni organiziraju urotu protiv njega te su naposljetku braća Hunyadi i još nekoliko ljudi

4 Tallián, „Introduction, Origins of the opera“, xxxvi.

5 Krisztina Lajosi, *Opera and Nineteenth-Century Nation-Building. The (Re)Sounding Voice of Nationalism* (doktorska disertacija, Sveučilište u Amsterdamu, 2008), 176.

6 László Kontler, *Povijest Mađarske. Tisuću godina u srednjoj Europi* (Zagreb: Srednja Europa, 2007), 120–121.

7 Robert Kurelić, „Pregled povijesti grofova Celjskih“, *Historijski zbornik* 54 (2006): 213.

8 K. Lajosi, *Opera and Nineteenth-Century Nation-Building. The (Re)Sounding Voice of Nationalism*, 179.

koje se sumnjalo da sudjeluju u uroti uhićeni i osuđeni za veleizdaju, ali samo je Ladislav Hunyadi pogubljen.⁹

Razvoj historiografskog narativa

Tema ubojstva grofa Celjskog te posljedičnog pogubljenja Ladislava Hunyadija u historiografiji se pojavila vrlo brzo nakon samih događaja, a njihova se interpretacija – ovisno o stavu autora – kretala u rasponu od samoobrane i pravosudnog ubojstva do urote i pravedne kazne.

U ovom su istraživanju korištena djela nastala u razdoblju od 15. do 19. stoljeća uglavnom mađarske provenijencije: pismo Eneje Silvija Piccolominija aragonskom kralju Alfonsu V. (1457.), *A magyarok krónikája* (1488.) Jánosa Thurócziya,¹⁰ *Rerum Ungaricarum decades* (dovršeno 1497.) Antonia Bonfinija,¹¹ *Krónika az magyaroknak dolgairól* (1575.) Gáspára Heltaija,¹² *Rövid magyar krónika* (c. 1626) Gergelyija Pethőa,¹³ *Annales regum*

9 Tamás Pálosfalvi, „Tettes vagy áldozat? Hunyadi László halála“, *Századok* 149/2 (2015): 408–411, 414.

10 János Thuróczy (oko 1435.–1490?) bio je prokurator samostana Sahy, zatim tajnik na dvorskom sudu, pa bilježnik samostana Sahy. Bio je bilježnik na kraljevskom dvoru (1475.–1486.) i protonotar kralja Matije Korvina (1486.–1489.). U svom djelu *Chronica Hungarorum/A magyarok krónikája* donosi podatke o mađarskoj povijesti od razdoblja vladavine dinastije Anjou do suvremenog doba kralja Matije Korvina. *Hrvatska opća enciklopedija*, 10, „János Thuróczy“, ur. Slaven Ravlić (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2008), 739.

11 Antonio Bonfini (1427. ili 1434. – oko 1505.) bio je talijanski humanist i povjesničar. Najprije je bio profesor u Ascoliju i Recanatiju, a zatim je 1486. na kraljev poziv došao u Budim i postao dvorski povjesničar (1492. stekao je ugarsko plemstvo). Po nalogu Matije Korvina napisao je svoje kapitalno djelo *Rerum Ungaricarum decades*. *Hrvatska opća enciklopedija*, 2, „Bonfini, Antonio“, ur. Dalibor Brozović (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2000), 229.

12 Gáspár Heltai (1490. ili 1510.–1574.) bio je mađarski reformator, pisac i tiskar. Na mađarski je preveo dio Biblije i Ezopove banse, sakupio je stare mađarske pjesme u zbirku *Cancionale*, te je osnovao prvu tiskaru u Cluju. Oslanjajući se na *Rerum Ungaricarum Decades* A. Bonfinija, napisao je povijest Ugarske do Mohačke bitke 1526. *Hrvatska opća enciklopedija*, 4, „Heltai, Gáspár“, ur. Dalibor Brozović (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2002), 513.

13 Gergely Pethő (oko 1570.–1629.) bio je hrvatsko-ugarski plemić i povjesničar. Nije poznato mnogo podataka o njegovom životu, tek da je 1596.–1597. kratko bio zapovjednik hrvatskih postrojbi, te da je u nekoliko navrata bio jedan od predstavnika hrvatskih staleža na Ugarskom saboru. *Rövid krónika* pokriva razdoblje od vremena Huna do 1626. U raspravi o ranijim razdobljima Pethő se oslanja na druge autore (s kojima ponekad i polemizira), a u dijelovima o svom razdoblju unosi i neke podatke

Hungariae ab anno Christi CMXCVII ad annum MDLXIV, sv. 3 (1763.) Györgyija Praya,¹⁴ *Historia critica regum Hungariae*, sv. 6 (1790.) Istvána Katone¹⁵ te *A magyarok története/Povijest Mađara* (1843.) Mihály Horvátha.¹⁶

Cilj je istraživanja bio utvrditi kako se narativ o ovim događajima prenosio od 15. do 19. stoljeća, te posebno koji su se njegovi elementi pritom mijenjali – i s kojom svrhom. To je omogućilo usporedbu između historiografije i opernog libreta, kao i zaključivanje koji su elementi narativa uvršteni u operu i – posebno – za koju se verziju, u slučajevima kada se u historiografiji pojavljuju različite verzije pojedinog događaja, libretist odlučio. Iako svako od korištenih djela posjeduje vlastite osobitosti, može ih se podijeliti u nekoliko kategorija u odnosu na verziju ubojstva Ulrika

koji su mu poznati kao suvremeniku zbivanja.

- 14 György Pray (1723.–1801.) školovao se u Beču, a služio je u Győru, Trnavi i Budimu te je naposljetku podučavao na bečkom Theresianumu. Poslije ukinuća isusovačkog reda Marija Terezija ga je imenovala službenim povjesničarem Ugarske (*Historiographus Hungariae*). Tijekom cijelog svog boravka u Ugarskoj Pray je istraživao i sakupljao stare dokumente, te ih je organizirao u zbirke, pri čemu se njegovim najznačajnijim otkrićem drži otkriće, po njemu nazvanog, *Codexa Pray*, u kojem se nalazi najstariji poznati sačuvani tekst na mađarskom jeziku. Francuski povjesničar François Cadilhon ocijenio ga je „bez sumnje najvećim povjesničarem osamnaestostoljetne Ugarske“, a njegova su najvažnija djela *Annales Veteres Hunnorum, Avarum et Hungarorum: ab anno ante natum Christum CCX ad annum Christi MCMXCVII* (1761.) i *Annales Regum Hungariae ab anno Christi CMXCVII ad annum MDLXIV* (u pet svezaka, 1763.–1770.). Paul Shore, „Ex-Jesuit Librarian-Scholars Adam František Kollár and György Pray: Baroque Tradition, National Identity, and the Enlightenment among Jesuits in the Eastern Habsburg Lands“, *Brill*, pristupljeno 2. siječnja 2022, https://brill.com/view/journals/ijs/6/3/article-p467_467.xml.
- 15 István Katona (1732.–1811.) bio je mađarski isusovac, a nakon raspuštanja reda postao je svećenik. Na sveučilištima u Trnavi i Pešti predavao je opću povijest, povijest Ugarske, retoriku, homiletiku i poetiku. Nakon kratkog razdoblja u Ostrogonu preselio se u Kalocsu, gdje je od 1794. do kraja života bio upravitelj nadbiskupske knjižnice. Smatra ga se, uz G. Praya, utemeljiteljem moderne mađarske historiografije jer je kroz prikupljanje, kritičko istraživanje i objavljivanje izvora postavio temelje za znanstveno bavljenje njome. Najznačajnije mu je djelo *Historia critica regum Hungariae (Kritička povijest ugarskih kraljeva)* u 42 sveska. *Hrvatska opća enciklopedija*, 5, “Katona, István”, ur. August Kovačec (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003), 573–574.
- 16 Mihály Horváth (1809.–1878.) sudjelovao je u revoluciji 1848./1849. Bio je ministar prosvjete i kulture u revolucionarnoj vladi. Nakon sloma revolucije emigrirao je i živio u Belgiji, Francuskoj, Italiji i Švicarskoj, 1851. u odsustvu osuđen je na smrt, ali je 1866. pomilovan i vratio se u Ugarsku. Kasnije je bio parlamentarni zastupnik u Deákovoj stranci. Autor je većeg broja djela o mađarskoj povijesti, među kojima se ističu *A magyarok története (Povijest Mađara)* i *Magyarország függetlenségi harczának története 1848 és 1849-ben (Povijest rata za neovisnost u Mađarskoj 1848. i 1849.)*. *Hrvatska opća enciklopedija*, 4, “Horváth, Mihály”, 637.

Celjskog koju donose te na stupanj odgovornosti Ladislava Hunyadija u samom ubojstvu.

Svi autori (osim E. S. Piccolomini) navode kako je Ulrik Celjski aktivno radio protiv Ladislava Hunyadija, a ta informacija unaprijed priprema čitatelja da kasnije postupke hunyadijevske strane doživljava u kontekstu samoobrane. A. Bonfini, G. Heltai, G. Pray i I. Katona čak navode kako je Ladislav Hunyadi zbog toga sa svojim ljudima razgovarao o mogućnosti ubojstva Celjskoga.¹⁷ Iako G. Pray te događaje najizravnije interpretira kao urotu, on navodi da je istovremeno i sam Ladislav Hunyadi bio žrtva druge urote, usmjerene protiv njega.¹⁸ Drugi autori kontekstom u koji ih smještaju te razgovore ne prikazuju kao kovanje urote, već više očajničko domišljanje jedinoj preostaloj mogućnosti protiv Celjskoga, koji nije prestajao sa svojim potkopavanjem Ladislava Hunyadija pred kraljem. A. Bonfini navodi kako je ugarski primas Ivan Vitez od Sredne rekao Ladislavu kako ga ne potiče na zločin, ali da ga neće osuditi ako bi do njega došlo,¹⁹ a M. Horváth ide i dalje, pa Vitezu pripisuje odgovor kako "ne može savjetovati napad, ali ako bi do njega došlo, bio bi to Bogu ugodan čin, a ne zločin".²⁰ Nadalje, autori te razgovore ne dovode u vezu sa samim činom ubojstva Celjskoga koje je uslijedilo. Umjesto toga oni pišu kako su jednoga dana Hunyadijevi ljudi presreli Ulrikovo pismo njegovom tastu Đurađu Brankoviću, u kojem mu je najavio kako će mu „uskoro poslati dvije lopte kojima se može igrati“ (misleći na glave braće Hunyadi),²¹ a navedena trojica autora te István Katona navode kako je tada došlo do verbalnog sukoba između Hunyadija i Celjskog.²²

Izveštavanje o daljnjem tijeku događaja razlikuje se ovisno o izvoru: A. Bonfini, G. Heltai i G. Pray navode kako je Celjski potegnuo mač na

17 Antonio Bonfini, *Rerum Ungaricarum Decades* (Basel, 1543), 496; Gáspár Heltai, *Krónika az magyaroknak dolgairól* (Budimpešta: Magyar Helikon, 1981), 278; György Pray, *Annales Regum Hungariae ab anno Christi MDCXCVII ad annum MDLXIV*, sv. 3 (Beč, 1766), 188–189; István Katona, *Historia critica regum Hungariae*, sv. 6 (Pešta, 1790), 1122–1123.

18 Pray, *Annales Regum Hungariae*, 188–189, 195–196.

19 Bonfini, *Rerum Ungaricarum Decades*, 496.

20 Mihály Horváth, *A magyarok története*, sv. 2 (Pápa, 1843), 185.

21 Bonfini, *Rerum Ungaricarum Decades*, 496; Heltai, *Krónika az magyaroknak dolgairól*, 279; Horváth, *A magyarok története*, 185.

22 Bonfini, *Rerum Ungaricarum Decades*, 496; Heltai, *Krónika az magyaroknak dolgairól*, 280; Horváth, *A magyarok története*, 186.

nenoružanog Hunyadija,²³ dok J. Thuróczi, I. Katona i M. Horváth pišu kako su obojica isukala mačeve i započeli borbu, pri čemu Horváth čak navodi kako je Hunyadi prvi potegnuo mač (ali da je Celjski bio brži i prvi zamahnuo prema njemu).²⁴ Međutim, on tom činu daje i svojevršno moralno opravdanje u riječima Ivana Viteza. Thuróczi prvi donosi verziju događaja prema kojoj su Hunyadijevi ljudi čuli komešanje i upali u prostoriju u kojoj su se nalazili Hunyadi i Celjski te, braneći gospodara, mačevima sasjekli grofa Celjskog.²⁵ Ona se pronalazi i u djelima svih kasnijih autora (Bonfinija, Heltaija, Praya, Katone i Horvátha), osim G. Pethőa. Pethőova je kronika jedno od djela koja naraciji pristupa najlapidarnije te donosi tek osnovne podatke o događajima. Tako o ovom ubojstvu navodi da su kralj Ladislav [V. Habsburški] i grof Celjski došli u utvrdu Beograd, gdje je Ladislav Hunyadi ubio Ulrika Celjskog.²⁶ Iako pripada korpusu prohunyadijevske historiografije, Pethő ne opravdava Ladislava toliko detaljno kao raniji kroničari, niti događaj prikazuje kao samoobranu, ali ipak nudi razloge Hunyadijeve netrpeljivosti prema Celjskom, pa tako piše da je grof Celjski bio veliki protivnik sinova Jánosa Hunyadija, kojima je zavidio, pa ih je htio lišiti imovine i života, te da je to sve nagnalo Ladislava Hunyadija da se okrene protiv njega.²⁷ Sam čin ubojstva Ladislavu Hunyadiju pripisuje i Enea Silvio Piccolomini, ali ni on ga ne osuđuje snažno, već navodi da je grof Ulrik Celjski ubijen u Beogradu, te kako nema sumnje da je ubojica grof Ladislav, sin Jánosa Hunyadija, ali i konstatira da je Ladislav time "kršćanstvu učinio jednaku uslugu kao i njegov otac porazom Osmanlija, jer jedan je bio unutarnji, a drugi su vanjski neprijatelji".²⁸

Narativ daljnjeg tijeka događaja i sadržajno i u vrijednosnom sudu podudaran je kod svih autora, uz – ipak povremeno prisutne – sitne razlike. U historiografiji je poznato kako se nakon ubojstva Celjskoga kralj Ladislav

23 Bonfini, *Rerum Ungaricarum Decades*, 496; Helta, *Krónika az magyaroknak dolgairól*, 279; Pray, *Annales Regum Hungariae*, 189.

24 János Thuróczy, "A magyarok krónikája", glava LVIII, *Magyar elektronikus könyvtár*, pristupljeno 2. siječnja 2022, <https://mek.oszk.hu/10600/10633/10633.htm#68>; Katona, *Historia critica regum Hungariae*, 1123–1124; Horváth, *A magyarok története*, 186.

25 Thuróczy, "A magyarok krónikája", glava LVIII–LX.

26 Gyergely Pethő, *Rövid magyar krónika*, Cassan [Košice], 1729, 77.

27 Ibid.

28 Pismo Eneje Silvija Piccolominija aragonskom kralju Alfonsu V., citirano prema: Pray, *Annales Regum Hungariae*, sv. 3, 190–191.

V. zakleo da neće kazniti Ladislava Hunyadija, kojeg je držao odgovornim, te se čak pobratimio s njime i njegovim bratom Matijom. Unatoč tome Hunyadi je nedugo potom osuđen na smrt i pogubljen u ožujku 1457. godine. Prema kralju je najkritičniji E. S. Piccolomini, koji izričito piše kako se kralj pretvarao da ne zamjera ubojstvo i čekao priliku za osvetu, te da ga je zatim osudio na smrt.²⁹ Ostali autori navode iste podatke, ali su nešto blaži u iznošenju informacija – i oni pišu da se kralj zakleo kako se neće osvetiti za ubojstvo ujaka, ali mu ne pripisuju u tom trenutku namjeru kršenja dane riječi, već navode kako su nakon toga Hunyadijevi neprijatelji nastavili raditi protiv njega i uvjerali kralja da kazni ubojstvo.³⁰ G. Pray, koji je u svim situacijama nastojao dati objektivan sud, pogubljenje objašnjava i time što se kralj vjerojatno bojao moći obitelji Hunyadi.³¹

U opisu pogubljenja svi su kasniji autori (izuzev Piccolominija i Pethőa, čiji ga tekstovi ne sadrže) dosljedni podacima i interpretaciji koje je prve donio J. Thuróczi, a od njega ih preuzeo A. Bonfini: nakon tri neuspješna pokušaja pogubljenja (što je zapravo predstavljalo srednjovjekovni Božji sud, odnosno božansku potvrdu da je osuđenik nevin) Ladislav Hunyadi je ustao sa stratišta i objavio kako običajno pravo brani da se nastavi s pogubljenjem. Međutim, okupljeno mnoštvo predvođeno njegovim neprijateljima zahtijevalo je da ga se pogubi.³² Suprotno ranijim opisima, u 19. stoljeću Mihály Horváth ne spominje publiku na stratištu, ali zato ističe da su se na vijesti o pogubljenju građani Budima počeli okupljati i vikati da je Hunyadi nevin pogubljen, i to jer ga se moglo poraziti samo pomoću vojne sile.³³ Razlog te promjene je zacijelo to što je u vremenu kada je on pisao svoju *povijest* i to okupljeno mnoštvo u kolektivnom imaginariju predstavljalo petnaestostoljetne Mađare, a u historiografskom narativu koji je težio osnažiti nacionalni identitet oni nisu mogli zahtijevati pogubljenje svog junaka. Njegov opis pogubljenja sadrži i dodatnu osudu kraljevog kršenja obećanja jer on u opisu pobratimljenja između kralja i braće Hunyadi navodi kako im je darovao raskošnu grimiznu odjeću, a u opisu pogubljenja ističe kako je Ladislav nosio upravo taj plašt, o koji se naposljetku sapleo i pao, te mu je krvnik tada uspješno odrubio glavu iz četvrtog pokušaja.³⁴

29 Ibid., 191, 193.

30 Bonfini, *Rerum Ungaricarum Decades*, 496–498.

31 Pray, *Annales Regum Hungariae*, 195–196.

32 Bonfini, *Rerum Ungaricarum Decades*, 499.

33 Horváth, *A magyarok története*, 188.

34 Ibid., 186–188.

M. Horváth, <i>A magyarok története</i> (1843.)		Ladislav sa svojim ljudima razgovara o mogućnosti njegova ubojstva	Verbalni sukob L. Hunyadija i U. Celjskog	Kralj obećao da neće kazniti Ladislava	Neprijatelj Hunyadija uvjerili kralja da kazni ubojstvo	Ladislav Hunyadi pogubljen iz 4./5. pokušaja	Okupljeno mnoštvo inzistira na Ladislavovoj nevinosti
I. Katona, <i>Historia critica regum Hungariae</i> (1790.)				Kralj obećao da neće kazniti Ladislava, pobratimio se s braćom Hunyadi			Okupljena svjetina traži da se nastavi s pogubljenjem
G. Pray, <i>Annales regum Hungariae</i> (1763.)	Celjski radio protiv Hunyadija	Moguće da je Hunyadi organizirao urotu protiv Celjskog, ali vjerojatno je (i) sam Hunyadi bio žrtva urote		Kralj se bojao moći obitelji Hunyadi			
G. Pethő, <i>Rövid magyar kronika</i> (c. 1626)			L. Hunyadi ubio Celjskog				
G. Heltai, <i>Kronika az magyaroknak dolgairól</i> (1575.)		Ladislav sa svojim ljudima razgovara o mogućnosti njegova ubojstva	Hunyadijevi ljudi ubili Celjskog braneći Ladislava	Kralj obećao da neće kazniti Ladislava, pobratimio se s braćom Hunyadi	Neprijatelj Hunyadija uvjerili kralja da kazni ubojstvo	Ladislav Hunyadi pogubljen iz 4./5. pokušaja	Okupljena svjetina traži da se nastavi s pogubljenjem
A. Bonfini, <i>Rerum Ungaricarum decades</i> (početak 16. st.)							
J. Thuróczi, <i>A magyarok krónikája</i> (1488.)							
E. S. Piccolomini, pismo (1457.)			L. Hunyadi ubio Celjskog	Kralj se pretvara da ne zamjera ubojstvo, čeka priliku za osvetu			

Prilog 1: Prijenos narativa o ubojstvu Ulrika Celjskog i pogubljenju Ladislava Hunyadija

Odnos historiografskog diskursa i opernog libreta

Radnja opere *Hunyadi László* u svim je važnim elementima faktografski dosljedna historiografskom narativu koji se u djelima mađarskih kroničara i povjesničara gotovo neizmijenjen pojavljivao od 15. do 19. stoljeća. Kao što je bio slučaj s mnogim događajima iz mađarske povijesti, verziju događaja koja je zapisana u *Rerum Ungaricarum Decades* Antonia Bonfinija tretiralo se kao povijesnu istinu, te ju se sve do razdoblja prosvjetiteljstva nije propitivalo (a i tada je to učinjeno s namjerom davanja znanstvenog temelja informacijama, a ne kritičkog preispitivanja iznesenog). Međutim, u 19. stoljeću Mihály Horváth izmijenio je neke detalje narativa, ne zadirući pritom u njegovu osnovu, te je tako dodatno osnažio njegov patriotski naboj. Zbog toga što je jedna od glavnih funkcija ove opere bila upravo poticanje nacionalnih osjećaja, njezini su autori te elemente u slučajevima kada su se Bonfinijev i Horváthov narativ razlikovali preuzeli iz Horváthove povijesti *A magyarok története*. Stoga će se u narednim poglavljima pri analizi dosljednosti, odnosno odstupanja opernog libreta od historiografskog narativa u obzir uzeti oba djela – *Rerum Ungaricarum Decades* i *A magyarok története*.

Historiografski dosljedni elementi

Pretežita većina događaja koji se pojavljuju u opernoj radnji temeljena je na podacima preuzetima iz historiografskih djela i u svojoj im je osnovi dosljedna, dok su detalji poput verbalnih oblika pojedinih izjava i (emotivnih ili verbalnih) reakcija na njih rezultat umjetničke invencije. U kontekstu dosljednosti historiografskoj točnosti najvažniji je zaseban događaj ubojstvo grofa Celjskog, odnosno pitanje predstavlja li ono umorstvo s predumišljajem ili nenamjerno usmrćivanje u samoobrani. S obzirom na to da su različiti povjesničari na različite načine okarakterizirali taj čin, u odabiru verzije koja će se uvrstiti u libreto treba iščitavati odabir verzije narativa kojega se željelo učvrstiti u svijesti i nadalje ga perpetuirati.

Na samom početku opere u obraćanjima zbora (tj. Ladislavovih vojnika) najprije Matiji, a zatim Ladislavu Hunyadiju prikazana je dispozicija odnosa suprotstavljenih strana – oni spominju velike zasluge njihova oca Jánosa Hunyadija u obrani zemlje od Osmanlija i ističu svoju spremnost za daljnju obranu zemlje i nakon njegove smrti,³⁵ a kada Ladislav donosi

35 Ferenc Erkel – Benjámin Egressy, *Hunyadi László* (Budimpešta: Rózsavölgyi és Társa, 2011), I, 1.

vijest kako je Celjski postavljen za upravitelja, a Újlaki [Nikola Iločki] za vrhovnog zapovjednika Kraljevstva, jasno izražavaju svoje nezadovoljstvo – Celjskog nazivaju „najgorom Božjom kaznom“ i odbijaju prihvatiti njegovo vrhovništvo, te navode postojanje ranijeg dugotrajnog sukoba između njega i „našeg dragog oca Hunyadija“, koji je „često bio izložen / izdajstvima ove hulje“.³⁶ Libretist Egressy ovdje uvodi otkriće pisma koje je Celjski uputio Đurađu Brankoviću, a u kojem mu javlja kako je postao upravitelj Ugarske i da sada s kraljem ide u Beograd, gdje će „sломiti vratove onih dviju ptica“, te mu najavljuje kako će mu „uskoro na dar poslati dvije lopte, kakvima se nijedan knez dosad nije igrao“.³⁷ Iako Antonio Bonfini otkriće tog pisma smješta u vrijeme kada su kralj i Ulrik Celjski već boravili u Beogradu (dapače, navodi da je upravo njegovo presretanje bilo povod sukoba koji je doveo do ubojstva grofa Celjskog), libreto se u ovom slučaju priklanja Horváthovoj verziji prema kojoj su Hunyadiji pismo presreli prije dolaska kralja i Celjskog u grad, te tada odlučili ubiti grofa. Dok je kod obojice povjesničara Ivan Vitez od Sredne Ladislavu pružio moralno opravdanje ubojstva, njegovog lika nema u operi. Stoga je u ovom slučaju moralno opravdanje tog čina ponuđeno tako što zbor (tj. Ladislavova pratnja), a ne sam Ladislav Hunyadi, pozivaju na napad na grofa. Iako se ubojstvo ne spominje izrijekom, ono se iščitava iz sadržaja njihove zakletve: „...Kunemo se svojom vjerom, / Da ćeš za to skupo platiti! / Kunemo se svetim duhom / Hunyadija, koji je uvijek s nama, / Da ćemo ga oštro kazniti, / Taj izrod, zlog bezbožnika“.³⁸ Nadalje, nakon ubojstva ponovno zbor konstatira kako je Celjski sam doveo do njega svojim postupcima: „...Zlikovac leži u krvi, / Ubijen vlastitim zločinom, / Postavio nam je zamku, / I sam u nju upao.“³⁹ I ostali historiografski dosljedni elementi rabljeni u prvoj polovici prvog čina imali su kao funkciju pokazati Hunyadijevu odanost vladaru, odnosno naglasiti kako je sve što je učinio protiv Celjskog bilo u samoobrani (na fizičkoj ili apstraktnoj razini). Tako su u sceni kraljevog dolaska u grad istovremeno prikazani Celjskijev neprijateljski stav prema Hunyadijima (iskazani kroz ironično pitanje kralju zar se umorio od nošenja kraljevskog plašta i upozorenja neka se ne žuri doći u grad gdje će ga zakopati)⁴⁰ i Ladislavova apsolutna odanost (prikazana tako što pri njihovom prvom susretu Ladislav kleči pred kraljem i bez dileme

36 Ibid., I, 2.

37 Ibidem.

38 Ibid., I, 2.

39 Ibid., I, 2.; I, 11.

40 Ibid., I, 3.

mu pruža ključeve grada, koje mu kralj pak dopušta zadržati jer "ih [ne može] povjeriti u pouzdanije ruke").⁴¹ Iako historiografija ističe Hunyadijevu vjernost kralju, koju je i simbolički iskazao predajom ključeva grada, u svim se djelima naglašava kako Ladislav u strahu za vlastitu sigurnost nije želio u grad pustiti cijelu njemačku vojsku – i taj je podatak prenesen u opernu radnju, ali je scensko rješenje prilagođeno kako bi se ublažio antihabsburški ton koji je taj čin mogao odavati, kao i impliciranje postojanja habsburško-mađarskog sukoba. Tako kraljeva vojska na pitanje tko su odgovara: "Kraljevi ljudi, / Stranci u službi Celjskog",⁴² a Hunyadijevi im vojnici odbijaju dopustiti ulazak jer "...kralj Ladislav / Ne treba plaćenike, on ima svoju mađarsku gardu."⁴³ Nadalje, iako se u analiziranoj historiografiji mahom navodi kako je Celjski sve vrijeme okretao kralja protiv Hunyadija, sam sadržaj njegovih optužbi nije zabilježen – takvo je njegovo ponašanje prikazano i u operi, i to na način da u više navrata uvjerava kralja kako mu Hunyadiji rade o glavi i žele ga svrgnuti. Nije zabilježeno kako je kralj reagirao u povijesnom realitetu, ali poznato je da je vjerovao Celjskom i pouzdavao se u njegove savjete. Unatoč tome što nijedan izvor ne navodi da je Ladislav V. već tada planirao ili odobrio Hunyadijevo pogubljenje, u opernoj je radnji Celjski u svojim nagovaranjima uspješan, te mu kralj naposljetku dopušta ubiti/pogubiti Ladislava Hunyadija i njegove pristaše. Razlozi za takav razvoj radnje prije svega su dramaturški jer se na taj način dodatno naglašava potpuna negativnost Celjskog i još snažnije ističe da je Hunyadi djelovao u samoobrani. Upravo je to nedvosmisleno prikazivanje Celjskijevih namjera, ali i kraljevog (iako nevoljkog) priklanjanja njima, vodilo do percipiranja ubojstva Celjskog kao čina bez ikakve moralne krivnje, odnosno kao čina kojim su zaštićeni obitelj Hunyadi i Ugarska. To je bilo osobito važno za potvrđivanje određene verzije kolektivnog sjećanja na ove događaje posredstvom opere jer se u historiografiji pojavljuju sve tri moguće verzije događaja – da je Ulrik Celjski izvukao mač i napao nenaoružanog Ladislava Hunyadija, da su obojica potegli oružje i započeli borbu i da je Ladislav prvi napao. Iako suvremenik događaja Enea Silvio Piccolomini piše samo o njihovom krajnjem ishodu, tj. da je sigurno kako je Ladislav ubio grofa Celjskog, a ugarski autor vremenski najbliži događajima, János Thuróczy navodi kako su nakon verbalnog sukoba obojica isukala mačeve, dok Mihály Horváth piše kako je prvi zamahnuo Ladislav (ali su Celjskog dokrajčili njegovi ljudi, a ne on sam), Egressy je u libreto unio Bonfinijevu verziju

41 Ibid., I, 4.

42 Ibid., I, 5.

43 Ibid., I, 5.

dogadaja prema kojoj Celjski napada nenaoružanog Hunyadija mačem dok se on štiti rukama i zove prijatelje u pomoć, a oni žurno dolaze, zajednički napadaju grofa mačevima i ubijaju ga.⁴⁴ Sasvim je izvjesno kako je ta verzija odabrana zbog toga što se mnogo više od drugih narativnih linija uklapala u kolektivno sjećanje koje je Ladislava Hunyadija pamtilo kao nevinu žrtvu – dapače, kao „žrtvu nacije na oltaru sudbine [ponuđenu] kako bi se omogućila konačna pobjeda“.⁴⁵ Sljedeći je „prizor“ i u historiografiji i u operi dolazak pred kralja – libreto kombinira Bonfinijeve i Horváthove podatke: zbor kralju obznanjuje “Ubili smo Celjskog!”⁴⁶ a Ladislav mu pokazuje pismo upućeno Brankoviću i informira ga o svim drugim Celjskijevim spletkama (dosljedno Horváthu), a kralj im u strahu za vlastitu sigurnost oprašta samo prividno (Kralj: “Moj je ujak i vjerni savjetnik ubijen, / A ja stojim među ovim bijesnim tigrovima, / Drščući čekajući čas, / Kad će prolići moju krv. [...] Dragi moji Mađari! / Poznavajući vaše plemenito srce, / Ovu vam nehotičnu pogrešku / Od srca opraštam.”)⁴⁷ i sve vrijeme namjerava se na koncu osvetiti za ubojstvo ujaka (Kralj: “Vi divlji buntovnici / Za smrt ćete smrću platiti, / I na svojim vratovima osjetiti / Težinu krvnikove sjekire.”)⁴⁸ To je dosljedno Bonfiniju, koji eksplicitno navodi da je ubojstvo prestravilo kralja, koji je uspio prikriti strah i ljutnju, a u kasnijem tekstu implicira da njegovo odricanje od kažnjavanja Ladislava Hunyadija nikad nije bilo iskreno. Ovdje je važno na umu imati duh vremena u kojem je opera nastala, odnosno činjenicu da nije bilo dopustivo otvoreno kritizirati (čak osuđivati) vladara na sceni, a posebno stoga što je Ladislav V. pripadao dinastiji Habsburg. Iz tog su razloga u libretu sve optužbe prema kralju i zamjeranja njemu izneseni implicitno i „između redova“, ponekad tek na simboličkoj razini, dok je prisutna mnogo snažnija i jače izražena osuda Celjskog i Garaija. Istovremeno je naglašena vjernost Mađara kralju (primjerice u sceni pred kraljem nakon ubojstva Celjskog: Zbor: “Izdajnik je napokon mrtav, / I više nema nesloge, / Živjela naša domovina, / Živio kralj Ladislav!”)⁴⁹.

Libreto je dosljedan historiografiji i u ostatku kompleksa oko Ladislavove krivnje/kazne za ubojstvo Celjskog: prikazano je kako Hunyadi i kralj dolaze u Temišvar, gdje je dvor Erzsébet Szilágyi u tuzi zbog zabrinutosti

44 Ibid., I, 10–11; Bonfini, *Rerum Ungaricarum Decades*, 496.

45 Tallián, „Introduction, History and Narration“, xxxviii.

46 Erkel – Egressy, *Hunyadi László*, I, 12.

47 Ibid., I, 12.

48 Ibid., I, 12.

49 Ibid., I, 12.

za sinovljevu sudbinu; ona tada preklinje kralja za milost za svoju djecu, a on svečano izjavljuje da, unatoč tome što su počinili krvni delikt i to nad njegovim bliskim rođakom, zbog uspomene na njihova oca "kralj / se nikad neće osvetiti / za njihovo podmuklo djelo!".⁵⁰ Naposljetku, kao i u historiografiji, i u operi se Ladislav V. svečanim činom pobratimljuje s braćom Hunyadi, a Erzsébet Szilágyi prihvaća kao svoju majku. S obzirom na to da se, imajući u vidu kasniji razvoj događaja, može u najmanju ruku dvojiti o iskrenosti njegova čina u tom trenutku (jer se bez čvrste potvrde u izvorima može samo spekulirati o namjernom zavaravanju Hunyadija), a zbog toga što je pogubljenje Ladislava Hunyadija predstavljalo jednu od trauma u mađarskom kolektivnom sjećanju, motiv kraljeve prijetvornosti u libretu je dodatno razrađen i naglašen time što on gazi riječ koju je najprije dao pred ljudima, a zatim i pred Bogom. Tako on, iako se na kraju prethodnog čina zakleo kako će pogubiti sve koji su sudjelovali u ubojstvu Celjskog, obećava: "...Od ovog trenutka nadalje, ti si meni majka, / a tvoja su djeca moja braća! / Neću im se osvetiti." Kako bi potvrdio svoju iskrenost, isto će obećanje ponoviti i u crkvi: "A sad u crkvi! Kako bih svoju kraljevsku prisegu / Dao pred oltarom, i tada odmah / krećemo za Budim: bilo bi dolično / Da moji rođaci [Ladislav i Matija Hunyadi, op. P. B.] budu sa mnom."⁵¹

Topos iz kolektivnog sjećanja da je Ladislav Hunyadi stradao kao nevina žrtva dvorskih intriga vidljiv je ne samo kroz razvoj događaja oko njegova lika nego i u naslovima opernih činova, koji iz „hunyado-centrične“ perspektive pokrivaju etape događaja s kraja 1456. i 1457. godine: I) *Celjskijeva smrt*; II) *Kraljeva zakletva*; III) *Spletka*; IV) *Stratište*. Ugroženost njihove obitelji u aktualnoj političkoj situaciji – koja je iskazana kroz strahove Hunyadija, a potvrđena kroz postupke njihovih protivnika – ponavlja se u nekoliko navrata kroz operu: najprije u prvom činu kada Celjski nagovara kralja da mu dopusti pogubiti Hunyadije, namjeravajući sam profitirati od nove ravnoteže snaga koja bi tako nastala (Celjski (kralju): „...Zlog starog Hunyadija / Bila je njegova naredba / Da te se svrgne. / Gledaj te gnjusne / izopačene kraljoubojice, / kako dolaze strgnuti / tvoje purpurne ogrtače... [...] Tako! Strah se ognijezdio / U njegovu srcu. / Sad je tvoj red, Celjski, / Da provedeš svoj plan! / Jednom kad njihova loza bude izbrisana / Lako će biti / Zbaciti dijete / Pod prijestolje [...] Moraš mi povjeriti svoju moć / I njihova će krv isprati / Tvoje ružno poniženje“).⁵² Zatim je to prisutno

50 Ibid., II, 3.

51 Oba citata: Erkel – Egressy, *Hunyadi László*, II, 7.

52 Ibid., I, 6.

i u Erzsébetinoj ariji kada strahuje za sudbinu svoje djece („...A njegovo je veličanstvo / Tako dobro, plemenito i nježno [...] Pa ipak, njegovo je prijestolje / Okruženo neprijateljima zlih namjera / Koji s najvećom radošću / Iščekuju moj pad! [...] Djeco moja! Što vas čeka? [...]“).⁵³ U istom je tematskom kompleksu, historiografiji dosljedno, prikazana i Ladislavova želja za napuštanjem Budima nakon što je shvatio kako ondje nije siguran jer njegovi neprijatelji rade protiv njega (Ladislav Garai:⁵⁴ „Svakim satom kojeg provedem ovdje / Budim je za mene sve opasniji, / zbog promjene / kraljeva odnosa prema meni. / Moji se brojni neprijatelji / sjaćuju oko njega, / oslikavajući moja poštena djela / paklenim bojama! / Dok sam slobodan / od prijezira i prokletstva, / razum mi nalaže / da moram otići.“).⁵⁵ Također je vidljiva i činjenica da je upravo Hunyadijev tast Ladislav Garai bio jedan od njegovih najvećih protivnika i okretao kralja protiv njega (Gara kralju, o Ladislavu: „Taj je samodopadan čovjek sa svojim pristašama ponovno spletario protiv tebe. Taj mi je plan otkrio nedavno, povjeravajući mi se, kao svojem tastu. [...] Na dan svog vjenčanja, na uho će ti pjevati tvoj labuđi pjev, a tada će te horda neodanih grubijana zadaviti zlatnim pojasom tvog purpurnog plašta. [...]“; Gara, sam: „Sretni dan, Gara, / sretni dani će doći! / Uskoro ćeš biti umotan / u kraljevski purpur! [...] I dok na krvavom stratištu / Zavija njegova samrtna kletva, / Ja ću najaviti / propast njegova roda!“).⁵⁶ Ženidbena politika, koja je bila vrlo važan čimbenik političkih odnosa u ranom novom vijeku, u ovom se slučaju pojavljuje kao suptilno proveden motiv, a najvažnija mu je funkcija bila dodatno naglasiti Garinu negativnost. Tako on izriječom priznaje da je Ladislavu obećao Marijinu ruku kako bi ga lakše uništio: Gara (sam): „...Obećao sam ti njezinu ruku samo kako bih zadobio tvoje povjerenje i spoznao tajne tvog zlog srca, samo kako bih te zgrabio za vrat na tvoju prvu iskrenu riječ i predao te krvniku zbog izdaje.“⁵⁷ Istovremeno se raduje zbog kraljeva interesa za nju jer predviđa kako će to njemu i obitelji donijeti probitak.

Postupcima Ladislava Hunyadija (kao povijesne osobe) može se pripisati određena doza političke naivnosti, ali se oni jednako tako mogu tumačiti

53 Ibid., II, 2.

54 U operi se Ladislav Garai naziva Gara, stoga će se u ovom radu ime Garai koristiti kada se radi o povijesnoj osobi, a Gara kada se radi o opernom liku.

55 Erkel – Egressy, *Hunyadi László*, III, 1.

56 Ibid., III, 4.

57 Ibid., II, 5.

i uvjetovanima situacijom u kojoj se našao. Nakon ubojstva Celjskog i dobivanja kraljevog (prividnog) oprosta svako drugo odbijanje njegovih želja/naredbi (što bi bio ostanak u Temišvaru ili inzistiranje na odlasku iz Budima) moglo je narušiti to krhko izmirenje, čak biti tumačeno i kao izdaja. Unatoč sasvim objektivnim razlozima koji su priječili njegov odlazak iz prijestolnice i tome što je bio svjestan postojanja potencijalne opasnosti, u opernoj su radnji kao razlog Ladislavova nereagiranja prikazana njegova naivnost i neiskvarenost. On tako u duetu s Marijom izražava vjeru koju ima u kraljevu pravednost: „Bez poštenog suđenja, neće me poslati na stratište. Moram se susresti s kraljem pa će veličanstveno svjetlo istine očistiti sramno djelo i svjetlom obasjati moju nevinost.“⁵⁸ Zbog uvjerenja da će se na poštenom suđenju lako obraniti od optužbi Ladislav odbija pobjeći s Marijom u Temišvar iako ga ona uvjerava da je „Stratište pripremljeno za tebe; nijedna te sila ne može spasiti.“⁵⁹ Uvjerenje iz kolektivnog pamćenja da je pogubljenje Ladislava Hunyadija predstavljalo kraljevo kršenje dane riječi, odnosno jednu vrstu izdaje, u operi je iskazano kroz prikaz čina pogubljenja, koji se podudara s opisom događaja kako ih donosi Mihály Horváth u *A magyarok története*: u didaskalijama finala opere naglašeno je da Ladislava dovode na stratište odjevenog u kraljev dar, purpurni ogrtač. Nakon što mu krvnik s tri udarca sjekirom nije uspio odrubiti glavu, Ladislav ustaje, izjavljuje da je nevin te da i Bog to zna i zato odvrća krvnikovu sjekiru od njega. Tada narod od kralja traži milost za Hunyadija – koju on ne dobiva, nego je pogubljen iz četvrtog pokušaja.⁶⁰

Osim navedenih detalja libreto je dosljedan povijesnom realitetu u prikazima mjesta radnje (Beograd, Temišvar i Budim) te u tome što je prikazano postojanje veze između Ladislava Hunyadija i kćeri palatina Garaija (a čije je ime Ana u operi izmijenjeno u Maria).

Historiografski nedosljedni elementi

Unatoč tome što je radnja opere *Hunyadi László* pažljivo oblikovana kako bi pratila historiografske spoznaje o događajima iz 1456. i 1457. u kojima je sudjelovao Ladislav Hunyadi (oslanjajući se pritom ipak na mađarske i Hunyadijima sklone povjesničare – što je u kontekstu nacionalnog pokreta sasvim očekivano i razumljivo), određeni su prizori i događaji prikazani

58 Ibid., IV, 1.

59 Ibid., IV, 2.

60 Ibid., IV, 4–5.

u njoj rezultat umjetničke invencije, a gotovo im je u svim slučajevima funkcija bila naglasiti opreku između Ladislava Hunyadija i Celjskog ili Gare, a ponekad i kralja, te naglasiti pozitivne osobine mađarskog junaka.

Među većim je odstupanjima od povijesnog realiteta podatak sa samog početka opere da je Matija Hunyadi već 1456. figurirao kao budući ugarski vladar. Međutim, sasvim je jasno kako su Matijini stihovi, a koje onda s malom alternacijom prihvaća i zbor, „Kad slabi izdanak / izraste punim cvatom / [...] / Jednom kad ova ruka dosegne muževnu snagu / I bude vješto vitlala mačem, / Vaš će se junak osvetiti / Svakome tko vrijeđa zakon ili zemlju“,⁶¹ trebali (u tijeku operne radnje) predskazati, a zapravo podsjetiti publiku na najslavnijeg kralja mađarskog kolektivnog sjećanja i predvidjeti krajnji sretan ishod ove sage o Hunyadijima, unatoč nesretnoj sudbini naslovnog lika Ladislava Hunyadija. Nadalje, tipovi odnosa između likova uvjetovani su dramskim potrebama operne radnje, a ne povijesnim realitetom – iako kralj Ladislav V. u više navrata tijekom operne radnje Celjskog naziva ujakom, čime se objašnjava veliko povjerenje koje ima u njega, istovremeno nije na jednak način objašnjeno da isti obiteljski razlozi stoje i iza njegova velikog povjerenja u palatina Garaija. Naime, Ulrik II. bio je sin Fridrika II. Celjskog, László Garai/Ladislav Gorjanski sin Fridrikove sestre Ane, dok je Ladislav V. bio unuk njihove sestre Barbare, odnosno sin njihove nećakinje Elizabete Luksemburške. Jednako je tako u radnju uvedeno i povijesno vrlo nevjerovatno (i u izvorima ničim naznačeno) postojanje ljubavnog trokuta između Ladislava Hunyadija, Marije Garai i Ladislava V., odnosno kraljevih ljubavnih aspiracija prema Mariji kao jednog od razloga njegova neprijateljstva prema Hunyadiju. Istovremeno je detaljno prikazana romansa između Ladislava i Marije Garai, koja je pretvorena u jednu od okosnica radnje (najviše zbog toga što je ljubavna priča takvog tipa bila gotovo neizostavni dio sadržaja romantičarskih opera, pa ju je publika i očekivala), iako postoji tek informacija kako su u trenutku Ladislavova pogubljenja oni bili u braku. Uvođenje motiva ljubavnog trokuta imalo je trojaku funkciju: na još jednoj razini prikazano je kako je Hunyadi nepravedno i nezasluženo izložen napadima; kraljev je lik suptilno dodatno antagoniziran; negativnost palatina Gare – koji silno želi Mariju udati za kralja i obećava mu njezinu ruku – maksimalno je pojačana time što je spreman žrtvovati čak i sreću vlastitog djeteta radi svog političkog probitka.

Većina je historiografski nedosljednih elemenata vezana uz odnos Ladislavovih neprijatelja prema njemu i to tako da su sadržaji pojedinih

61 Ibid., I, 1.

dijaloga/planova, a detalji koji nisu sačuvani u izvorima, u operi prikazani kao posebno podli i beskrupulozni, gotovo uvijek kontrastirani Hunyadijevim iskazanim čistim namjerama. To je najviše vidljivo u odnosu na palatina Garu, ali i prema Ulriku Celjskom. Primjerice, iako niti jedan od povjesničara čija su djela konzultirana za ovo poglavlje ne navodi da je kralj bio upoznat s eventualnim Celjskijevim planovima o ubojstvu Hunyadija (iako svi navode kako jest spletario i okretao kralja protiv njega), u operi je prikazan kraljev pristanak na ubojstvo, kao i njegov pokušaj umirivanja savjesti (iako ni tada krivnju za to ubojstvo u planu ne prihvaća kao svoju) odlaskom u crkvu, uz komentar: „Sad moram otići / u crkvu, moliti se / Gospodinu na nebesima / da oprostí tvoj grijeh!“.⁶² Osim toga, unatoč tome što konzultirana historiografska literatura ne navodi da se Celjski branio od Hunyadijevih optužbi da mu radi o glavi, u operi on, nakon što mu Ladislav pokaže pisma poslana Brankoviću i Rozgonyiju, tvrdi da su ona lažna.

Historiografski su nedosljedni i neki detalji na samom kraju opere: prikazano je kako je Erzsébet Szilágyi u Budimu i ponovno se nada u kralja izmoliti milost za sina. Iako je njezino prisustvo ondje povijesno netočno, sadržaj njezine arije – u kojoj moli Boga da Ladislava spasi za nju, za domovinu i za naciju – imao je funkcije finalne potvrde njegove nevinosti. Osim toga, iako većina povjesničara navodi kako je okupljeno mnoštvo zahtijevalo da se nastavi s pogubljenjem, u operi je prikazano kako narod traži milost, a Gara naređuje da se Ladislava pogubi unatoč svemu. Razlozi za to su jednostavni – u nacionalni narativ mnogo više se uklapalo da narod traži milost za svog junaka nego da inzistira na pogubljenju; osim toga, time što Gara zahtijeva pogubljenje potvrđena je njegova nevinost i učvršćena poruka da je Ladislav Hunyadi stradao kao politička žrtva sukoba među ugarskim plemstvom.

Zaključak

Pogubljenje Ladislava Hunyadija predstavljalo je važno mjesto povijesnog sjećanja i jednu od „kolektivnih trauma“ mađarske povijesti i u protonacionalno doba (kao predstavnik narodne stranke sukobljen s predstavnikom dvorske stranke) i u razdoblju formiranog nacionalnog identiteta (kao pripadnik naroda i predstavnik važne domaće loze koji je bio žrtva spletke stranaca i kojeg je pogubio vladar stranac). Stoga ne iznenađuje što su prikaz i vrijednosna ocjena događaja i postupaka pojedinaca iz 1456. i 1457. u razdoblju između 16. i 19. stoljeća većinom slični jedni drugima. S izuzetkom djela iz razdoblja prosvjetiteljstva, čiji

62 Ibid., I, 6.

su autori težili za objektivnim pristupom i što je više moguće objektivnom prikazivanju povijesnih događaja, u djelima ostalih autora perpetuirati se vrijednosni okvir. Kroz dispoziciju širih okolnosti u kojoj su zbog spletke plemića iz dvorske stranke ugroženi status obitelji Hunyadi unutar Kraljevstva i sam život Ladislava Hunyadija pruženo je moralno opravdanje za ubojstvo Ulrika Celjskog, a odgovornost Ladislava Hunyadija za njega dodatno je umanjena time što je u većini narativa izneseno kako su Celjskog ubili Hunyadijevi pristaše da bi obranili njega samoga. U 19. stoljeću Mihály Horváth, iako dosljedan ranijoj interpretaciji događaja, izmijenio je određene elemente historiografskog narativa kako bi dodatno naglasio Ladislavovu nevinost. Iako bi suvremeni, politički i emotivno objektivni, povjesničar oba smrtna ishoda mogao podvesti pod zajednički nazivnik političkog ubojstva/smaknuća, pogled na njih u mađarskom kolektivnom sjećanju bitno se razlikuje. Iako je Ladislav Hunyadi bio odgovoran za Celjskijevo ubojstvo (unatoč tome što je u većini historiografskih djela i u operi prikazano kako su Celjskog ubili Hunyadijevi ljudi, a ne on sam, nije se moglo izbjeći pitanje postojanja plana i namjere za grofovo ubojstvo), ono se smatralo – a takvim je i prikazano – moralno opravdanim. S druge strane, Ladislavovo je pogubljenje predstavljalo kršenje kraljeve dane vjere, što se smatralo mnogo težim zločinom od ubojstva jer mu se Hunyadi predao na milost ne mogavši zamisliti da bi kralj mogao prekršiti danu riječ. Dapače, smatralo se kako je kršenjem obećanja i prijetvornim pogubljenjem Hunyadija Ladislav V. pogazio moralnu komponentu svoje kraljevske milosti, a koja je predstavljala Božansku milost. U mađarskom je kolektivnom pamćenju kraljeva smrt u Pragu, do koje je došlo osam mjeseci nakon pogubljenja Ladislava Hunyadija, interpretirana kao fizička manifestacija njegove moralne smrti do koje je došlo u trenutku kada je izdao svoje kraljevsko obećanje.⁶³ Prema Tiboru Talliánu, Ladislav Hunyadi nije heroj tragedije, nego protagonist pasije kao Sin Nacije.⁶⁴

Specifičnost narativa o Ladislavu Hunyadiju, koji uključuje i Erkelovu operu, jest to što osim zasebnog povijesnog događaja on predstavlja i središnji dio narativa o obitelji Hunyadi. Štoviše, promatra li se taj narativ kao slijed pozitivnih i negativnih razdoblja iz obiteljske povijesti u obliku parabole, njezini su uzdignuti krakovi razdoblja Jánoša Hunyadija i Matije Korvina, dok Ladislavovo razdoblje predstavlja njezinu najnižu točku, a završavanje narativa njegovim pogubljenjem kod publike ostavlja dojam nedovršenosti, potrebe za izvršenjem pravde i potrebe za nastavkom. Taj se nastavak,

63 Tallián, „Introduction, History and Narration“, xxxix–xl.

64 Ibid., xl.

umjesto u nastavku operne radnje, pronalazi u kolektivnom sjećanju na slavnu vladavinu Matije Korvina, a posebno na njegovo osvajanje Beča 1485. godine.⁶⁵ Osim toga, snažna prisutnost Matije Korvina u mađarskom kolektivnom sjećanju imala je za nužnu posljedicu da se pogubljenje Ladislava Hunyadija ne promatra kroz prizmu poraza nacionalne stranke, nego kroz ideju njezine buduće veličine. Naposlijetku, iznenadna smrt kralja Ladislava V. Habsburškog smatrana je božanskom kaznom za nepravedan čin. Ona je također bila prisutna u kolektivnom sjećanju, te ju stoga i nije trebalo izravno prikazati na sceni da bi se osvijestila kod publike. Ta informacija, kao i neposredan prikaz ubojstva Celjskog u atmosferi nacionalnog pokreta bili su tumačeni kao upozorenje svima koji nepravedno vrše nasilje nad Ugarskom, odnosno mađarskim narodom. To je bilo osobito blisko kao politička poruka jer je tema mladog neiskusnog kralja na kojeg presudan utjecaj ima njegov savjetnik jako podsjećala na aktualnu političku situaciju u kojoj je knez Metternich imao snažan utjecaj na kralja Ferdinanda V.

Štoviše, te su teme hranile bijes prema Austriji i Habsburgovcima, za što je politička klima bila ne samo pogodna nego je i tražila upravo takva djela, a takav se stav najbolje ogledao u recepciji opere *Hunyadi László*. Zabilježeno je kako je prije i u neposrednim revolucionarnim danima u ožujku 1848. u Pešti, Győru, Aradu i drugim gradovima kazališna publika često spontano prekidala izvedbe i zahtijevala izvođenje domoljubnog repertoara. Primjerice, na dan izbijanja revolucije u Pešti 15. ožujka 1848. složen je improvizirani program sastavljen od simboličnih djela, a koji je, između ostalog, uključivao zbor *Izdajnik je mrtav* i Ladislavovu ariju (njegov tzv. *Labuđi pjev*) iz opere *Hunyadi László, Rákóczi marš* Hectora Berlioza i *Marseillaiseu*. U novinama je zabilježeno kako je publika već *Marseillaiseu* primila s oduševljenjem, koje se samo pojačavalo s drugim djelima, a bilo je osobito intenzivno nakon izvođenja zbora *Izdajnik je mrtav*, kada su mnogi u publici počeli uzvikivati kako je to o knezu Metternichu, a nakon izvođenja Ladislavove arije netko je iz publike viknuo da je to "labuđi pjev cenzure".⁶⁶

Uzimajući u obzir vrlo pozitivno raspoloženje s kojim je opera dočekana već na praizvedbi kada je bila aklamatorno prihvaćena kao prava budničarska nacionalna opera, zaključno se može ustvrditi kako je *Hunyadi László* u potpunosti ispunio svoju nacionalnu funkciju, a što je bilo dodatno

65 Ibid., xxxvii–xxxviii.

66 Ibid., xli.

potvrđeno kada je 1848. korišten – više ne za poticanje – nego za potvrđivanje mađarskog domoljublja, a zahtijevanje njegovog izvođenja predstavljalo je simboličan čin otpora habsburškoj politici.

Reference:

- Arblaster, Anthony. *Viva la Libertà! Politics in Opera*. London – New York: Verso, 2000.
- Baldacci, Luigi. „Donizetti e la storia“. U: *Atti del 1. Convegno Internazionale di Studi Donizettiani*, urednik Pieralberto Cattaneo. Bergamo: Azienda Autonoma di Turismo, 1983.
- Bonfini, Antonio. *Rerum Ungaricarum Decades*. Basel, 1543.
- Erkel, Ferenc – Egressy, Benjámín. *Hunyadi László*. Budimpešta: Rózsavölgyi és Társa, 2011.
- Heltai, Gáspár. *Krónika az magyaroknak dolgairól*. Budimpešta: Magyar Helikon, 1981.
- Horváth, Mihály. *A magyarok története*, sv. 2. Pápa, 1843.
- Hrvatska opća enciklopedija*. „Bonfini, Antonio“. U: Dalibor Brozović, urednik, 229. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2000.
- Hrvatska opća enciklopedija*. „Horváth, Mihály“. U: Dalibor Brozović, urednik, 637. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2002.
- Hrvatska opća enciklopedija*. „János Thuróczy“. U: Slaven Ravlić, urednik, 739. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2008.
- Hrvatska opća enciklopedija*. „Katona, István“. U: August Kovačec, urednik, 573–574. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003.
- Hrvatska opća enciklopedija*. „Heltai, Gáspár“. U: Dalibor Brozović, urednik, 513. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2002.
- Katona, István. *Historia critica regum Hungariae*, sv. 6. Pešta, 1790.
- Kontler, László. *Povijest Mađarske. Tisuću godina u srednjoj Europi*. Zagreb: Srednja Europa, 2007.
- Kurelić, Robert. „Pregled povijesti grofova Celjskih“. *Historijski zbornik* 54 (2006): 201–216.
- Lajosi, Krisztina. „Opera and Nineteenth-Century Nation-Building. The (Re)Sounding Voice of Nationalism“. Doktorska disertacija, Sveučilište u Amsterdamu, 2008.
- Pálosfalvi, Tamás. „Tettes vagy áldozat? Hunyadi László halála“. *Századok* 149/2 (2015): 383–441.
- Pethő, Gyergely. *Rövid magyar krónika*. Cassan [Košice], 1729.
- Pismo Eneje Silvija Piccolominija aragonskom kralju Alfonsu V. Citirano prema: György Pray, *Annales Regum Hungariae*, sv. 3, 190–191. Beč, 1766.
- Pray, György. *Annales Regum Hungariae ab anno Christi MCMCVII ad annum MDLXIV*, sv. 3. Beč, 1766.
- Shore, Paul. „Ex-Jesuit Librarian-Scholars Adam František Kollár and György Pray: Baroque Tradition, National Identity, and the Enlightenment among Jesuits in the Eastern Habsburg Lands“. *Brill*. Pristupljeno 2. siječnja 2022. https://brill.com/view/journals/jjs/6/3/article-p467_467.xml.

- Tallián, Tibor. "Introduction, Origins of the opera". U: Ferenc Erkel – Benjámín Egressy, *Hunyadi László*, urednik Tibor Tallián, xxxiii–xxxvi. Budimpešta: Rózsavölgyi és Társa, 2011.
- Tallián, Tibor, „Introduction, History and Narration“. U: Ferenc Erkel – Benjámín Egressy, *Hunyadi László*, urednik Tibor Tallián. xxxvii–xl. Budimpešta: Rózsavölgyi és Társa, 2011.
- Thuróczy, János. *A magyarok krónikája*. (Digitalno izdanje: *Magyar elektronikus könyvtár*). Pristupljeno 2. siječnja 2022, <https://mek.oszk.hu/10600/10633/10633.htm#68>.

Summary

Opera in the Function of National Historiography. Ferenc Erkel's Hunyadi László as a Case-Study

In the 19th century, the theatre had a multifold function – it was a place of cultured entertainment, but also an influential mass media, and as such a forum for presenting ideas and conveying attitudes. This function of the opera theatre was especially important in national movements, when national operas had the function of confirming the national identity and strengthening the sense of cohesion. In this context, national-historical operas were used to present the most important events from national history to the audience, and in the form that suited national narrative the best.

This paper presents various versions of historiographic records about the assassination of Ulrich of Cilli in 1456 (and the subsequent execution of Ladislaus Hunyadi in 1457) and analyses which information from historiography was included in the opera libretto and which messages were intended to be conveyed through that. Furthermore, the elements of the libretto that were not consistent with the historiography – those aspects being equally important for encouraging of patriotism – are also analysed. Through this analysis, it is shown why *Hunyadi László* was, in pre-revolutionary and revolutionary times, perceived as an opera that symbolically depicts the contemporary political situation in Hungary, and how it became a work whose performance was spontaneously demanded by the audience in theatres throughout Hungary during the outbreak of the revolution in Hungary in March 1848.

Erhöhte Bildung des Gefühls ... Verfeinerung des Geschmacks ... moralische Veredlung:
društveno-idejne i glazbeno-estetičke
odrednice prvih statuta glazbenih društava u
civilnoj Hrvatskoj 1820-ih godina^{1*}

Erhöhte Bildung des Gefühls ... Verfeinerung des Geschmacks ... moralische Veredlung:
Socio-Ideological and Music-Aesthetical
Determinants of the First Statutes of Music
Societies in Civil Croatia in the 1820s

Stanislav Tuksar (*Hrvatska / Croatia*)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.155

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: U Civilnoj Hrvatskoj osnovana su krajem 1820-ih tri glazbena društva: „Musikvereini“ u Zagrebu (1827.) i Varaždinu (1827.), te „Gesellschaft der Musikfreunde“ u Osijeku (1830.). Njihovi prvi paragrafi sadrže poticajne društveno-idejne i glazbeno-estetičke odrednice. Njihov je osnutak preludij procesa institucionalizacije moderne građanske glazbene kulture u 19. stoljeću u sjevernoj Hrvatskoj.

KLJUČNE RIJEČI: Glazbena društva. Civilna Hrvatska. 19. stoljeće. Estetika glazbe. Društvene odrednice.

ABSTRACT: At the end of the 1820s in Civil Croatia three music societies were founded: the Musikverein in Zagreb (1827), the Musikverein in Varaždin (1827) and the Gesellschaft der Musikfreunde in Osijek (1830).

¹ Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2020-02-4277 „Institucionalizacija moderne građanske glazbene kulture u 19. stoljeću na području civilne Hrvatske i Vojne Krajine“ (MusInst19).

* Pojmovi i formulacije iz naslova mogega referata uzeti su iz teksta 1. paragrafa Statuta zagrebačkog Musikvereina: *Erhöhte Bildung des Gefühls – uzvišena izobrazba osjećaja; Verfeinerung des Geschmacks – profinj enje ukusa; moralische Veredlung – moralno oplemenjivanje.*

Their first paragraphs contain stimulating socio-conceptual and music-aesthetical determinants. Their founding was the initial phase of the process of institutionalization of modern bourgeois music culture in the 19th century in northern Croatia.

KEY WORDS: Music societies. Civil Croatia. 19th century. Aesthetics of music. Social determinants.

U civilnoj (ili Banskoj) Hrvatskoj, koja – prema 19-stoljetnoj službenoj geopolitičkoj nomenklaturi Habsburške Monarhije – obuhvaća tzv. Vojnom krajinom neobuhvaćene dijelove kraljevina Hrvatske i Slavonije, osnovana su u roku od četiri godine krajem 1820-ih tri glazbena društva: glazbene udruge „Musikverein“ u Zagrebu (1827.), „Musikverein“ u Varaždinu (1827.), te „Gesellschaft der Musikfreunde“, tj. „Društvo prijatelja glazbe“ u Osijeku (1830.). Njihovi prvi statuti na temelju kojih je tim društvima dopušteno javno djelovanje odreda su napisani na njemačkom kao službenom jeziku administracije Habsburške Monarhije.²

Glazbena udruga (ili društvo) može se definirati kao skupina glazbenika i ljubitelja glazbe koji se udružuju kako bi promovirali izvođenje, popularizaciju i izučavanje glazbe. Njihovu pojavu u 19. stoljeću valja promatrati i razumijevati kao dio šireg procesa u ustanovljavanju modernog građanskog društva, odnosno kao jednu od najvažnijih pojava u institucionalizaciji glazbenog života kao dijelu općenite modernizacije zapadnoeuropskih i srednjoeuropskih društava u postfeudalnoj eri. Takve udruge spadaju isključivo u nove akvizicije u sferi javnosti u kulturnom životu kakve društvo na teritoriju Civilne Hrvatske koji ovdje obrađujemo nije poznavalo u prethodnim fazama starog feudalnog društvenog poretka. Stoga je logično i razumljivo postaviti pitanje načina nastanka takvih udruga, te razloga, smisla, ali i konkretnih potreba zbog kojih su se pojavile. U ovom ću se referatu samo općenito pozabaviti upravo tim pitanjima, a kao analitički 'case study' poslužiti će zagrebački „Musikverein“.

2 Zagreb: „Statuten des Musik=Vereins in Agram welcher laut hoher könig. hung. Statthalterey = Verordnung vom 8ten Mai Nro. 12130 genehmigt wurde. Agram“, Gedruckt bei Franz Suppan, 1827; Varaždin: „Entwurf zur Gründung eines Musikvereines in der königl. Freystadt Varasdin, und der vorzüglichsten Punkte, auf welche dessen Statuten zu gründen wären“, Gedruckt bey Johann Sangilla, Varasdin, 1827; Osijek: „Statuten der Gesellschaft der Musikfreunde der königlichen Freystadt ESZEK“, Gedruckt bei M.A. Diwald, k.k. priv. Buchdrucker, Essegg, 1830.

Odgovore na navedenu problematiku možda najbolje nude prvi paragrafi statuta svih triju glazbenih udruga. S obzirom da nisu predugi, navest će se u cjelini u prijevodu na hrvatski kako slijedi:

Zagreb (1827.): Pobuditi uzvišenu izobrazbu osjećaja na području tonske umjetnosti nabavkom priznato izvrsnih glazbenih djela, te profinjenje ukusa u uživanju putem precizne izvedbe istih; moralnim oplemenjivanjem vjerske pobožnosti posložiti raspoloženja u domovini prema dobrotvornosti. Ovo tvori namjeru Glazbene udruge.³

Varaždin (1827.): Glazba, najljepša od svih lijepih umjetnosti, jest uz pravu vjeru najviši i najusrećujući dar koji smrtnicima podjeljuje uvijek važeća ravnajuća nada... Glazba je vjerna i pouzdana služavka prave vjere, njezina prva i najviša svrha je uzdizanje i veličanje službe božje u hramu Gospodnjem, ona je sredstvo onih uzvišenih tajni vjere koje slabi ljudski duh ne može shvatiti, čuvstvima smrtnika kazniti i upravo time dopustiti mu da duhovno progleda. Vjerska glazba zbog toga je nazvana muzom s pravom jedne nebeske kćeri. No ništa manje nije uzvišena i svjetovna glazba, kada putem pravoga duha naučava, uvježbava i koristi svoju visoku zadaću. Ova glazba mora biti prije svega sredstvo koje će kod mladeži oplemeniti čuvstva i srce te odgojiti razum; treba ljude navoditi na ljubav spram čovjeka; ona ih treba učiniti plemenitijima i duhovnijima te time uzvisti radosti što mu ih namiruje sudbina; ona ga treba tješiti i jačati u nesrećama i nevoljama života; ona mu treba služiti za plemeniti oporavak od profesionalnih poslova i uopće kao začim života.⁴

3 *Erhöhte Bildung des Gefühls im Gebiete der Tonkunst durch Anschaffung anerkannt vorzüglicher Musik=Werke und Verfeinerung des Geschmacks im Genuße durch präzise Ausführung derselben zu erwecken; – durch moralische Veredlung religiöser Erhebung die Gemüther im Vaterlands zur Wohlthätigkeit zu stimmen. – Dieß gründet die Absicht des Musik=Vereins.*

4 *Musik, die Schönste der schönen Künste, ist nächst der wahren Religion, die höchste, die beseligendste Gabe, welche die ewig gültig waltende, Versehung dem Sterblichen, ..., verlieht. Die Musik ist die treue und vertraute Dienerinn der wahren Religion, ihre erste und höchste Bestimmung ist die Erhöhung, die Verherrlichung des Gottesdienstes im Tempel des Herrn, sie ist das Mittel jene erhabenen Mysterien der Religion, welche der schwache menschliche Geist nicht zu erfassen vermag, durch das Gemüth dem Sterblichen ahnden, und eben dadurch ihm geistig schauen zu lassen. Die religiöse Musik wird daher als Muse mit Recht eine Himmelstochter genannt. Nicht minder erhaben ist aber auch die profane Musik, wenn sie nach dem wahren Geiste ihrer hohen Bestimmung erlernt, ausgeübet und ausgewendet wird. Diese Musik soll vor allem ein Mittel seyn, bey der Jugend Gemüth und Herz zu veredeln, und den Verstand zu bilden; sie soll den Menschen zur Menschenliebe stimmen; sie soll ihm die Freuden, welche ihm das Schicksal beut, edler, geistiger machen, und dadurch erhöhen; sie soll ihm in Missgeschick und Widerwärtigkeiten des Lebens trösten und stärken; sie soll ihm zur edeln Erholung von*

Osijek (1830.): Pokušaj – u nekim provincijskim gradovima naše ugarske domovine sada samo-osnovanih udruga podaje nam obnovljeno uvjerenje da tonska umjetnost samo ujedinjenim djelovanjem umjetnika, prijatelja i štovatelja postiže onu visoku razinu usavršenosti, oplemenjenosti i proširenosti, iz čega – kao njezina istinskog nebeskog dara – pobuđuje u čuvstvima smrtnika plemenite i nježne osjećaje, njihova srca ispunjava u hramu Gospodnjem nabožnim osjetima, postaje prijenosnicom dobrog, korisnoga, dobrotvornoga te tješiteljicom trpećeg čovječanstva, – podario je udruzi u kraljevskom slobodnom gradu Osijeku njezino postojanje.⁵

Kako varaždinska i osječka glazbena udruga u prvotnom obliku nisu zaživjele ni dugo ni uspješno, dok je, naprotiv, zagrebačka doživjela dugu i, možemo slobodno reći, slavnu sudbinu te iznimno bogatu putanju, zadržat ćemo se podrobnije na početcima ove potonje. No valja napomenuti da su uvodni tekstovi i varaždinske i osječke udruge vrlo razvedeni i sadrže zapravo veći broj ideja i formulacija od zagrebačke, pa da valja i njih u nekoj drugoj prilici analitički obraditi. Istaknimo u ovome trenutku samo neke njihove specifičnosti. Tako Statut varaždinske udruge najveću pozornost upućuje glazbi kao „vjernoj i pouzdanoj služavki prave vjere“, odnosno donosi formulaciju da je „njezina prva i najviša svrha ... uzdizanje i veličanje službe božje u hramu Gospodnjem“.⁶ Prisutnost klerikalnog uma u njezinu je nastanku više nego očita. U nastavku, međutim, Statut minuciozno razrađuje zadaće svjetovne glazbe kao medija za oplemenjivanje čuvstva i srca, za odgoj razuma, za navođenje na ljubav među ljudima, za uzvisivanje radosti, za tješjenje i jačanje u nedaćama života, za plemeniti oporavak od profesionalnih poslova, te napokon čak i kao ‘način života’. Time je ipak uspostavljena stanovita ravnoteža između sakralnog i svjetovnog elementa. U Statutu osječke udruge pak, uz isticanje psiholoških odrednica djelovanja glazbe na čovjeka (pobuđivanje plemenitih, nježnih, pa i nabožnih osjećaja), čini se da je posebno naglašena društvena dimenzija bavljenja glazbom:

Berufsgeschäften, und überhaupt zur Würze des Lebens dienen.

5 *Der Versuch und die in einigen Provinzial=Städten unseres ungarischen Vaterlandes nunmehr selbstgründeten Societäten, liefern uns die erneuerte Ueberzeugung, daß die Tonkunst nur durch eine vereintes Wirken ihrer Kunstgenossen, Freunde und Verehrer, jene Höhe der Vervollkommung, Veredlung und Ausbreitung erreicht, von welcher, als eine wahre Himmelsgabe, in dem Gemüthe der Sterblichen edle, zarte Gefühle erwecket, ihre Herzen im Tempel des Herrn mit frommen Empfindungen erfüllet, eine Beförderinn des Guten, Nützlichen, Wohlthätigen, eine Trösterinn der leidenden Menschheit wird, hat dem Vereine in der königl. Freystadt Eszek das Daseyn gegeben.*

6 Oba citata potječu iz druge rečenice Uvoda. Za original na njemačkom vidi bilješku br. 4.

tonska umjetnost postiže svoje ciljeve „samo ujedinjenim djelovanjem umjetnika, prijatelja i štovatelja“ i valja je shvatiti „prijenosnicom dobrog, korisnog, dobrotvornoga te tješiteljicom trpećeg čovječanstva“.⁷ Jedino se u ovome od tri ovdje razmatrana dokumenta spominju konkretne društveno-političke sintagme: 'naša ugarska domovina' i Osijek kao 'kraljevski slobodni grad'. U tome se vide jasni pokazatelji jednog trijeznog, na korisnost i međusobnu suradnju orijentiranog građanskog duha u čvrsto zadanim okvirima užeg i šireg zavičaja.

Vratimo se, međutim, sada podrobnije Zagrebu, njegovoj glazbenoj udruzi i pitanjima načina njezina nastanka te razlogu, smislu i potrebama njezina ustanovljenja.

Ladislav Šaban, istaknuti glazbeni povjesničar 'kajkavske Hrvatske' iz druge polovice 20. stoljeća i višedesetljetni 'dobri duh' Hrvatskoga glazbenog zavoda, sada već gotovo stoljetnog nominalnog nasljednika starog „Musikvereina“, istražio je i objavio niz relevantnih podataka o toj temi. Kombinirat ćemo ih s nekim drugim izvorima i nadograditi vlastitim interpretacijama.

Samim akcijama napravljenim 1827. u cilju organiziranja „Musikvereina“ prethodilo je razdoblje od desetak godina glazbenih aktivnosti u Zagrebu: spomenimo tu samo znamenite izvedbe *Rekvijema* Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756.–1791.) iz 1819. i oratorija *Stvaranje svijeta* Franza Josepha Haydna (1732.–1809.) 1821. u staroj zagrebačkoj Katedrali. Slično je tome nešto ranije izvedbama oratorija *Timotheus* Georga Friderica Händela (1685.–1759.) 1812. u Beču najavljen osnutak tamošnjeg, kasnije svjetski znamenitog „Društva prijatelja glazbe“. Glavni 'spiritusi movensi' tih zagrebačkih zbivanja bili su nesumnjivo prosvijećeni biskup-mason Maksimilijan Vrhovac kao idejni začetnik, te svestrani, dobro obrazovani glazbenik i praktički provoditelj konkretnih akcija Georg Karl Wisner von Morgenstern, kojega je Vrhovac ubrzo nakon dolaska u Zagreb iz Arada već 1819. angažirao kao koralista zagrebačke Katedrale. Te su se akcije sastojale od pisanja Statuta, te njegova podnošenja na službeno potvrđivanje Ugarskom kraljevskom namjesničkom vijeću u Budimu (odobreno 8. svibnja 1827.) i Gradskom poglavarstvu u Zagrebu (odobreno 19. lipnja iste godine).⁸ Tim su sklopom idejnih inicijativa i konkretnih postupaka

7 Oba citata potječu iz prve rečenice Uvoda. Za original na njemačkom vidi bilješku br. 5.

8 Ladislav Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda* (Zagreb: Hrvatski glazbeni

intimna nagnuća i uspješne predradnje na području glazbe u Zagrebu prešle iz sfere privatnosti u sferu institucionalizirane javnosti. Zanimljivo je primijetiti da se praktički paralelno s tim prijelazom iz glazbeno-privatnog u javno poklopio i početak mogućnosti izjašnjavanja tzv. javnog mnijenja u obliku početka izlaženja 1826. prvog uspješnog novinskog pothvata u Zagrebu, tj. novina *Luna – Agrar Zeitung*. Na taj fenomen u procesu nastanka građanskog društva uvjerljivo je upozorio njemački sociolog i filozof Jürgen Habermas: „Samorazumijevanje funkcije građanske javnosti kristaliziralo se u toposu 'javnog mnijenja'.“⁹ I doista, časopis *Luna* objavio je prikaz prvog društvenog koncerta održanog 18. travnja 1827. u dvorani na Katarinskom trgu u Gornjem Gradu, praktički ilegalne priredbe održane dvadeset dana prije službena vladinog odobrenja i puna dva mjeseca prije pozitivne odluke Gradskog poglavarstva. U tom se prikazu nepoznatog pisca „...s mnogo topline i simpatija piše o uspjehu [koncerta] i poziva građanstvo da ovim nastojanjima dade podršku.“¹⁰

Da bismo sada logično prešli na drugi važni kompleks oko motivacija nastanka zagrebačke glazbene udruge – glazbeno-estetičkih odrednica njezina nastanka, valja se pozabaviti ličnostima njezinih utemeljitelja i prvih izvršujućih članova. Tu nam stanovit problem predstavlja činjenica da „...iz razdoblja 1827–1847. gotovo da i nema sačuvanih sjedničkih zapisnika, a zapisnika godišnjih skupština uopće nema“,¹¹ no dragocjenu informaciju o prvih 16 upisanih, tzv. podupirujućih članova pruža sačuvana računarska knjiga. Njih se danas smatra utemeljiteljima „Musikvereina“, jer su već u siječnju 1827. počeli uplaćivati po 1 forintu mjesečne članarine. Ladislav Šaban donosi važne podatke o njihovim profesijama i društvenom statusu: radilo se uglavnom o trgovcima (najmanje njih devet), po jednom pomoćniku vojnog liječnika, praktikantu vojne kancelarije i jednom glazbeniku, dok za četvoricu manjkaju podatci.¹² Tražiti među ovim ljudima praktičnog životnog profila idejne početnike glazbeno-estetičkih odrednica bio bi zacijelo jalov posao, no neka potrebna prava znanja, koja su mogla doći do izražaja pri izglasavanju Statuta, možda bi se moglo pronaći među 17 izvršujućih članova, među kojima su četiri skladatelja i učitelja glazbe,

zavod, 1982), 14–16.

9 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2021), 161.

10 Šaban, *150 godina*, 51.

11 Ibid., 17.

12 Ibid., 48.

pet studenata prava, sudaca i odvjetnika, te nekoliko privatnika, pa i jedan diplomirani vrtlarski stručnjak.¹³

Preostaje nam razmotriti za sada barem tri moguća scenarija u potrazi za autorom/autorima teksta ozbiljno 'oboružanih' filozofijsko-književnim znanjima dovoljnim da se u 1. paragraf Statuta zagrebačkog „Musikvereina“ ugrade glazbeno-estetičke odrednice. To su:

- A. Kandidat 'iz sjene', biskup Maksimilijan Vrhovac, bio je još živ 1826. u vrijeme posljednjih priprema oko organizacije naše glazbene udruge. Pregled doduše manjeg broja identificiranih djela njegove privatne biblioteke što je bila darovana današnjoj Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu, ali i fonda Knjižnice zagrebačkog Kaptola, možda bi pomogao u ovoj hermeneutičkoj potrazi za izvorima teme koju obrađujemo. No, prema svemu sudeći, Vrhovac je manje vjerojatni kandidat zbog teškog zdravstvenog stanja u trenutku osnivanja „Musikvereina“, što sugerira činjenica da je tuđim rukopisom u njegov dnevnik još 14. listopada 1825. bilo zapisano: „Za samoga objeda udario me moždani udar, upao sam u trajno zdravstveno stanje da sam u nemogućnosti dalje voditi ovaj Dnevnik.“¹⁴
- B. Drugi, i prema našem mišljenju, glavni kandidat jest jedan od najvažnijih pokretača i izvršujućih članova „Musikvereina“ – skladatelj Georg Karl Wisner von Morgenstern (1783.–1855.). Wisner je rođen u mađarskoj plemićkoj obitelji u Aradu, značajnom središtu Transilvanije (od Trianonskog sporazuma 1919. u današnjoj Rumunjskoj), ali se o njegovu školovanju dosad nisu pronašli podatci. Do pojave Vatroslava Lisinskog, koji mu je bio učenikom, bio je najznačajniji profesionalni glazbenik djelatan u sjevernohrvatskim krajevima, a prema ocjeni povjesničara Klaića, „Wisner je položio temelj glazbenom umijeću u Zagrebu, a potom i čitavoj Hrvatskoj“.¹⁵ Na inauguralnom koncertu „Musikvereina“, održanom 18. travnja 1827., bila je uz ostala djela izvedena i njegova himna u slavu glazbe *Hochgepriesenes Zauberreich der Töne*, tj. u prijevodu *Veleslavljeno*

13 Ibid., 48–49.

14 Josip Kolanović, „Riječ unaprijed“, u: *Diarium*, sv. 2: 1810.–1815., ur. Maksimilijan Vrhovac (Zagreb: Kršćanska sadašnjost – Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2017), XV.

15 *Leksikon jugoslavenske muzike*, „Wisner-Morgenstern, Juraj Karlo“, ur. Krešimir Kovačević, sv. 2 (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984), 530.

čarobno carstvo tonova. Ne odaje li pomalo pompozni naslov njegove kompozicije jasni romantički naboj njezina autora, koji u svakom slučaju kao aristokratski sin mora da je bio dobio dobru opću, pa i glazbenu naobrazbu? Moguće je pretpostaviti i da su Vrhovac i Wisner tijekom osmogodišnje suradnje i privatnih druženja izmjenjivali ideje i 'brusili' svoja shvaćanja o biti glazbe, njezinim funkcijama u životu čovjeka pojedinca i njezinu mjestu u društvu, a rezultat svega toga bilo je osnivanje „Musikvereina“ i koncipiranje njegova Statuta. Osim toga, Šaban spominje da su uz „pomoć Wisnera-Morgensterna sastavljena ... društvena pravila i poslana u Budim“,¹⁶ što znači da je u najmanju ruku redakcija teksta Statuta prošla kroz ruke Wisnera kao školovanog, vještog i uglednog pravnika i glazbenika.

- C. Međutim, postoji i treća mogućnost. Šaban tvrdi da „po uzoru na statute sličnih društava u Beču, Bratislavi i Grazu i statut Glazbenog društva u Zagrebu ima tri kategorije članova“.¹⁷ Posegnemo li za tim dokumentima, naći ćemo da bečko „Društvo prijatelja glazbe“ prema svojim statutima iz 1814. smatra da je najvažnija svrha Društva unaprjeđenje (*Emporbringung*) glazbe u svim njezinim granama. Što se Bratislave tiče, ondje je tek 1833. osnovan „Kirchenmusikverein“ (tj. „Udruga za crkvenu glazbu“), pa nije jasno u statut kojega bi se tamošnjeg glazbenog društva zagrebačko moglo ugledati. Drukčije pak stoji stvar s Grazom. Tamo je u proljeće 1815. utemeljena „Udruga gradačkih akademičara“ („Vereinigung Grazer Akademiker“). Svrha novoutemeljene udruge bila je „glazbena izobrazba vlastite i muzikalne mladeži u Štajerskoj“, kao i „zadovoljstvo publike i time postignuto unaprjeđenje dobrotvornih ustanova“.¹⁸ S ovom posljednjom formulacijom doprli smo do prve dodirne točke gradačke i zagrebačke glazbene udruge.

Ako se sada pobliže zagledamo u temeljne pojmovne kategorije kojima se služi tekst 1. paragrafa, možemo ih identificirati i klasificirati u četiri skupine: *estetičku*, *psihologijsku*, *etičku* i *praktičku*.

Osnovnu *estetičku* ideju vidimo formuliranu kao *profinjenje ukusa*. Ako se ukus definira kao sposobnost prosuđivanja i raspoznavanja lijepoga u smislu Kantova ‚bezinteresnog sviđanja‘, onda iza ideje njegovoga

16 Šaban, *150 godina*, 16.

17 Ibidem.

18 *Zweck des neu gegründeten Vereins war „seine eigene und der musikalischen Jugend in Steyermark musikalische Bildung“ sowie „das Vergnügen des Publikums und die dadurch zu erzielende Beförderung der Wohltätigkeitsanstalten“.*

profinjenja stoji koncept njegova razvitka putem odgoja, a tada smo već na tragu potrebe za umjetničkim, odnosno u ovom slučaju glazbenim školovanjem, što bi se trebalo postići uživanjem u izvedbama ‚priznato izvrsnih glazbenih djela‘. Apostrofranje ukusa inače je akvizicija estetičkih teorija 18. stoljeća i njegova općehumanističkog naslijeđa.

Psihologijski sloj čine dva pojma: *izobrazba osjećaja* i *izazivanje raspoloženja*. Prisutnost osjećaja kao središnje kategorije u glazbenoj umjetnosti nesumnjivo je akvizicija romantizma, iako mu se korijeni mogu iznaći još u baroknoj teoriji afekata. Tu je statut dokument suvremenosti, odnosno odraz dominantne tzv. estetike osjećaja (*Gefühlsästhetik*), koju će tek sredinom 19. stoljeća ‚uzdrmati‘ teorija Eduarda Hanslicka (1825.–1904.), orijentirana poglavito prema mašti i formi kao područjima estetičkog u glazbi.¹⁹ Glazba kao sredstvo izazivanja raspoloženja također ima izvor u stvaranju osjećaja u slušatelja, pa je takva funkcija glazbe, barem njezina ‚lakoglazbenog krila‘, nešto što prevladava u recepciji do danas. Međutim, specificirano izazivanje raspoloženja poticajnog za činjenje dobra (‚dobrotvornost‘) odjek je platonističkog vjerovanja u jedinstvo lijepog, dobrog i istinitog, te je akvizicija klasičnog njemačkog idealizma.

Time se približavamo terenu *etičnosti* u formulaciji o ‚moralnom oplemenjivanju‘, ali u ovome slučaju u službi vjere. Teza koju, dakle, ovdje promiče statut jest da će se kontaktom s estetički relevantnom (valjda sakralnom?) glazbom potaknuti vjerska pobožnost na rubu je otvorene vjerske propagande, pa je valjda ubačena u Statut kao koncesija ljudima Katoličke crkve koji su bili među najvažnijim podupirateljima „Musikvereina“, ali ne bi trebalo zanemariti ni sveopću religioznost kao stanje društvene svijesti u većine građanstva u 19. stoljeću.

I napokon, tu je i glas građanskog racionalizma u obliku jasne *praktičke orijentacije* spram konkretnih stvari i činova. Otvoreno se zalaže za nabavku ‚priznato izvrsnih glazbenih djela‘, tj. već općeprihvaćenih kanonskih djela europske umjetničke glazbe, čime je otvoren put stvaranju glazbene zbirke, tj. knjižnice i arhiva, koja je danas nakon 190 godina neprekidnoga rada najveća takva zbirka u Hrvatskoj nakon Knjižnice Muzičke akademije u Zagrebu. Paralelno s izvođenjem takvih djela u interpretacijama vrhunskih majstora i ova orijentacija neizravno smjera na ustanovljavanje vlastite glazbene škole. Stanoviti preludij ovoj orijentaciji bilo je već spomenuto izvođenje djela W. A. Mozarta i F. J. Haydna, te početak internacionalnog koncertiranja u

19 Eduard Hanslick, *Vom musikalisch-schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst* (Leipzig: Rudolf Weigel, 1854).

Zagrebu gostovanjem pijanističkog virtuozu Johanna Nepomuka Hummela (1778.–1837.) 1815. godine, opet na poziv biskupa Vrhovca.²⁰

Sumiramo li informacije i spoznaje iz ove male analize pojmova, možemo zaključiti da osnovna orijentacija sastavljača teksta 1. paragrafa zagrebačkog Statuta nije bila inspirirana linijom klasičnog njemačkog idealizma od Kanta do Hegela (uostalom, Hegelovi estetički spisi objavljeni su nakon osnutka zagrebačkog „Musikvereina“), već građanski utilitarnom koncepcijom s navođenjem očekivanih funkcija glazbe, prožetih njemačkom ranoromantičarskom „estetikom osjećaja“ (prije svih, Wilhema Heinricha Wackenrodera (1773.–1798.)²¹ i Ludwiga Tiecka (1773.–1853.)²²).

20 Trpimir Matasović, „From Johann Nepomuk Hummel (1815) to Karl Böhm (1940): 125 Years of Guest-Appearances of Foreign Musicians in Zagreb“, u: *Zagreb i glazba / Zagreb and Music 1094-1994*, ur. Stanislav Tuksar (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1998), 487–494.

21 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Izljevi srca jednog redovničkog brata, ljubitelja umjetnosti [Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders]* (Berlin: Johann Friedrich Unger, 1797.)

22 Ludwig Tieck, ur., *Maštanja o umjetnosti za prijatelje umjetnosti [Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst]* (Hamburg: Friedrich Perthes, 1799).

Reference:

- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2021.
- Hanslick, Eduard. *Vom musikalisch-schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolf Weigel, 1854.
- Kolanović, Josip. „Riječ unaprijed“. U: *Diarium*, sv. 2: 1810.–1815., ur. Maksimilijan Vrhovac, XV. Zagreb: Kršćanska sadašnjost – Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2017.
- Leksikon jugoslavenske muzike*. „Wisner-Morgenstern, Juraj Karlo“. Urednik Krešimir Kovačević, sv. 2, 530. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984.
- Matasović, Trpimir. „From Johann Nepomuk Hummel (1815) to Karl Böhm (1940): 125 Years of Guest-Appearances of Foreign Musicians in Zagreb“. U: *Zagreb i glazba / Zagreb and Music 1094-1994*, ur. Stanislav Tuksar, 487–494. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1998.
- Šaban, Ladislav. *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 1982.
- Tieck, Ludwig, ur. *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. Hamburg: Friedrich Perthes, 1799.

Summary

Erhöhte Bildung des Gefühls ... Verfeinerung des Geschmacks ... moralische Veredlung: Socio-Ideological and Music-Aesthetical Determinants of the First Statutes of Music Societies in Civil Croatia in the 1820s

In Civil Croatia (the Kingdoms of Croatia and Slavonia), three music societies were founded at the end of the 1820s: Musikverein in Zagreb (1827), Musikverein in Varaždin (1827) and Gesellschaft der Musikfreunde in Osijek (1830). The initial paragraphs/introductions of their statutes contain and reveal the socio-ideological and music-aesthetical determinants which prompted their founders to establish these societies. In their socio-ideological layer the humanistic ideals of the young bourgeoisie are evident: the common activities of artists, friends and lovers of music; inducement to benefits, usefulness and love among people; consolation, comfort and strengthening of individuals confronted with distresses of life; noble recovering from professional work; etc. In their music-aesthetical layer the dominant role of *Gefühlsästhetik* is evident: the cultivation and education of noble feelings; refinement of taste; etc. All this will be achieved by the purchasing of acknowledged musical works of excellence and by cherishing their precise performances; for these aims will serve the foundation and activity of music schools and performing ensembles. The establishment of these music societies was a praeludium to the process of the institutionalization of modern bourgeois music culture in northern Croatia in the 19th century.

Recepcija djelovanja Alfreda Pordesa u hrvatskom tisku u međuratnom razdoblju

Reception of Alfred Pordes' Activities in the Croatian Press in the Interwar Period

Tamara Jurkić Sviben (Hrvatska/Croatia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.167

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: Djelovanje skladatelja i dirigenta Alfreda Pordesa zabilježeno je u bosanskom, srpskom i hrvatskom tisku tridesetih godina 20. stoljeća. Analizom dostupnih članaka izvedbi autorskih djela u Hrvatskoj pozicionira se recepcija njegova glazbenog djelovanja u glazbeno-kulturni kontekst hrvatskoga prostora i kulturnoga prostora šire regije u razdoblju između dva svjetska rata.

KLJUČNE RIJEČI: Dirigent. Glazbena kritika. Opereta. Skladatelj židovskog podrijetla.

ABSTRACT: Alfred Pordes's composers' and conductors' work was recorded in the Bosnian, Serbian, and Croatian press in the thirties of the 20th century. By analyzing the available articles on performances of his compositions in Croatia, the reception of his musical activity is positioned in the musical and cultural context of the Croatian environment and the cultural environment of the wider region in the period between the two world wars.

KEYWORDS: Conductor. Music criticism. Operetta. Composer of Jewish origin.

Uvod

Alfred Pordes, pseudonimom Srećković¹ (Sarajevo, 14. studenog 1907. – Jasenovac, potkraj srpnja 1942)², kao glazbeni umjetnik prezentirao se u području skladanja i dirigiranja. U dječjoj dobi i ranoj mladosti glazbeno se obrazovao u Sarajevu u Oblasnoj muzičkoj školi³ i učio je violinu u „privatnom muzičkom zavodu prof. Suzina“.⁴ Na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji studirao je od 1923. godine do 1928. dirigiranje i kompoziciju u klasama Blagoja Berse, Franje Dugana i Frana Lhotke, u čijoj je klasi 1928. godine diplomirao dirigiranje, ravnajući orkestrom Akademije u izvedbi Mozartove *Čarobne frule*.⁵ U Sarajevu je također bio i zborovođa Jevrejskog pjevačkog društva „Lira“ u sezoni 1928/29.⁶

Studij glazbe na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, izvedbe na hrvatskim pozornicama i tisak njegovih popularnih opereta i šlagera jednim

-
- 1 Umjetnički pseudonim koji je Pordes koristio u području zabavne glazbe. (Krešimir Kovačević, ur., *Leksikon jugoslavenske muzike II* (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984), 200) U tekstu Egona Goldnera zabilježeno je da je Pordes taj pseudonim prvi put upotrijebio u naslovu praizvedbe operete *Omer-paša* u Zagrebu 1938. godine. Vidi o tome: Egon Goldner, „A-Pordes: Omer paša“. *Jevrejski glas*, 11, 4 (1938): 6–7.
 - 2 Krešimir Kovačević, ur., *Leksikon jugoslavenske muzike II* (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984), 200: kao mjesec smrti navodi srpanj 1941. godine kao i Ivan Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu i Institut za muzikologiju, 2011), 147. Međutim, na portretu Daniela Ozme na kojem se nalazi Pordesov lik i notni zapis uvoda u njegovu operu *Jesenja bura* stoji prosinac 1941. godine, što ukazuje na to da su do prosinca 1941. i Alfred Pordes i Daniel Ozmo bili još živi. Detaljnije u: Tamara Jurkić Sviben, „Glazbenici židovskog podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1941. godine“ (Doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija, 2016), 134.
 - 3 Fatima Hadžić, „Osnivanje i djelatnost Oblasne muzičke škole u Sarajevu (1920–1941)“, *Časopis za muzičku kulturu Muzika* 1 (2018): 6–35.
 - 4 Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, 123; Fatima Hadžić i Lana Šehović Pačuka, „A Contribution to the Knowledge of the Life and Work of Abraham S. Suzin“, u: *Music in Society The Collection of Papers 1*, ur. Amra Bosnić, Nerma Hodžić-Mulabegović i Naida Hukić (Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu i Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine, 2020), 235.
 - 5 Erika Krpan, ur., *Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu – 90 godina* (Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2011), 101.
 - 6 Hadžić and Šehović-Pačuka, „A Contribution to the Knowledge of the Life and Work of Abraham S. Suzin“, 235.

dijelom u Hrvatskoj⁷ upisali su Alfreda Pordesa i u povijest hrvatske glazbene kulture međuratnog razdoblja. Uz Žigu Hirschlera (1894–1941) bio je najpoznatiji i najizvođeniji autor „domaćih autohtonih opereta“ na ovim prostorima⁸.

Praćenje i recepcija Pordesovog glazbenog djelovanja uključuje potrebu šireg teritorijalnog i arhivskog istraživanja s obzirom na njegove glazbene aktivnosti u Zagrebu, Splitu, Cetinju, Sarajevu i Beogradu, pa i izvođenje njegovih djela na prostorima izvan šire regije. Hrvatski tisak kroz dvadesetak članaka od kojih trenutno nisu svi dostupni u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu bilježi njegovo djelovanje u svojstvu dirigenta glazbenih predstava te kao autora glazbeno-scenskih djela, odnosno izvedbi opereta u kazalištima u Zagrebu i Splitu.

Cilj ovoga rada je evidencijom, uvidom i analizom dostupnih članaka iz hrvatskog tiska uočiti percepciju i recepciju njegova glazbenog dirigentskog i skladateljskog djelovanja u hrvatskome glazbeno-kulturnom prostoru međuratnog razdoblja.

Glazbena djelatnost Alfreda Pordesa u hrvatskim kazalištima

Kao dirigent Alfred Pordes najviše je djelovao u Sarajevu⁹ i Beogradu, s kratkim dirigentskim stažom provedenim u kazalištu u Cetinju. Od 1931. godine do početka Drugoga svjetskog rata bio je jedan od vodećih dirigenata Beogradske opere, u kojoj je dirigirao gotovo cijeli standardni repertoar (više od 400 izvedbi). U Zagrebu je dirigirao praiizvedbom svoje

7 U Nakladi *Franjo Šidak* u Zagrebu objavljeno je 1935. godine više pjesama iz operete *Bosanska ljubav*. U Digitaliziranoj zbirci Knjižnica grada Zagreba nalazi se primjerak pjesme *Zizi* („Alfred Pordes: Zizi, pjesma iz operete *Bosanska ljubav*“, pristupljeno 14. siječnja 2024., <https://digitalnezbirke.kgz.hr/?pr=iiif.v.a&id=22556>). U Muzičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu nalaze se još tri pojedinačno objavljene pjesme iz istoimene operete (isto u Nakladi *Franjo Šidak* 1935. godine): *Kad u selu zasviraju gajde*, *Ljubavna pjesma: Na dušeku mekom...* te *Salko voli svoju malu curicu...* U istoj zbirci nalaze se još tiskane note dviju skladbi *Otero: Tango* i *Primerose: Tango* na tekst B. Đ. Nušića (Beograd: Agencija „Autor“, 1931), te jedna tango-pjesma *Svaku noć madame* iz kazališnog komada *Ulični svirači (Pesma sa ulice)* na tekst Petra Ercega i Sergija Strahova (Beograd: Edicija *Strahov*, 1940).

8 Više o tome: Jurkić Sviben, „Glazbenici židovskog podrijetla“.

9 Godine 1928. postaje dirigent *Narodnog pozorišta za zapadne oblasti* u Sarajevu, koje je nastalo spajanjem Sarajevskog i Splitskog kazališta. Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, 128.

operete u jednome činu *Contessa Violetta* (tekst Sigismund Steg i Alfred Pordes) 10. lipnja 1927. godine.¹⁰

NARODNO KAZALIŠTE
TUŠKANAC

Zagreb, petak 10. lipnja 1927. Predstava 186.

Početak u 8 sati

Mjesta po 20, 15 i 10 Dinara

**Priredba srednjoškolske dječke
čitaonice u korist gladne
hercegovačke djece**
Rasporedi

1. KAZEROVSKI, Otpisak u kasno-horografskih svetih, Laski odabaci, Dirigent: IVO STAJNER. 2. O BERA, Jak, Jak, Jak... — I. OBERG: Scherzo. 3. MAMUŠINI, Zlatomirski otok, Laski odabaci.	4. Dirigent: IVO STAJNER. 5. AMOR, Plova, Bala, Parler. 6. DUBRAVKA, Muzička igra, Igra Brijuni-Isula 7. DUBICA, Jermata, Brta na vrtu, Mala školica.
---	--

STANKA.

Prvi put

CONTESSA VIOLETTA

Opera u jednom činu: Kazališni S. SEGO i A. PODES; Muška A. PODESA.

Režiseri: PEKO KAZIMIROVIĆ. Dirigent: A. PODES.

L I C A :

Mika, obojni službenik	Marica, žena	Graf Mila, mladi otac
Ljuban (Vojvoda, njegov podčelnik), Vojvoda	Stana, poslužitelj	Bijana, žena
Vera, neprijateljica službenika	Šćepan, podčelnik	Stela, sluginja

Događaji se u jednoj situaciji u Zagrebu. Vrijeme: noć.

GLAVNE GLJEMNE LICE (za najprije izvedbu): br. 1. — 2. D 80.—, br. 3. — 4. D 80.—, br. 5. — 10. D 40.—; PARETI: 1. — XII. od
D 80.—, XIII. — XVII. od D 15.—, XIX. — XXII. od D 30.—; SPRAVNIK ZA ISKRE: D 8.—.

U OZBIRNAMA NAŠERANA JE UŠEVAVA TAJNA SA GLAZBOM

Blagajna se otvara u 7, početak u 8, a svršetak oko 10: sati

Slika 1: Kazališna cedulja Narodnog kazališta *Tuškanac* u Zagrebu o praiizvedbi operete *Contessa Violetta* A. Pordesa.¹¹

U razdoblju od 1929. do 1933. Pordes je djelovao kao dirigent u Splitskome kazalištu, gdje je ravnao sljedećim izvedbama: Jacques Offenbach: *Lijepa Jelena* (1929), Georges Bizet: *Đamileh* (1932), Ermanno Wolf-Ferrari: *Suzanina tajna* (1932), Srećko Albini: *Barun Trenk* (1933), Ivan Zajc: *Nikola Šubić Zrinski* (1933) i Franz Lehár: *Ševa* (1933).¹²

U tisku do danas nisu pronađeni komentari na njegovu dirigentsku djelatnost u hrvatskim kazalištima. Dosadašnja saznanja o toj temi svode se na informacije i pojedine osvrtne na izvedbe njegovih glazbeno-scenskih djela, konkretno opereta.

¹⁰ Vidi Slika 1.

¹¹ „Kazališna cedulja Narodnog kazališta *Tuškanac* u Zagrebu o praiizvedbi operete *Contessa Violetta* A. Pordesa“, Arhiv Židovske općine, Zagreb.

¹² Branko Hećimović, ur., *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, 1 (Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb i Globus, 1990).

Prva opereta u jednome činu *Contessa Violetta* (tekst Sigismund Steg¹³ i Alfred Pordes), koja je radnjom smještena u jednu slastičarnicu u Zagrebu, praižvedena je u Zagrebu 1927. godine pod ravnanjem samog autora.¹⁴ Izvedba je bila u Kazalištu u Tuškancu izvedena u korist „gladne hercegovačke djece“ i za nju do sada nije evidentiran neki kritički komentar koji bi donio više informacija o samome djelu i/ili izvedbi.

Opereta *Omer-paša* u hrvatskoj kritici međuratnog razdoblja

Predmet ovoga istraživanja bio je pratiti na koji je način hrvatska kritika međuratnog razdoblja percipirala skladateljska ostvarenja Alfreda Pordesa. Uvidom u dostupne članke iz periodike trenutno se u hrvatskom tisku pronalaze osvrti samo na premijernu izvedbu operete *Omer-paša* na velikoj pozornici Hrvatskog kazališta u Zagrebu. Riječ je o opereti u tri čina (6 slika) na tekst Maxa Bertucha koji je s njemačkog jezika preveo Marko Fotez. Predstavu je režirao Dejan Dubajić, dirigirao Đorđe Vaić, scenografiju izradio Marijan Trepše te koreografirao Rod Riffler. Opereta je praižvedena 19. siječnja 1938. godine, te je do 20. veljače 1938. četiri puta reprizirana.¹⁵

Pregledom novinskog tiska evidentiran je i intervju s autorom Pordesom u *Kazališnom listu* u Splitu povodom premijere operete *Nataša* u kazalištu u Splitu 17. travnja 1932. godine. Tom prigodom izvedena je samo jedna predstava u režiji Dragomira Krančevića.¹⁶ Za tu izvedbu dosada nije pronađen nikakav osvrt ili kritički tekst. Uoči izvedbe u *Kazališnom listu* objavljen je samo sadržaj operete te intervju u kojem Pordes na pitanje autora članka o tome kakva je muzika odgovara: „Čut ćete. Mislim da sam pogodio ono što se danas smatra modernim operetskim stilom.“¹⁷ Ići ukorak sa suvremenim tijekovima bio je u međuraću cilj operetnih

13 Prezime Steg uvidom u *Židovski biografski leksikon* moguće je vezati uz osobu Sigmunda Stega, pedagoga i židovskog aktivista koji je djelovao u Sarajevu, Splitu i Zagrebu i vjerojatno napisao tekst za ovu operetu zajedno s Alfredom Pordesom.

14 Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, 147: „Događa se u jednoj slastičarnici u Zagrebu. Vrijeme sadašnje.“

15 Hećimović, *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, 221.

16 Ibid, 500.

17 Alfred Pordes (Srećković), „Nataša (Razgovor s kompozitorom, g. Alfredom Pordesom)“, *Kazališni list* 37 (1932): 4–5.

skladatelja, pa je i Pordes težio za praćenjem modernih tendencija u tom žanru, no s obzirom na nepostojanje tekstova nije moguće zaključiti je li i kako tu suvremenost prepoznala splitska kazališna kritika.

No, pregledom tiska objavljenog uoči i nakon premijerne izvedbe operete *Omer-paša*¹⁸ na velikoj sceni kazališta u Zagrebu 19. siječnja 1938. godine, koja je ukupno imala pet izvedbi, moguće je locirati članke u sljedećim listovima: *Hrvatski dnevnik*¹⁹, *Jutarnji list*²⁰, *Jevrejski glas*²¹, *Književnik*²², *Komedija*²³, *Morgenblatt*²⁴, *Obzor*²⁵ i *Večer*²⁶.

Dostupne članke moguće je grupirati u dvije vrste napisa:

1. članci informativnog žanra s opisom sadržaja djela na programu (pisani s ciljem privlačenja publike): *Komedija* (Z.c.),
2. članci interpretativno-analitičkog žanra, s različito segmentiranim pristupom (riječ je o opisu okolnosti izvedbe, analizi libreta, režije, scene, same glazbe i glazbene izvedbe te iskazivanja subjektivnog mišljenja autora članka o uspjehu (ili neuspjehu), odnosno kvalitete samoga djela i/ili njegove izvedbe). Takvom tipu članka pripadaju sljedeći članci: *Hrvatski dnevnik*, *Jevrejski glas*, *Jutarnji list*, *Književnik*, *Morgenblatt*, *Obzor* i *Večer*.

18 Čavlović navodi ovo djelo pod naslovom *Janja* (prema ženskom liku u opereti) ne spominjući inačicu naslova *Omer-paša*. Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, 147.

19 Ivan Brkanović, „Omer-paša. Praizvedba operete od Pordesa-Srečkovića”, *Hrvatski dnevnik*, 21. siječnja 1938. (609), 9.

20 Lujo Šafranek-Kavić, „Omer-paša. Premijera operete od A. Pordesa-Srečkovića, libreto od Maxa Bertucha”, *Jutarnji list*, 21. siječnja 1938. (9334), 11.

21 Egon Goldner, „A-Pordes: Omer paša”, *Jevrejski glas* 11, 4 (1938): 6–7.

22 Pavao Markovac, „Opera”, *Književnik*, 11, 3 (1938): 138–140.

23 Marija Kuntarić, ur., *Bibliografija rasprava i članaka – Muzika*, knjiga 13 (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984), 255; Z.c. „Omer paša. Pred premijeru nove domaće operete.” *Komedija* 5, 3 (1938): 3–6. (u popisu literature vidjeti članke Marka Foteza)

24 Milutin Majer, „A. Pordes-Srečković: Omer-Pascha. Uraufführung am zagreber Nationaltheater”, *Morgenblatt*, 21. siječnja 1938. (18), 4.

25 Hubert Pettan, „Omer paša. Opereta u tri čina (šest slika). Uglazbio A. P. Srečković”, *Obzor*, 21. siječnja 1938. (15), 2.

26 Vladimir Ciprin, „Premijera operete Omer paša rasplakala je publiku umjesto nasmiješila. Libreto od Bečana g. Maxa Bertucha, muzika od g. Alfreda Pordesa-Srečkovića”, *Večer*, 20. siječnja 1938. (5144), 3.

Hrvatska glazbena kritika međuratnog razdoblja

Za kontekstualiziranje kritičke percepcije glazbenih ostvarenja Alfreda Pordesa potrebno je uvidjeti stanje i karakter te smjerove glazbene kritike na hrvatskom prostoru između dva svjetska rata. Autori Ivan Brkanović, Egon Goldner, Lujo Šafranek-Kavić, Pavao Markovac, Milan Majer, Hubert Pettan i Vladimir Ciprin, koji su brojnim osvrtima u aktualnim novinskim listovima i stručnoj periodici pratili glazbeno-kulturna zbivanja u međuratnom razdoblju, poglavito u Zagrebu, pripadaju različitim glazbeno-stilskim i glazbeno-kritičkim te stilskim opredjeljenjima, kao što se i „Hrvatska međuratna glazbena zbilja može... pohvaliti bogatstvom smjerova i stilova zastupljenih u glazbenom stvaralaštvu”.²⁷ Međutim, glavno obilježje hrvatske glazbe između dva rata ipak je dominacija (neo)nacionalnoga smjera i, prema riječima Majer-Bobetko, ta ideologija „zapravo nije trpjela konkurenciju; ona je u svojoj biti bila agresivna.”²⁸ Između dva rata znatno se povećava broj autora koji se bavi glazbenom kritikom, a i sama kvalitativna razina glazbene kritike raste. „Onodobna hrvatska glazbena kritika doživljava sebe velikim dijelom posrednikom između glazbe, odnosno skladatelja ili izvođača i publike, sa željom da vrednuje i interpretira, a rjeđe da samo dokumentira.”²⁹ Glazbeni kritičar brine se i o ukusu publike, teži europskim kriterijima u glazbi, intenzivno se bori protiv diletantizma, teži podizanju standarda opće glazbene kulture i većini kritičara je izrazito stalo do afirmacije domaćeg stvaralaštva i nacionalne glazbe.³⁰ Svaki pojedini kritičar neminovno iskazuje subjektivne stavove zbog kojih su se pojedinci znali sukobiti i u sudskim procesima. No, neovisno o obliku i žanru publicističkog izražavanja, Sanja Majer-Bobetko uočava „četiri osnovna tipa glazbene kritike u međuratnom razdoblju: 1. ideološko-utilitarističku, 2. marksističku, 3. impresionističku i 4. kritiku imanentnu glazbenom djelu.”³¹ Ovdje spomenuti autori mogu se svrstati u pojedine navedene tipove kritičara. Pavao Markovac svakako pripada marksistički opredijeljenoj kritici i u svojim stavovima jasno ističe prezir prema malograđanštini i banalnosti. Kritičari, koji su često i sami skladatelji, najčešće su pobornici (neo)nacionalnoga smjera, te se u takav

27 Sanja Majer-Bobetko, *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1994), 28.

28 Ibid.

29 Ibid.

30 Ibid.

31 Ibid.

ideološko-utilitaristički tip pisaca mogu svrstati Ivan Brkanović, Lujo Šafranek-Kavić i Milutin Majer, kao i pisci koju nisu nužno skladatelji poput Vladimira Ciprina i Egon Goldnera, od kojih se prvi također u svojim stavovima zalaže za važnost iskazivanja nacionalnog smjera, a drugi, s obzirom na židovsko podrijetlo i list za koji piše (*Jevrejski pregled*), zastupa subjektivno zaštitnički pristup prema skladatelju koji je njegov sunarodnjak (Pordes). U nastavku teksta prikazat će se kako su pojedini navedeni glazbeni kritičari, s obzirom na osobne svjetonazore, opredjeljenja i stavove percipirali skladateljsku pojavnost Alfreda Pordesa u tridesetim godinama 20. stoljeća.

Recepcija u tisku

Prvi članak anonimnog autora (potpisanog kao Z.c.) u listu *Komedija*³² izvještajnog je karaktera i donosi osnovne podatke da je opereta *Omer-paša* nastala 1936. godine na Bledu na libreto poznatog bečkog libretista Maxa Bertucha i da je nakladu preuzeo bečki nakladnik Weinberger. Također čitatelj dobiva informaciju da nakon zagrebačke izvedbe slijedi izvedba na njemačkom jeziku u Tropavi u Čehoslovačkoj. Nastavak teksta svojevrsna je promidžba, reklama izvedbi, usmjerena na animiranje čim većeg broja ljubitelja glazbe na odlazak u kazalište. Prije prepričavanja radnje operete autor najavljuje „moderna očekivanja“ koja se od djela očekuju: „Imajući u povijesti pouzdani izvor efektnog sadržaja, potrebno je samo tu interesantnu građu obraditi na moderan način, zaodjeti je dobrom muzikom, i uspjeh je osiguran.“³³

Navedeni uvod upućuje čitatelja da djelo ima sve potencijale za uspjeh, te na taj način vrši propagandu za privlačenje publike ističući njegovu potencijalnu modernost. Slijede detaljni opisi povijesnog konteksta ličko-turskog povijesnog lika Mihajla Latasa, muslimanskim imenom poznatog kao Omer-paša. Zaplet radnje uobičajen je za onodobne tekstualne predložke opereta. Fokusiran je na ljubavnu priču Omera i Janje sa sretnim i nesretnim momentima, vrhuncima i padovima, koja se kontekstualizira u nekoliko slika u sredinama Gospića, Banje Luke, Skopja, Carigrada i Beča. Kraj teksta ističe obradu libreta u „velikoj maniri“, te se time opravdava operna podjela uloga u Velikome kazalištu jer je to „manje opereta u modernom stilu“, a više „pjevačka igra s pjesmama“, kako kazuje

32 Z.c. „Omer paša. Pred premijeru nove domaće operete“, 3–6.

33 Ibid.

(nepoznati) autor članka³⁴. Iz tog su razloga pjevačke uloge povjerene mahom opernim pjevačima. Mario Šimenc i Ančica Mitrović tumačili su Omera i Janju, Marijan Rus Mehmeda, Bianka Dežman Nevenku, Ruža Cvetičanin Fatimu, Vladimir Majhenić Idrisa, Milivoj Kučić Iliju i dr. Režiju potpisuje Dejan Dubajić, a dirigira Đorđe Vajić. Uz najavu da koreografiju potpisuje Rod Riffer, komadu se prognozira obećavajući uspjeh.

Nakon izvedbe operete *Omer-paša* u Zagrebu u sedam različitih novinskih listova sedmorica različitih autora donosi osvrte na izvedbu djela. Osvrti su u manjoj mjeri naklonjeni skladatelju, no prilično su kritični prema libretistu, od kojeg se očekivalo „puno više” s obzirom na prijašnja libretistička iskustva u Beču i Berlinu.³⁵

Uvidom u članke zamjerke kritičara pripisuju se upravi koja je omogućila postavljanje djela na kazališnu scenu, samoj izvedbi, skladatelju te režiji. Kroz tekstove iskazuje se stav autora teksta o tome kakva bi opereta trebala biti, što se podrazumijeva pod pojmom „domaća opereta”, te što se uopće podrazumijeva pod izrazom „naš folklor” s obzirom na širinu geografske lokacije koja obuhvaća široko područje od Beča do Skopja. I današnje iščitavanje navedenih članaka koji su nastali 1938. godine postavlja pitanje što se to smatra „našim” i iz čije perspektive (Bosne, Zagreba, Beča?). Primjerice Milan Majer u *Morgenblattu*³⁶ upozorava da povećane sekunde i protupomaci nisu „naši” autohtoni, da je uporaba folkloru u ovoj opereti netradicionalna i neautohtona, te kritizira obrazovanje autora koje upućuje na uporabu takvih elemenata. Majer također primjećuje da plesovi ruralnih parova nisu usklađeni sa slikama i nošnjama, da lički seljački par ne pleše na tradicijski način, kao ni turski, te kritizira i kostimografski odabir nošnji.

Također, isti autor kritizira kontekstualiziranja u suvremenost kada se u nošnjama pleše *foxtrot* (ističe se neprimjerenost miješanja građanskih navika s ruralnim kontekstom), ali istovremeno pohvaljuje izvođače što ukazuje na potrebu autora teksta da sadržaj teksta nivelira praveći distinkciju između ocjene samog djela te kvalitete izvedbe. Značajna je kritika istog autora na sam libreto gdje se ističe autorovo (Max Bertuch) nepoznavanje povijesti „naših krajeva” i kritizira se moderna kontekstualizacija, te se navodi kako je ova opereta, koja bi trebala imati

34 Ibid.

35 Majer, „A. Pordes-Srećković: Omer-Pascha. Uraufführung am zagreber Nationaltheater”, 4.

36 Ibid.

komične i moderne elemente, ustvari više tužna i tragična, te time ne ostvaruje očekivanja publike i kritike. Ista očekivanja u smjeru vedrijeg sadržaja operete ima i autor Vladimir Ciprin, koji upozorava: „Na taj djelomično historijski događaj satkao je poznati bečki libretist Max Bertuch libreto pun ljubavnih i sentimentalnih scena, pun velike ljubavi, tako, da se zapravo čudimo bečkom libretisti, kako je sasma zaboravio da su osim sentimenta takodjer bitne karakteristike operete smijeh i vedrina.”³⁷

Isti autor tako upućuje u potrebu dodatnog angažmana Alfreda Pordesa u namjeri stvaranja „domaće operete”: „U svakom slučaju g. Pordes u svom traženju stvaranja operete iz naših krajeva i od naših motiva morat će još proći velik put do svog ostvarenja.”³⁸

Kritike i osvrti mogu biti i značajan izvor informacija o zaboravljenim autorima (bilo skladateljskim, libretističkim ili izvođačkim), pa je tako iz članka Ivana Brkanovića u *Hrvatskom dnevniku*³⁹ moguće saznati da je tijekom 1938. godine libretist Max Bertuch boravio u hrvatskoj sredini i da je pokušao svoje libretističko znanje staviti u domaći kontekst ne samo ovom operetom već i prije, kada je pisao libreto za Baranovićevu operu *Turci idu*. Taj pokušaj da se sadržaj operete *Omer-paša* smjesti u domaću sredinu, prema Brkanoviću, Bertuchu nije uspio jer je samo karakteristike bečke operete zamaskirao u likove u narodnim nošnjama, a to, prema autoru, nije dovoljno za nešto što bi se trebalo smatrati domaćom autohtonom operetom. Tako Brkanović komentira Bertuchov uradak: „Spomenuti libretista, koji je ranije svoje djelovanje u istom svojstvu razvijao u Berlinu i Beču, doselivši se k nama nastojao se koristiti našim folklorom i napisao osim spomenutog libreta i libreto za novu Baranovićevu operu 'Turci idu'. Ne poznajući dovoljno našega čovjeka nije Bertuch ovdje uspio stvoriti libreto u kojem, kao akteri, naši ljudi stvaraju situacije uvjetovane okolicom i humorom našega naroda, već su to poznati zapletaji i tipovi bečke operete, koji su svoje uniforme ovaj put zamijenili našom narodnom nošnjom. Radi toga čitava opereta djeluje neuvjerljivo, jer su likovi bečke operete tu samo maskirani.”⁴⁰ Autor Ivan Brkanović također kritizira upravu kazališta i postavlja pitanje o ideji postavljanja Pordesova djela na veliku scenu glavnog kazališta, s

37 Ciprin, „Premijera operete Omer paša rasplakala je publiku umjesto nasmiješila. Libreto od Bečana g. Maxa Bertucha, muzika od g. Alfreda Pordesa-Srečkovića”, 3.

38 Ibid.

39 Brkanović, „Omer-paša. Praizvedba operete od Pordesa-Srečkovića”, 9.

40 Ibid.

ostavljanjem mogućnosti da se djelo možda moglo izvesti na maloj sceni, gdje se ionako uočava pad kvalitete. U svojoj ogorčenosti Brkanović navodi: „Ne nalazimo nikakvog opravdanja, da je uprava Hrvatskog narodnog kazališta ovu operetu iznijela na pozornicu Velikog kazališta, šta više smatramo ovaj postupak kao oskrvrnjenje naše najviše glazbene ustanove.”⁴¹ Brkanović također oštro iskazuje svoj stav zastupajući napore u stvaranju glazbe u skladu s nacionalnim smjerom, pa sve elemente koje prepoznaje kao strane, smatra nepotrebnima i neuvjerljivima, pogotovo eklektične mješavine te ističe: „Zalud su naši ideolozi i narodni borci opravdane težnje našega naroda potkrijepili činjenicom posebne narodne kulture. Zalud su naši umjetnici na temelju te spoznaje stvarali svoja umjetnička djela, kad Hrvatsko narodno kazalište preko gospodina Bertucha i Pordes-Srečkovića dokazuje hrvatskoj javnosti, da te potrebne kulture nema, - jer po njima naš lički čovjek pleše fokstrote i ovome slične plesove, pjeva šlagere baš tako, kako se to čuje u svim gradovima Europe i Amerike... Glazba ove operete, rađena kapelmajstorskom vještinom, predstavlja mješavinu glazbenih izražaja od Griega pa do Puccinija da s crnačkim elementima ritma preko Bospora dođe u Gospić.”⁴²

Pri razumijevanju sadržaja Brkanovićevih publicističkih napisa valja imati na umu da je i sam u međuratnom razdoblju svjetonazorski pristajao uz nacionalni smjer, te da je izrazito promišljao o iskazivanju „nacionalnog” u hrvatskoj glazbi toga vremena, što potvrđuje Ivona Ajanović kada konstatira da je Brkanović u svojim kritičkim tekstovima „...i riječju govorao suvremeni nacionalni stil u hrvatskoj glazbi”.⁴³

Zanimljivo je također imati uvid u različitu razinu strogosti autora članaka. Primjerice, dobronamjerni autor koji se usudi minimalno izraziti neku kritičku opasku – Egon Goldner u *Jevrejskom glasu* hvali skladatelja Pordesa i njegovu želju da stvori domaću operetu: „Pravac kojim je krenuo sa ‘Omer-Pašom’ odaje da je Pordes u prvom redu savremen: stvara operetu koja će zadovoljiti ‘domaće’ muzičke i libretističke osjećaje u skladu sa prokušanim operetskim receptima. Pokušaja na tom pravcu bilo je (u Zagrebu) istina već više, ali još nijedan nije od javnosti i pisca ovih redaka Pordes je dosada

41 Ibid.

42 Ibid.

43 Ivona Ajanović, „Brkanović, Ivan”, u: *Hrvatski biografski leksikon*, ur. Aleksandar Stipčević (Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1989), dostupno na: Hrvatski biografski leksikon (lzmk.hr).

kritike označen kao uspio. Po mišljenju najbliži potpunom uspjehu.”⁴⁴ Tako i Šafranek-Kavić, dajući diplomatsku i laganu kritičnu notu uspjehu ovoga djela, analizirajući što je bilo bolje, a što lošije, ukazujući na problematiku općenito bečke i mađarske operete koje kombiniraju etnomotive s bečkim štihom, daje šansu za uspjeh Pordesovu skladateljskom uratku, te na kraju svog članka zaključuje: „Ove stranice opravdavaju nadu da će autor, koji u zvučnoj instrumentaciji i tehnici solističkog i zbornog vokalnog stavka dobro poznaje svoj zanat, dok se oslobodi, znati napisati i bolju muziku od Omerove.“⁴⁵ Blagonaklon prema Pordesu je i Vladimir Ciprin, koji pronalazi pozitivne elemente u skladateljevom naporu u stvaranju domaće operete: „Alfred Pordes-Srečković kao kompozitor pokazao je, da ima mnogo smisla za velike i širokog zamaha arije. U svakoj od prvih četiriju slika dao je glavnim junacima osjećajne arije dokazavši tako, da bi vjerojatno s drugim, operetskijim libretom, bio kadar stvoriti bolje i vrijednije djelo. I ritma i temperamenta ima u njegovim melodijama, samo su prigušeni, jer je autor hito u okviru Like i Bosne dati muziku više nacionalnog karaktera. Mladom autoru je uspjelo da nije zapao u nizanje sevdalinki, a isto tako nije ni banalno obradio nekoliko pučkih motiva, već jednostavnim, ali ukusnim harmonijama i dao im solidnu instrumentaciju.“⁴⁶ Ciprin donekle i pohvaljuje Pordesa koji je pokušao glazbom nadoknaditi manjkavost libreta. „Može se reći, da je kompozitor svojom relativnom invencijoznošću..., a naročito rutinirano izradjenim i provedenim arijama mnogo ublažio tužnu monotoniju libreta, a kad je radnja u posljednje dvije slike upravo nemoćnički zapela, onda nije više ni kompozitor mogao ništa učiniti.“⁴⁷

Blaga i dobronamjerna također je i kritika Huberta Pettana u *Obzoru*, koji rezimira istu problematiku manjkavosti radnje, folklorizama i glazbenog eklekticizma, fokusirajući se na kraju i na samu izvedbu pjevača gdje ukazuje na neke uspjelije ili manje uspjele pjevačke momente ili nazalnost pojedinih izgovora teksta. Tako Pettan analizira formu, glazbu i karakter „domaćeg” izričaja kao i problematiku sadržaja i dramatsku napetost: „Ovo djelo i nije opereta.... treći čin (naročito peta slika) nema upravo nikakove radnje, te predstavlja samo neizbjježivu sentimentalnost.

44 Goldner, *Jevrejski glas*, 6–7.

45 Šafranek-Kavić, „Omer-paša. Premijera operete od A. Pordesa-Srečkovića, libreto od Maxa Bertucha”, 11.

46 Ciprin, „Premijera operete Omer paša rasplakala je publiku umjesto nasmiješila. Libreto od Bečana g. Maxa Bertucha, muzika od g. Alfreda Pordesa-Srečkovića”, 3.

47 Ibid.

I pojedina lica su tek nabačena... Ima više glazbe nego je to običaj u operetama, premda i u kompozicijskom, kao i u pogledu instrumentacije ima dosta jednoličnosti u izražaju. Mnoga sentimentalnost zahtjeva često sordiniranje instrumenata, a ambijent pojedinih slika pruža mu mogućnost upotrebe narodnih motiva i melodija, iz kojih stvara pojedine muzičke brojeve, dok su ostale točke pod utjecajem uspješnih opereta. Poput sadržaja, djelo prema sredini pokazuje uspon, koji prema svršetku opet opada. Svakako najslabije mu uspjeva dramatsko crtanje. Bolje su mu uspjele neke pjevačke točke.”⁴⁸ Iz navedenog je vidljivo kako Pettan kao autor kritike pruža čitatelju informaciju o kvaliteti sadržaja (libreta) operete gdje ukazuje na slaba mjesta, a također se osvrće i na skladateljski segment vezan uz orkestraciju, skladateljsku invenciju kad je riječ o uspješnosti uporabe narodnih motiva koji se uvijek ističu i kvalitativno propituju kod zastupnika nacionalnog smjera, kao i (ne)uspjeh skladatelja u praćenju dramske radnje. Iskazuje se bolji uspjeh u glazbenoj invenciji kod pjevačkih brojeva, što ukazuje na određeni Pordesov skladateljski potencijal koji bi se trebao dalje razvijati.

Najoštrij je Pavao Markovac, koji se izrazito obrušava na upravu kazališta koja postavlja (po Markovčevu sudu) površna djela što ne obrazuju publiku u kvalitetnoj glazbi. Markovac kritizira ponešto i samog Pordesu, ne htijući previše trošiti riječi na navedeno djelo, ali se osvrće općenito na skladateljsku hrvatsku operetnu scenu kada kaže: “Srečković je na liniji nekih naših kompozitora, koji misle da se folklorističkom draperijom inače banalne i plitke epigonske muzike stvara u narodnom stilu”⁴⁹.

Interesantno je primijetiti kako hrvatska glazbena kritika između dva rata ima i svijest o svojoj važnosti u odnosu prema publici, te time i ispunjava svoju ulogu koju ističe i Majer-Bobetko kada kaže da glazbeni kritičar „utječe na stvaranje ukusa publike i na razinu standarda glazbenoga života”.⁵⁰ Pavao Markovac u tom pogledu izrazito je angažiran i nije mu svejedno ukoliko, prema njegovom mišljenju, programski koncepti uprava kazališta ne ulažu dovoljan trud u prezentaciju kvalitetnog repertoara. U tom kontekstu Markovac piše: „...Neke se izrazite pogriješke i nedostaci čak i hvale sa strane same uprave... što znači zavođenje publike u bludnju (vidi niže slučaj sa ‘Omer-Pašom’)... Danas nije vrijeme za ovakva olaka shvaćanja kulturnog rada. Publika traži više nego časovitu razonodu i

48 Pettan, „Omer paša. Opereta u tri čina (šest slika). Uglazbio A. P. Srečković”, 2.

49 Markovac, „Opera”, 139.

50 Majer-Bobetko, *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*, 15.

okreće leđa svemu, što joj ne može dati odgovora na mnoga teška pitanja, koja joj svakodnevno postavlja život.”⁵¹

Zaključno

Prateći tekstove u kojima se daje osvrt na operetu realiziranu tridesetih godina 20. stoljeća u Velikom kazalištu u Zagrebu, uočava se kako se u njima, pored same analize glazbenog djela, libreta, glazbe i izvedbe, zrcale svjetonazor i očekivanja autora članaka i sredine koja bi voljela imati domaću operetu, ali se pritom njihove vizije tog žanra razlikuju.

Neki među njima preferiraju operetu u bečkom stilu na kakvu su navikli (pritom najuspjelijom operetom smatraju Albinijevog *Baruna Trenka*, premijerno izvedenog 1908, s kojim se uspoređuje i ovo djelo). Drugi pak očekuju djela u kojima su primjetni tradicijski elementi, no ti „narodni elementi“, prema njihovim riječima, trebaju biti usklađeni s domaćom (čitaj – hrvatskom) nacionalnom tradicijom koja se u ovome kontekstu ne može prepoznati u orijentalizmima, odnosno glazbom premreženom povećanim sekundama i protupomacima⁵². Uporabu fokstrota, koji je bio vrlo popularan u zabavnoj glazbi između dva rata i koji je sam Pordes jako volio (jer mnogi njegovi šlageri sačuvani u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici skladani su u navedenom metru i ritmu, kao i u ritmu tanga), u ovoj opereti kritika nije prepoznala kao pozitivnu karakteristiku, već kao podilaženje publici koja iskazuje malograđanske karakteristike i željna je profane glazbe.

Unatoč naklonosti židovskog autora Goldnera, čiji napisi svjedoče o velikim očekivanjima od novog Pordesovog djela, u suštini ova opereta, prema iskazu kritike, nije ostvarila očekivanja sredine za moderno i kvalitetno suvremeno domaće djelo. Hrvatska kritika međuratnog razdoblja ima za uzor vrhunac bečke operete, te je i u sadržajnom i u glazbenom smislu vrlo osjetljiva na poimanje „domaćih elemenata“ u citiranju ili reminiscencijama na folklorističke elemente, a kod hrvatskih autora te karakteristike prepoznaje u pozitivnom primjeru djela Srećka Albinija *Barun Trenk*, čiju razinu, nažalost, Pordesovo djelo nije doseglo.

51 Markovac, „Opera”, 139.

52 O tome posebno piše Majer, „A. Pordes-Srečković: Omer-Pascha. Uraufführung am zagreber Nationaltheater”, 4.

Tako je pisala zagrebačka kritika 1938. godine. Bilo bi interesantno ovu operetu danas postaviti, kada je publika izložena mnogim multistilskim izričajima glazbe 20. i 21. stoljeća te raznim glazbenim promišljanjima i ostvarenjima zabavne glazbe koja i dalje kombiniraju mnoge utjecaje, od američke glazbe, orijenta, folka, mediteranske klape do suvremenih klasičnih glazbenih izričaja... Zanimljivo bi bilo vidjeti kako bi režija postavila ovo djelo na pozornicu, a kakva bi bila recepcija publike i kritike. S obzirom da kvalitativno-analička glazbena kritika u Hrvatskoj danas gotovo i ne postoji, možda bi se osvrta u medijima sveo isključivo na šturu informacije o izvedbi djela. Ili bi autori osvrta ipak iskazali svoja očekivanja i uputili publiku na temeljne vrijednosti očekivanoga kao kritika tridesetih godina 20. stoljeća? Kako bi današnja hrvatska kritika okarakterizirala publiku koja se zabavlja na profanu glazbu profanoga sadržaja?

To, nažalost, u kontekstu operete *Omer-paša* nećemo tako skoro saznati jer dosadašnjim uvidom u kazališne arhive i arhiv muzikalija Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu nije pronađena partitura niti dionice operete *Omer-paša* na temelju koje je bila ostvarena izvedba 1938. godine u Zagrebu. Neovisno o stavovima koje je iznijela kritika tridesetih godina prošlog stoljeća, za potrebe kvalitativne umjetničke revalorizacije Alfreda Pordesa bio bi svakako potreban uvid u partituru operete, a hvale vrijedno bilo bi glazbeno-scensko uprizorenje bilo u nekom od hrvatskih kazališta, bilo u kazalištima u široj regiji gdje je Pordes djelovao (Bosna i Hercegovina, Srbija, Crna Gora). Svakako, u kontekstu recepcije skladateljskog stila Alfreda Pordesa bilo bi značajno čuti, temeljem sačuvane partiture opere *Ekvinocijo (Jesenja bura)* na tekst Ive Vojnovića koja se nalazi u Jevrejskom istorijskom muzeju u Beogradu⁵³, kakva je bila glazbena skladateljeva vizija ove drame hrvatskoga autora.

Tko zna kako bi se dalje razvijala Pordesova skladateljska invencija da, nažalost, nije stradao u logoru Jasenovac, na što podsjeća i portret Daniela Ozme kao posljednje svjedočanstvo boravka obojice autora u logoru⁵⁴.

Možda bi postavljanje na scenu opere *Jesenja bura* promijenilo percepciju Pordesova stvaralaštva kod glazbene kritike, koja mu je zamjerala kopiranje popularnih autora mjuzikla i opereta te odabir nekvalitetnih libreta, ali je svejedno u njegovu radu prepoznala skladateljski potencijal, individualnu invenciju te nastojanja za obogaćenjem orkestralnog zvuka.

53 Više o tome: Jurkić Sviben, „Glazbenici židovskog podrijetla“.

54 Ibid.

Reference:

- Ajanović, Ivona. „Brkanović, Ivan”. U: *Hrvatski biografski leksikon*, urednik Aleksandar Stipčević. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1989.
- Brkanović, Ivan. „Omer-paša. Praizvedba operete od Pordesa-Srečkovića”. *Hrvatski dnevnik*, 21. siječnja 1938.
- Ciprin, Vladimir. „Premijera operete Omer paša rasplakala je publiku umjesto nasmiješila. Libreto od Bečana g. Maxa Bertucha, muzika od g. Alfreda Pordesa-Srečkovića”. *Večer*, 20. siječnja 1938. (5144), 3.
- Čavlović, Ivan. *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu i Institut za muzikologiju, 2011.
- Goldner, Egon. „A-Pordes: Omer paša”. *Jevrejski glas* 11, 4 (1938): 6–7.
- Goldstein, Ivo, urednik. *Židovski biografski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 2018.
- Hadžić, Fatima i Šehović Pačuka, Lana. „A Contribution to the Knowledge of the Life and Work of Abraham S. Suzin”. U: *'Music in Society' The Collection of Papers* 11, urednice Amra Bosnić, Nerma Hodžić-Mulabegović i Naida Hukić, 225–267. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu i Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine, 2020.
- Hadžić, Fatima. „Osnivanje i djelatnost Oblasne muzičke škole u Sarajevu (1920–1941).” *Časopis za muzičku kulturu Muzika* 1 (2018): 6–35.
- Hećimović, Branko, urednik. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, 1. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb i Globus, 1990.
- Jurkić Sviben, Tamara. „Glazbenici židovskog podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1941. godine”. Doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija, 2016.
- Kovačević, Krešimir, urednik. *Leksikon jugoslavenske muzike* 11. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984.
- Krpan, Erika, urednica. *Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu – 90 godina*. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2011.
- Kuntarić, Marija, urednica. *Bibliografija rasprava i članaka – Muzika*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1986.
- Majer-Bobetko, Sanja. *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1994.
- Majer, Milutin. „A. Pordes-Srečković: Omer-Pascha. Uraufführung am zagreber Nationaltheater”. *Morgenblatt*, 21. siječnja 1938.
- Markovac, Pavao. „Opera”. *Književnik* 11, 3 (1938): 138–140.
- Pettan, Hubert. „Omer paša. Opereta u tri čina (šest slika). Uglazbio A. P. Srečković”. *Obzor*, 20. siječnja 1938. (15), 2.

- Pordes (Srečković), Alfred. „Nataša (Razgovor s kompozitorom, g. Alfredom Pordesom)”. *Kazališni list* 37 (1932): 4–5.
- Šafranek-Kavić, Lujó. „Omer-paša. Premijera operete od A. Pordes-Srečkovića, libreto od Maxa Bertucha”. *Jutarnji list*, 21. siječnja 1938. (9334), 11.
- Z.c. „Omer paša. Pred premijeru nove domaće operete”. *Komedija* 5, 3 (1938): 3–6.

Kako se kalio Franjo Horvat (1920–1997)? Formativne godine baletana, koreografa i baletnog pedagoga Franje Horvata

How Franjo Horvat (1920–1997) Was Tempered? The Formative Years of Ballet Dancer, Choreographer and Ballet Teacher Franjo Horvat

Tatjana Čunko (Hrvatska/Croatia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.185

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

Sažetak: Ovo istraživanje na temelju arhivskih izvora osvjetljava detalje školovanja i obiteljskih prilika Franje Horvata (1920–1997) u Zagrebu, potom služenja vojnog roka, vojevanja u Kalničkom partizanskom odredu, umjetničkog djelovanja u Centralnoj kazališnoj družini ZAVNOH-a (1943–1945), te prvog poslijeratnog nastupa u okviru „Studija Ane Maletić za umjetnički ples“ u Zagrebu 1946.

Ključne riječi: Franjo Horvat. Ana Maletić. Balet. Kalnički partizanski odred. Centralna kazališna družina ZAVNOH-a.

Abstract: This research, based on archival sources, sheds light on the details of the education and family circumstances of Franjo Horvat (1920–1997) in Zagreb, then his military service, fighting in the Kalnik partisan detachment, artistic activity in the Central Theater Company of ZAVNOH (1943–1945), and the first post-war performance as part of the „Ana Maletić Studio for Artistic Dance“ in Zagreb in 1946.

Key words: Franjo Horvat. Ana Maletić. Ballet. Kalnik partisan detachment. Central Theater Company of ZAVNOH.

Uvod

U potrazi za izvedbama djela Ludwiga van Beethovena (1770–1827) u Hrvatskoj od 1941. do 1945.¹ u *Repertoaru hrvatskih kazališta* Branka Hećimovića pronađen je podatak da je na Prvom kongresu kulturnih radnika Hrvatske u Topuskom 25. lipnja 1944. prvi i jedini put izveden balet *Robovanje, borba i pobjeda*, što su ga „prema pojedinim stavcima Beethovenovih klavirskih sonata adaptirali Danica Pollak-Ogrizović i Franjo Horvat“.² To je prva poznata samostalna koreografija Franje Horvata, o kojoj se činilo da bi bilo zanimljivo saznati što više, kao i o okolnostima i kontekstu njezina nastanka. Zbog toga je istraživanje prošireno na najmanje poznat dio života Franje Horvata, njegove formativne godine, odnosno školovanje te život i rad do 1947., kada istupa iz Zagrebačke plesne pozornice, baletnog ansambla čija je rukovoditeljica i koreografkinja bila Ana Maletić. Ta se godina može smatrati krajem Horvatova formativnog razdoblja, odnosno početkom nove etape životnog i profesionalnog puta, jer je nakon toga postao direktor Komorne plesne grupe Zagreb, u kojoj je prvi put djelovao ne samo kao plesač i koreograf nego i kao rukovoditelj i pedagog.

Profesionalni život ga je dalje vodio u Baletni ansambl JNA u Beograd (1948–1949), u Balet Narodnog pozorišta u Sarajevu (1949–1962), gdje je bio koreograf, prvi solist, a potom ravnatelj, zatim u Balet HNK u Splitu (1968–1973), gdje je djelovao kao koreograf i ravnatelj. Koreografirao je klasične i suvremene balete, kao i plesne brojeve u operama i dramskim predstavama te odgojio mnoge baletne umjetnike. Njegov koreografski izraz opisuje se kao spoj tradicije „klasičnog baleta i stilizacije narodnih plesova s prostora bivše Jugoslavije“³ uz isticanje posebnog smisla „za oblikovanje masovnih scena i poetičnih solističkih likova“.⁴ Zapamćeno je da mu je „misao vodilja bila ... bujnost i dinamika koreografske vizije,

1 U sklopu međunarodnog istraživačkog projekta „Beethoven and His Music in Nazi-Occupied European Countries“, što ga vodi Michael Custodis i njegov tim pri Odsjeku za muzikologiju Westfälischen Wilhelms-Universität iz Münstera. Detaljnije vidjeti na: „Beethoven and Resistance. Beethoven and His Music in Nazi-Occupied European Countries“, A Project at the Department for Musicology University of Muenster, pristupljeno 5. prosinca 2023, <https://musicandresistance.net/beethoven-in-nazi-occupied-europe/>.

2 Branko Hećimović, ur., *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, 1 (Zagreb: Glubus – JAZU, 1990), 803–804.

3 Marijana Pintar, „Horvat, Franjo“, *Hrvatski biografski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, pristupljeno 7. travanja 2022, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7839>.

4 Ibid.

kojoj je sve podređivao“.⁵ Smatra ga se posebno zaslužnim za „stvaranje baletnog repertoara i visoke umjetničke dosege Baleta Narodnog pozorišta u Sarajevu, koji je za njegova djelovanja stekao ugled u zemlji te ostvario više zapaženih gostovanja u inozemstvu“.⁶ Zbog toga se činilo prikladnim predstaviti rezultate istraživanja njegovih formativnih godina upravo na Znanstvenom skupu „Muzika u društvu“ u Sarajevu.

O tom razdoblju njegova života Marijana Pintar u Hrvatskome biografskom leksikonu 2002. piše da je u Zagrebu „završio 1941. Učiteljsku školu i 1946. privatnu školu modernog plesa Ane Maletić (...)“, te da je „Plesao 1944-45. u vlastitim koreografijama u Centralnoj kazališnoj družini ZAVNOH-a (...)“.⁷ Izvor podataka za taj članak je tzv. „Upitni list“, svojevrсни profesionalni, umjetnički životopis što ga je na jedanaest strojopisom pisanih listova za *Hrvatski biografski leksikon* sastavio sâm Franjo Horvat 22. siječnja 1994. godine.⁸

Obitelj i obiteljske prilike u Zagrebu od 1928. do 1941.

„Upitni list“ ne sadrži osobne podatke, osim godine i mjesta rođenja. Franjo Horvat rođen je 22. rujna 1920. godine u Kotoribi, gradiću u Međimurju poznatom po tome što je 1860. godine postao prvo naselje u Hrvatskoj koje je dobilo željezničku prugu (vodila je od Nagykanizse u Mađarskoj do Pragerskog u Sloveniji). Zahvaljujući arhivskim istraživanjima pokazalo se da mu je otac Andrija⁹ po zanimanju bio pekar, a majka Marija, rođena Medić,¹⁰ vjerojatno domaćica. Vjenčali su se 28. studenoga 1908. u Dugom

5 Ljubomir Stanojević, „Sjećanje. Bujnost koreografske vizije“, *Vjesnik*, 11. veljače 1997, 58 (1997) 17716, 17.

6 Ibid.

7 Pintar, „Horvat, Franjo“.

8 Franjo Horvat, „Upitni list za Hrvatski biografski leksikon, 22. siječnja 1994“, Arhiva Leksikografskog zavoda *Miroslav Krleža*, Zagreb.

9 Andrija Horvat rođen je 8. studenoga 1881. u Kotoribi (župa Kotoriba, srez Prelog) kao sin Mate i Mare, rođene Dominić. Usp. „Zapisnik Gradskog poglavarstva u Zagrebu sastavljen 30. svibnja 1939. o traženju stečenja zavičajnosti“, HR-HDA-10, imenik br. 40412, Fond Gradsko poglavarstvo Zagreb, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

10 Marija Horvat rođena je 2. rujna 1890. u mjestu Sveti Ivan Žabno (župa ista, srez Križevci) kao kći Luke i Ljubice Postek. Usp. „Zapisnik Gradskog poglavarstva u Zagrebu sastavljen 30. svibnja 1939. o traženju stečenja zavičajnosti“, HR-HDA-10,

Selu, zatim su se vratili u Kotoribu, gdje su nakon sedam godina braka dobili četvero djece: Josipa, Jelenu, Marietu i Franju.¹¹

Šesteročlana obitelj Andrije Horvata u Zagreb se doselila 15. svibnja 1925., a u trenutku izdavanja dokumenta koji to dokazuje, 19. svibnja 1939., stanovali su na adresi III. Vrbik 3 kod stanodavca prezimena Reicher.¹² Razlog njihova preseljenja iz Kotoribe u Zagreb nije ni u jednom dokumentu naveden, ali se pretpostavlja da im je bilo teško živjeti u Kotoribi i da su se nadali boljem životu u Zagrebu i boljim mogućnostima školovanja za njihovu djecu. Prva želja im se, izgleda, nije ostvarila, a druga jest.¹³ To potvrđuje činjenica da od školovanja najmlađega sina Franje nisu odustali ni kada su bili toliko siromašni da nisu mogli platiti taksu za njegovu maturlnu svjedodžbu, te da su našli način da mu omoguće i privatno školovanje iz modernog baleta.

Iz dosad nepoznatih razloga često su mijenjali mjesto stanovanja – u 13 godina osam adresa (vidi Tabelu 1.). Prve četiri godine promijenili su tri kućna broja u novoizgrađenom gradskom naselju „za oženjene ubogare“:¹⁴

imenik br. 40412, Fond Gradsko poglavarstvo Zagreb, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

- 11 Josip je rođen 11. ožujka 1915., Jelena 31. ožujka 1917., Marieta 5. ožujka 1919. i Franjo 22. rujna 1920. godine.
Usp. „Zapisnik Gradskog poglavarstva u Zagrebu sastavljen 30. svibnja 1939. o traženju stečenja zavičajnosti“, HR-HDA-10, imenik br. 40412, Fond Gradsko poglavarstvo Zagreb, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.
- 12 „Zapisnik Gradskog poglavarstva u Zagrebu sastavljen 30. svibnja 1939. o traženju stečenja zavičajnosti“, Prilog Zapisniku: Upitnica Uprave policije u Zagrebu. Centralni prijavni ured. 19. V. 1939., HR-HDA-10, imenik br. 40412, Fond Gradsko poglavarstvo Zagreb, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.
- 13 Naime, stariji brat Josip čak je i poznatiji od Franje, samo pod imenom Joža Horvat. Kao pripovjedač i putopisac proslavio se humorističkim romanom *Mačak pod šljemom* (1962.) i putopisnom kronikom *Besa* (1973.). Iako i o njemu postoji biografski članak u *Hrvatskome biografskom leksikonu* Leksikografskog zavoda *Miroslav Krleža*, u člancima se ne spominje da su braća. U biografskom članku o Joži Horvatu razlikuje se samo dan rođenja u odnosu na citirani dokument iz Državnoga arhiva u Zagrebu: u tome dokumentu, za koji je podatke davao otac, dan Josipova rođenja je 11. ožujka 1915., a u *Hrvatskome biografskom leksikonu* je 10. ožujka 1915. Međutim, nema sumnje da se radi o istoj osobi. To potvrđuje i Natko Devčić u rukopisu *Kronika moga života*, koji ih je obojicu poznao. Natko Devčić, *Kronika moga života*, rkp., bez oznake, Fond Beata i Natko Devčić, Odsjek za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- 14 „Provizorni stanovi na Selskoj cesti (1927-1928.)“, *Mapiranje Trešnjevke*, pristupljeno 5. prosinca 2023, <https://mapiranjetresnjevke.com/kvartovi/pongracevo/provizorni-stanovi/>.

Stanovi su zapravo bile sobe od po 25 m² sa zajedničkim nusprostorijama za više stanova. Cvjetna cesta i Vrbik su bili u susjedstvu, a Pantovčak je bio, kao i danas, rezidencijalna četvrt.

Školska godina	Adresa	Školska godina	Adresa
1928.–1929.	Selska cesta br. 33	1934.–1935.	Cvjetna cesta br. 4
1929.–1930.	Kotoriba?	1935.–1936.	Cvjetna cesta br. 4
1930.–1931.	Selska cesta br. 36	1936.–1937.	Pantovčak 194
1931.–1932.	Selska cesta br. 44	1937.–1938.	Pantovčak 146
1932.–1933.	Dječačko sjemenište	1938.–1939.	Vrbik 29
1932.–1933.	Cvjetna cesta br. 4	1939.–1940.	Vrbik 3
1933.–1934.	Cvjetna cesta br. 4	1940.–1941.	Vrbik 3

Tabela 1.

Opće školovanje u Zagrebu od 1928. do 1941. godine

Podaci iz ispitnih izvještaja, upisnica i glavnih imenika kao temeljnih arhivskih izvora vodili su natrag od prvoga razreda učiteljske škole do prvoga razreda Osnovne škole *kod sv. Duha* u Zagrebu, u koju je Franjo upisan u školskoj godini 1928/29. Tzv. „Glavni imenik (matica) školskih sposobnjaka obospolne i dječačke škole 1922-1933.“¹⁵ navodi Franju pod rednim brojem 3085. Po vjeroispovijesti je rimokatolik, a pod dan i godina rođenja upisano je „22. IX. 1921.“ i ta se godina ponavlja kroz sve četiri godine njegova školovanja u toj školi. U rubrici „Domovina“ upisano je „Međimurje“, mjesto rođenja je Kotoriba, ime oca Andrija, kojemu je pod „Značaj“ upisano „pekar“. Franjo je stanovao kod oca na Selskoj cesti br. 33 u Zagrebu. Postao je sposoban za polazjenje škole 1. rujna 1928. i istoga je dana počeo pohađati nastavu. U školskoj matici navedeno je da je 1928/29. bio učenik I.a razreda, 1929/30. pohađao je II.c, 1930/31. nalazi se u III.c i 1931/32. u IV.c razredu.

U prvome mu je razredu učiteljica bila Matilda Matasić. Ocjena iz *Čudorednog vladanja* bila je u oba polugodišta „primjereno“, a predmeti su

15 „Glavni imenik (matica) školskih sposobnjaka obospolne i dječačke škole 1922.-33.“, bez oznake, Fond Državna mješovita pučka škola *Sveti Duh*, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

bili: *Nauka vjere, Hrvatski ili srpski jezik, Računstvo i geometrija (oblikoslovlje) s crtanjem, Stvarna obuka, Pjevanje (svjetovno i crkveno)*; u drugome polugodištu još i *Krasopis te Risanje (crtanje slobodno)*. Zaključne su ocjene za oba polugodišta bile „vrlo dobar“, a u Bilješki je dodano da mu je „Izdana polaznica za Kotoribu, 20. IX. 1929“.¹⁶ Ta neobična bilješka možda može objasniti zašto njegova imena nema u Ispitnom izvještaju školske godine 1929/30., iako je u prije citiranoj „(...) matici školskih sposobnjaka“ Osnovne škole *pri sv. Duhu* navedeno da je školske godine 1929/30. bio učenik 11.c razreda.¹⁷

Ispitni izvještaj školske godine 1930/31.¹⁸ navodi Franju kao učenika 111.c razreda. Sada mu je razredni učitelj Milan Krivačić, a od osobnih podataka navodi se da je otac Andrija pekarski obrtnik te da stanuju na Selskoj cesti br. 36. Franjino vladanje je odlično, a predmeti su: *Nauk vjere, Hrvatski ili srpski jezik, Računstvo i geometrija (oblikoslovlje) s crtanjem, Stvarna obuka (Zemljopis i Historija), Krasnopis, Risanje (crtanje) slobodno, Pjevanje (svjetovno i crkveno), Gimnastika, Prirodopis, Higijena i Ručni rad*. Ocjene su „vrlo dobar“ i „odličan“, s time da je brojne vrlo dobre ocjene u drugome polugodištu povisio na odličan, tako da je razred završio s odličnim uspjehom uz bilješku: „Učenik prelazi u viši razred“.¹⁹

Jednako je odličnoga vladanja i općega uspjeha i na kraju zadnjega, četvrtoga razreda Osnovne škole „Sv. Duh“²⁰ školske godine 1931/32, iako pod osobnim podacima vidimo da se obitelj ponovno preselila u Selsku ulicu br. 44. i usprkos tome što je imao 6 sati opravdanih i čak 44 neopravdana izostanka. Razredni učitelj mu je i dalje Milan Krivačić, upravitelj škole se promijenio (prve tri godine bio je B. Tomečak, a sada je Adolfo Pavičić), a vjeroučitelj je o. Ambroz Vlahov. Predmeti koje je

16 „Ispitni izvještaj 1928./29.“, HR-DAZG-209, sign. 21175, Fond Državna mješovita pučka škola *Sveti Duh*, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

17 Pregledana je knjiga „Ispitni izvještaj školske godine 1929./30.“, ali imena Franje Horvata nema. Ostali dječaci s prezimenom Horvat, ali drugim imenima imaju drukčije osobne podatke, tako da se ne radi o krivome upisu. Možda je samo propust, a možda je Franjo školsku godinu 1929/30. stvarno proveo u Kotoribi. Usp. „Ispitni izvještaj školske godine 1929/30.“, HR-DAZG-209, sign. 21176, Fond Državna mješovita pučka škola *Sveti Duh*, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

18 „Ispitni izvještaj 1930/31.“, HR-DAZG-209, sign. 21177, Fond Državna mješovita pučka škola *Sveti Duh*, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

19 Ibid.

20 „Ispitno izvješće 1931/32.“, HR-DAZG-209, sign. 21178, Fond Državna mješovita pučka škola *Sveti Duh*, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

slušaio nose nazive *Nauka o vjeri*, *Narodni jezik*, *Narodna povijest*, *Zemljopis*, *Računstvo i geometrija s crtanjem*, *Poznavanje prirode*, *Higijena*, *Ručni rad*, *Crtanje*, *Lijepo pisanje*, *Pjevanje* i *Tjelesne vježbe*. Iz rubrike „Bilješka“ saznajemo da je „Dne. 20. vi. 932. dobio prevodnicu“²¹ i da prelazi u stariji razred. Da je Franjo zaista bio jedan od najboljih učenika škole, svjedoči i činjenica da je od 42 učenika njegova razreda samo šest njih razred završilo s odličnim uspjehom.

Njegovi su roditelji za daljnje Franjino obrazovanje odabrali Nadbiskupsku klasičnu gimnaziju, zbog čega je Franjo morao stanovati u Dječaćkome sjemeništu. Izdržao je samo prvo polugodište prvoga razreda. Pod „Napomena“ upisano je da se ispisao 11. siječnja 1933. U prvome razredu Nadbiskupske gimnazije od tzv. „Naučnih predmeta“ slušao je *Vjeronauku*, *Srbohrvatski*, *Francuski* i *Latinski jezik*, *Zemljopis*, *Prirodopis* i *Matematiku*, a od „Vještina“ *Risanje*, *Lepopisje*, *Petje* i *Telovadbu*. Zanimljivo je da mu je *Petje* predavao Emil Cipra, tada u statusu suplenta, te također suplent Rudolf Švenj. Iako nije zaključen, opći mu je uspjeh na kraju prvoga polugodišta bio prosječno vrlo dobar, vladanje odlično, a o svemu tome zbog preseljenja u drugu školu izdano je „Uvjerenje br. 34 – 11. siječnja 1933“.²²

Misleći da je samo odvojenost od obitelji bio problem, roditelji ga upisuju u II. klasičnu gimnaziju u Zagrebu. Zbog preseljenja usred školske godine nije upisan abecednim redom, nego kao zadnji od učenika I.b razreda. Učio je: *Vjeronauku*, *Hrvatskosrpskoslovenački*, *Francuski* i *Latinski jezik*, *Zemljopis*, *Prirodopis*, *Matematiku*, *Risanje*, *Lepopisje*, *Petje* (predavao ga je učitelj pjevanja Radoslav Prejac) i *Telovadbu*. Iz vladanja je dobio vrlo dobar, a u rubrici učenje stoji: „a) nema sposobnosti: slabo nadaren, b) kućna sprema: slaba“.²³ Vladanje mu je opisano kao živahno, a životne prilike kao dobre. Sve je to zaključio i upisao razrednik Ivan Biondić, inače profesor latinskoga jezika.

U drugome razredu, školske godine 1933/34., kada Franjo stanuje s roditeljima na Cvjetnoj cesti br. 4, novi su predmeti *Grčki* i *Historija*. Sada ga je razrednik, koji mu predaje i grčki jezik, u rubriku „Učenje“ upisao:

21 Ibid.

22 „Upisnica 1932/33.“, HR-DAZG-106, sign. 24655, Fond II. klasična gimnazija, Nadbiskupska gimnazija, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

23 „Upisnica 1932/33.“, HR-DAZG-106, knjiga 47, sign. 24490, Fond II. klasična gimnazija, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

„a) nema sposobnosti, bistar, b) kućna sprema: dobra“.²⁴ Vladanje mu je i dalje živahno, tjelesnih nedostataka nema, a prilike u kojima se školuje Biondić ocjenjuje dobrima.

Upravo zahvaljujući profesoru Biondiću Franjo je morao ponoviti III. razred školske godine 1934/35. Ponavljao ga je zbog latinskog jezika, iako se mora priznati da je i iz drugih predmeta imao lošije ocjene, uglavnom „dobar“, osim iz *Istorije* i *Vladanja*, koji su ocijenjeni s „vrlo dobar“. Nešto se loše dogodilo, jer inače je redovito na nastavi (prethodne je školske godine izostao samo jedan školski sat). Franjo je te školske godine izostao 98 sati u prvome i 71 sat u drugome polugodištu, ukupno 169 sati. U rubrici „Učenje“ razrednik upisuje „bistar, prilično nemaran i nepostojan u radu“,²⁵ njegovo vladanje opisuje kao živahno i nepažljivo, a prilike su navodno bile dobre. Vrhunac je u rubrici „Krivice i kazne“, gdje mu je 12. travnja 1935. upisan ukor Razrednog vijeća radi nedoličnog vladanja i nemara. To je upisao novi razrednik suplent Kruno Krstić, koji je Franji predavao francuski jezik. Bio je to očito vrhunac Franjina puberteta, ali i obiteljske financijske krize, odnosno promjene okolnosti. Netko iz obitelji odlučuje da je ponovno vrijeme da Franjo promijeni školu, ali nije otišao daleko – u I. mušku realnu gimnaziju u Zagrebu, koja je bila smještena u istome kompleksu Školskoga foruma na Rooseveltovu trgu.

Iz glavnog imenika za III. razred I. muške realne gimnazije u Zagrebu školske godine 1935/36.,²⁶ u kojoj je kraj imena Franjo Horvat crvenom olovkom upisano da je ponavljač, saznajemo nekoliko novih osobnih podataka – da je Franjina majka Marija r. Medić, a da je otac Andrija, nezaposlen pekarski pomoćnik i da još uvijek žive na Cvjetnoj cesti br. 4. U tom je razredu slušao *Vjeronauku*, *Srpskohrvatskoslovenački*, *Francuski* i *Njemački jezik*, *Zemljopis*, *Istoriju*, *Fiziku*, *Matematiku*, *Higijenu*, *Crtanje* i *Gimnastiku*. Uspjeh mu je bio vrlo dobar, s tek dobrim uspjehom iz *Francuskog*, *Fizike*, *Matematike* i *Crtanja*, koje mu je najslabije išlo. Među profesorima, koji se u upisnicama sami potpisuju i stoga im je imena teško dešifrirati, pažnju mi je privukao profesor matematike Bogdan Ogrizović. Učenje mu je bilo opisano kao stalno i marljivo, ali razrednik je smatrao da su mu sposobnosti osrednje. Vladao se vrlo pristojno, a prilike pod

24 „Upisnica 1933./34.“, HR-DAZG-106, knjiga 48, sign. 25491, Fond II. klasična gimnazija, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

25 „Upisnica 1934./35.“, HR-DAZG-106, knjiga 49, sign. 25492, Fond II. klasična gimnazija, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

26 „Glavni imenik do 1937./38.“, HR-DAZG-109, knjiga 81, Fond I. muška realna gimnazija, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

kojima se školovao prepoznate su kao dosta siromašne. U rubrici „Gdje i šta je prije toga učio“ zapisano je da je to bio „III b razred Državne II. klasične gim. u Zagrebu“.²⁷

Sljedeće školske godine, 1936/37.,²⁸ obitelj opet ima novu adresu, Pantovčak 194, ocjene su znatno bolje, nema više nijedne trojke, same četvorke i petice. Zaključna je ocjena odličan, uz opasku da je oslobođen, vjerojatno tzv. male mature. U napomeni o učenju piše da bi moglo biti i odlično jer je vrlo marljiv, vladanje je opisano kao fino, tiho i pažljivo, a prilike pod kojima se školovao ocijenjene su riječima: „Slabe. Objed u ‘c. k.’“.²⁹

U glavnom imeniku za školsku godinu 1936/37. umetnuta je Tiskanica br. 22/1937. pod naslovom „Svjedodžba siromaštva“ na ime Horvat Franjo, učenik IV. razreda realne gimnazije (točka 1) na stanu u ulici Pantovčak 146 (točka 2) zavičajno iz Kotoribe (točka 3) izdana u svrhu „oprosta od takse na maturalnu svjedodžbu“ (točka 4 tiskanice; točke i upute tiskane su, a podatci uneseni rukom):³⁰

„Posvjedočava se uredovno da molitelj u području ovoga grada ne posjeduje nikakve pokretne i nekretnne imovine osim nužnog pokućstva, da ne plaća neposrednog poreza viša od Dinara ... i da živi od:

pripomoći roditelja koji temeljem potvrde poreske uprave za grad Zgb od 7. VI. 1937. po brojem 115-9-1937 nisu oporezovani.

Na osnovu uvjerenja por. Uprave u ZG. Broj 11508-9-1937 oslobođen plaćanja takse (toč. 24 čl. 1 taksenog i pristojbenog pravilnika)

pa stoga na osnovu propisa taksenog zakona od 25. X. 1923., član 4. točka 6 ima pravo na oprost od takse.

Prema članku 9. taksenog zakona namirit će se propisna taksa naknadno.

Ova svjedodžba može se upotrijebiti samo za slučaj naveden pod točkom 4. i vrijedi godinu dana.“³¹

27 Ibid.

28 Ibid.

29 Odnosno u javnoj kuhinji Crvenoga križa u Zagrebu.

30 „Glavni imenik do 1937./38.“, HR-DAZG-109, knjiga 81, Fond I. muška realna gimnazija, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

31 Ibid.

Upravo citiranu tiskanicu je izdalo Gradsko poglavarstvo u Zagrebu 9. travnja 1937., a uz žig je i nečitak potpis poglavara kuratora što ga je ovlastio predsjednik Gradske općine.

Na temelju tako izdane svjedodžbe iv. razreda I. muške realne gimnazije u Zagrebu Franjo Horvat upisao se potom u Državnu učiteljsku školu s vježbaonicom školske godine 1937/38.³² Upisan je kao Jugoslaven rimokatoličke vjere, a kao skrbnik upisan je otac Andrija, po zanimanju pekarski pomoćnik s adresom Pantovčak 146. U prvome je razredu Učiteljske škole slušao predmete: *Vjeronauka*, *Narodni jezik*, *Francuski jezik*, *Istorija (opšta i narodna)*, *Zemljopis*, *Prirodopis*, *Hemija s tehnologijom*, *Poljoprivreda/Domaćinstvo*, *Crtanje s pisanjem*, *Pevanje*, *Sviranje*, *Ručni rad* i *Gimnastika*. Bio je odličan učenik, o kojemu u napomeni o učenju piše da je vrlo savjestan, vrijedan i ambiciozan; u napomeni o vladanju da je „odlično. Pristojan, uslužan, učtiv“,³³ a prilike pod kojima se školovao opisane su kao srednje.

U drugome razredu Učiteljske škole Franjo i dalje živi kod oca Andrije, pekara, ali sada na Vrbiku 29. Uz prethodno spomenute predmete novi je predmet *Matematika*. Opet je opći uspjeh odličan; u napomeni o učenju upisan je isti tekst kao i u prvome razredu, kao i o vladanju, ali uz dodatak „i cijenjen među drugovima“.³⁴ O prilikama pod kojima se školovao te školske godine (1938/39.) nije zapisano ništa.

Upisnica trećeg razreda Učiteljske škole za školsku godinu 1939/40. uz jugoslavensko „podanstvo“³⁵ navodi da je Franjo Horvat Hrvat rimokatoličke vjere, da i dalje živi kod oca, pekarskoga pomoćnika, ali na Vrbiku 3. Novi predmet je *Psihologija s logikom*, opći je uspjeh odličan. Nema više napomena o učenju, vladanju i prilikama pod kojima se školovao.

32 „Upisnica I. razreda Državne učiteljske škole s vježbaonicom 1937-1938.“, HR-DAZG-121, knjiga 46, Fond Državna učiteljska škola s vježbaonicom, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb

33 Ibid.

34 „Upisnica II. razreda Državne učiteljske škole s vježbaonicom 1938./39.“, HR-DAZG-121, knjiga 47, Fond Državna učiteljska škola s vježbaonicom, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

35 „Upisnica III. razreda Državne učiteljske škole s vježbaonicom 1939./40.“, HR-DAZG-121, knjiga 48, Fond Državna učiteljska škola s vježbaonicom, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

U glavnome katalogu učenika iv. razreda za školsku godinu 1940/41.³⁶ nema promjene adrese, ali ima novih predmeta: *Opća pedagogija, Metodika, Školski rad, Etnologija, Fizika, Nauk o glazbi s pjevanjem, Sviranje (klavir, orgulje, violina)*. Ovaj put je opći uspjeh vrlo dobar. Izgleda da se ništa nije promijenilo u njegovom odnosu prema učenju, već u kriterijima: od 45 učenika iv. razreda samo je jedan imao odličan opći uspjeh, devet ih je imalo vrlo dobar uspjeh, a ostali su razred završili s dobrim uspjehom.

Školska godina	Razred	Škola
1928.–1929.	1	Osnovna škola kod sv. Duha
1929.–1930.	2	Osnovna škola Kotoriba?
1930.–1931.	3	Osnovna škola kod sv. Duha
1931.–1932.	4	
1932.–1933.	1	Nadbiskupska klasična gimnazija ii. klasična gimnazija
1933.–1934.	2	
1934.–1935.	3	
1935.–1936.	3	I. muška realna gimnazija
1936.–1937.	4	
1937.–1938	1	Državna učiteljska škola
1938.–1939.	2	
1939.–1940.	3	
1940.–1941.	4	

Tabela 2.

Baletno školovanje – Plesni studio Ane Maletić od 1937. do 1941.³⁷

Pregled osobnog fonda Ane Maletić pohranjenog u Hrvatskom državnom arhivu³⁸ pokazao je da ne sadržava dokumentaciju o njezinoj školi, koja je javno djelovala od 1932. do 1941. godine. Prvo se zvala Škola umjetničke

36 „Glavni katalog učenika iv. razreda za školsku godinu 1940./41. Učiteljske škole u Zagrebu“, HR-ĐAZG-121, knjiga 49, Fond Državna učiteljska škola s vježbaonicom, Državni arhiv u Zagrebu, Zagreb.

37 S obzirom da se radi o privatnoj školi, nema imenika niti knjiga iz kojih bi se sa sigurnošću mogle potvrditi godine početka i završetka njegova školovanja.

38 „Osobni fond Ana Maletić“, HR-HDA-1943, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

tjelesne kulture po metodi Rudolfa von Labana (Bratislava, 15. prosinca 1879. – Wybridge kraj Londona, 1. srpnja 1958.), „plesaća koreografa i pedagoga mađarskoga podrijetla“,³⁹ prema kojoj je Ana Maletić sastavila sljedeći program rada:

1. Moderna zdravstvena gimnastika, koja obuhvaća gimnastiku disanja, vježbe za ravnotežu, vještinu itd. i temeljiti trening cjelokupne muskulature i zglobova. – Svrha toj gimnastici je harmonično razvijanje tijela, održavanje, odnosno sticanje pravilnih proporcija
2. Nauka o harmoniji kretnji koja obuhvaća:
 - a) Nauku o prostoru, o ritmu i oblicima kretnje (Choreutik)
 - b) Nauku o izražaju u kretnji (Eukinetik)Čovjek se školovanjem u tim pravcima ritmički i prostorno orijentira, oplemenjuje svoje tijelo; držanje i kretnje postaju mu vještije, skladnije i profinjenije.
3. Stručna izobrazba učiteljica, tj. priprema za polaganje državnog diplomskog ispita, po planu i uvjetima odobrenim po ministarstvu prosvjete.
4. Studio za ples: tehnika, etüde, kompozicija (Choreographie)
5. Improviziranje na muziku i na slobodne ritmove. Time se razvije muzička i ritmička svijest, uspostavlja uža veza između duha i tijela.
6. Gimnastika i ples za djecu po naročitoj metodi u korist njihovog tjelesno-duševnog razvitka.⁴⁰

Nakon stjecanja diplome na Labanovu Koreografskom institutu u Berlinu 1934. Ana Maletić je s naprednim učenicama svoje škole formirala Plesni studio. Programi javnih nastupa škole, odnosno studija pokazuju da do 1937. školu polaze samo djevojke, da bi 4. prosinca 1937. na „Plesnoj večeri studija Ane Maletić“ u izvedbi plesne suite *Horoskop* (na glazbu Borisa Papandopula) i narodnih plesova nastupili i muški članovi škole (Maja Đurinović navodi da ih je bilo osmero). Njihova su imena navedena uz pojedine točke *Horoskopa*, no među njima nema Franje Horvata.⁴¹

39 „Laban, Rudolf von“, *Hrvatska enciklopedija mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, pristupljeno 5. prosinca 2023, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=34966>.

40 Maja Đurinović, *Razvoj suvremenog plesa: Ana Maletić. Životopis* (Zagreb: HIPP, 2008), 20–21.

41 U tom novinskom izresku navedena su imena muških članova škole: Adalbert Simić, Josip Kocković, Boško Protić, Vladimir Pajas, Pavle Grünwald, Nikola Šostarić, Iwan Švajhter i Branko Pleše. Usp. „Plesno veče studija Ane Maletić“, u: *Novosti*, 14. prosinca 1937. (334), Osobni fond Ana Maletić, HR-HDA-1943, kutija 7, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

Godine 1941. „rat prekida rad škole, oduzete su joj prostorije, a manji broj učenika okuplja se oko Ane, koja sada podučava u unajmljenom stanu (...)“.⁴² To navodi na zaključak da je Horvat mogao biti učenikom škole između 1937. i 1941. godine. U to je doba Ana Maletić radila u istoj večeri koreografije u „posve u modernističkom duhu“ i one nadahnute narodnom plesnom baštinom koji će ostati „jedna od konstanti koreografskog rada i još jedno od nezavršenih djela Ane Maletić, iako je zapravo na tom stvaralačkom području i postigla najveće međunarodne uspjehe“.⁴³ Na svoje je učenike Ana Maletić mogla prenijeti svoju „očaranost narodnim materijalom i vitalizmom plesa, plesnim motivima (koje prepoznaje i poslije analizira i uspoređuje kao arhetipove), ritmovima, običajima i nošnjom kao kostimom“.⁴⁴ Iz narodnih je plesova prije svega prenosila „energiju, senzibilitet i kvalitetu pokreta“.⁴⁵ Đurinović citira njezine riječi: „...nisam toliko pazila na korake, na spletove koraka, i figure, nego sam opservaciju i analizu pokreta provela na temelju suvremene nauke o pokretu.“⁴⁶ Osim toga, sa svojim je učenicima Maletić radila različite „studije“: prostorne, karakterne, eukinetske, ritmičke, koreografske (ove potonje na teme poput: žrtva, hram, obožavanje). Za studije je često koristila kratke skladbe (Felix Mendelssohna, Frédéric Chopina, Franza Liszta, Sergeja Rahmanjinova, Claudea Debussyja, Isaaca Albéniza, Igora Stravinskog), ali i hrvatskih skladatelja (vrlo često Papandopulova djela, koji ih je na javnim priredbama studija i sam izvodio). Studije su bile grupni ili solistički nastupi, a da je moguće plesati i na Beethovenovu glazbu, Horvat je kod Ane Maletić mogao naučiti na primjeru „groteske“ *Bijes radi izgubljenog novčića* (*Die Wut über den verlorenen Groschen*, op. 129), koju je na plesnoj večeri studija Ane Maletić 27. svibnja 1940. u Malom kazalištu u Frankopanskoj izvela Emica Thaller. Također, koreografije Ane Maletić za učenike škole često su prikazivale apstraktne motive i teme poput snage, odlučnosti, borbe...⁴⁷

42 Đurinović, *Razvoj suvremenog plesa*, 36.

43 Đurinović, *Razvoj suvremenog plesa*, 29.

44 Ibid, 30.

45 Ibid, 30.

46 Ibid, 30.

47 Ibid, 20–36.

„Obveza redovnog vojačenja“ i odlazak u partizane od lipnja 1941. do travnja 1943.

Odgovor na jedno od neriješenih pitanja Horvatovih formativnih godina, što je radio i gdje je živio nakon odlaska iz Učiteljske škole, odnosno od lipnja 1941. do travnja 1943., pronađen je u „Građi za povijest narodnooslobodilačke borbe u sjeverozapadnoj Hrvatskoj 1941-1945.“⁴⁸ Ondje se spominje kao „pokusnik“ u vojarni u Sošicama, mjestu na samoj granici sa Slovenijom, koje je prema popisu iz 1931. nastanjivalo 466 duša. Naime, godine 1941. pod obvezu redovnog vojačenja potpadali su muškarci rođeni 1920. i 1921., a vojni je rok trajao dvije godine. Tako je po završetku iv. razreda Učiteljske škole u rujnu 1941. navršio 21 godinu i postao vojni obveznik. Njegovo se ime spominje 1. lipnja 1942. u Izvještaju Razdjela rizničke straže Sošice Župskom nadzorništvu rizničke straže u Zagrebu „da su partizani razoružali rizničku stražu“.⁴⁹ Zapovjednik razdjela „priglednik“ Ivan Knežević u izvještaju spominje „pokusnika“ Franju Horvata, koji u napadu nije stradao (ranjen je samo jedan drugi „pokusnik“ koji je bio na straži), dok se ostala posada vojarne predala slovenskim partizanima, koji su ih razoružali i opljačkali odjeću, obuću, oružje i streljivo što su ga našli u vojarni i stanu nadstražara Hajdinjaka. Tom je prigodom Franjo stvarno bio izložen životnoj opasnosti – osim otpora koje su on i ostali „pokusnici“ pružili partizanima, partizani su mislili, kako u izvještaju piše Knežević, da je Horvat „podpriglednik“, nadstražar Hajdinjak, koji u tom trenutku nije bio u službi. Partizani su Horvata potom prisilili da ih odvede u Hajdinjakov stan, na što se Hajdinjak predao i to je Horvatu spasilo život. Ostao je samo bez kabanice, a vjerojatno i bez ponosa. U svakom slučaju, deset mjeseci nakon tog slučaja našao je načina da se pridruži partizanima.

U fondu Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske (dalje: ZAVNOH) navode se sljedeći podatci o Franji Horvatu:

„Drug H. rođen je 22. IX. 1920. u Kotoribi, kotar Prelog, okrug Varaždin. Svršio je učiteljsku školu, a ples studirao kod Ane Maletić u Zagrebu. U partizanima se nalazi od travnja 1943. Radio je u Agitpropu OK-Varaždin, kao rukovodilac Kalničke kazališne družine, kao član Centralne kazališne

48 Stjepan Iveković et al., *Građa za povijest narodnooslobodilačke u sjeverozapadnoj Hrvatskoj 1941-1945, Knjiga II (siječanj – lipanj 1942)* (Zagreb: Savjet za izdavanje „Građe za povijest NOP-a i socijalističke revolucije u sjeverozapadnoj Hrvatskoj 1941-1945, 1984), 380-385.

49 Ibid, 380.

družine i pri Kulturno-umjetničkom otdjelu Odjela narodne prosvjete ZAVNOH-a. Drug H. je kao plesač pokazao dobre umjetničke kvalitete, ali u samostalnom organizatorskom radu nedostaje mu potrebna snalažljivost.⁵⁰

Karakteristika je potpisana samo inicijalima „V. N.“. Sročena praktički na kraju njegova partizanskog puta, sažima sve što je radio do dolaska u partizane i u partizanima od travnja 1943. do siječnja 1945. Sam Horvat u „Upitnom listu“ za Hrvatski biografski leksikon navodi da je prije dolaska u Topusko bio borac Kalničkog partizanskog odreda, ne spominje rad u Agitpropu OK Varaždin ni rukovođenje Kalničkom kazališnom družinom.

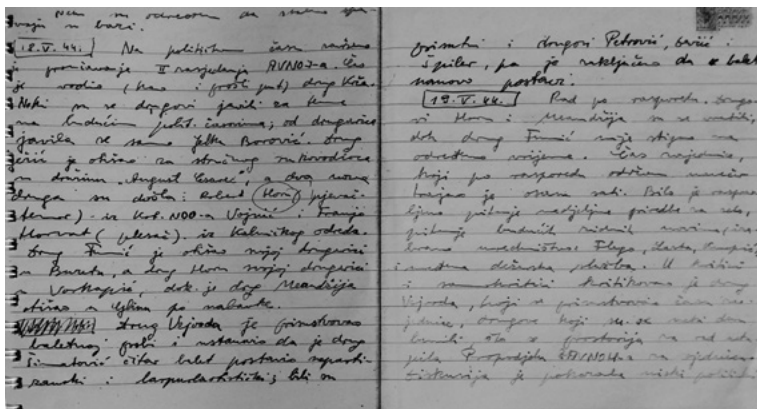
Djelovanje u Centralnoj kazališnoj družini ZAVNOH-a – prve koreografije, kostimografije i scenografije, od 18. svibnja 1944. do 25. lipnja 1944. godine

Centralnoj kazališnoj družini, službeno formiranoj 15. travnja 1944. za potrebe pripreme umjetničkog programa za Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske u Topuskom krajem lipnja 1944., Horvat se pridružio 18. svibnja 1944. Potvrdu tog podatka nalazimo i u Dnevniku Centralne kazališne družine, koji je, prema uputama ZAVNOH-a, trebao voditi politički rukovoditelj Družine:

„Drug Ježić je otišao za stručnog rukovodioca u družinu ‘August Cesarec’, a dva nova druga su došla: Robert Horn (pjevač-tenor) iz Kot. 100-a Vojnić i Franjo Horvat (plesać) iz Kalničkog odreda.“⁵¹

50 „Karakteristika druga Franje Horvata“, ZAVNOH, Odjel narodne prosvjete, Kulturno-umjetnički otdjel, 20. I. 1945., br. 9/45, HR-HDA-207, kutija 11, Fond Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

51 Fotokopija te bilježnice službenog naziva „Zapisnik od 11/III 1944. Centralno kazalište“ nabavljena je ljubaznošću Snježane Banović.

Slika 1: Faksimili dviju stranica Dnevnika Centralne kazališne družine ZAVNOH-a⁵²

Politički rukovodilac Centralne kazališne družine bio je skladatelj Natko Devčić. U *Kronici mog života* Devčić piše: „Onda je tu bio koreograf Franjo – Ferenc Horvat, brat književnika Jože Horvata (...)“.⁵³

Izgleda da se upravo s Devčićem Franjo dogovorio da će izvesti solo balet, jer je tri dana nakon dolaska u Centralnu kazališnu družinu njezino „šire rukovodstvo“ program Družine proširilo između ostaloga i „solo-baletom druga Horvata“.⁵⁴ Spomenuto „šire rukovodstvo CKD-a“ u tom su razdoblju činili: Dado Perera (ekonom), glumci Irena Kolesar (pomoćnica Natka Devčića), Šime Šimatović (drama, zadužen i za gimnastiku) i Joža Gregorin (drama, odgovoran za kazališnu večer na Prvom kongresu kulturnih radnika Hrvatske), slikar Zlatko Prica (oprema pozornice i „slikarska strana Kongresa“) i gitarist Rudo Fumić (glazba, zborovođa), dok su članovi njima nadređenog Kulturno-umjetničkog odjela ZAVNOH-a bili Ivo Vejvoda (rukovodilac Propagandnog odjela ZAVNOH-a), Đorđe Petrović (umjetnički rukovodilac CKD-a),⁵⁵ Miroslav Špiler (voditelj Muzičke sekcije Kulturno-umjetničkog odsjeka pri Propagandnom odjelu ZAVNOH-a), Maks

52 Privatna arhiva Snježane Banović.

53 Natko Devčić, *Kronika mog života*, rkp., bez oznake, Fond Beata i Natko Devčić, Odsjek za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, 179.

54 „Zapisnik“, 54.

55 Đorđe Petrović (Đoka, Đoko) (Čepin, 29. travnja 1898. – Zagreb, 27. lipnja 1964.), prijeratni scenograf u Osijeku, a u CKD-u redatelj, scenograf i pedagog. Usp. „Petrović, Đorđe,“ *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, pristupljeno 5. siječnja 2024, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/47994>.

Druker (Drucker)⁵⁶, Ive Čaće (slikar)⁵⁷ i Natko Devčić (politički „rukovodioc“ družine od 15. travnja 1944.⁵⁸).

Također se čini da je Franjo pri Kulturno-umjetničkom odjelu ZAVNOH-a upoznao pijanisticu Danicu Pollak-Ogrizović i da je sve troje – Devčića, Horvata i Danicu Ogrizović, iako su bili različitih generacija i podrijetla, povezalno sjećanje na Daničina brata Bogdana Ogrizovića. Devčiću je Bogdan bio najbolji prijatelj još od razdoblja 1932.–1933., tako da ga je 1938. odabrao za vjenčanog kuma. Franji je Bogdan bio gimnazijski profesor matematike. Nakon izdaje uhapšen je i ustaše su ga objesili 20. prosinca 1943. godine. Iz Daničina repertoara Beethovenovih sonata, naučenog za vrijeme školovanja na Glazbenoj školi Glazbenoga zavoda, potom Konzervatoriju i Muzičkoj akademiji u Zagrebu, gdje je diplomirala klavir 1931.,⁵⁹ Horvat je odabrao dijelove stavaka koji su odgovarali njegovoj

56 To bi mogao biti Hermann (Hary, Harry) Drucker, gospodarstvenik i sportski djelatnik (Zagreb, 15. prosinca 1894. – Zagreb, 7. veljače 1984.), vlasnik prve zagrebačke umjetno-obrtne dvorane „M. [Moritz] Drucker“, koji se pred ustašama sklonio na područje pod partizanskim nadzorom. Usp. „Drucker, Hermann (Hary, Harry)“, *Židovski biografski leksikon radna verzija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, pristupljeno 5. siječnja 2024, <https://zbl.lzmk.hr/?p=3161>.

57 Književnik i slikar Ive Čaće (Vodice, 26. travnja 1903. – Zagreb, 23. studenog 1947.), član Kulturno-umjetničkog odjela ZAVNOH-a od 1943. Usp. Tomislav Šola, „Čaće, Ive“, *Hrvatski biografski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, pristupljeno 5. siječnja 2024, <https://bl.lzmk.hr/clanak/cace-ive>.

58 Nakon što je proveo kraće vrijeme u Moslavačkom odredu kao borac, početkom ljeta postao je rukovodilac, ujedno odgovoran za glazbu, u novoformiranoj Kazališnoj družini ONOO-a *Moslavine*. Imali su pjevački zbor, za koji je napisao *Partizansku pjesmaricu* (šapirografirano, vjerojatno izgubljeno). Potom je kratko vrijeme početkom 1944. bio instruktor vojnih glazbi dviju brigada Moslavačke divizije. Politički rukovodilac CKD-a bio je do jeseni 1944., nakon čega se pridružio Miroslavu Špileru u muzičkom sektoru Kulturno-umjetničkog odsjeka propagandnog odjela ZAVNOH-a, ali je nastavio djelovati u CKD-u, u vezi s pjevačkim zborom. Početkom 1945. Kulturno-umjetnički odsjek propodjela ZAVNOH-a sa svim povezanim ustanovama preselio se na oslobođeni teritorij, prvo u Šibenik, a potom i u Split, gdje je zbor CKD-a održavao koncerte, kao i instrumentalisti, od kojih se Devčić sjeća pijanistica Stanke Vrinjanin i Danice Ogrizović, violinistice Marijane Schön, skladateljka Nikice Diklića, dirigenta vojne glazbe Jakova Miculinića, Slavka Zlatica, Ive Tijardovića, koji je dirigirao simfonijskim koncertom u proljeće 1945. godine u Splitu. Natko Devčić, „Natko Devčić. Zagreb,“ u: *Muzika i muzičari u NOV. Zbornik sjećanja*, ur. Andrija Tomašek (Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije *et. al.*, 1982), 131–133.

59 Nakon pregleda ostavštine Danice Pollak-Ogrizović, pohranjene u knjižnici Glazbene škole Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, gdje je radila od 1951. do odlaska u mirovinu, 1963. utvrđeno je da je sa svojom profesoricom Antonijom Geiger-Eichhorn (kod koje je i Natko Devčić učio klavir!) nastudirala Beethovenove „sonate op. 10 (br. 1 i 2), op. 13 i op. 14 (br. 1 i 2). Najvjerojatnije je kao glazbena podloga za prva dva dijela baleta poslužio početak Sonate op. 13, *Patetične*, [...]. Međutim, priređivači, nažalost, nisu

zamisli naslovljenoj *Robovanje, borba i pobjeda* i koju je realizirao kao plesač, koreograf, scenograf i kostimograf.⁶⁰ Uz odobrenje svih navedenih nadležnih, od kojih je ključnu ulogu odigrao Natko Devčić, balet su izveli u sklopu umjetničkog programa Kongresa 25. lipnja 1944., kao što se vidi iz sljedećeg faksimila.



Slika 2: Faksimil šapirografiranog svečanog dijela programa Prvog kongresa kulturnih radnika Hrvatske.⁶¹

Nakon završetka Prvog kongresa kulturnih radnika Hrvatske 27. lipnja 1944. Franjo Horvat je ostao još neko vrijeme u Topuskom pri Kulturno-prosvjetnom odsjeku ZAVНОН-а, na čijim je priredbama „nastupio nekoliko puta kao solo plesač, a osim toga uvježbavao je i postavljao plesove i narodna kola kod kazališnih družina i omladinskih organizacija na

ostavili nikakva zapisa o tome“. Usp. Tatjana Čunko, „Skice za biografiju pijanistice i glazbene pedagoginje Danice Pollak-Ogrizović (1905-1976)“, *Arti musices*, 55 (2024) 1, 59.

⁶⁰ Hećimović, *Repertoar*, 803–804.

⁶¹ Drago Roksandić, „Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske (Topusko, 25.-27. lipnja 1944.): Iskustvo i aproprijacije“, pristupljeno 5. siječnja 2024, <http://ckhis.ffzg.unizg.hr/files/file/pdf/Desnicini-susreti/DS-2011-pdf/DS-2011-07-Roksandic.pdf>).

terenu".⁶² Danicu Pollak-Ogrizović Odsjek je već 28. lipnja 1944. poslao na rad na Partizansku gimnaziju u Glini da podučava klavir zajedno s Pirikom (Piroškom) Radauš.⁶³

Nastavak školovanja i djelovanje u Kazalištu narodnog oslobođenja Dalmacije u Splitu od siječnja 1945. do 1946.

Kulturno-umjetnički odsjek Odjela narodne prosvjete ZAVNOH-a Franju je Horvata 20. siječnja 1945. uputio Odjelu narodne prosvjete Oblasnog NOO-u Dalmacija s preporukom da ga uposle u baletnoj grupi njihova kazališta.⁶⁴ Kazalište narodnog oslobođenja Dalmacije dolazi krajem 1944. u Split, gdje mu se iz partizana pridružuju Ivo Tijardović, Silvije Bombardelli i glumica Mira Banjanin-Bombardelli. Franjo postaje prvak baleta, koji vodi Marija Zibina-Jakaša, plesačica, koreografkinja i baletna pedagoginja ruskog podrijetla. Balet je prvu predstavu (Baletni divertissement slavenske muzike) raznih autora priredio 21. ožujka 1945. u Gradskome kazalištu, bez potpisanih autora koreografije, scenografije i drugog. Sljedeće četiri baletne predstave do ponovnog osnivanja stalnog profesionalnog splitskog kazališta 1. srpnja 1945. koreografski potpisuje Marija Zibina-Jakaša, pod čijim pedagoškim i koreografskim vodstvom Franjo Horvat prvi put dolazi u dodir s klasičnim baletom u baletnim točkama na glazbu Antonína Dvořáka, Frédéricica Chopina, Anatolija Konstantinoviča Ljadova, Pjotra Iljiča Čajkovskog, Nikolaja Andrejeviča Rimski-Korsakova, Sergeja Vasiljeviča Rahmanjinova, Aleksandra Konstantinoviča Glazunova, Bedřicha Smetane i Brune Bjelinskog, premijerno izvedenima 21. ožujka 1945. u Gradskom kazalištu u Splitu, nakon čega se davao do 21. travnja

62 „Odjel narodne prosvjete, Kulturno umjetnički odsjek, dopis upućen Odjelu narodne prosvjete Oblasnog NOO-a Dalmacije“, broj: 3/7, 20. I. 1945., HR-HDA-207, kutija 7, Fond Zemaljskog antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

63 „Odjel narodne prosvjete, Kulturno-umjetnički odsjek, dopis od 28. VI. 1944.“, HR-HDA-207, kutija 9, Fond Zemaljskog antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

64 „Odjel narodne prosvjete, Kulturno umjetnički odsjek, dopis upućen Odjelu narodne prosvjete Oblasnog NOO-a Dalmacije“, broj: 3/7, 20. I. 1945., HR-HDA-207, kutija 7, Fond Zemaljskog antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

1945.⁶⁵ To relativno kratko vrijeme provedeno u Splitu Horvat u svome profesionalnom životopisu ističe kao „studij klasičnog baleta“, koji će nadopuniti u Beogradu 1948–1949.

Završetak škole modernog plesa Ane Maletić u Zagrebu 1946. godine

Odmah poslije rata Ana Maletić „okuplja osam članova svoje bivše plesne grupe, i već 1. lipnja 1945. dobiva dozvolu za ponovno otvaranje Studija Ane Maletić za umjetnički ples“.⁶⁶ Prvi program koji priprema s tom grupom, 18. lipnja 1946. u Malom kazalištu HNK podijeljen je u dva dijela: „Prvi dio progama (Preludij i Fuga na muziku J. S. Bacha, Pet valcera B. Kunca, Oslijepljeni borac na muziku Rahmanjinova, Rad po muzici I. Lang, studija na Revolucionarnu etidu Chopina, Passacaglia po N. Gervaisu, Torero na muziku Albeniza, Prkos, i Kolovođa prema Papandopulu) djelovao je kao espozicija i bilans dosadanjeg rada grupe...“⁶⁷ Drugi je dio programa *Petrica Kerempuh*, *baletna slikovnica po narodnom pričanju* na koreografiju Ane Maletić i glazbu Josipa Kazića. „Naslovnu je ulogu izveo Franjo Horvat prirodnom neusiljenošću, koja je dakako bila protkana diskretnom groteskom (...) i pokazao svoje izrazite karakterno-plesačke sposobnosti.“⁶⁸ Franjo Horvat je nastupio i u prvome dijelu programa:

„‘Oslijepljelog borca’ na stilski neadekvatnu muziku I. [sic!] Rahmanjinova dao je u proživljenoj, ali mjestimice nedovoljno logičnoj interpretaciji veoma talentirani član grupe Franjo Horvat. I njegova izvedba ‘Kolovodje’ na muziku Borisa Papandopula u dobroj je stilizaciji uspjela stvoriti zaokruženu sliku, koja dočarava svu snagu i izraze narodnog plesnog stvaranja. No izvedba ‘torera’ (I. Albeniz) udaljuje se od ostalih koncepcija na ovom programu i upada u stereotipne figure dobro poznate iz loših baletnih umetaka u operama.“⁶⁹

„‘Oslijepljeni borac’ u sugestivnoj izvedbi Franje Horvata dočarao je

65 Hećimović, *Repertoar*, 399.

66 Đurinović, *Razvoj suvremenog plesa*, 41.

67 Z. M., „Veče plesne grupe Ane Maletić“, *Naprijed* (25), Osobni fond Ana Maletić, HR-HDA-1943, kutija 7, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

68 K., „Plesno veče Ane Maletić“, *Vjesnik*, 4. srpnja 1946., Osobni fond Ana Maletić, HR-HDA-1943, kutija 7, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

69 Ibid.

uvjerljivo, bez vanjskih ilustracija, osnovni doživljaj životne tragedije. Sav ilustrativni materijal društvenog određivanja bio je sveden na uspjeti stilizirani kostim. 'Kolovođa' poklapao se stilski s Borcem, dok je 'Torero' prešao taj stilski okvir. Naglašen realizam kostima sa svim pripadnim priborom i same geste, koje su u detalje ilustrirale borbu s bikom, toliko su podcrtavali radnju, da je za harmoničnu predodžbu cjeline manjkao i sam 'protivnik u borbi'. Bio je to nešto suviše realistički torero za potpuno odsustvo svake druge oznake u ostalom scenskom okviru."⁷⁰

Kako spominje Maja Đurinović, autorica monografije o Ani Maletić, u drugome dijelu programa je uz Franju Horvata nastupila i Silvija Hercigonja, „oboje poslije zapaženi solisti karakternih uloga u zagrebačkom baletu. Iako su se uskoro 'odrekli' Ane, a i bilo je neugodnih javnih istupa, nedvojben je bio utjecaj i važnost Anine škole za njihovu plesačku, a poslije koreografsku i pedagošku karijeru.“⁷¹

Čini mi se da su prethodni citati dovoljan dokaz da je Franjo Horvat, kao što je i sam tvrdio po dolasku u partizane, bio prijeratni učenik plesne škole Ane Maletić, odnosno jedan od osam članova plesne grupe koju je okupila odmah poslije rata, posebno zato što mu je povjerila naslovnu ulogu u baletu *Petrica Kerempuh*.



Slika 3: Portret Franje Horvata⁷²

70 Z. M., „Veće plesne grupe Ane Maletić“, *Naprijed* (25), Osobni fond Ana Maletić, HR-HDA-1943, kutija 7, Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

71 Đurinović, *Razvoj suvremenog plesa*, 44.

72 Portret je izrezan iz članka Ljubomira Stanojevića, „Sjećanje. Bujnost koreografske vizije“, *Vjesnik*, 11. veljače 1977. (17716), 17.

Zaključne bilješke

Arhivski izvori svjedoče o brojnim izazovima s kojima se Franjo Horvat morao suočiti za vrijeme školovanja, prije, tijekom i neposredno nakon Drugog svjetskog rata, do svoje 26. godine. Iako ne znamo kada je točno odlučio postati baletan, znamo sigurno da je puno truda uložio da to postane i da se prvi put kao takav predstavlja u partizanima, nakon što je više od godinu dana bio borac Kalničkog partizanskog odreda, premda je imao puno pravo predstavljati se prije svega kao učitelj, što je bilo vrlo cijenjeno i traženo zanimanje u partizanskim redovima.

Prijeratno školovanje kod Ane Maletić dalo mu je samopouzdanje i alate da u partizanskim uvjetima poželi postaviti solo balet na stavke Beethovenovih klavirskih sonata, što mu je uz pomoć Danice Pollak-Ogrizović, ali i podršku Kulturno-umjetničkog odsjeka ZAVNOH-a pošlo za rukom.

Školovanje kod Marije Zibina-Jakaše otvorilo mu je put prema klasičnom baletu i zapravo jedinstvenoj koreografsko-pedagoškoj svestranosti što je obilježila ostatak njegove iznimno uspješne karijere, koja je prvi vrhunac doživjela u Sarajevu.

Na kraju životnog puta, tri godine prije smrti, a točno pedeset godina poslije praizvedbe, Franjo Horvat svoj balet na Beethovenovu glazbu navodi kao prvu značajniju solističku ulogu (od ukupno sedam) i prvo svoje značajnije koreografsko ostvarenje (od 31 koreografije). Iz današnje perspektive, pogotovo s gledišta istraživanja recepcije Beethovena u nacistički okupiranim europskim zemljama, taj je balet potpuno jedinstven slučaj, pogotovo u kontekstu pokreta otpora, odnosno uvjeta u kakvim je nastao, te je izazvao veliko zanimanje europskih kolega koji pomno prate razvoj istraživanja.

Zbog svega toga to ostvarenje i njegovi kreatori vrijedni su daljnjeg istraživanja.

Reference:

Arhivski izvori

Devčić, Natko. *Kronika mog života*, rukopis. Fond Beata i Natko Devčić, Odsjek za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Državni arhiv u Zagrebu

- „Zapisnik Gradskog poglavarstva u Zagrebu o traženju stečenja zavičajnosti, 30. svibnja 1939“. Fond Gradsko poglavarstvo Zagreb, sign. HR-DAZG-10.
- „Upisnica 1932./33“. Fond II. klasična gimnazija, Nadbiskupska klasična gimnazija. HR-DAZG-106, sign. 24655.
- „Upisnica 1932./33“. Fond II. klasična gimnazija. HR-DAZG-106, knjiga 47, sign. 24490.
- „Upisnica 1933./34“. Fond II. klasična gimnazija. HR-DAZG-106, knjiga 48, sign. 25491.
- „Upisnica 1934./35“. Fond II. klasična gimnazija. HR-DAZG-106, knjiga 49, sign. 25492.
- „Glavni imenik do 1937./38“. Fond I. muška realna gimnazija. HR-DAZG-109, knjiga 81.
- „Upisnica I. razreda Državne učiteljske škole s vježbaonicom 1937.-1938.“. Fond Državna učiteljska škola s vježbaonicom, HR-DAZG-121, knjiga 46.
- „Upisnica II. razreda Državne učiteljske škole s vježbaonicom 1938./39“. Fond Državna učiteljska škola s vježbaonicom. HR-DAZG-121, knjiga 47.
- „Upisnica III. razreda Državne učiteljske škole s vježbaonicom 1939./40“. Fond Državna učiteljska škola s vježbaonicom. HR-DAZG-121, knjiga 48.
- „Glavni katalog učenika IV. razreda za školsku godinu 1940./41“. Učiteljske škole u Zagrebu, Fond Državna učiteljska škola s vježbaonicom. HR-DAZG-121, knjiga 49.
- „Glavni imenik (matica) školskih sposobnjaka obospolne i dječjačke škole 1922.-33“. Fond Državna mješovita pučka škola Sveti Duh. HR-DAZG-209, sign. 20764.
- „Ispitni izvještaj 1928./29“. Fond Državna mješovita pučka škola Sveti Duh. HR-DAZG-209, sign. 21175.
- „Ispitni izvještaj školske godine 1929./30“. Fond Državna mješovita pučka škola Sveti Duh. HR-DAZG-209, sign. 21176.
- „Ispitni izvještaj 1930./31“. Fond Državna mješovita pučka škola Sveti Duh. HR-DAZG-209, sign. 21177.

- „Ispitno izvješće 1931./32“. Fond Državna mješovita pučka škola Sveti Duh. HR-DAZG-209, sign. 21178.
Horvat, Franjo. *Upitni list za Hrvatski biografski leksikon*, 22. siječnja 1994. Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Hrvatski državni arhiv

- „Karakteristika druga Franje Horvata“. ZAVNOH, Odjel narodne prosvjete, Kulturno-umjetnički odsjek, 20. I. 1945., br. 9/45. Fond Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske, HR-HDA-207, kutija 11.
„Odjel narodne prosvjete, Kulturno umjetnički odsjek, dopis upućen Odjelu narodne prosvjete Oblasnog NOO-a Dalmacije, broj: 3/7, 20. I. 1945.“ Fond Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske. HR-HDA-207, kutija 7.
„Odjel narodne prosvjete, Kulturno umjetnički odsjek, dopis upućen Odjelu narodne prosvjete Oblasnog NOO-a Dalmacije, broj: 3/7, 20. I. 1945.“ Fond Zemaljskog antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske. HR-HDA-207, kutija 7.
„Odjel narodne prosvjete, Kulturno-umjetnički odsjek, dopis od 28. VI. 1944.“ Fond Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske. HR-HDA-207, kutija 9.
„Osobni fond Ana Maletić“. HR-HDA-1943. Zagreb.
K. „Plesno veče Ane Maletić“. *Vjesnik*, 4. srpnja 1946. Osobni fond Ana Maletić. HR-HDA-1943, kutija 7.
Z. M. „Veče plesne grupe Ane Maletić“. *Naprijed* (25). Osobni fond Ana Maletić. HR-HDA-1943, kutija 7.
„Zapisnik od 11/III 1944. Centralno kazalište“. Fotokopija iz osobnog arhiva Snježane Banović.

Literatura

- „Laban, Rudolf von“. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 5. prosinca 2023. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=34966>.
„Petrović, Đorđe“. *Hrvatska enciklopedija mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 5. siječnja 2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/47994>.
Čunko, Tatjana. „Skice za biografiju pijanistice i glazbene pedagoginje Danice Pollak-Ogrizović (1905-1976)“. *Arti musices* 1, 55 (2024): 43–70.

- Devčić, Natko. „Natko Devčić. Zagreb“. U: *Muzika i muzičari u NOV. Zbornik sjećanja*, urednik Andrija Tomašsek, 131–133. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije et al., 1982.
- Đurinić, Maja. *Razvoj suvremenog plesa: Ana Maletić. Životopis*. Zagreb: HIPPI, 2008.
- Hećimović, Branko, urednik. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, 1. Zagreb: Globus – JAZU, 1990.
- Hribar-Ožegović, Maja i Hećimović, Branko. „Centralna kazališna družina ‘August Cesarec’ (1942-1945)“. U: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, 1, urednik Branko Hećimović, 799–800. Zagreb: Globus – JAZU, 1990.
- Hribar-Ožegović, Maja i Hećimović, Branko. „Centralna kazališna družina pri ZAVNOH-u (1943-1945)“. U: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, 1, urednik Branko Hećimović, 801–804. Zagreb: Globus – JAZU, 1990.
- Hribar-Ožegović, Maja i Hećimović, Branko. „Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije (1942-1945)“. U: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, knjiga 1, urednik Branko Hećimović, 795–799. Zagreb: Globus – JAZU, 1990.
- Hribar-Ožegović, Maja. „Partizanska kazališta“. U: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, 1, urednik Branko Hećimović, 791–794. Zagreb: Globus – JAZU, 1990.
- Iveković, Stjepan, et al. *Građa za povijest narodnooslobodilačke u sjeverozapadnoj Hrvatskoj 1941–1945, Knjiga 11 (siječanj – lipanj 1942)*, 380–395. Zagreb: Savjet za izdavanje „Građe za povijest NOP-a i socijalističke revolucije u sjeverozapadnoj Hrvatskoj 1941–1945“, 1984.
- Mapiranje Trešnjevke*. „Provizorni stanovi na Selskoj cesti (1927.-1928.)“. Pristupljeno 5. prosinca 2023. <https://mapiranjetresnjevke.com/kvartovi/pongancevo/provizorni-stanovi/>.
- Pintar, Marijana. „Horvat, Franjo“. *Hrvatski biografski leksikon mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 7. travnja 2022. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7839>.
- Roksandić, Drago. „Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske (Topusko, 25.-27. lipnja 1944.): Iskustvo i aproprijacije“. Pristupljeno 5. siječnja 2024. <http://ckhis.ffzg.unizg.hr/files/file/pdf/Desnicini-susreti/DS-2011-pdf/DS-2011-07-Roksandic.pdf>.
- Stanojević, Ljubomir, „Sjećanje. Bujnost koreografske vizije“. *Vjesnik*, 11. veljače 1997. (17716), 17.

Summary

How Franjo Horvat (1920–1997) Was Tempered? The Formative Years of Ballet Dancer, Choreographer and Ballet Teacher Franjo Horvat

Choreographer, ballet dancer and ballet teacher Franjo Horvat (Kotoriba, 22 September 1920 – Zagreb, 5 February 1997) completed his education in 1949, having attended schools in Zagreb, Split and Belgrade, and he worked in Zagreb (1947–1948), Belgrade (1948–1949), Sarajevo (1949–1962), and Split (1968–1973). He left the most lasting trace in Sarajevo as the choreographer, principal soloist and Director of the Ballet at the National Theatre. This research paper is based on archival sources and brings to light details of his schooling and family situation in Zagreb (1925–41), his activities in Partisan Central Theatre Troupe of the National Anti-Fascist Council of the People's Liberation of Croatia (ZAVNOH) (1943–45) where he staged two ballets, and his first post-war appearance as a member of Ana Maletić Artistic Dance Studio in Zagreb in 1946. The six-member Horvat family moved from Kotoriba to Zagreb (1925), where the youngest of them, Franjo Horvat, attended elementary school (1928–32), classical and real gymnasium (1932–37), teacher's school (1937–41), and Ana Maletić's contemporary ballet school (1937? –41). At the beginning of the war in Croatia (1941), he was mobilized into the regular Croatian army, the Home Guard, until the summer of 1943, when he joined the Partisans. In May 1944, he went from the Kalnik mountain partisan detachment to town Topusko to participate in the First Congress of Cultural Workers of Croatia. There, on 18 May 1944, he joined the Central Theatre Group of ZAVNOH, whose political leader was the composer Natko Devčić. He introduced Horvat to pianist Danica Pollak-Ogrizović, with whom he selected parts of Ludwig van Beethoven's piano sonatas, which they reworked into a solo ballet called *Slavery, Struggle and Victory*. Horvat and Ogrizović performed the ballet on the second day of the Congress, 25 June 1944 in Topusko. Horvat considered that ballet to be his first significant solo role (out of a total of seven) and his first major choreographic achievement (out of 31 choreographies). At the beginning of 1945, the Cultural and Artistic Department of the Department of Public Education of ZAVNOH sent Horvat to the Split theatre, where he studied classical ballet under the pedagogical and choreographic guidance of Marija Zibina-Jakaša. In 1946 Horvat returned to Zagreb, where he continued to work at Ana Maletić's Studio for Artistic Dance and, on 18 June 1946, performed the solo ballet piece *Blinded Warrior* to the music of Sergej Vasilyevich Rachmaninoff and the title role in a *Ballet picture book based on the folk tale of Petrica Kerempuh*,

choreographed by Ana Maletić to the music of Josip Kazić. In 1947, Horvat left Ana Maletić's ballet ensemble and became the director of the Zagreb Chamber Dance Group, where he worked for the first time not only as a dancer and choreographer, but also as a leader and pedagogue, ending his formative years.

PRILOZI ISTRAŽIVANJU MUZIKE NA RAZMEĐU 19. I 20. STOLJEĆA
CONTRIBUTIONS TO THE RESEARCH OF MUSIC AT THE INTERSECTION
OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Revisiting Catalan Lyric Theatre: A Methodological Proposal to Approach Nationalist Repertoires

Ponovni pregled katalonskog lirskog kazališta: Metodološki prijedlog za pristup nacionalističkim repertoarima

José Miguel Pérez Aparicio (Spain/Španija)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.215

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

ABSTRACT: The Modernist movement to consolidate a national genre of Catalan lyric theatre has been problematic to address by traditional musicology based on the analysis of style and form. A new framework introducing multiple methodologies of discourse analysis allows us to identify and structure the different ideological trends within the movement.

KEY WORDS: Lyric theatre. Historiography. Catalonia. Modernism. Discourse analysis.

SAŽETAK: Modernistički pokret za konsolidaciju nacionalnog žanra katalonskog lirskog kazališta bio je problematičan za rješavanje putem tradicionalne muzikologije zasnovane na analizi stila i forme. Novi okvir koji uvodi više metodologija analize diskursa omogućuje nam identificiranje i strukturiranje različitih ideoloških trendova unutar pokreta.

KLJUČNE RIJEČI: Lirsko kazalište. Historiografija. Katalonija. Modernizam. Analiza diskursa.

Introduction: What is the Catalan Lyric Theatre Movement?

The movement known as Catalan lyric theatre is a conglomerate of multiple and diverse initiatives, companies, and intellectuals. They shared the goal of conceptualizing and institutionalizing a national genre of lyric theatre in Catalonia due to the massive popularity of Spanish zarzuela

and Italian opera in the territory. Although we can find its first attempts in the last years of the 19th century, the movement mostly took place in the first decade of the 20th century: a time of late Catalan *Modernisme* in which *Nouçestisme* was starting to overtake the cultural scene.

The Catalan lyric theatre movement was also an act of cultural self-determination: on the one hand, the nationalist sector in Catalonia was trying to legitimate their conception of the Catalan peoples being a modern European nation. They needed their own genre of lyric theatre, as other nations already had, such as the aforementioned Spanish zarzuela, Italian opera, or even German singspiel and Wagnerian musical drama, or French opérette and vaudeville. On the other hand, lyric theatre was, at the time, one of the most popular mass products in culture and, therefore, a very appropriate channel to divulgate their nationalist ideas and beliefs to a massive urban audience through an entertaining and appealing product.

On account of that, Catalan lyric theatre was a consciously conceived movement: they were actively constructing the nation. As Prat de la Riba (1870–1917) explains in *La nacionalitat catalana*,¹ the Catalan nation would have been silenced by the Spanish crown during the Modern Ages, but its revival in the 19th century with the *Renaixença* movement had to be settled with new forms of national culture that would confirm the continuity of the Catalan national tradition in modern times. The Catalan culture needed up-to-date and modern forms of art that were connected to the European trends and avant-gardes.

When it comes to the field of lyric theatre, we can speak of Catalan lyric theatre as a self-given name that the people involved used to designate their repertoires and companies. They spoke of "Catalan lyric theatre" as the label for the idealized new national genre that they were trying to conceptualize, but the same term was also used to name the company created in 1900 by Enric Morera (1865–1942) and for the association *Foment del teatre líric català*, created a few years later, that Adrià Gual (1872–1943) presided to promote the stabilization of the repertory with a whole permanent season and the creation of schools for actors and singers in the Catalan language.

The aim of this chapter is to present a critical historiographical review of how the Catalan lyric theatre movement has been studied, and to introduce what new methodologies could be used to address the movement and

1 Enric Prat de la Riba, *La nacionalitat catalana* (Barcelona: Edicions 62, [1906] 1990).

its repertory. To do this, the state of the art regarding Catalan lyric theatre will be overviewed and the main studies will be addressed to analyze the different discourses that they present. The intention is to determine in which structural points they base their historical narratives, the methodological steps they followed, and the issues or problematics that they present with the intention of remarking on how the different studies contrapose each other's narratives.

Upon identifying the contradictions surrounding the historiography of Catalan lyric theatre, the following part of the chapter will present the new methodological approaches that are being applied to the study of the movement. Partial and preliminary conclusions will be shown to illustrate how the application of diverse methods of discourse analysis are giving new results that help to understand the ideological complexity of the movement, beyond just the formal and stylistic characteristics of the repertory studied so far.

This historiographical and methodological focus aims to present Catalan lyric theatre as a case study, as we can find similar cases of nationalist movements during Modernism across Europe as a transnational phenomenon² in which this proposed methodological approach could also be applied. Similar ideological trends as those seen in Catalonia could be identified in other regions, although the formal and stylistic characteristics could differ, and it could point to new unexplored ideological connections between nationalist cultural movements across European Modernism.

State of the art: The Need to Rethink Present Discourses and Approaches to the History of Catalan Lyric Theatre

The first and still most important study that has tried to arrange all these initiatives and companies involving the concept of Catalan lyric theatre to construct a historical narrative is found in *La música i el modernisme* (1985) by Xavier Aviñoa.³ In it, the starting point of the movement has been considered to be *La fada*, a one-act opera with Wagnerian intertextual

2 Nikola Tomašegović, "Transnational approaches *and fin de siècle* Modernisms: The case of the Croatian Modernist Movement", *Radovi - Zavod za hrvatsku povijest* 52, 1 (2020): 173–175.

3 Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme* (Barcelona: Curial, 1985), 260–328.

references that premiered at 1897 in Sitges, written by Enric Morera and J. Massó i Torrents. *La alegría que passa* would be the next milestone (Figure 1), with its text written by Santiago Rusiñol and its music, again, by Enric Morera. It premiered in 1899 under the direction of Adrià Gual, but was not until 1900 when Enric Morera invested in the Catalan Lyric Theatre company to institutionalize the movement with a stable season, although it didn't even run for a second one.



Figure 1: Poster for *L'alegria que passa* (1898) by Santiago Rusiñol and Enric Morera.⁴

Some private companies tried to restage the pieces written for Morera's season, until the notable enterprise Espectacles-Audicions Graner (1905-08), directed by Lluís Graner (1863–1929), brought again the continuity of stable seasons of Catalan lyric theatre, with many of the new plays having their music written also by Morera. The end of the movement would take place with the same Enric Morera when, after Graner's economical bankruptcy, he tried to revive his Catalan Lyric Theatre company in 1910 and failed again to maintain the whole 1910/11 season.

The key elements that structure this narrative are: 1) the temporal continuity of the movement through the different companies that are established in

4 "Poster for *L'alegria que passa* (1898) by Santiago Rusiñol and Enric Morera.", N° 30.771, Santiago Rusiñol collection, Museu del Cau Ferrat, Sitges.

Barcelona; 2) the unity of Catalan nationalism with its intellectuals and artists working towards the same ideological goal; 3) the preeminence of Enric Morera as the main leading figure throughout the whole process. These points, though, need to be revisited if we take into consideration further research and deeper documentation of the repertory.

One of the methodological issues is studying the repertory based only on the musical scores and texts that have been preserved, since this does not measure the public impact that the pieces had in their own time. Most of the preserved scores of the repertory are in fact signed by Enric Morera since his lyric legacy has almost completely been preserved, and he was indeed a very prolific composer in this field. However, many other composers and authors were also involved in the repertory, although their legacies have not survived to the present day. This opens the question of (re)constructing history based on the quality of the scores that we know in the present day, or based on the public reception and acceptance that these pieces had even if we have not preserved them.

The case of Enric Morera is quite particular, because he is probably the only composer of the repertory that throughout his career continued writing lyric music in Catalan for the stage, making it possible to see an evolution and a defined style in his work.⁵ When we try to apply a traditional method of writing history focusing on the lives and styles of particular composers, the case of Catalan lyric theatre collapses. The movement was mostly led by theatre directors such as Adrià Gual, cultural activists, and even painters that decided to invest in theatre and become scenographers, such as Lluís Graner or Joaquim Vancells (1866–1942). They asked composers to write pieces for them to play at their theatres. Henceforth, if we try to understand these pieces within the repertory of their individual authors, they will look experimental and out of place, making it very difficult to understand the aesthetical motivations of the authors to write them. Such could be the case of Josep Carner, who wrote many of the librettos under the instructions of the stage director with a fixed paid salary,⁶ while most of his further work is considered Neoclassical poetry.

5 For one of the first catalogues of his complete lyric works see: Ignasi Iglésias, *Enric Morera, estudi biogràfic* (Barcelona: A. Artís, 1921), 69–79. For a more recent biography see: Xosé Aviñoa, *Gent nostra: Enric Morera* (Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1985).

6 Clara Beltrán, *Oleguer Junyent i Sans, pintor-escenógrafo. Entre la tradició y la modernidad (1899-1936)* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020), 314–319.

If we start introducing the musicological narrative of these figures from the domains of scenography, dramaturgy, and stage direction, the discourse of a unified movement for a Catalan lyric theatre under the single lead of Enric Morera starts to crackle. Studies about the figure of Adrià Gual in particular introduce another theory and conception of making lyric theatre in Catalan that had been disregarded in the musicological discourse. The works by Carles Batlle⁷ and Anna Solanilla⁸ prove the relevance of Gual's proposals, especially the theory of "popular theatre" that aims to base the plays on elements from folklore in order to modernize it and present folkloric songs and tales with renewed aesthetics to the masses. The case of *Blancaflor* (1899), with text and scenography by Gual and music by Enric (Enrique) Granados, was the first attempt to materialize this theory in the realm of lyric theatre.

But, if we also add the studies about the Espectacles-Audicions Graner⁹ (Figure 2) and the Sala Mercè¹⁰, the picture becomes even wider. These companies based their productions on Adrià Gual's theory to rename the genre as "musical visions", since the pieces supposed the materialization of the folkloric imaginary transmitted orally. Also, studies by Jaume Aulet about the theatre Ars-Lucis in Terrassa¹¹ start pointing to activity regarding the repertory of Catalan lyric theatre outside the city of Barcelona. So, in terms of people involved and theoretical perspectives, it is visible that the movement was more diverse and complex than it was initially presented by Aviñoa.

7 Carles Batlle, *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista* (Barcelona, Institut del Teatre/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001), 233–268.

8 Anna Solanilla, *L'escenografia simbolista d'Adrià Gual* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008), 159–193.

9 Beltrán, *Oleguer Junyent i Sans, pintor-escenógrafo...*, 305–362.

10 Antoni González, "La Sala Mercè, el desaparecido cinematógrafo diseñado por Antoni Gaudí", *Quaderns científics i tècnics de restauració monumental* 14 (2004): 32–44.

11 Jaume Aulet, "El Modernisme a Terrassa. L'empremta literària", *Terme* 24 (2009): 117–141.



Figure 2: Logo for the Espectacles-Audicions Graner, installed in the Principal Theatre of Barcelona between 1905 and 1909.¹²

Another point to consider is the qualitative interpretation and analysis of the repertory under the preconception that Catalan nationalism was a singular ideology and that all the authors and companies who called their pieces “Catalan lyric theatre” conformed to a unified movement. This led to the assumption that they all worked for the same goals and under the same aesthetic parameters. When this is applied to the study of the repertory and the attempts to define the characteristics of the national genre, the results are confusing and uneven, not allowing us to define a common style or form.¹³ Therefore, the primary conclusions were that the genre of Catalan lyric theatre was eclectic, undefined, and heterogeneous. The movement was seen as a conglomerate of different pieces without apparent similarities, without a clear line of action or style, and without an articulated aesthetical discourse.¹⁴

Since no common characteristics in terms of form or style could be defined by analyzing the musical and dramaturgical characteristics of the preserved repertory, the historiography of the movement has taken the discourse established in the journal *Juventut* (1900–1906), which specialized in Catalan literature and arts (Figure 3), as the main aesthetical goal that

12 “Logo for the Espectacles-Audicions Graner”, Reg. 527545, Museu d’Arts Escèniques, Barcelona.

13 Xosé Aviñoa, “Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys”, *Recerca Musicològica* xiv-xv (2004-2005): 121.

14 Xosé Aviñoa, “El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894–1908). L’aportació musical, plàstica i literaria”, *Anales de Literatura Española* 15 (2002): 223-229.

the movement pursued.¹⁵ In terms of music and theatre, they defended the importation and influence of Richard Wagner's musical drama as the main source to imitate in the creation of a national Catalan genre. They stated that Catalan lyric theatre should consist of fully-sung operas in a big three-acts format, using the technique of *leitmotiv* (in which music and text were connected in meaning as a total work of art) and local medieval mythology as their main source for the plots. However, this theoretical positioning barely reached the stage practice.



Figure 3: Header for the journal *Joventut*, designed by Alexandre de Riquer.¹⁶

The people involved in *Joventut* did not pass to action and neither wrote nor composed pieces to be staged. The active composers and writers such as Enric Morera and Adrià Gual, and even the stage directors and owners of the companies such as Lluís Graner, believed that the national genre should be much different from the ideas presented in *Joventut*. The pieces they staged mostly followed a short format, either because they wanted to compete with Spanish *género chico* (in one act)¹⁷ or because they were following the aesthetics of symbolist *théâtre d'art* inspired by

15 Jordi Castellanos and Jordi Marrugat (dirs.), *Història de la literatura catalana, vol. vi. Literatura contemporània 11: Modernisme. Noucentisme. Avantguardes* (Barcelona: Barcino, 2020), 63–71.

16 *Joventut: periòdich catalanista*, 15 February 1900 (1), 1, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

17 Enric Morera, *Moments viscuts (auto-biografia)* (Barcelona: Gráficas Barcelona, 1936), 74–78.

Maurice Maeterlinck.¹⁸ They also alternated between spoken and sung parts, and used to include direct references to folk songs in the music as a way of directly connecting the piece to the national identity.¹⁹ So, when trying to apply the theory shown in *Juventut* to the actual staged repertory, we see a clear mismatch between theory and practice.

Taking this theoretical model to evaluate the practical results led to the consideration that the authors were not skilled enough to pull out a whole big-format opera, and that the companies did not have enough funding to produce longer and bigger plays. The conditions of the productions have been said to be precarious and improvised since the actors and singers involved would not have rehearsed enough, so they would only include a few musical numbers in each piece following an easy lyric style close to folk songs.²⁰ This has especially affected the *Espectacles-Audicions Graner*, the genre of the musical visions, and the seasons of Catalan Lyric Theatre directed by Enric Morera, which have been mostly left out of the scope of interest of musicological research.²¹

However, categorizing the repertory into different genres and accepting the existence of diverse and even opposed ideologies within Catalan nationalism would make it possible to see the different lines of action and genres proposed within Catalan lyric theatre, as we will see further on in this paper. Deeper theoretical research, as could be the later impact of the theory written by Adrià Gual,²² would let us interpretate that the production of short-format plays under a lyric style influenced by folk music were actually consciously-made and theoretically-based decisions coming from the direction of the companies.

Also worth mentioning would be the historiography of zarzuela as a common genre for the whole of Spain. Zarzuela in Catalonia has

18 Carles Batlle, "Adrià Gual, dramaturg simbolista", *Serra d'Or* 640 (2013): 72–76.

19 Batlle, *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*, 245–251.

20 Aviñoa, *La música i el Modernisme*, 287–300; 311–319.

21 The latest manuals on lyric theatre during Modernism such as Castellanos and Marrugat (dirs.), *Història de la literatura catalana*, vol. VI..., 236-238, still use Aviñoa, *La música i el Modernisme*, 260–328, as their main source since there has been no in-depth studies of the repertory since then.

22 Carles Batlle and Enric Gallén, eds., *Teoria escènica* (Lleida/Barcelona: Punctum/ Institut del Teatre, 2016).

been mostly researched by Francesc Cortès,²³ and his work includes the movement of Catalan lyric theatre as part of the general history of zarzuela.²⁴ Here, the criteria of form and style have been predominant at a time of grouping different repertoires. The aforementioned plays staged in Catalonia shared, sometimes on purpose, a similar format to Castilian zarzuela, and did not differ so much from it nor lasted long enough to be considered a separate genre when speaking of a general history of lyric theatre in the country. This perspective, though, omits the ideological point that actually led to the birth of these companies dedicated to Catalan lyric theatre during Modernism, which was creating a national genre to actually compete and differentiate themselves from Castilian zarzuela.

On the opposite side we can find recent work by Jaume Radigales,²⁵ which proposes the inclusion of Catalan lyric theatre as part of the history of Catalan opera. This implies focusing on the ideological intentions of the movement to construct a continued history of national lyric theatre in Catalonia, but omitting the formal and stylistic differences between plays and genres that exist within the repertory of lyric theatre and opera written in Catalonia. The historiographical dilemma opened here between these two opposed perspectives would be whether we should write musical history based on the characteristics of the practical results that were on the stage, or if we should give priority to the ideological discourses and intentions behind them.

How to Revisit the Repertory: A Methodological Proposal Based on Discourse Analysis and Nationalistic Pluralism.

As was initially mentioned, Catalan lyric theatre was a movement led by the nationalist intellectuals in Catalonia. Therefore, the conception of "nationalism" as applied to the Catalan case should be defined. The theoretical discourse presented by Catalan intellectuals at the time (such as Prat de la Riba) would legitimate the continuity of the nation based on

23 Francesc Cortès, "La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán", *Cuadernos de Musica Iberoamericana* 2-3 (1996-97): 289–317.

24 Francesc Cortès, "La zarzuela en catalán: un extenso camino a redescubrir", in: *La zarzuela, patrimonio de la Hispanidad: crònica cantada de nuestra vida* (Almagro: Museo Nacional del Teatro, 2023), 90–113.

25 Jaume Radigales, *L'òpera catalana: síntesi històrica* (Vilablareix: Ficta, 2022), 190–222.

the preservation of their symbols throughout time, which could fit into the ethnosymbolic definitions of nationalism²⁶ and into Anthony Smith's consideration about the will of a population to constitute a nation shaped by their pre-existing myths and symbols.²⁷

However, once we study the reality of Catalan nationalist Modernism, these theories do not allow us to wholly understand the complexity and diversity of the movement. Cultural activists in Catalonia publicly debated between them, sometimes even aggressively in the press,²⁸ regarding which should be the symbols and ethical values upon which they should construct the national culture. For example, the acceptance or not of the Islamic past of the peninsula and its Oriental influence was debated.²⁹ Henceforth, we can observe how the definition and shaping of the nationality was consciously constructed. There was not a single unified vision of the nation based on the past, but an intentional pick of historical elements in order to construct national narratives according to the ideological positionings of the individual intellectuals. For this reason, we have to speak of Catalan nationalism as a plural movement, since we can find several narratives within the ideology.

This vision would mostly fall into Michael Freeden's postulates of nationalism as a thin ideology that would have to be incorporated into fully fledged ideologies that would serve as hosts.³⁰ This means that nationalism would have to adapt and consequently also reshape these thick host ideologies.³¹ As for the Catalan case, we can clearly see different sectors of the nationalist spectrum that politically rely on socialism,

26 Anthony D. Smith, *Nationalism and Modernism* (London: Routledge, 1998), 170–198.

27 Anthony D. Smith, *Ethno-symbolism and Nationalism: A cultural approach* (London: Routledge, 2009).

28 Francesc Cortès, "El contexto lírico en la prensa de Barcelona entre 1859 y 1936", in: *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, eds. José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino Sánchez and María Encina Cortizo Rodríguez (Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2018), 343–358.

29 Francisco Bonastre Bertrán, *Felipe Pedrell: acotaciones a una idea* (Tarragona: Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977), 102–109.

30 Michael Freeden, "Is nationalism a distinct ideology?", *Political Studies* 46, 4 (1998): 748–765.

31 Daniele Conversi, "Modernism and nationalism", *Journal of Political Ideologies* 17, 1 (2012): 16.

republicanism, anarchism, regionalism, monarchism, etc.,³² and even on ethically opposed positionings such as Catholic traditionalism, modernity, developmentalism, or anticlericalism. Therefore, nationalism would mostly be a side ideology to these major political and ethic views. This would explain why Catalan cultural nationalism was such a divided movement under Modernism, and why there were so many confronted visions of nationality and how it should be artistically represented.

Once our vision of Catalan nationalism is defined, we can start addressing the cultural movements surrounding it. The methodological proposal stated here, that has been applied to the field of lyric theatre during the Modernist period (ca. 1895–1910), would consist of four steps that would help us determine: 1) the aesthetic discourse of each journal and the artistic theory and proposals in which they can be grouped; 2) the ideology of the authors and activists implicated in the movement and the relations between groups; 3) the theatres and companies that represented the repertory and what kind of genre or style they defended as their ideal to become “the national genre”; 4) the symbols, techniques, and intertextual references that each genre or style of lyric theatre uses in order to represent the nationality and relate itself to the Catalan identity.

This proposal aims to reconstruct the actual listing of premieres to understand the real impact and reception of the repertory in society, instead of only studying the pieces that have survived in the archives. For this task, the study of the historical press is essential, since it contains not only the information to document the plays and theatres, but also reviews and critiques about them that usually explain how a play was dramaturgically developed and staged, as well as personal and editorial opinions, often regarding its adequateness to represent the Catalan nation. Reviews and mentions to the pieces included in the studied repertory have been found in more than 30 different journals, providing a big enough sample to analyze the whole cultural scene.³³

32 Borja de Riquer, *Regionalistes i Nacionalistes (1898-1931)* (Barcelona: Dopesa, 1979), 97–114.

33 Preliminary results on this topic have been shared at: José Miguel Pérez, “Posicionamientos del catalanismo en torno a un teatro lírico nacional: la crítica a los Espectáculos-Audiciones Graner”, in: *Hacia una historia de la crítica musical en España: Congreso internacional X Muspres* (Almería: Universidad de Almería, 2022), 22-23.

The tools of critical discourse analysis have been used to categorize the different trends and ideologies that each journal supports, especially those that identify which social actors are represented, the ways agency is attributed, and how actions or events are assessed.³⁴ The analysis of the lexicon has also been important to identify some key terms that determine the aesthetic interest of each journal and what kind of elements they look for or value in a piece. Some of the categories that have been identified, for example, are:

Illustrated journals such as *La ilustració catalana*, *La ilustración artística* or *Catalunya artística* that mostly supported a highly artistic lyric theatre in terms of visual quality in their scenographic display and the wardrobe, but were available economically and intellectually for the popular middle-low classes, and quite often using the terms "artistic", "suggestive" and "popular". They held in high value the genre of the musical visions, staged usually by directors that were actually professional painters.

Religious journals such as *La Academia Calasancia*, *La Cruz* or *La hormiga de oro*, which had the aim of constituting a national genre of lyric theatre based on censured Catholic moral values, were especially aimed at families with children. They mostly used the terms "moral", and "immoral", and talked about "values" and the reinforcement of "good" or "bad habits". They almost exclusively supported the genre of the musical visions.

Cultural magazines such as *La Escena catalana*, *Garba*, or *Catalunya*, which valued a genre of theatre with forwardly explained plots and actions developed throughout the narrative line, opposed to the suggestiveness and mysticism of symbolism. The term "action" was very present as its "development" was the main part of the play to evaluate, and they also focused on the formal aspects of the play, mentioning how many "acts" or "scenes" it had and the action taking place in each one. Their support was more diversified, but they especially liked naturalism, and romantic and realistic drama.

Comic and satiric magazines, with *Cu-cut!* as the main example of this category, supported comedy and popular genres. They mostly valued imported comic pieces such as translated vaudeville and French comedies, and pieces including dancing music, usually with American and jazz influences, such as the cake-walk. They mostly comment on the "comic"

34 David Machin, "What is Multimodal Critical Discourse Studies?", *Critical Discourse Studies* 10, 4 (2013): 347-355.

aspects of the plays, their "jokes", and the "laughs", "applauses", and "smiles" from the public.

Journals were positioned in an orthodox Modernism, in which we can include *Juventut*, *Art jove* or *Catalònia*. These have Richard Wagner's musical drama as the main example to imitate and only support a genre of wholly-sung "opera", in a big "three-act format", using the "leitmotiv" technique and based on the "total work of art" theories.

As mentioned in the first part of this chapter, only this last trend shown in the press was taken into consideration for the current narratives that have tried to explain and historically structure the movement of Catalan lyric theatre. We can see here that the aesthetical spectrum of ideas and artistic requirements in the genre that had to become "the national genre" was quite diversified.

The methodologies of critical discourse analysis can also be used to place the authors and intellectuals involved in each of the identified categories. By looking at who signed the comments and reviews in the press, or other opinion or editorial columns regarding their thoughts on lyric theatre (which were quite usual), we can also start associating personal names to these trends and construct webs of people that pursued the same aesthetical goals. We can also establish professional or personal friendships that would help us understand particular events or collaborations. For example, we can only explain the participation of Felip Pedrell in the Espectacles-Audicions Graner through the friendships he had with Adrià Gual, a close collaborator of the company, since he did not get along with the director nor liked the musical visions performed there.

The musical visions were a very particular genre of symbolist lyric theatre based on folkloric and biblical intertextual references created by Lluís Graner after Gual's theoretical foundations. When looking at the specific case of Graner and his close collaborators, we realize that everyone in his networking web (which included Josep Carner, Modest Urgell, Rafael Masó, Antoni Gaudí, Joaquim Vancells...) shared the same vision of Catalan nationality founded on traditionalist and Catholic values. All of them were members of the Artistic Centre of Sant Lluç, a centre in which those values were also shared as the main ideology.³⁵ Thus, the lyric genre of their musical visions was being spread as an ideological tool between those who shared the same vision of nationality. The political connotations of

35 Enric Jardí, *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç* (Barcelona: Destino, 1976), 57.

the genre were not merely casual, but were objectively intentional on behalf of the people investing in the productions. In this sense, the analysis of the theatres playing musical visions becomes of relevance.

To address the study of the companies and theatres, multi-modal discourse analysis³⁶ allows us to generate an interpretation that takes into consideration not only the different texts that they produced, but also their logos, flyers, booklets, posters and all other advertisement and artistic materials that they generated, even the architectural design for the spaces built for them. The aim here would be to identify who is behind the productions, what their motivations are, who their target audience is, and what kind of message are they trying to spread. The most interesting case in this matter are the musical visions, which had a very elaborate branding process around them, and the Espectacles-Audicions Graner, which also generated a very thoughtful public image of the company.

The musical visions were played on a closed circuit of small theatres, spread across the whole territory of Catalonia. Such was the case for the Sala Mercè in Barcelona³⁷, Ars-Lucis in Terrassa³⁸ and the Saló Gerió in Girona. They used local symbols to brand their identities and relate them to the territorial identity. The Sala Mercè [Mercè Hall] takes its name from the patroness Virgin of the city of Barcelona, and its logo included the cross from the city's shield. In the case of the Saló Gerió [Gerió Salon], it takes its name from the giant that appears on the foundational myth of the city of Girona (Figure 4). Their goal was to modernize popular folklore to make it attractive for modern urban societies and continue its generational spread. For that reason, their target audience were families, especially children, for whom they programmed special presentations and activities. The Gaudí-styled design and the electric light installations in the theatres also played their part in this modernized look for these traditional songs and tales.

36 Gunther Kress, "Multimodal discourse analysis", in *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*, eds., James Paul Gee and Michael Handford (London: Routledge, 2011), 35–50.

37 Joan M. Minguet i Batllori, "La 'Sala Mercè' de Lluís Graner (1904–1908: un epígon del Modernisme?)", *D'art* 14, (1988): 99–117.

38 Aulet, "El Modernisme a Terrassa...", 134–136.



Figure 4: Logo for the Saló Geriò in Girona, including the city's shield.³⁹

The Espectacles-Audicions Graner also had a strong interest in representing musical visions for their first season, but they soon changed their discourse to establish themselves as the central meeting point for nationalist intellectuals. The company intentionally avoided having a political position, although its director was clearly political. They generated a lot of materials to advertise the professionalism of their actors and actresses, and focused on the high artistic quality of the scenography, wardrobe, and special effects (Figure 5). They eventually included in their programme pieces from all the different genres and styles that were being proposed to become the national genre, from musical comedy to full-scale opera, as their intention was to unify the community under the same roof. They showed their adherence to the Catalan national cause through the public use of the flag and defence of the language, but from a neutral political standpoint.

39 "Logo for the Saló Geriò in Girona", Reg. 1123045, Arxiu Municipal de Girona, Girona.

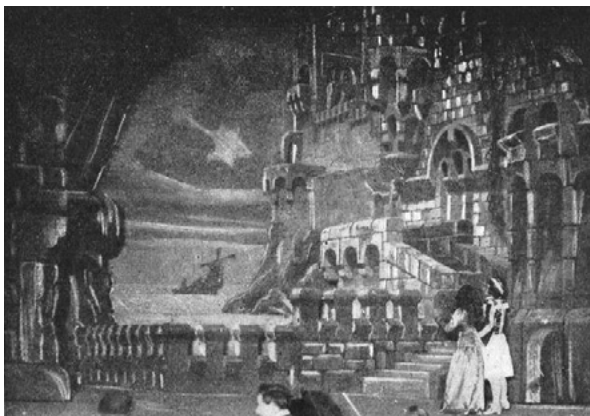


Figure 5: Stage picture of *La santa espina* by Àngel Guimerà and Enric Morera, 2nd scene of the 2nd act.⁴⁰

Lastly, when approaching the pieces of the repertory, a semiotic and intertextual analysis⁴¹ would allow us to identify the key elements used to “nationalize” the plays. If the intention was to present a national genre, although aesthetically the proposals may differ in terms of form and style, it becomes relevant to study the techniques that they used to represent or relate the national identity to the new elements. In this sense, the inclusion of fragments from folkloric songs and the staging of traditional dances, specially sardanas, were the main techniques in common for most of the repertory. Again, the musical visions are the genre that theorizes this connection between national folklore and artistic theory in the most complex and intrinsic way.

The musical visions did not just occasionally or randomly include a piece of traditional folklore within a newly made plot. The stories that they took as plots were those being narrated by the song lyrics and in popular tales, and the music for the entire plays also came from the harmonization and orchestration of the folk songs. In the cases of staging tales, legends, or even biblical episodes that didn't have songs associated with them, the musical style would imitate the folk style. Even the term of musical “visions” came from the materialization on stage of orally transmitted folklore. Also, the use of old Catalan language and medieval visual elements served to

40 „Stage picture of *La santa espina* by Àngel Guimerà and Enric Morera“, *La hormiga de oro*, 9 February 1907 (6), 87, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministry of Culture, Spain).

41 Norman Fairclough, “Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis”, *Discourse & Society* 3:2 (1992): 193–217.

make a point of historical legitimation.⁴² This way, from its very conception the new genre could not be separated from the national identity of the Catalan people, which it was at the same time reinforcing.

Conclusions

The movement known as "Catalan lyric theatre" is made up of diverse cultural initiatives that took place during late Modernism with the goal of creating and establishing a new genre of national lyric theatre. The historical narratives written about it in the modern day show themselves incomplete or present methodological choices that do not reflect the real diversity and internal opposition that existed within the movement. The main musicological history of Catalan lyric history focuses the attention on the figure of Enric Morera, and understands Catalan nationalism as a unique and unified movement; therefore, it presents a unique narrative in which Morera was the sole leader of the movement. Later research on the fields of theatre studies and even architecture have brought to attention figures such as Adrià Gual and Lluís Graner. This asks for a revisit of the historical discourse of Catalan lyric theatre, which should also include these figures coming from dramaturgy and stage design in its narrative.

A methodological approach based on discourse analysis and the idea of pluralism within Catalan nationalism has given new results, and brought to the spotlight research genres and authors that were previously unnoticed or underestimated. The acceptance that different ideologies existed within the movement has made possible the identification of several aesthetical proposals and lines of actions through critical discourse analysis applied to the press and to theoretical and editorial writings. Also, a multimodal discourse analysis has proven that the different companies and theatres dedicated to Catalan lyric theatre did not share the same goals and audience, but instead targeted different audiences and presented different discourses. Hence, Catalan Lyric Theatre, Espectacles-Audicions Graner, and the circuit of musical visions should be studied separately since they were not merely a continuation of the same initiative throughout time. Finally, since a purely formal and stylistic analysis of the pieces has not enabled us to find common points between the elements that conform

42 Preliminary ideas on this topic have been shared at: José Miguel Pérez, "Medievalisme al teatre líric català: la visió del passat a través de l'escenografia.", paper presented at the V МАСМЕД, *La redescoberta i recepció de l'art medieval: una visió fins a la contemporaneïtat*, Barcelona: May 25, 2023.

the repertory, a semiotic and intertextual analysis could be applied to address the ways in which they all aim to represent the Catalan identity. In this sense, the use of popular folk songs and the staging of traditional dances such as sardana are present in most of the repertory and could be seen as a structural characteristic of the repertory.

Throughout the process, the genre of the musical visions has shown up to be one of the most theoretically elaborate, numerous in quantity of plays written and in permanence throughout time, and with the most structured circuit of theatres that were exclusively playing this genre. The musical visions also presented a very elaborate brand design and a very thought-out ideological discourse regarding how to address their specific targeted audience, and how to transmit through them the intended moral and nationalistic values.

This critical historiographical and methodological review on the topic, must thus conclude by highlighting the necessity to (re)write an up-to-date narrative of Catalan lyric theatre, and point out the potential of applying discourse analysis to other similar repertories across Europe to find common ideological trends between nationalist Modernist movements.

References:

Archival Sources

- „Poster for *L'alegria que passa* (1898) by Santiago Rusiñol and Enric Morera“. N° 30.771. Santiago Rusiñol collection, Museu del Cau Ferrat, Sitges.
- “Logo for the Espectacles-Audicions Graner“. Reg. 527545. Museu d'Arts Escèniques, Barcelona.
- Juventut: periòdich catalanista*. 15 February 1900 (1), 1. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- “Logo for the Saló Geriò in Girona“. Reg. 1123045. Arxiu Municipal de Girona, Girona.
- „Stage picture of *La santa espina* by Àngel Guimerà and Enric Morera“. *La hormiga de oro*. 9 February 1907 (6), 87. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministry of Culture, Spain).

Literature

- Aulet, Jaume. “El Modernisme a Terrassa. L'empremta literària”. *Terme* 24 (2009): 117–141.
- Aviñoa, Xosé. *Gent nostra: Enric Morera*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1985.
- Aviñoa, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.
- Aviñoa, Xosé. “El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plàstica i literària”. *Anales de Literatura Española* 15 (2002): 223–229.
- Aviñoa, Xosé. “Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys”. *Recerca Musicològica XIV-XV (2004-2005)*: 107–122.
- Batlle, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*. Barcelona: Institut del Teatre/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- Batlle, Carles. “Adrià Gual, dramaturg simbolista”. *Serra d'Or* 640 (2013): 72–76.
- Batlle, Carles and Gallén, Enric, editors. *Teoria escènica*. Lleida/Barcelona: Punctum/Institut del Teatre, 2016.
- Beltrán, Clara. *Oleguer Junyent i Sans, pintor-escenógrafo. Entre la tradició y la modernidad (1899-1936)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020.
- Bonastre Bertrán, Francisco. *Felipe Pedrell: acotaciones a una idea*. Tarragona: Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977.
- Castellanos, Jordi and Marrugat, Jordi, editors. *Història de la literatura catalana, vol. vi. Literatura contemporània II: Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Barcino, 2020.
- Conversi, Daniele. “Modernism and nationalism”. *Journal of Political Ideologies* 17, 1 (2012): 13–34.

- Cortès, Francesc. "La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán". *Cuadernos de Musica Iberoamericana* 2-3 (1996-97): 289-317.
- Cortès, Francesc. "El contexto lírico en la prensa de Barcelona entre 1859 y 1936". In: *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, editors José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino Sánchez and María Encina Cortizo Rodríguez, 343-358. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2018.
- Cortès, Francesc. "La zarzuela en catalán: un extenso camino a redescubrir". In: *La zarzuela, patrimonio de la Hispanidad: crónica cantada de nuestra vida*, editor Emilio Casares Rodicio, 90-113. Almagro: Museo Nacional del Teatro, 2023.
- Fairclough, Norman. "Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis". *Discourse & Society* 3, 2 (1992): 193-217.
- Freeden, Michael. "Is nationalism a distinct ideology?". *Political Studies* 46, 4 (1998): 748-765.
- González, Antoni. "La Sala Mercè, el desaparecido cinematógrafo diseñado por Antoni Gaudí". *Quaderns científics i tècnics de restauració monumental* 14 (2004): 32-44.
- Iglésias, Ignasi. *Enric Morera, estudi biogràfic*. Barcelona: A. Artís, 1921.
- Jardí, Enric. *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*. Barcelona: Destino, 1976.
- Kress, Gunther. "Multimodal discourse analysis" In: *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*, editors James Paul Gee and Michael Handford, 35-50. London: Routledge, 2011.
- Machin, David. "What is Multimodal Critical Discourse Studies?". *Critical Discourse Studies* 10, 4 (2013): 347-355.
- Minguet i Batllori, Joan M. "La 'Sala Mercè' de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del Modernisme?". *D'art* 14 (1988): 99-117.
- Morera, Enric. *Moments viscuts (auto-biografia)*. Barcelona: Gráficas Barcelona, 1936.
- Prat de la Riba, Enric. *La nacionalitat catalana*. Barcelona: Edicions 62 [1906] 1990.
- Radigales, Jaume. *L'òpera catalana: síntesi històrica*. Vilablareix: Ficta, 2022.
- Riquer, Borja de. *Regionalistes i Nacionalistes (1898-1931)*. Barcelona: Dopesa, 1979.
- Smith, Anthony D. *Nationalism and Modernism*. London: Routledge, 1998.
- Smith, Anthony D. *Ethno-symbolism and Nationalism: A cultural approach*. London: Routledge, 2009.
- Solanilla, Anna. *L'escenografia simbolista d'Adrià Gual*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008.
- Tomašegović, Nikola. "Transnational approaches and *fin de siècle* Modernisms: The case of the Croatian Modernist Movement." *Radovi - Zavod za hrvatsku povijest* 52 (2020): 173-188.

Rezime

Ponovni pregled katalonskog lirskog kazališta: Metodološki prijedlog za pristup nacionalističkim repertoarima

Ovaj rad predstavlja historiografski i metodološki kritički osvrt na studiju slučaja katalonskog lirskog kazališta, nacionalističkog i modernističkog pokreta koji je imao za cilj konsolidirati novi „nacionalni žanr“ lirskog kazališta u Kataloniji. Dosadašnja metodološka pozicioniranja proučavala su repertoar kao da potječe iz jedinstvenog nacionalističkog područja s jedinstvenom estetskom vizijom, ne uspijevajući razumjeti njegovu kompleksnost i strukturirati njegovu pluralnost. Raznolikost unutar kulturnog aktivizma čini nužnim sagledavanje katalonskog lirskog kazališta iz nove perspektive, polazeći od koncepcije katalonskog nacionalizma kao pluralnog fenomena s različitim ideološkim trendovima. Analiza diskursa može se primijeniti kako bi se utvrdilo i kategoriziralo koji su to različiti trendovi unutar katalonskog lirskog kazališta i koji umjetnički prijedlozi dolaze iz svakog od njih. Žanr muzičkih vizija tada dobiva posebnu pozornost kao najstrukturalniji prijedlog u smislu teorijskih temelja i stabilnih kazališnih sezona.

The Hyers Sisters and Sam Lucas: Rediscovering Pioneers of African American Musical Theatre

Hyers Sisters i Sam Lucas: ponovno otkrivanje pionira afro-američkog muzičkog teatra

Nico Schüler

(United States of America / Sjedinjene američke države)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.237

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

ABSTRACT: Pioneers of African American Musical Theatre, Anna Madah Hyers (1855–1929), Emma Louise Hyers (1857–1901), and Sam Lucas (1840–1916) performed musical dramas (*Out of Bondage*, 1876; *Urlina, the African Princess*, 1879; *The Underground Railway* by P. Hopkins, 1880) and a musical stage adaptation of the anti-slavery novel *Uncle Tom's Cabin* (1880).

KEYWORDS: Hyers Sisters. 19th Century. African American. Musical Theatre.

SAŽETAK: Pioniri afroameričkog muzičkog teatra Anna Madah Hyers (1855–1929), Emma Louise Hyers (1857–1901), i Sam Lucas (1840–1916) izvodili su muzičke drame (*Iz ropstva*, 1876.; *Urlina, afrička princeza*, 1879.; *Podzemna željeznica* P. Hopkinsa, 1880.) i muzičko-scensku adaptaciju romana protiv ropstva *Uncle Tom's Cabin* (1880).

KLJUČNE RIJEČI: Sestre Hyers. 19. stoljeće. Afroamerika. Muzički teatar.

Introduction

About ten years ago, I was asked to write an article about African American composer Jacob J. Sawyer (1856–1885) for the latest edition of the Grove Dictionary of American Music.¹ I chose Sawyer, because I didn't know him

1 Nico Schüler, "Sawyer, Jacob J.," in: *The Grove Dictionary of American Music*, 2nd edition, ed. Charles Hiroshi Garrett, vol. 7 (New York: Oxford University Press, 2013), 353.

and because I like challenges. The challenge was that traditional sources or databases would not offer any help. I eventually discovered commercial genealogy and newspaper databases as well as recently established online sheet music databases. My research on Sawyer then expanded to Sawyer's artistic network, which led me to today's focus on early African American Musical Theatre. This article focuses on some of the artistic network around Sawyer, with an emphasis on the Hyers Sisters, Sam Lucas, and their contributions to African American Musical Theatre. This article is based on hundreds of newly discovered documents.

Research Methodology: Commercial Databases and Sheet Music Collections

The most fruitful sources for research on African American music during the 19th century were commercial genealogy databases and commercial newspaper databases:

<http://www.ancestry.com>
<http://www.genealogybank.com>
<http://newspaperarchive.com>
<http://newspapers.com>

These commercial databases have many more records than academic databases. For example, <http://www.genealogybank.com> contains more than 13,000 different newspapers with "billions" of records (no exact number available). The database <http://www.ancestry.com> hosts more than 30 billion records from more than 80 countries. The commercial newspaper database <http://newspapers.com> contains more than 16,100 newspapers from the 1700s through today and more than 550 million pages; millions of additional pages are added every month. Last but not least, <http://newspaperarchive.com> contains tens of millions of newspaper pages (more than 15,900 titles) from 1607 to present and adds more than 2.5 million pages every month.

These large and rich commercial genealogy databases contain thousands of documents about late-19th century African American artists. Searching in such databases, however, is a task that requires much time and patience; for example, the vast majority of search results on "Jacob Sawyer" were either about other Jacob Sawyers (as it was a very common name), or were faulty because "Jacob" may have appeared in one name and

“Sawyer” in another on the same page of the document. In addition, not all documents are indexed correctly, as the optical text recognition may have been incorrect. If artists have unique names, searching for these artists is easier (e.g., searching for “Hyers Sisters”), but for most artists, the search is time consuming.

Finding sheet music was another strand of the research methodology, not only for the music itself, but also for affiliations and / or dedications that may be found on the cover page of a piece of sheet music. The digital collection “Music for the Nation: American Sheet Music, Ca. 1870 to 1885” at the Library of Congress in Washington, D.C. (<https://www.loc.gov/collections/american-sheet-music-1870-to-1885/>) contains a vast number of compositions by and / or for African American musicians, which have recently been scanned and are available online. The Sheet Music Consortium hosted at the University of California Los Angeles Library (<https://digital2.library.ucla.edu/sheetmusic/>) also contains them, as it links indexed sheet music publications to various archives. Furthermore, the “African American Sheet Music” Collection at Brown University (<https://library.brown.edu/cds/sheetmusic/afam/>) is very useful, and the Smithsonian Online Virtual Archives contains an African American Music collection (<https://sova.si.edu/details/NMAH.AC.0300.S03>). Several other online archives also contain African American compositions.

Some of the scores contain information about composers’ affiliations with a particular performance ensemble, such as in Figure 1: “Pianist for the Hyers Sisters Troupe” (which was composed for the musical theatre production *Out of Bondage*). These, and other affiliations indicated in the publications of compositions, are being used to reconstruct composers’ memberships in music ensembles. They also lead to the rediscovery of artistic networks.



Figure 1: Title page of Jacob J. Sawyer's *Out of Bondage* (1880)²

Minstrel Shows, Operatic Theatre, and Jubilee Shows

The minstrel show developed in the early 19th century as a racist variety show with singing, dancing, comic skits, plays, instrumental music, and other forms of entertainment.³ It depicted African Americans, performed by white people with blackened faces ("blackface minstrelsy"), usually in the context of Southern plantation life and slavery. Black people were depicted as naïve, lazy, dimwitted, clownish, superstitious, etc. By the mid-19th century, a three-part structure of the minstrel show was established: Led by the interlocutor (the 'host'), the first part contained dancing, singing, and acting; various characters sat in a semi-circle, exchanging songs and performing humorous songs; usually one well-known singer was featured. The second part of the minstrel show was a variety show that provided

2 Jacob J. Sawyer, *Out of Bondage Waltzes* (Cincinnati, OH: Geo. D. Newhall & Co, 1879).

3 Clayton W. Henderson. "Minstrelsy, American," *Grove Music Online*, accessed 17 November 2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18749>.

entertainment in front of the curtain, while the stage behind the curtain was set for the third part of the show; this second part contained dancing, instrumental music, acrobatics and amusing tricks; it also contained a monologue or dialogue in African American dialect, usually making fun of Black people and / or delivering social criticism. The third part of a minstrel show was a skit or play (e.g., part of *Uncle Tom's Cabin* – see further below), often in the setting of a Southern plantation with songs and dancing; the play often depicted an idealized plantation life with ‘happy’ slaves. Especially after the American Civil War (1861–1865), African American actors, dancers, musicians, and composers entered the minstrel show business, often forming Black-only minstrel troupes, which, by the 1880s, were considered ‘genuine’ / authentic and therefore more desirable than the ‘blackface’ (white) minstrel troupes. It is this context of Black (African American) music and musical theatre that this article is focusing on.

The skit or play performed as the third part of minstrel shows was one of the prototypical ideas for musical theatre shows that were specifically written for a group of musicians around the Hyers Sisters and Sam Lucas. The first of these was the musical drama *Out of Bondage* (1876) by Bostonian playwright Joseph Bradford (1843–1886). *Out of Bondage*, originally entitled *Out of the Wilderness* and premiered on March 27, 1876, in Lynn, MA (a city near Boston),⁴ portrays the life of African Americans during slavery (first act), during the Civil War and emancipation (second act), as well as life after the Civil War (third act). This storyline comes alive through songs, especially spirituals, dance, and comedy, and closes with a classical concert (fourth act). *Out of Bondage* was performed by the Hyers Sisters until at least 1891.⁵ Following the success of *Out of Bondage*, writer E. S. Getchell wrote *Urlina, the African Princess* for the Hyers Sisters, which premiered on September 2, 1878, in Chelsea, MA.⁶ This opera bouffe tells the story of the African princess Urlina, who is banished to a desert island, rescued by a prince (her cousin), then sentenced to death by starvation, but rescued and installed as the rightful queen. Very little is still known about the music for *Urlina*, except that it was at least partially orchestrated by “Mr. Braham”⁷ (possibly John Joseph Braham Sr. [1847–1919]). *Urlina*

4 *The Boston Globe*, “Musical Notes”, 20 March 1876, 3. See also *Boston Evening Transcript*, “Musical Matters”, 20 March 1876, 6.

5 *The Butte Daily Post*, “The Hyers Sisters”, 17 February 1891, 4.

6 *The Boston Globe*, “Musical”, 28 August 28 1878, 6.

7 *Ibid.*

was performed until at least 1883.⁸ African American playwright Pauline Hopkins (1859-1930) wrote *Peculiar Sam; or The Underground Railroad* (1879), also referred to as *The Underground Railway* in newspaper articles, for Sam Lucas and affiliated musicians. A performance took place no later than March 11, 1879, in Joliet, IL (near Chicago);⁹ in July 1880, Lucas also performed the play together with the Hyers Sisters under the title *Escape from Slavery* (Figure 2). The plot of *The Underground Railroad* is similar to that of *Out of Bondage*, but instead of being freed by the Union Army, the slaves escape to Canada. The use of spirituals, other music, dance, and comedy are central to this musical drama and its cultural meaning. But while *Out of Bondage* changes the music and dance to 'white' genres in the fourth act, ridding the former slaves from their cultural heritage, *The Underground Railroad* retains spirituals and traditional dances through to the end (Graham 2018, 215) and even increases the amount of music.¹⁰ By far the greatest success of the Hyers Sisters and Sam Lucas (and their associates) was their starring in the musical play adaption of Harriet Beecher Stowe's (1811-1896) novel *Uncle Tom's Cabin* (1852). Stowe's anti-slavery novel, depicting the harsh conditions under which African American slaves had to live, lent itself perfectly for what the Hyers Sisters and Sam Lucas tried to portray with their previous theatrical productions. Their music-theatrical adaptation (by Pauline Hopkins) of *Uncle Tom's Cabin* was premiered in March 1880, with Sam Lucas being the first us-born African American to play Uncle Tom, and with all other black characters also played by African Americans.¹¹ The music-theatrical adaptation of *Uncle Tom's Cabin* was performed with the Hyers Sisters until at least 1895,¹² but other troupes continued to perform a version of *Uncle Tom's Cabin* well into the 20th century. Sam Lucas played Uncle Tom in the first film adaptation: the 1914 silent film *Uncle Tom's Cabin*.¹³ At least three more musical theatre productions followed: the burlesque opera *The Rival Twins, or Way Down on the Swanee River* (with a libretto by George

8 *Newton Kansan*, "Local News", 12 April 1883, 3.

9 *The Inter Ocean*, "Joliet", 11 March 1879, 2.

10 *The Nebraska State Journal*, "Sam Lucas and 'The Underground Railroad'", 15 May 1879, 4.

11 *Democrat and Chronicle*, "Musical and Dramatic", 7 March 1880, 3.

12 *The Philadelphia Times*, "Academy of Music", 1 January 1895, 2.

13 See, for example, "Uncle Tom's Cabin (1914 film)," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, accessed 17 November 2022, [https://en.wikipedia.org/wiki/Uncle_Tom%27s_Cabin_\(1914_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Uncle_Tom%27s_Cabin_(1914_film)). The film itself can be viewed on YouTube at <https://www.youtube.com/watch?v=3RPdaqKDAJc>.

Russell Jackson and music by John Joseph Braham Sr., premiered in Fall 1880¹⁴) and the musical farce *Shoddy; or, Fun on the Brain* (by E. S. Getchell, premiered no later than October 16, 1880,¹⁵ and performed by the Hyers Sisters until at least 1887¹⁶).



Figure 2: Advertisement for the Performance of *Escape from Slavery*.¹⁷

Another musical development grew out of the tradition of singing African American spirituals. In 1871, Fisk University in Nashville, Tennessee, a “historically Black college”, established the “Fisk Jubilee Singers” with the purpose of raising funds for the university.¹⁸ Performing both traditional and newly composed (‘commercial’) spirituals, the “Fisk Jubilee Singers” singers were very successful, and other institutions and business-oriented managers and musicians started creating similar “jubilee” ensembles. By the 1880s, many jubilee ensembles had emerged, consisting of African American musicians. As many of these musicians had previously performed in minstrel troupes, some of these jubilee ensembles performed shows that also integrated some elements of minstrel shows. However, the emphasis was on singing spirituals and, thus, jubilee ensembles provided

14 *The Boston Globe*, “In General”, 19 September 1880, 8.

15 *The Morning Journal-Courier*, “Hyers Sisters”, 16 October 1880, 2.

16 *Hastings Daily Gazette-Journal*, “Local News To-Day,” 30 April 1887, 4.

17 *The Boston Globe*, “Oakland Garden”, 6 July 1880, 3.

18 Sandra Jean Graham, “Jubilee Singers,” *Grove Music Online*, accessed 17 November 2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249936>. See also Sandra Jean GRAHAM, *Spirituals and the Birth of a Black Entertainment Industry* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2018).

a much less racist form of entertainment, which was likely the reason for many Black musicians to migrate from minstrelsy to jubilee ensembles.

Sam Lucas (1840–1916)

The most senior and most experienced artist in Sawyer's network was Sam Lucas. Born in 1840, he was an African American actor, comedian, singer, and composer. He entered the minstrel entertainment industry in the mid-1860s. Lucas was certainly an already well-known and celebrated member of Hamilton & Holden's Minstrels by the late 1860s.¹⁹ In 1871, he performed with Lew Johnson's Great Plantation Minstrels,²⁰ and in 1873 he performed with Callender's Georgia Minstrels.²¹ Lucas temporarily performed with Hart's Minstrels in 1874²² and 1875²³, before returning to Callender's Georgia Minstrels in late 1875.²⁴ Already in 1875, newspaper articles referred to him as "greatest colored character artist in America".²⁵ Callender's Georgia Minstrels also employed Billy Kersands, for example, with whom Lucas performed on and off throughout his career. From 1876 on, Sam Lucas was hired to perform Joseph Bradford's musical drama *Out of Bondage* (initially entitled *Out of the Wilderness*), together with the Hyers Sisters as well as Wallace King.²⁶ This troupe was later joined by pianist Jacob J. Sawyer, who also composed the *Out of Bondage Waltz* (1879) for this musical drama.²⁷ Lucas' most famous role was that of Uncle Tom in *Uncle Tom's Cabin* (Figure 3), as he was the first us-born African American in that role, which he continued playing through the end of his life.

19 *The Journal Republican*, "Hamilton & Holden's Minstrels", 30 December 1868, 3.

20 *The Pantagraph*, "Amusements", 29 November 1871, 4.

21 *Buffalo Evening Post*, "Callendar's Georgia Minstrels", 2 August 1873, 3.

22 *The Evansville Journal*, "Hart's Minstrels", 21 March 1874, 5.

23 *The Evansville Journal*, "Henry Hart's Minstrels", 13 October 1875, 8.

24 *Buffalo Evening Post*, "The Georgia Minstrels", 6 December 1875, 3.

25 *The Portland Daily Press*, "Army and Navy Course", 1 November 1876, 3.

26 *Sun Journal*, "Amusements", 31 March 1876, 3.

27 Jacob J. Sawyer. *Out of Bondage Waltzes* (Cincinnati, OH: Geo. D. Newhall & Co, 1979).

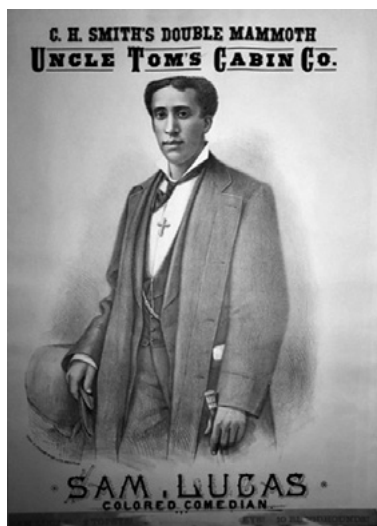


Figure 3: Poster of Uncle Tom / Sam Lucas (1880s).²⁸

The Hyers Sisters

The Hyers Sisters, Anna Madah Hyers (1855–1929) and Emma Louise Hyers (1857–1901), were child prodigies and by their teenage years we already well-known singers. Classically trained and initially managed by their father, their repertoire was originally operatic, but soon spirituals and jubilee songs became part of their regular concert repertoire. As mentioned earlier, during the late-1870s they became pioneers of African American musical theater,²⁹ collaborating with Sam Lucas, Jacob Sawyer, Wallace King (1845–1903), and Billy Kersands (1842–1915), among other artists. While *Uncle Tom's Cabin* was their greatest success (see, for example, Figure 4), they continued to give a variety of concerts in collaboration with other African American artists throughout the 1890s (Figure 5). Although likely declining in quality and having to lower their admission prices, as late as 1898 we can find a newspaper advertisement saying: “Hear the world famous Hyers sisters sing next Monday night for 10, 20, and 30 cents. Their regular prices are 25, 50, and 75 cents. Turn out and pack the house.”³⁰

²⁸ Public domain.

²⁹ Eileen Southern. *The Music of Black Americans: A History*, 3rd edition (New York, NY: W. W. Norton, 1997), 244.

³⁰ *The Tribune* [Holton, Kansas], [No title], 25 March 1898, 8.

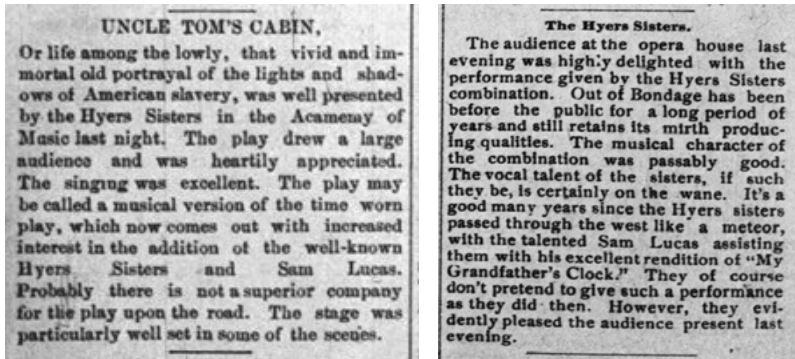


Figure 4: Review of *Uncle Tom's Cabin* in 1880.³¹

Figure 5: Hyers Sisters' Concert Review from 1890.³²

The Other Hyers 'Sister': May C. Hyers (1858–1920)

None of the published scholarship on early African American Musical Theatre mentions May C. Hyers, but she was one of the well-known African American sopranos in the jubilee and musical theatre business from the 1870s through the 1890s. May C. Hyers (born May C. Reynolds), of a similar age as Anna Madah and Emma Louise Hyers, must have joined the Hyers Sisters, managed by Anna and Emma's father Samuel B. Hyers (c.1829–1896), sometime in the early to mid-1870s. Samuel Hyers was divorced (from Anna Madah and Emma Louise's mother) by then and married May. Early records list May Hyers in the original cast of *Out of the Wilderness*³³ (*Out of Bondage*). When Samuel Hyers ceased to be his daughters' manager (the exact year is yet to be determined), Anna Madah and Emma Louise Hyers continued to perform as "The Hyers Sisters", while May C. Hyers performed in her husband's "Hyers Colored Musical Comedy Company". The musical comedy *The Blackville Twins* was written (by English-American playwright and actor Scott Marble [1847-1919]) in 1883 for this company, with May Hyers being the star performer. This musical comedy was performed until at least 1896.³⁴ Later in her career,

31 *The Fall River Daily Herald*, "Uncle Tom's Cabin", 23 April 1880, 4.

32 *Fort Scott Daily Monitor*, "The Hyers Sisters", 17 April 1890, 8.

33 *Sun-Journal*, "Amusements", 31 March 1876, 3.

34 *Delphos Daily Herald*, [Untitled], 16 May 1896, 4.

May Hyers also performed in an adaptation of *Uncle Tom's Cabin*.³⁵ Another musical theatre production, from at least 1887 on, performed by the Hyers Colored Musical Comedy Company, was *Colored Aristocracy*,³⁶ which was performed until at least 1898.³⁷

Wallace King (1845–1903)

Wallace King, praised as the “Silver Tenor” or “Sweet Singing Tenor”, was originally trained as an operatic tenor and started to tour with the Hyers Sisters no later than 1873.³⁸ He continued collaborating with the Hyers Sisters and with Sam Lucas in the various musical theatre productions mentioned earlier (see Figure 6), but also performed with the Haverly Colored Minstrels in the early 1880s, with whom he toured England (together with Jacob J. Sawyer) from July through December 1881, and again with the Georgia Minstrels in 1884-1885. From 1893 on, King was engaged as tenor at the Opera House,³⁹ the Lyceum Theatre,⁴⁰ at the Royal Standard Theatre,⁴¹ other venues in Sydney, Australia, and from 1895 - 1900 at the Tivoli Theatre in Sydney.⁴² In 1901-1902, King was engaged in (and around) Christchurch, New Zealand.⁴³ Shortly after his return to the us, King became paralyzed and died on February 20, 1903.

35 *The Nortonville News*, “Johnson’s Uncle Tom’s Cabin”, 18 February 1887, 3.

36 *Lincoln Evening Call*, “Amusements”, 20 August 1887, 8.

37 *Marengo Beacon/Republican-News*, “FUN! FUN!! FUN!!!”, 2 September 1898, 5.

38 *The Brooklyn Union*, “The Hyers Sisters”, 22 May 1873, 4.

39 *The Sydney Morning Herald*, “Opera House”, 28 March 1893, 2.

40 *The Sydney Morning Herald*, “Lyceum Theatre”, 31 July 1893, 2.

41 *The Sydney Morning Herald*, “Standard Theatre”, 5 August 1893, 9.

42 *The Sydney Morning Herald*, “Tivoli Theatre”, 2 September 1895, 6.

43 *The Press* [Newspaper in Christchurch, New Zealand], “Opera House”, 23 May 1901, 1.

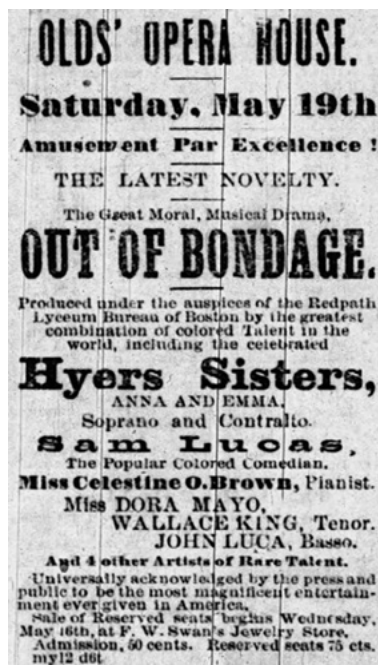


Figure 6: Advertisement for *Out of Bondage*.⁴⁴

The Contributions of the Redpath Lyceum Boston

The Redpath Lyceum Bureau (Boston), one of the first professional artists' bureaus in the US, was a driving force behind early African American musical theatre. The Redpath Bureau not only brought the Hyers Sisters, Sam Lucas, and other artists together, it also commissioned several of the musical theatre works mentioned above.

The Redpath Lyceum Bureau was founded in 1868 by Anglo-American journalist and anti-slavery activist James Redpath (1833–1891) with the goal of managing artists, writers, and speakers, who would perform or speak at lyceums (i.e., adult education programs) and public venues across the United States. For example, writer Mark Twain (1835–1910), social reformer and statesman Frederick Douglass (1818–1895), and clergyman and social reformer (and Harriet Beecher Stowe's brother) Henry Ward Beecher (1813–1887) were represented by the Redpath Lyceum Bureau. The Bureau was not new to opera before working with the Hyers Sisters and Lucas, as

44 *The Muscatine Journal*, "Olds' Opera House", 21 May 1877, 4.

it had managed the English Opera Company and its representatives from at least 1872 on.⁴⁵ Although James Redpath sold his interest in the Bureau in 1875, Redpath's vision lived on through later owners and managers of the Bureau which, in 1875, contracted the Hyers Sisters⁴⁶ and Sam Lucas and commissioned "Out of Bondage" for them.⁴⁷ Its success led to the subsequent productions of *Urlina*, *The Underground Railway*, and eventually the music-theatrical adaptation of *Uncle Tom's Cabin*.

Final Remarks: Intercultural Relations and Cultural Diplomacies

The entertainment industry in the United States offered, after the end of the Civil War, opportunities for African American actors, singers, dancers, composers, and other artists. Certain ensembles, shows, or plays, bonded the artists who then continued to collaborate with and support each other. Most importantly, African Americans were able to counter racism by establishing themselves as talented artists as well as displaying their own culture and history on stage. Black artists established a new entertainment industry, without which our modern entertainment industry is unthinkable. Black artists became influential and forged new musical developments. Last but not least, Black artists tended to migrate from the more racist genre of minstrelsy to the less racist and culturally more diplomatic Jubilee music, the latter of which can be found in early African American musical theatre.

45 See, for example: *Chicago Tribune*, "Madam Ermina Rudersdorff", 4 August 1872, 3.

46 *The Boston Globe*, "Lectures, &c.: Redpath's Boston Lyceum", 18 September 1875, 5.

47 *The Rutland Daily Globe*, "Out of Bondage", 10 July 1876, 3.

References:

Unauthored Newspaper Articles

- The Boston Globe*. "Musical Notes". 20 March 1876, 3. See also: *Boston Evening Transcript*. "Musical Matters". 20 March 1876, 6.
- The Butte Daily Post*. "The Hyers Sisters". 17 February 1891, 4.
- The Boston Globe*. "Musical". 28 August 1878, 6.
- Newton Kansan*. "Local News". 12 April 1883, 3.
- The Inter Ocean*. "Joliet". 11 March 1879, 2.
- The Nebraska State Journal*. "Sam Lucas and 'The Underground Railroad'". 15 May 1879, 4.
- Democrat and Chronicle*. "Musical and Dramatic". 7 March 1880, 3.
- The Philadelphia Times*. "Academy of Music". 1 January 1895, 2.
- The Boston Globe*. "In General". 19 September 1880, 8.
- The Morning Journal-Courier*. "Hyers Sisters". 6 October 1880, 2.
- Hastings Daily Gazette-Journal*. "Local News To-Day". 30 April 1887, 4.
- The Boston Globe*. "Oakland Garden". 6 July 1880, 3.
- The Journal Republican*. "Hamilton & Holden's Minstrels". 30 December 1868, 3.
- The Pantagraph*. "Amusements". 29 November 1871, 4.
- Buffalo Evening Post*. "Callendar's Georgia Minstrels". 2 August 1873, 3.
- The Evansville Journal*. "Hart's Minstrels". 21 March 1874, 5.
- The Evansville Journal*. "Henry Hart's Minstrels". 13 October 1875, 8.
- Buffalo Evening Post*. "The Georgia Minstrels". 6 December 1875, 3.
- The Portland Daily Press*. "Army and Navy Course". 1 November 1876, 3.
- Sun Journal*. "Amusements". 31 March 1876, 3.
- The Tribune* [Holton, Kansas]. [No title]. 25 March 1898, 8.
- The Fall River Daily Herald*. "Uncle Tom's Cabin". 23 April 1880, 4.
- Fort Scott Daily Monitor*. "The Hyers Sisters". 17 April 1890, 8.
- Sun-Journal*. "Amusements". 31 March 1876, 3.
- Delphos Daily Herald*. [Untitled]. 16 May 1896, 4.
- The Nortonville News*. "Johnson's Uncle Tom's Cabin". 18 February 1887, 3.
- Lincoln Evening Call*. "Amusements". 20 August 1887, 8.
- Marengo Beacon/Republican-News*. "FUN! FUN!! FUN!!!". 2 September 1898, 5.
- The Brooklyn Union*. "The Hyers Sisters". 22 May 1873, 4.
- The Sydney Morning Herald*. "Opera House". 28 March 1893, 2.
- The Sydney Morning Herald*. "Lyceum Theatre". 31 July 1893, 2.
- The Sydney Morning Herald*. "Standard Theatre". 5 August 1893, 9.
- The Sydney Morning Herald*. "Tivoli Theatre". 2 September 1895, 6.
- The Press* [Newspaper in Christchurch, New Zealand]. "Opera House". 23 May 1901, 1.

- The Muscatine Journal*. "Olds' Opera House". 21 May 1877, 4.
Chicago Tribune. "Madam Ermina Rudersdorff". 4 August 1872, 3.
The Boston Globe. "Lectures, &c.: Redpath's Boston Lyceum". 18 September 1875, 5.
The Rutland Daily Globe. "Out of Bondage". 10 July 1876, 3.

Literature

- Finson, Jon W. *Voices That Are Gone: Themes in Nineteenth-Century American Popular Song*. Cary, NC: Oxford University Press, 1997.
- Graham, Sandra Jean. "Jubilee Singers". *Grove Music Online*. Accessed 17 November 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249936>.
- Graham, Sandra Jean. *Spirituals and the Birth of a Black Entertainment Industry*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2018.
- Hampton Normal and Agricultural Institute. *Twenty-two years' work of the Hampton Normal and Agricultural Institute at Hampton, Virginia: records of Negro and Indian graduates and ex-students*. Hampton: Normal School Press, 1893.
- Henderson, Clayton W. "Minstrelsy, American". *Grove Music Online*. Accessed 17 November 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18749>.
- Hill, Errol G. and James V. Hatch. *A History of African American Theatre*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.
- Keck, George R., and Sherrill V. Martin, eds. *Feel the Spirit: Studies in Nineteenth-Century Afro-American Music*. New York, NY: Greenwood Press, 1988.
- Peterson, Jr., Bernard L. *The African American Theatre Directory, 1816-1960: A Comprehensive Guide to Early Black Theatre Organizations, Companies, Theatres, and Performing Groups*. Westport, CT: Greenwood Press, 1997.
- Roberts, Brian. *Blackface Nation: Race, Reform, and Identity in American Popular Music, 1812-1925*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2017.
- Riis, Thomas Laurence. *Just Before Jazz: Black Musical Theater in New York, 1890-1915*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1989.
- Sampson, Henry T. *The Ghost Walks: A Chronological History of Blacks in Show Business, 1865-1910*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1988.
- Sawyer, Jacob J. *Out of Bondage Waltzes*. Cincinnati, OH: Geo. D. Newhall & Co, 1879.
- Sawyer, Jacob J. *Jubilee Songs and Plantation Melodies*. Chicago, IL: H. B. Thearle, 1884.
- Schüler, Nico. "Sawyer, Jacob J.". *The Grove Dictionary of American Music*,

- 2nd edition, edited by Charles Hiroshi Garrett, vol. 7, 353. New York: Oxford University Press, 2013.
- Schüler, Nico. "Rediscovering Forgotten Composers with the Help of Online Genealogy and Music Score Databases: A Case Study on African-American Composer Jacob J. Sawyer (1856-1885)". *Musicological Annual* 51/2 (2015): 85–97.
- Schüler, Nico. "New Discoveries on African-American Composer Jacob J. Sawyer (1856-1885)". *South Central Music Bulletin* xvii (2018–2019): 23–36.
- Schüler, Nico. "Online Research Methods for Rediscovering Forgotten Composers: Using Online Databases and Archives". In: *Music in the Disruptive Era*, edited by David Hurwitz and Pedro Ordóñez Eslava, 97–112. Turnhout: Brepols, 2022.
- Simond, Ike. *Old Slack's Reminiscence and Pocket History of the Colored Profession from 1865 to 1891*. Bowling Green, OH: Popular Press, 1974. [Originally self-published in 1891.]
- Southern, Eileen. *Biographical Dictionary of Afro-American and African Musicians*. Westport, CT: Greenwood Press, 1982.
- Southern, Eileen. *The Music of Black Americans: A History*, 3rd edition. New York, NY: W. W. Norton, 1997.
- Toll, Robert C. *Blackening Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. New York, NY: Oxford University Press, 1974.
- Trotter, James M. *Music and Some Highly Musical People*. Boston, MA: Lee & Shepard, 1878.
- Watkins, Mel. *On the Real Side: Laughing, Lying, and Signifying – The Underground Tradition of African-American Humor That Transformed American Culture, From Slavery to Richard Pryor*. New York, NY: Touchstone, 1994.

Rezime

Hyers Sisters i Sam Lucas: ponovno otkrivanje pionira afro-američkog muzičkog teatra

Sistemska rasizacija u SAD-u stajao je na putu akademskom istraživanju sestara Hyers i podučavanju njihovih doprinosa na predavanjima iz historije muzike na koledžima i univerzitetima. Pionirske afroameričkog muzičkog teatra, Anna Madah Hyers (1855–1929) i Emma Louise Hyers (1857–1901) bile su muzička čuda i u mladosti su počele putovati po SAD-u i Europi. Zajedno sa Samom Lucasom (1840–1916) izveli su muzičke drame (npr. *Iz ropstva*, 1876; *Urlina, afrička princeza*, 1879; *Podzemna željeznica*, 1880) i muzičko-scensku adaptaciju romana protiv ropstva *Uncle Tom's Cabin* (1880). Pojavljivale su se na pozornicama širom Sjedinjenih Država do 1890-ih. Ovaj rad pruža informacije o radu sestara Hyers i njihovoj saradnji s drugim izvanrednim afroameričkim muzičarima. Na osnovu opsežnog novinskog istraživanja, ovaj rad pokušava vratiti sestre Hyers u svijest o muzičko-historijskim raspravama.

“The Start of the Operetta Success”: Formation and Formulation of Operetta Productions at the *Stadttheater Sursee*¹

„Početak uspjeha operete”: Formiranje i formulacija operetnih produkcija u *Stadttheater Sursee*

Timur Sijarić (Switzerland / Švicarska)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.255

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

ABSTRACT: One the most decisive elements of the *Stadttheater Sursee* in its cultural-historical purpose is the operetta productions. Reading the genre’s multi-layered ‘success story’, this paper investigates the reciprocal effect of the genre and the city’s inhabitants who perform and enjoy it.

KEYWORDS: Classical music – Operetta. Stage Productions. City / Municipal Theatres. Viennese Operetta.

SAŽETAK: Jedan od najvažnijih kulturno-povijesnih produkcija Gradskog kazališta Sursee (*Stadttheater Sursee*) su zasigurno operete. Interpretirajući višeslojnu ‘priču o uspjehu’ operetnih produkcija, ovaj rad istražuje recipročni učinak žanra i stanovnika grada koji ga izvode i uživaju u njemu.

KLJUČNE RIJEČI: Klasična glazba – Opereta. Wiener Operette. Gradska povijest. Gradska / lokalna kazališta.

¹ The text was drafted and submitted during the author’s employment at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts – School of Music, Lucerne and corresponds to the author’s paper presentation at the 13th International Symposium “Music in Society” in Sarajevo, December 7–10 2022.

Introduction – “Ich möcht’ jetzt zum Kasperl laufen”²

Next to the ever-changing cinema and stage playing schedule, the Internet presence of the *Stadttheater Sursee*³ offers to its online visitors an insight into its rich and acutely adaptable history, a self-stylized “portrait” of the institution.⁴ The subsection on the operetta at the theatre,⁵ paraphrased in the title of the paper,⁶ hails the “start of the new [operetta] era” with the both *in-house* and comparative success of the genre in its new Sursee home: “[This] genre change ensured the success of the *Musik-und Theatergesellschaft*, also in the 20th century, and a place next to the large city theatres. In 1928 the operetta *Der fidele Bauer* immediately achieved one of the greatest successes in Sursee’s theatre history.”⁷

In Sursee, with a current population of just over 10,000 located in the very north of the Lucerne canton and thus the region of Central Switzerland, one encounters a regional cultural focal point, in which the

-
- 2 The titles of the sections in this paper are borrowed from arguably the most relevant operetta staged at the Stadttheater Sursee – *Der fidele Bauer* (1907) by Leo Fall (1873–1925) and its most recognizable duet: “Heinerle, Heinerle, hob’ ka Geld” by characters Die rote Lisi and her son Heinerle transcribed from the concert program in *Der fidele Bauer Handzettel* (1929). “Archival record SAS_P_001.PC.507”, Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee.
 - 3 While it is usually translated as “City Theatre (Sursee)”, sometimes “Municipal Theatre (Sursee)”, the Stadttheater Sursee is also the official name of the theatre and stylized in italics, while its founder and parent society Musik- und Theatergesellschaft Sursee remains the driving force behind the theatre.
 - 4 See: “Portrait”, Stadttheater Sursee, accessed 5 September 2023, stadttheater-sursee.ch. This section covers not only the institutional history but also trusts, schools and associations related to the Stadttheater Sursee.
 - 5 While there is a difference – both semantically and institutionally – in the terminology of the theatre and its Society, for simplicity’s sake just the name of the theatre will be used in the paper, while the institutional aspects remain significant. Compare geographically close instances like Luzerner Stadttheater (currently stylized solely as Luzerner Theater) and Stadttheater Bern, until its institutional consolidation and transformation into Bühnen Bern in 2011, for the latter see: “Über uns”, Bühnen Bern, accessed 5 September 2023, buhnenbern.ch.
 - 6 Eva Helfenstein and Stefan Röllin, “Geschichte.”, Stadttheater Sursee, accessed 5 September 2023, stadttheater-sursee.ch.
 - 7 Ibid., “Dieser Genrewechsel sollte der Musik- und Theatergesellschaft den Erfolg auch im 20. Jahrhundert und einen sicheren Platz neben den grossen Stadttheatern sichern. 1928 landete man mit der Operette ‘Der fidele Bauer’ gleich einen der grössten Erfolge der Surseer Theatergeschichte.” Unless noted otherwise, all translations stem from the author. As it will be showcased below, the debut performance of *Der fidele Bauer* is equally the first operetta performance in the Stadttheater Sursee.

cultural contemporary trends and tradition attempt to stay in balance.⁸ In line with this balance, the *Stadttheater Sursee* and its productions – emphasized here in the genre of the operetta – mirror interests and project the manifold of genre’s “successes” at the theatre.⁹ Although the scholarship has already considered the venue itself to be the nexus of the cultural production, foremost in the genre opera, the emphasis is evident on highly visible and urbanized centres of cultural authority.¹⁰ Against this background, the theatre and its productions act here as an antithesis to the aforementioned cultural geographies and the localization of the cultural life within a rural or semi-urban area can still be considered a desideratum in this context.

Individual operetta productions and operetta as a genre are deemed successful at the *Stadttheater Sursee* and in the community itself according to the parameters presented by the agents within the same productions, not solely the external factors or reception. Moreover, the external factors or reception success of the operetta productions – even when perceived externally, e.g., towards its counterparts in (Central) Switzerland – are still distinctly local. While this can be interpreted against the background of various socio-economic aspects, factoring the rise and prominence of the theatre and cultural life in communities like Sursee, and the two most distinctive parameters of the success emphasized for the purpose of this study – financial and institutional – act as subsections and pillars of what came to be a nearly hundred-year recurring tradition at the *Stadttheater Sursee*. Following the debut performance of *Der fidele Bauer* in 1928, and upholding a timetable that is maintained to this day, operetta will regularly be performed every year, usually in the winter months.¹¹

8 Jürg Manser and Stefan Röllin, Sursee (Gemeinde), in: Historisches Lexikon der Schweiz. Version from 3 December 2013, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/000655/2013-12-03/>, accessed 25 March 2024. For a detailed study of the Lucerne canton’s “second capital” and the era in which the Musik- und Theatergesellschaft Sursee came to be see: Willimann, Sursee – die zweite Kapitale des Kantons Luzern.

9 For its varying interpretation both within the article and from the various sources, the term “success” was put into quotations marks. However, in order to avoid further confusion, the term will henceforth be discussed and analyzed within the article without quotation marks.

10 See, for instance: Suzanne Aspden, ed., *Operatic Geographies: The Place of Opera and the Opera House*. (University of Chicago Press, 2019) and Ruth Bereson, *The Operatic State: Cultural Policy and the Opera House* (Routledge, 2003).

11 There are, naturally, exceptions, namely a break between the years 1938–1946 as

“Heinerle, Heinerle, hob’ ka Geld”

The first measure of success and indeed a driving factor of introducing operetta on the stage of the *Stadttheater Sursee* were purely of the financial nature. As the institution was already well-versed with stage works with music in their repertoires,¹² both creative and financial discourse is noticeable in this period, in which the latter aspect was clearly ahead:

“The majority of the board, however, is of the opinion that with the current performance of one of these recommended works the Society will not achieve the desired success.¹³ For us, the word success is to be understood in the first place in its material sense. We are soon up to our ears in debt, we need to make money & this can be done in the first place only by the performance of a popular & brisk operetta.”¹⁴

The reasons for the financial troubles lie foremost in the major construction works undertaken in the period from 1924–1926:¹⁵ While the estimates hovered around 175,000 CHF for the undertaking, the *Musik-*

well years with double operetta features (1928) or years in which the operetta was substituted by different productions, most notably musicals but also Singspiele and similar stage works featuring music.

- 12 For the predecessors of the operetta at the Stadttheater Sursee see: Hanspeter Renggli. “Vom Singspiel zum szenischen Oratorium. Facetten und Funktion der Musik auf der Theaterbühne von Sursee (1805–1927)”, in: Klein Stadt Theater – Theater in Sursee 1800–2000, ed. Musik- und Theatergesellschaft Sursee (Comenius 2000), 36–57.
- 13 The works recommended and discussed were *Waffenschmied* (1846) by Albert Lortzing and *Preciosa* (1821) by Carl Maria von Weber. Both pieces were proposed by Josef Frei (1872–1945), who already advocated for these works before, *Ibid.*, 57.
- 14 „Der Grossteil des Vorstandes ist hingegen der Ansicht, dass mit der gegenwärtigen Aufführung eines dieser empfohlenen Stücke die Gesellschaft nicht den gewünschten Erfolg haben wird. Das Wort Erfolg ist bei uns in erster Linie materieller Hinsicht zu verstehen. Wir stecken bald bis über die Ohren in den Schulden, es muss Geld her & dies kann in erster Linie nur durch die Aufführung einer volkstümlichen & zügigen Operette [sic] geschehen.” Symbols and emphasis are original. Minutes from Musik- und Theatergesellschaft Sursee board meeting on 2 June 1927, in: Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932, „Archival record P-1-004“, Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee.
- 15 For this period see Barbara Hennig, “Was für ein Theater in Sursee. Ein architekturgeschichtlicher Rückblick auf Theaterbauten aus zwei Jahrhunderten”, in: Klein Stadt Theater – Theater in Sursee 1800–2000, ed. Musik- und Theatergesellschaft Sursee (Comenius 2000), 112–115.

und Theatergesellschaft Sursee disposed about 80 percent of the means to cover the costs,¹⁶ which was further compounded by the preparation and setting of *Hans Waldmann*, the first (theatre) piece to be performed in the new theatre building.¹⁷ The "popular & brisk operetta" chosen for the ambitious purpose was *Der fidele Bauer*, which the members of the board earmarked following a performance of the piece in Lucerne.¹⁸ This specific aspect of drawing inspiration – sometimes even "borrowing" ideas – for the productions from neighbouring theatres and communities can be considered a recurring theme not just at the *Stadttheater Sursee* but also from other theatre venues,¹⁹ which has in its own right played a significant (financial) role.

However, even before the staging of *Der fidele Bauer* could have been planned, the precarious situation warranted "drawing up a budget, which specifications are to be followed exactly during the whole upcoming performance", leading to material – in this case stage designs and backgrounds – to be "set as inexpensive as possible."²⁰ Following the spending issues in the first piece *Hans Waldmann*, the *Stadttheater Sursee* undertook somewhat draconian measures to minimize the costs for the preparation of the piece: for instance quite direct instructions to one member of the board to parley the price even further than had been arranged, as well as a creative negotiation with the orchestra society performing *Der fidele Bauer*. They had initially requested "[...] a fixed

16 See Louis Gut, *150 Jahre Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1800–1950* (Küng 1950), 17, also corroborated by minutes from the period 1924–1932 („Archival record P-1-004,“ *Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee*) as well as later references, for instance: *Musik- und Theatergesellschaft Sursee, 175 Jahre Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1800–1975* (Küng 1950), 9.

17 Renggli, "Vom Singspiel zum szenischen Oratorium", 55. Renggli estimates the debt around 40.000 CHF excluding the production of *Hans Waldmann*.

18 Stefan Röllin, "Mehr als nur ein 'Fideler Bauer'. Facetten des Operettentheaters 1928–2000", in: *Klein Stadt Theater – Theater in Sursee 1800–2000*, ed. Musik- und Theatergesellschaft Sursee (Comenius 2000), 74.

19 See, for instance, the example of theatre in the neighboring Entlebuch in Renggli, "Vom Singspiel zum szenischen Oratorium", 57.

20 Minutes from Musik- und Theatergesellschaft Sursee board meeting on 26 September 1927: "Für die Theaterraufführung ‚Fideler Bauer‘ ist ein Budget aufzustellen, welchen Vorschriften während der ganzen kommenden Aufführung genau nachzuleben ist. [...], die vorhandene Leinwand nach Möglichkeit zu verwenden um so die Entstehungskosten der Scenenerie für den ‚Fideler Bauer‘ so billig wie möglich zu gestalten.", in: *Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932*.

recompence of 500 CHF for 6 performances”,²¹ which was not contested internally, “[...] however, since we do not know how the financial success will be & considering our financial situation, the following proposal is made to the orchestra: 6% of the gross income but minimum 400 CHF.”²²

The drastic decrease of the costs in the preparation of the piece was further amplified by the – clearly unexpected –²³ financial success of the piece, which resulted in three additional *Der fidele Bauer* performances following the premiere in January 1928.²⁴ As can be observed below, the spending on the whole production for the piece’s debut performance was covered threefold by the performance earnings, resulting in a fulminating financial success that the *Stadttheater Sursee* would attempt to repeat year after year.

21 Minutes from Musik- und Theatergesellschaft Sursee board meeting on 14 October 1927: “[...] verlangt für die Theater resp. Operettenbegleitung des ‚Fidelen Bauer‘ den fixen Betrag von: frs. 500.--“, in: Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932.

22 “Es wird nicht behauptet, dass dieser verlangte Betrag zuviel [sic] ist. Da wir aber wir nicht wissen, wie der finanzielle Erfolg sein wird & in Anbetracht unserer finanziellen Lage wird dem Orchester folgenden Vorschlag gemacht 6% von den Bruttoeinnahmen aber minimum [sic] frs 400.--“ Ibid.

23 See note 22.

24 “As a result of the mass attendance it has been decided to give 3 extra performances for the theater performance ‘Der fidele Bauer’”. Minutes from Musik- und Theatergesellschaft Sursee board meeting on 17 January 1928 in: Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932.

11/227

Budget

für die Theateraufführung "Der fidele Bauer"

Einnahmen:

1000 <u>Kinoreklame</u>		100. --
1 Hauptprobe - Kinderaufführung	frs. 300. --	
6 Aufführungen à frs. 1000. --	6,000. --	
Programm - Inserate	200. --	
<u>Mutmaßl. Einnahmen</u>	<u>Fr. 6,800. --</u>	

Ausgaben:

a. Reclame

1000 Plakate	fr. 150. --	
5000 Programme	150. --	
Eintrittsbillette	50. --	
Inserate	600. --	
Reklamenmarken	20. --	
Stempelmarken	30. --	
Plakatporti	50. --	
Programporti	100. --	1,130. --

b. Spiel

Kostume	frs. 400. --	
Coiffeur	200. --	
Fracht	100. --	
Licht	300. --	
Kohlen & Holz	200. --	1,200. --
	<u>Latus</u>	<u>2,330. --</u>

Figure 1: Budget for the performance of *Der fidele Bauer* (1928) at the *Stadttheater Sursee*, SAS_P_001.²⁵

The organizational and financial approach employed in the debut performance at the *Stadttheater Sursee* would continue to be applied not only in the first, business-wise most uncertain, decade of the operetta but also in many years to come. Against this background, *Der fidele*

25 "Archival record SAS_P_001", archival records of Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee. Although these are usually enclosed together with the proceedings and yearly reports, the budget(s) for the first three years of operetta productions are currently archived separately from the original reports. This is also the case for some of the correspondences and order sheets, for instance for the costumes in the 1928 performance of *Der fidele Bauer*. See: Bestellscheine Kostüme: Operette *Der fidele Bauer* (1928), "Archival record SAS_P_001.PC.648", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee.

Bauer would be produced, better yet repeated, on three occasions in the period 1928–1938:²⁶ Following the aforementioned 1928 performance, this operetta would be reiterated in the following year and once again in 1932. The earnings of the staging in 1932 yielded once again significant performance earnings, with a revenue of nearly double the initially foreseen income, however relatively lower in total considering the higher preparation expenses.²⁷ The extensive preparations are reflected not only in the significantly more considerable planning for this third iteration,²⁸ but also in the concert program addressing the audiences' continuous infatuation with *Der fidele Bauer*: "After we have been encouraged to dedicate another season to the healthy and folksy operetta with our proven abilities, these wishes are now being fulfilled as *Der fidele Bauer* has once again found its way into our beautiful theatre, partly in a new setting."²⁹ The financial aspect, although seen as the imperative both internally at the *Stadttheater Sursee* and outside of the institution, has thus far demonstrated one aspect of the success operetta. The second, arguably more sustainable pillar of the success, seems to have been placed on the people behind not only the theatre but also every single production following the debut performance of *Der fidele Bauer* in 1928.

"...möcht' reiten auf dem Ringelspielschecken"

While the cost-effectiveness of the yearly staging and initially unexpected – but later rather anticipated – revenues from the "popular & brisk operetta"

26 Up until now, *Der fidele Bauer* has been produced six times in total, admittedly in a less clustered manner compared to the first decade, with approximately 25 years between three other productions of the piece: 1947, 1978, and 1992. Only one more work – *Die gold'ne Meisterin* (production years 1930, 1934, 1958, 1983 and 2005) by Leo Fall's contemporary Edmund Eysler (1874–1949) – trails behind this work.

27 Budget of the 1932 production of *Der fidele Bauer* attached to the annual accounts and minutes from Musik- und Theatergesellschaft Sursee board meeting on 3 May 1932 in: *Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1932–1947*, see also footnote 42.

28 See Minutes in *ibid.*

29 "Nachdem immer wieder von vielen Seiten dazu aufgemuntert wurde, der gesund-volkstümlichen Operette nochmals eine Spielsaison mit den bewährten Kräften zu widmen, erfolgt nun die Erfüllung dieser Wünsche indem der 'Fidele Bauer' neuerdings, in zum Teil neuer Aufmachung, in unser schmuckes Theater Einzug hält.", most likely by Hieronymus Zimmerman, at the time president of Musik- und Theatergesellschaft Sursee, also playing the character of Lindoberer in all three operetta productions 1928–1938. Emphasis by the author in concert program *Der fidele Bauer 1932*, see: *Der fidele Bauer (1932)*, "Archival record SAS_P_001.PC.508", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee.

productions marked the financial objectives as optimistic,³⁰ the cast on the stage and the crew behind the curtain allowed the operetta to endure as a phenomenon at the *Stadttheater Sursee*. Against the background of the financial issues and the creative directions in the choosing of the operetta,³¹ the Society decided to tap into its own human resources for the productions. From stage and music directors, to orchestra and choir members, Sursee's local community was the main source of talent, although the vast majority were employed in other lines of work.³² The success therefore was two-fold, as the productions costs were reduced significantly and the cast and crew were – sometimes quite literally – pulled from the townsfolk. The operetta productions therefore continued the already established tradition of the *Stadttheater Sursee* as a layperson's ensemble, which was often (self-)laudatory, and presented as one of its most distinctive characteristics: “Outstanding amateur actors made themselves available or were trained. Singers from our own ranks took it upon themselves to continue their training in addition to their obligations.”³³ Similar to the *Stadttheater Sursee's* board, the lead production team of nearly all operettas

30 The productions in this period remained exactly in the spirit of the quote above, with the majority of the pieces quite similar to *Der fidele Bauer* (1928, 1929 and 1932), namely: *Die Glocken von Corneville* (1928), *Die gold'ne Meisterin* (1930 and 1934), *Dreimädlerhaus* (1931), *Im weißen Rössl* (1933), *Sissy* (1935), *Polenblut* (1937) and *Alt-Wien* (1938), see also the table below. While some of the staged works listed above cannot be classified solely as operettas in the sense of the genre, they were (re)presented as such within the *Stadttheater Sursee*.

31 Against this background some of the productions – like here in the case of *Die Glocken von Corneville* (1928) – were not repeated as they were deemed “moral, but not a financial success” (“Der moralische Erfolg dieser Operette war gross, weniger gross der finanzielle Erfolg, [...]”) in: Report for the annual meeting of the Musik- und Theatergesellschaft Sursee on 17 April 1929, *Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932*.

32 Notable exceptions were individuals like music director Josef Frei, one of the main driving forces in Sursee's music life up until his death in 1945 and ‘outsourced’ work, like individual musicians and C. Rehn's visual work studio in Lucerne, who provided nearly complete support for the stage setting as well as posters in this time period, see Fritz Franz Vogel, “‘Der gedruckte Ausrufer’. Notizen zu Surseer Theaterplakaten”, in: *Klein Stadt Theater – Theater in Sursee 1800–2000*, ed. Musik- und Theatergesellschaft Sursee (Comenius 2000), 152. The latter's continuous assignment for the *Stadttheater Sursee* – judging by the minutes – was nonetheless met with almost constant price negotiation exemplified above.

33 “Hervorragende Laienspieler stellten sich zur Verfügung oder wurden herangebildet. Sängerinnen und Sänger aus den eigenen Reihennahmen die Weiterbildung neben Beruf und an deren Verpflichtungen auf sich.“. The quoted section is contextually applied both to the period of time chosen for this paper (1928–1938) and for later decades, see: *Musik- und Theatergesellschaft Sursee, 175 Jahre Musik- Und Theatergesellschaft Sursee 1800–1975.*, 9.

in the period between 1928–1938 remained mostly unchanged, making it possible to work with the chosen material and generate the recognizable 'trademark' that would become operetta in Sursee.

Operetta	Year	No. of Prod.	Stage Director	Music Director	Stage Artist
Der fidele Bauer	1928	13	L. Wüst	J. Frei	C. Rehn
Die Glocken von Corneville	1928	10	L. Wüst	J. Frei	C. Rehn
Der fidele Bauer	1929	10	L. Wüst	J. Frei	C. Rehn
Die gold'ne Meisterin	1930	13	L. Wüst	J. Frei	C. Rehn
Dreimäderlhaus	1931	12	L. Wüst	J. Frei	C. Rehn
Der fidele Bauer	1932	11	L. Wüst	J. Frei	C. Rehn
Im weißen Rössl	1933	9	L. Wüst	J. Frei	C. Rehn
Die gold'ne Meisterin	1934	10	L. Wüst	J. Frei	C. Rehn
Sissy	1935	12	L. Wüst	E. Lindner	C. Rehn
No op. production	1936	N/A	N/A	N/A	N/A
Polenblut	1937	11	L. Wüst	E. Lindner	C. Rehn
Alt-Wien	1938	9	L. Wüst	E. Lindner	C. Rehn

Table 1: Performance and cast statistics in the years 1928–1938.³⁴

34 Primary sources in the chronological order of operetta productions: Der fidele Bauer (1928), "Archival record sas_P_001.PC.460", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee; Die Glocken von Corneville (1928), "Archival record sas_P_001.PC.528", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee; Der fidele Bauer (1929), "Archival record sas_P_001.PC.507", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee; Die gold'ne Meisterin (1930), "Archival record sas_P_001.PC.493", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee; Dreimäderlhaus (1931), "Archival record sas_P_001.PC.540", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee; Der fidele Bauer (1932), "Archival record sas_P_001.PC.508", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee; Der fidele Bauer (1932), "Archival record sas_P_001.PC.508", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee; Im weissen Rössl (1933), "Archival record sas_P_001.PC.510", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee; Die gold'ne Meisterin (1934), "Archival record sas_P_001.PC.542", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee; Sissy (1935), "Archival record sas_P_001.PC.543", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee; Polenblut (1937), "Archival record sas_P_001.PC.544", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee; Alt-Wien (1938), "Archival record sas_P_001.PC.464", Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee. Whereas the original concert programs were used as a basis for these statistics, some deviation

Similar to the production team, the operetta cast that appeared on the stage of the *Stadttheater Sursee* mainly consisted of recurring (lay) actors and singers, most of whom had familial and professional ties to the production team as well as to the members of the orchestra, usually from *Orchesterverein Sursee* and choirs active in Sursee.³⁵ In order to fill the gaps arising in the institution,³⁶ individuals during this time period were performing dual, sometimes even triple, roles during a single production of an operetta. While this inevitably caused organizational spontaneity and adaptiveness, the aforementioned “trademark” of a layperson’s ensemble, now applied to the genre operetta, began to emerge: On the one hand, with members of the community from all walks of life participating in recurring operetta productions, family, friends and neighbours were more attracted to attending the performances, on the other hand highly creative means of marketing were employed in reaching out to – and bringing in – audiences that were relatively far away from Sursee. One of the most impressive means is certainly the appeal to the Swiss Federal Railways (SBB/CFF/FFS) to – beyond already commuting trains to Sursee – allow an extra stop on operetta performance days for express trains that would usually pass the town.³⁷ Moreover, the operetta’s carrying roles – and occasionally relevant instrumentalists – were recruited, or better, remunerated against the background of their elevated role for the performance.³⁸ This is reflected

trends were identified, for instance in the reprises of the productions (see footnote 24) or short-term changes in the cast.

- 35 Finding choir members was deemed an especially difficult task, as some productions required a fairly large choir (for instance, operetta production following the success of *Der fidele Bauer* warranted around 40 choir members), see: Minutes from Musik- und Theatergesellschaft Sursee board meeting on 19 July 1928, in: *Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932*, as well as Röllin, “Mehr Als Nur Ein ‘Fideler Bauer’”, 80.
- 36 For instance, the debut performance of the *Der fidele Bauer* was postponed from fall to winter of the same year due to a casting shortage, see in: Minutes from Musik- und Theatergesellschaft Sursee board meeting on 7 September 1927.
- 37 See Correspondence between SBB/CFF/FFS and Musik- und Theatergesellschaft Sursee from 30 October 1931 in: *Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932*, as well as further car-sharing and bus connections in individual concert programs and in Röllin, “Mehr Als Nur Ein ‘Fideler Bauer’”, 77.
- 38 These range from relatively simple accommodations like in the case of clarinet-player Kohler, who “requires 10 CHF for each performance, if he has to refrain from playing dance music on Sundays.” [“Klarinetist Kohler verlangt für jede Aufführung fr. 10,- Vergütung [sic], wenn er am Sonntag verzichten muss, Tanzmusik zu machen.”] to organizing professional and guest musicians for the whole season from smaller and larger locations like Willisau and Lucerne, see attached documents to the Minutes from Musik- und Theatergesellschaft Sursee board meeting on 17 January 1928 in:

during this period on the proper employment of individuals like the tenor Oswald Zai,³⁹ who was regularly engaged by the *Stadttheater Sursee* for his roles:

“Unfortunately, at the present moment we do not possess here in Sursee any man who has a tenor voice required for the theatre play & therefore one was forced to engage Mr. Zai. Nevertheless, it should be taken into consideration to invite to Sursee, be it a teacher or other person, in whom the society would receive the necessary [educational] support.”⁴⁰

Taking into consideration that to invite a “teacher or other person” is especially relevant against the background of the artistic and performance’s need for improvement recognized at the very beginning of what would become a yearly tradition at the *Stadttheater Sursee*. Some of the performers already received musical instruction in Sursee – under the auspices of music schools or ensembles in the town – or individually and independent of their tasks for the institution.⁴¹ Therefore, the importance of the (instructed) shared experience of studying, practicing, and ultimately performing operetta is reflected two-fold: On the one hand, the *Stadttheater Sursee* would keep investing for larger and more ambitious productions throughout the decade,⁴² and on the other, the majority of the cast and

Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932) as well as footnote 39.

- 39 See attached documents to the Minutes from Musik- und Theatergesellschaft Sursee board meeting on 17 January 1928 in: Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932). Oswald Zai received additional payment for his roles, which was remarked accordingly, even budgeted in productions like *Dreimädlerhaus* (1931) and his repeated performance *Der fidele Bauer* (1932). Date of birth and date of death for Oswald Zai were not identified.
- 40 “Leider besitzen wir hier in Sursee gegenwärtig kein Mann, der nur einigermaßen eine zum Theaterspiel en erforderliche Tenorstimme hat & deshalb war man genötigt Herr Zai zu engagieren. Immerhin soll darauf Bedacht genommen werden nach Sursee, sei es ein Lehrer, oder sonstige Person zu ziehen, an welcher die Gesellschaft die erforderliche Stütze hat.”, in: Minutes from the annual meeting of the Musik- und Theatergesellschaft Sursee on 17 April 1929, Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932. Symbol in the quoted text from the source.
- 41 With individuals and ensembles already involved in the Stadttheater Sursee operetta activities, like Josef Frei and Orchesterverein Sursee.
- 42 Taking the example of the debut and the 1932 performance of *Der fidele Bauer*, the latter’s budget is almost doubled, see Budget of the 1932 production of *Der fidele Bauer* attached to the annual accounts and minutes from Musik- und Theatergesellschaft Sursee board meeting on 3 May 1932 in: Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1932–1947, „Archival record P-1-005“, Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Stadttheater Sursee, Sursee.

the production team would remain active on or behind the stage for years, sometimes even decades, to come. This would lead to a carousel of individuals and their operetta characters to (re)appear not just as a part of the theatre but of the city life in Sursee, and become recognizable and almost ubiquitous for their roles.⁴³ Similar to the character of Heinerle quoted in the title of this section, the *Stadttheater Sursee* members would not only 'ride' the roles of their appointed characters but also do multiple 'rounds' on the carousel of the operetta productions in Sursee.



Image 2: Collage of the concert programs in the period 1928–1938 highlighting the repeated cast members, collage by the author.⁴⁴

43 For instance, two anniversary publications (on the occasion of 150 and 175 years respectively) conjoin the person of president of and his repeated role in *Der fidele Bauer*: “Colonel [H]ieronymus Zimmermann reaped punctilious triumphs as the ‘Lindoberer’; he did not mimic it, he gave himself [to the role].” [“Oberst H. Zimmermann erntete als ‚Lindoberer‘ förmliche Triumphe; er mimte nicht, er gab sich selbst.”], here in: Gut, 150 Jahre Musik- Und Theatergesellschaft Sursee 1800–1950., 21, paraphrased in the later anniversary publication.

44 As with the table 1 above (see footnote 34), the primary sources are the concert programs and operetta productions’ notes and correspondences listed above and omitted repeating here for the simplicity’s sake.

Conclusion – “Soll das Bubi alles haben”

Appropriate to the self-appointed goal at the *Stadttheater Sursee* of (chiefly monetary) success that was envisioned when starting the new operetta chapter, the focus in this work was placed on the material – financial and institutional – aspects of the productions and the perceived notions of success. Against this background, an intentional omittance of reception beyond the financial and institutional elements was largely maintainable, however one key aspect of success, even at this period of operetta life in Sursee, must not be overlooked: Operetta served as a communal link not just for the members of the cast and production team but for the audiences from and beyond the town who would get to participate in the productions year over year. The final assessment for the financial necessities arose from what the audiences’ – the “people” – preferred (or not) to experience in the theatre:

“The people do not want to go to the theatre to see how famous men are beheaded, how these or those commit a crime, or a noble lady [redacted in the source] commits adultery, or a rich show-off seduces a girl. If this is something that the audience really wants to watch & so it must be with music accompaniment & song.”⁴⁵

Following the logic of this statement, the operetta productions fulfil not only the communal function of joint experiences – with the depicted events based either in reality or in fiction – but also a ‘normalizing’ educational role. The seemingly ‘invisible’ success garnered through the introduction of the operetta exists both in the (re)building of not only the music (and musical!) community but also through the efforts of its constant improvement. It is, as was discussed before the debut performance of *Der fidele Bauer* in what is arguably the most turbulent period for the institution in the 20th century, also the most lucrative approach for the institution and for Sursee itself: “After all, we do theatre not because of us but for the town, to keep the old tradition alive. If we were to become good theatre folks, which we all hope, it will be not only us who will benefit from it, but

45 “Das Volk will nicht ins Theater um zu sehen wie berühmte Männer geköpft werden, wie diese oder jene ein Verbrechen begehen oder eine vornehme Dame [redacted in the source] ein Ehebrüchlein begeht oder ein reicher Protz ein Mädchen verführt. Wenn das Publikum solches schliesslich noch ansehen & hören will so muss es denn doch mit Musikbegleitung & Gesang sein.”, symbols and redaction from the source in Report for the annual meeting of the Musik- und Theatergesellschaft Sursee for the period 25 May 1927 to 3 Mai 1928, Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932..

also the commerce and business".⁴⁶ In a resourceful fusion of realistic and intended aspirations, the *Stadttheater Sursee* managed to navigate its first decade of operetta productions while balancing financial issues as well as professional and private values. It is therefore not surprising that one of the first operetta productions following the break imposed on the institution during the years 1938–1945 was, once again, *Der fidele Bauer*.⁴⁷ *Heinerle, Heinerle, i hob' scho Geld*.

46 "Wir spielen ja schliesslich nicht wegen uns Theater [sic] sondern wegen dem Städtchen, um die alte Tradition fernerhin hoch zu halten [sic]. Werden wir ein gutes Theatervöklein, was wir alle hoffen, dass haben nicht nur wir einen schönen Nutzen davon sondern die ganze gewerbetreibende Geschäftswelt.": in: Minutes from Musik- und Theatergesellschaft Sursee extraordinary general assembly on 8 December 1927, Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932.

47 Specifically in 1947, anticipated only by the 1946 performance of *Der Vogelhändler* (1891) by Carl Zeller (1842–1898). This iteration of *Der fidele Bauer*, with Leonhard Wüst repeating his role as the director but with a new cast was deemed once again a great success with a record number performances, see Musik- und Theatergesellschaft Sursee, 175 Jahre Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1800–1975., 9.

References:

Archival Sources

Stadtarchiv Sursee, Archival records of Musik- und Theatergesellschaft Sursee

Abrechnung/Budgets Spielsaison 1927–1929. "Archival record SAS_P_001.PC.727."

Alt-Wien (1938). „Archival record SAS_P_001.PC.464.“

Bestellscheine Kostüme: Operette Der fidele Bauer (1928). „Archival record SAS_P_001.PC.648.“

Der fidele Bauer (1928). „Archival record SAS_P_001.PC.460.“

Der fidele Bauer (1929). „Archival record SAS_P_001.PC.507.“

Der fidele Bauer (1932). „Archival record SAS_P_001.PC.508.“

Die Glocken von Corneville (1928). „Archival record SAS_P_001.PC.528.“

Die gold'ne Meisterin (1930). „Archival record SAS_P_001.PC.493.“

Die gold'ne Meisterin (1934). „Archival record SAS_P_001.PC.542.“

Dreimäderlhaus (1931). „Archival record SAS_P_001.PC.540.“

Im weissen Rössl (1933). „Archival record SAS_P_001.PC.510.“

Polenblut (1937). "Archival record SAS_P_001.PC.544."

Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1924–1932. „Archival record SAS_P_001.PC.004.“

Protokolle Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1932–1947. „Archival record SAS_P_001.PC.005.“

Sissy (1935). "Archival record SAS_P_001.PC.543."

Literature

Manser, Jürg and Röllin, Stefan: Sursee (Gemeinde). In: Historisches Lexikon der Schweiz. Accessed 25 March 2024. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/000655/2013-12-03>.

Aspden, Suzanne, editor. Operatic Geographies: The Place of Opera and the Opera House. University of Chicago Press, 2019.

Bereson, Ruth. The Operatic State: Cultural Policy and the Opera House. Routledge, 2003.

Bühnen Bern. "Über uns". Accessed 5 September 2023. buehnenbern.ch.

Gut, Louis. 150 Jahre Musik- und Theatergesellschaft Sursee 1800–1950. Küng, 1950.

Helfenstein, Eva, and Stefan Röllin. "Geschichte." [Stadttheater-sursee.ch](http://stadttheater-sursee.ch), n.d.

Hennig, Barbara. "Was für ein Theater in Sursee. Ein

- architekturgeschichtlicher Rückblick auf Theaterbauten aus zwei Jahrhunderten." In: Klein Stadt Theater – Theater in Sursee 1800–2000, edited by Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Comenius, 2000.
- Musik- und Theatergesellschaft Sursee, editor. 175 Jahre Musik- Und Theatergesellschaft Sursee 1800–1975. Sursee: Küng, 1975.
- Renggli, Hanspeter. "Vom Singspiel zum szenischen Oratorium. Facetten und Funktion der Musik auf der Theaterbühne von Sursee (1805–1927)." In: Klein Stadt Theater – Theater in Sursee 1800–2000, edited by Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Comenius, 2000.
- Röllin, Stefan. "Mehr als nur ein 'Fideler Bauer'. Facetten des Operntentheaters 1928–2000." In: Klein Stadt Theater – Theater in Sursee 1800–2000, edited by Musik- und Theatergesellschaft Sursee, Comenius, 2000.
- Stadttheater Sursee, "Portrait." Accessed 5 September 2023. stadttheater-sursee.ch.
- Vogel, Fritz Franz. "'Der Gedruckte Ausrufer'. Notizen zu Surseer Theaterplakaten." In: Klein Stadt Theater – Theater in Sursee 1800–2000, edited by Musik- und Theatergesellschaft Sursee, 150–57. Comenius, 2000.
- Willimann, Andrea. Sursee – die zweite Kapitale des Kantons Luzern. Zur politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Geschichte der Luzerner Landstadt in den Jahren 1798 bis 1871. Schwabe, 2006.

Rezime

„Početak uspjeha operete“: Formiranje i formulacija operetnih produkcija u *Stadttheater Sursee*

Stadttheater Sursee, gradsko kazalište u središnjoj Švicarskoj, razvijalo se tijekom više od 200 godina postojanja u osobito regionalno kulturno sjecište, u ravnoteži između novog i tradicionalnog. Možda najodlučnija značajka *Stadttheater Sursee* u njegovoj kulturno-povijesnoj namjeni su operetne produkcije, koje su imale ulogu u gradskoj kazališnoj kulturi grada od početka 20. stoljeća. S prvim rezultatima istraživanja koji proizlaze iz tekućeg projekta „Operette Sursee“, ovaj prilog istražuje „formativne“ godine operete u gradskom kazalištu, odnosno prvo desetljeće produkcija od 1928. do 1938. godine. Sa naslovom iz višestrukih percepcija „uspjeha“ žanra u gradskom kazalištu i u samom gradu Surseeu, ova analiza pruža uvid u recipročni učinak operete i zajednice koja je izvodi i njoj uživa, ističući međuigru glazbe i društva.

A Member of an Opera Company, a Freelancer, an Impresario? The Case of Ilma de Murska¹

Član operne družine, slobodni umjetnik ili impresario? Slučaj Ilme de Murske

Vjera Katalinić (Croatia / Hrvatska)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.273

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANAK

ABSTRACT: Ilma de Murska (1834–1889) was a prominent singer, originally from Zagreb's pedagogical background, who – as was unavoidable and common at that time – continued her studies in Austrian centres. She soon conquered many European opera stages (in Germany, England, etc.) and became an excellent performer of virtuoso soprano roles, especially "borderline" characters such as the Queen of the Night, Lucia di Lammermoor, etc. Her career continued on the American continent, in Australia and in New Zealand where she briefly tried out the role of *impresaria*. The text analyses her statuses in various forms of operatic institutions over the course of her career, especially within itinerant opera companies such as that of Max Maretzek. The data has been collected mostly from the then contemporary press in European countries and overseas, within the research project "Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture in the 19th Century in Civil Croatia and Military Frontier", financed by the Croatian Science Foundation (MusInst19, 2021–2025).

KEY WORDS: Ilma de Murska. Singer. *Impresaria*. Institutions. Max Maretzek.

SAŽETAK: Ilma de Murska (1834–1889) bila je istaknuta pjevačica, potekla iz zagrebačkih pedagoških ishodišta, koja je – kao što je to bilo neizbježno i uobičajeno u ono doba – nastavila studij u austrijskim središtima. Ubrzo je osvojila mnoge europske operne scene (u Njemačkoj, Engleskoj i dr.)

1 This work has been fully supported by Croatian Science Foundation under the project 1P-2020-02-4277 "Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture in the 19th Century in Civil Croatia and Military Frontier".

i postala vrsnom interpretkinjom virtuoznih sopranskih uloga, osobito „graničnih“ likova poput Kraljice noći, Lucije di Lammermoor i sl. Njezina karijera nastavila se i na američkom kontinentu, pa i u Australiji i na Novome Zelandu, gdje se kratkoročno okušala i kao *impresaria*. U tekstu se propituju njezini statusi u raznim oblicima opernih institucija, posebno u okvirima gostujućih družina kakva je bila ona Maxa Maretzeka. Podaci su prikupljeni većinom iz tada suvremenog tiska u europskim i prekomorskim zemljama u okviru projekta „Institucionalizacija moderne građanske glazbene kulture u 19. stoljeću na području civilne Hrvatske i Vojne Krajine“ (MusInst19, 2021–2025).

KLJUČNE RIJEČI: Ilma de Murska. Pjevačica. *Impresaria*. Institucije. Max Maretzek.

The Origins and Background

The “Musikverein” in Zagreb founded its music school in February 1829.² The first task was to educate singers, because singing was the basis of all music, as well as strings, because they will be the basis of the orchestra,³ that could participate in operatic performances, and singers, who should either fill in the choirs or start their soloist career. During the first few years the training of singers and strings lasted for three years only, later to be prolonged to four years, and wind instruments were not trained continuously, while their participation in orchestras (in theatre performances and for concerts) mostly relied on military musicians from the regiments situated in the vicinity.⁴ Many teachers also gave

2 The rules of the “Musikverein” were published in the newspaper, as well as the programme of the music school.

3 The school will “für’s Erste nur die wichtigsten Unterrichtsgegenstände umfassen, und sich also einstweilen mit der Gesangslehre, als Basis aller Musik, und nebstbey mit Behandlung der Bogen-Instrumente (Violine *in genere*) beschäftigen wolle“; in: *Luna, Agramer Zeitschrift*, „System, der dem hohen Orts sanctionirten Musikvereine in Agram angehörigen, gemeinnützigen Musik-Schule“, 30 December 1828 (105), 1. However, teaching wind instruments – according to the annual reports of the music school – were inconsistent, sporadic, with very few students and only one teacher. Therefore, wind instrument players were supplied from the military bands, regularly active on various private and public, as well as church, civil and military events. Only at the end of the 19th century, the theatre orchestra became self-sufficient, professional and rather complete, due to its intendant Stjepan Miletić.

4 On teaching wind instruments, the *System* explains in its paragraph 8: they will be taught only when the school gets bigger: “Wird etwa späterhin, bey größerem Ge-
deihen des Vereins überhaupt, oder der Schule insbesondere, der Unterricht auch

private lessons, especially for their pupils from nobility circles. However, those students, whose results gave evidence of their talent and quality, had to search for the opportunity for higher education abroad, above all in Vienna. If they were excellent enough, the gate towards European stages was open and some of them never returned to their home country. Female singers from Croatian lands born during 1830s and 1840s, such as Matilda Marlow (1829–1888), Matilda Mallinger (1847–1920), Ema Vizjak de Nicolesco (1844–1913), and Irma Trputec-Terée (1842?–1907), experienced the glamour of most important European operatic stages. Among them, Ilma de Murska, or just Ilma Murska (1834-1889), was one of the most representative singers that acted both in Europe and across the Atlantic.

From the very beginning of the "Zagreb Musikverein School", a musician from Styria and a student of the Prague Conservatory Ignaz/Vatroslav Lichtenegger (1809–1885)⁵ acted as the main teacher of singing; during his more than half a century long teaching career, he raised a number of excellent singers.⁶ Among them was Ilma (von/de) Murska, whose peculiar destiny intrigued her fans and contemporaries and whose biographical data can be traced not only in the contemporary press but also in encyclopaedias and lexicons.⁷

Her fate that launched her from Croatian lands out into the world reflects on one hand the image of musical culture and education in this crown land of the Habsburg monarchy. On the other hand, it shows the cultural needs of other *milieus* in which such stars were active, but especially the specific position of women who – many prejudices and customs despite – persistently followed their creative path. Finally, on her example, one might inspect the models of performance practices and the life of itinerant operatic soloists that marked the era of the 19th-century enterprise system.

für die Blas-Instrumente ertheilt..." (cf.: *Luna, Agramer Zeitschrift*, „System, der dem hohen Orts sanctionirten Musikvereine in Agram angehörigen, gemeinnützigen Musik-Schule“, 30 December 1828, (105), 2.

- 5 Nada Bezić, "Lichtenegger, Vatroslav (Ignaz, Ignjat)", *Hrvatski biografski leksikon online*, accessed 23 May 2023, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11779>.
- 6 Among them were also Emma Vizjak de Nicolesco and Irma Terputec-Terée, two eminent singers, who continued their careers abroad.
- 7 See, for example, some online sources: *Wikipedia*, "Ilma von Murska", accessed 30 May 2024, https://de.wikipedia.org/wiki/Ilma_von_Murska; Wiener Staatsoper, "Vorstellungen mit Ilma von Murska", accessed 30 May 2023, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/person/7815>.

In the Search of a Profession

Ilma de Murska was born in 1834 as Ema Pukšec⁸ in the family of the military official and a noble and well-educated mother in the small military town of Ogulin. As her musical talents were discovered already at her age of five, she started to get private piano lessons. When she was 16, her father was promoted and the family moved to Zagreb. There they could afford regular theatre visits and the parents took care for consistent professional musical education of their daughter.⁹ At first, she started to take private singing lessons with the Moravian orchestra musician Leopold Ružička (?–?)¹⁰ and soon afterwards with Lichtenegger. For his article on this vibrant star, Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911) interviewed some relatives and family friends and described her as a thin girl, with very long, reddish hair, very lively, talented, clever, witty and disobedient. Allegedly, she was not so physically attractive, but with “interesting bright eyes and dreamy look full of lust and passion, with elegant movement and, above all, her wit”, she conquered everybody.¹¹

In 1851, she married a lieutenant Joseph Eder (?–?) and soon gave birth to a son and a daughter. A few years later, after moving with her family to a small regiment town of Otočac, where she tried to perfection her singing, her husband got a promotion in 1857 and was transferred to Graz. She decided to take further lessons there with Joseph Netzer (1808–1864),¹² since 1853

8 Many elements of her biography were revealed in the booklet by Franjo Ks. Kuhač, *Ilma pl. Murska, rođena Hrvatice, pjevačica svjetskoga glasa* (Zagreb: Tisak Antuna Scholza, 1905). There are entries in some general and opera lexicons (Wurzbach, Eisenberg etc., also publishing some wrong data!) about her already in the late 1880s, and her name occurred quite regularly in the opera reviews and announcements in the 19th-century press. Based on Kuhač's writings, as well as on some information from these entries, the chapter on this famous singer was published in the book by Marija Barbieri, *Hrvatski operni pjevači 1846.–1918.* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1996), 36–50. They have been supplemented here with new information on her performances, especially concerning Murska's career in the United States, Australia and New Zealand, owing to the accessible digitized newspapers, which were never presented before.

9 Ema had a brother Hermann, who was killed in a duel, and a younger sister Lina, who died in 1861. As Ema left her family for the opera, Kuhač thinks that their mother died in 1863 out of sorrow and sadness. Kuhač, *Ilma pl. Murska*, 5.

10 Franjo Ksaver Kuhač points to this teacher as the father of the future actress Maria Ružička-Strozzi.

11 F. Ks. Kuhač, *Ilma pl. Murska*, 5–6.

12 Annemarie Bösch-Niederer – Alexander Rausch, Art. „Netzer (Nezer), Familie“, *Oesterreichisches Musiklexikon online*, accessed 29 May 2023, <https://dx.doi.org/10.1553/oxo001dboa>.

the *Kapellmeister* at the local Estates Theatre and singing teacher at the Conservatory, who radically improved her voice. However, after a while she wanted to continue her training in Vienna. After many oppositions of her family to her strivings, and after she threatened with suicide (she allegedly even jumped into the Mur River!), in 1860, at the age of 26, she passed the entrance exam at the Vienna conservatory.¹³ Introducing herself as single, she changed her name into Ilma de Murska, and took singing lessons with Mathilde Marchesi (1821–1913). It seems that either both of them, the teacher and her student, had some common characteristics, or that Marchesi strongly influenced Murska in the way of performance. Namely, already at the first exam, the critic commented on the Marchesi's class: "Everything is prepared for brilliance, everything calculated for effect, the external effect should replace the inner efficiency, and the trick succeeds with most listeners. For the Marchesi's girls' school, voice is the first requirement, uprightness the next, routine and external glamour the third."¹⁴

Murska followed her to Paris, where her talents were soon recognised:¹⁵ she got a long-term contract¹⁶ and has started her professional singing career in Florentine Teatro La Pergola in 1862, at the age of 28, in Meyerbeer's

13 Some sources comment that she took private lessons with Marchesi because she was not accepted at the Conservatory. Kuhač – to the contrary – wrote, that she arrived to Vienna too late to attend the entrance exam, but after Marchesi insisted, Murska was accepted. That is also testified in an article on the exams of the Marchesi's official singing class, when the teacher's method was criticized, and Murska was recognized as „good material“, but not „artistically polished“ (*Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik*, „Die Prüfungen am Konservatorium“, 28 July 1861 (30), 15–16; 16).

14 „Alles auf den Glanz hergerichtet, Alles auf Effekt verechnet, die äußere Wirkung soll die innere Tüchtigkeit ersetzen, und es gelingt das Kunststück bei den meisten Hörern. Für die Marchesi'sche Mädchenschule ist Stimme die erste Bedingung, Reckheit die zunächst folgende, Routine und äußerer Glanz das dritte. Die hier vorhandenen Organe sind – namentlich Fr. v. Murska – von bedeutender Kraft, Ausdauer und mitunter auch von bedeutender Gelenkigkeit. Allein man kann schließlich doch immer nur bedauern, so schönes Materials so unkünstlerisch verarbeiten zu sehen.“ *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik*, „Die Prüfungen am Konservatorium“, 28 July 1861 (30), 16.

15 At a concert, organised by Marchesi, Murska was mentioned as one of the most talented, who will soon get a contract (cf. *Ost-Deutsche Post*, „Aus Paris“, 14 January 1862 (13), 3, also in: *Vereinigte Laibacher Zeitung*, „Vermischte Nachrichten“, 16 January 1862 (12), 2).

16 *Revue Musicale*, „Nouvelles“, 2 March 1862 (9), 7 mention a five-years contract, but another source mentions only a three-years contract (cf. *Iris*, „Kleine Chronik“, 8 April 1862 (2), 4).

Huguenots as Marguerite de Valois.¹⁷ Thus, she entered a network of European theatres in a series of performances, either as visiting star with (usually) six appearances in different roles, or within of a long-term engagement. She developed her repertoire in the theatres of Italy (between Florence and Catania), Barcelona (Teatro del Liceo¹⁸), Budapest (already in 1861 in German Theatre!¹⁹) and Berlin (Hoftheater, Krolltheater²⁰). For her early performances she was already highly praised as "a jewel, a real pearl among the coloratura singers."²¹

Types of Engagements of a Prima Donna

Her first contract was – as stated by Kuhač – with an Italian impresario (his name has not been identified as yet) but his business was unsuccessful so he delivered the company to another one, named Cresci²² (probably the baritone singer Francesco Cresci [?–?], who was a member of the previous company²³), who dictated a furious tempo of performances in Italy and Spain.²⁴ It seems that she was so exhausted, that after the contracted

17 *Revue Musicale*, "Chronique étrangère", 20 April 1862 (16), 7.

18 There she performed with M. Amédée Verger, in the 1862/63 season (cf. *Revue Musicale*, "Chronique étrangère", 14 September 1862 (37), 7).

19 "Im März 1861 sang die Sopranistin Ilma von Murska (auch: Morska) aus Barcelona, deren schlichte Vortragskunst, bei aller Virtuosität der Koloraturen, gerühmt wurde." *Pester Lloyd*, 6 March 1861, cited after: Wolfgang Binal, *Deutschsprachiges Theater in Budapest* (Wien: Hermann Böhlau Nachf.; Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1972), 263. She returned there in 1863 (cf. *Wiener Theater-Chronik*, "Theater-Geschäfts-Verkehr", 20 August 1863 (34), 4), when her singing partner was Franz Stéger, who started his career in Zagreb in 1846, in Vatroslav Lisinski's opera *Ljubav i zloba*.

20 *Linzer Tages-Post*, "Aus dem Kroll'schen Etablissement", 1 July 1888 (150), 1–2; 2, in the necrology for Jakob Engel (a Hungarian violinist, born 1821, who took over the opera house from Joseph Kroll by marrying his daughter), who died in 1888, mentioned: "Hier sang zum erstenmale Ilma di Murska." She got a one-year contract for the Berlin Royal Theatre in 1864.

21 „... ein Juwel, eine wahre Perle unter den Koloratursängerinnen“ (cf. *Der Ungar*, 18 August 1863 (187), cited after W. Binal, *Deutschsprachiges Theater in Budapest*, 268).

22 F. Ks. Kuhač, *Ilma pl. Murska*, 12–14.

23 Cf. *Revue Musicale*, "Chronique étrangère", 14 September 1862 (37), 7.

24 In Italian libraries, a libretto by Rosario Cavallaro has been preserved for the opera *La fidanzata di Marco Bozzari*, composed by Martino Frontini, published for the performance in 1863 in Catania, where she sung the role of Marca Navella

period, she had to return home for a while and rest to recover. Allegedly, it was her only return to her fatherland ever but it did not last long, for in August 1863 she was engaged as guest in the German Opera in Budapest, where she aroused great admiration. A correspondent revealed for the first time great enthusiasm of the audiences that this "lovely, poetic blonde, delicate figure" with magical voice and for the first time called her "a nightingale" after hearing her interpretation of Amina in *La sonnambula*: "...a nightingale that sings roses in its throat, whose thorns will wound your ear with delight..."²⁵ The allusion of a bird singing with ease the most difficult coloraturas will remain the mark of her voice in almost all reviews.

Viennese theatres and audience met her regularly from 1864 to 1873²⁶ (she was fully engaged in the 1865–1867 period), where she performed some 230 times in at least 17 different roles. The opera reviewer signed as "Caligula", in the *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* calls her "die Coloraturgöttin".²⁷ Besides her long-term operatic contract, occasionally she also participated in various concerts, being hired for one evening or so: for example, the so-called Historical concerts organized by Leopold Alexander Zellner (1823–1894) in 1867 in Vienna presented many popular performers; de Murska participated there too, along with opera singers Gabriele Krauß (1842–1906), Caroline Bettelheim (1845–1925), Gustav Walter (1834–1910) etc.²⁸

(cf. Rosario Cavallaro, *La fidanzata di Marco Bozzari: tragedia lirica / del prof. Rosario Cavallaro ; [musica del maestro M. Frontini]*, (Catania: Tip. dell'Ospizio di Beneficenza, 1863), accessed 30 May 2024, <https://www.internetculturale.it/it/16/search?q=La+fidanzata+di+Marco+Bozzari&instance=metaindice>).

- 25 „...eine Nachtigall, die Rosen in der Kehle singt, deren Dornen euer Ohr vor Entzücken verwunden werden...“, Dr. Rth., "Pest. (Orig.-Corr.) (Frl. von Murska ein Gesangstern)", *Wiener Theater-Chronik*, 27 August 1863 (35), 2. She performed there in Bellini's *La sonnambula* (Amina), Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, in Meyerbeer's *Huguenots* (Queen), in Rossini's *Le nozze di Figaro* (Rosina), Verdi's *Troubadour* (Leonora), *Rigoletto* (Gilda) (cf. Dr. Rth., "Pest", *Wiener Theater-Chronik*, 29 October 1863 (44), 3).
- 26 Her last guest performance in the Viennese Hofopertheater, as Ophelia in *Hamlet* by Ambroise Thomas, was announced on 10 August 1873 (*Wiener Weltausstellungs-Zeitung*, "Theater- und Musiknachrichten", 10 August 1873 (224), 4).
- 27 Caligula, „Theater“, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 21 February 1869 (18), 4. Further on, in connection with the opera *Das Landhaus in Meudon* by the local composer Moritz Mäßmayer, writes that "die Gesänge der 'Nichte' sind für Fräulein v. Murska auf dem Coloratur-Faulenzer geschrieben" (Caligula, „Theater“, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 21 February 1869 (18), 5).
- 28 *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, 8 March 1867 (20), 3: the announcement of "Erstes historisches Concert" on 14 March 1867 in Musikvereinsaal in Vienna, with

The similar model was applied in London: already in June 1863 she participated there at a concert in Buckingham Palace in front of the Prince of Wales and some 700 invited guests.²⁹ Later, she was engaged in James Henry Mapleson's (1830–1901) company *staggioni*³⁰ in London at Her Majesty's Theatre, in Drury Lane and Covent Garden, where she sung³¹ with Thérèse Tietjens (1831–1877) and other prominent singers. The reviewer in the "Musical gossip" of the *American Art Journal* – who regularly reported from the European stages – called her Mapleson's "meteor singer" and that "still piques London into ecstatic frenzy with her very original style of acting, her daring fioriture, and brilliant moments of passion".³² In England she also performed at concerts, as quoted in the note: "On June 16th, at Sydenham Palace Concerts, De Murska, Ennquist, Foli, Gardoni and others, from Mapleson's opera, sang at five shillings admission fee."³³ She will apply the same model of twofold activity during her American phase as well.

Beside the contract with the theatre or with an impresario, she was usually allowed to give guest performances, when she was hired for four to six or more appearances, such as in Budapest, at the German Theatre.³⁴ In the attempt to reconstruct her itinerary, one must come to a conclusion, that she was restlessly crossing Europe and the Channel to England regularly.

pieces belonging to "Die Anfänge der Oper: in Italien, Deutschland und Frankreich". A notice on that concert appeared also in the *American Art Journal*, "Musical Gossip", 13 April 1867 (25), 396.

29 *Mährischer Correspondent*, "Hofconcert", 27 June 1863 (145), 12.

30 Mapleson occasionally united forces with the British opera manager Frederic Gye.

31 She performed in at least 15 operas in the 1865–1870 period.

32 *American Art Journal*, "Musical Gossip", 9 August 1866 (16), 253. From their regular reports, the list of her performances in 1868–1869 with Mapleson and Gye (as listed in M. Barbieri, *Hrvatski operni pjevači*, 49) should be extended also to 1865–1867, with (Luigi and Federico) Ricci's *Crispino e la Comare*, Wolfgang Amadeus Mozart's *Entführung aus dem Serail* etc.

33 *American Art Journal*, "Musical Gossip", 14 June 1866 (8), 172; Foli is Allan James Foley (1837–1899), a distinguished Irish bass singer and Italo Gardoni (1821–1882) was a famous Italian tenor. I did not find any information on the singer Ennquist.

34 Barbieri lists her 42 appearances in 12 operas by Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi, Gioacchino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Ambroise Thomas, Richard Wagner and Friedrich von Flotow in 1864, 1868, 1874 and 1880 (Barbieri, *Hrvatski operni pjevači*, 48).

Eccentricity, Glamour and Good Contracts: How to Become the Sweetheart of the Media

Murska usually had a manager, but sometimes she was the one who negotiated her performances. To get a better contract, the soloist had to be good, but not only as such. The 19th century is the century of media – the newspapers followed and announced famous artist, in England already at the end of the 18th century, at the Continent somewhat later. It is well-known that musicians who were not on good terms with the press (such as the humble organist César Franck [1822–1890]) did not get such an attention and were not promoted as those who were close to them, or even journalists themselves, such as Héctor Berlioz (1803–1869).³⁵ That was especially true for the *primadonne* (already from the period of Baroque opera), who ruled the stage. Similar attitude increased during the 19th century.

Murska's name occurs in the reviews of daily and weekly newspapers and journals of various intellectual levels, dealing more with some scandalous information than with her artistic output, but with their influencias and other problems. To find such "light" topics about de Murska was not difficult at all. Herman Klein devotes her a whole chapter entitled "Ilma di Murska – the brilliant but eccentric", compares her with Adelina Patti (1843–1919) and the younger Pauline Lucca (1841–1908) and puts her beside other Mapleson's stars, such as Thérèse Tietjens, Christine Nilsson (1843–1921), Marie Marimon (1839–1923) and Zelia Trebelli-Bettini (1836–1892)³⁶. He claims her outstanding voice, ranging three octaves in an equal strength, the easiness of her performance, exquisite technique in coloraturas, as well as her engaged acting. She mostly enjoyed the roles of unreal female characters – fairies, or other mystic and distorted figures, where the Queen of the Night in Mozart's *Magic flute* seems to be one of her highlights. Klein also quotes the words of the English critic Edwards: "Mlle di Murska never ceases to hold the attention of her audience. She is full of life, and every one of her gestures, and even glances, is significant. Sometime, no doubt, she exaggerates, now in one direction, now in another..."³⁷ That "exaggeration" meant sometimes even the "eccentricity" in private sphere, from having

35 Frederic M. Sherer, *Quarter Notes and Bank Notes* (Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2004), 113.

36 Herman Klein, *Great women-singers of my time* (New York: E. P. Dutton & Co., 1931), 80–88; Herman Klein, *Musical Life in London, 1870-1900* (New York: The Century Co., 1903), 25; Herman Klein, *The Reign of Patti*, (New York: The Century Co., 1920), 182.

37 H. Klein, *Great women-singers of my time*, 87.

lunch with her dog, to huge financial demands. Allegedly, she also sung in St Petersburg, were negotiations for her performance in Olomouc started. "One reports from Olomouc: 'The negotiations with the coloratura singer Miss Ilma v. Murska, which have so far failed due to the demand for the high fee of four hundred guilders for one evening and the reimbursement of travel expenses for two people, should hopefully come to a favourable conclusion in the next few days, and so the Olomouc people will be able to enjoy to hear the singer on two evenings...'"³⁸

Her high salaries – as well as those of other stars – were the objects of European newspaper gossips, and they have marked her appearances in the trans-Atlantic countries as well. In Melbourne, it is said that she earned some 250 £ per evening,³⁹ and that she could count with her Australian tour as "a grand pecuniary success".⁴⁰

The fight for contracts brought often to unpleasant situations as it happened, for example, in 1867: "I perceive that that great pet of the English public, Mdlle. Ilma de Murska, has been offending the whole of Austria and Germany. The celebrated Hungarian prima donna first quarrelled with M. Salvi, manager of the Viennese Theatre, on the score that he, Mr. Salvi, wanted to lower her terms. It is well known that M. Salvi is even a greater theatrical economist than he is a diplomat. But the disagreement between Mdlle. de Murska and the director of the Viennese opera did not preclude her fulfilling an engagement elsewhere. It appears that the capricious songstress had contracted with the manager of the Hambourg Theatre to 'give a series of representations'. She failed in her agreement, and the result is that she is interdicted by the Committee of the German Dramatic Association – as *Contractbrüchig*, refractory towards the theatre of Hambourg – from appearing at any theatre in Fatherland. The young lady, therefore, must look to England, France, and Italy for her future support."⁴¹ However, she probably settled the storm down and

38 „Man berichtet aus Olmütz: 'Die Unterhandlungen mit der Coloratursängerin Frll. Ilma v. Murska, welche bisher an der Forderung des hohen Honorars von vierhundert Gulden für einen Abend und der Vergütung der Reisekosten für zwei Personen scheiterten, dürften hoffentlich in den nächsten Tagen zu einem günstigen Abschlusse kommen, und so den Olmützern das Vergnügen zu Theil werden, die Sängerin an zwei Abenden zu hören.'“, *Wiener Kirchenzeitung für Glauben, Wissen, Freiheit und Gesetz*, "Man berichtet aus Olmütz", 10 March 1866 (10) 152.

39 *Otago daily times*, "Stage talk", 4 September 1875 (Supplement), 1.

40 *Otago witness*, "Melbourne", 4 September 1875 (1245), 6.

41 *American Art Journal*, "Music and General Gossip", 15 June 1867 (8), 124–125. Matteo

kept performing "in her fatherland" till 1873. Or, was it the dubious type of investments that made her problems, as was mentioned in Eisenberg's Lexicon,⁴² and also in the short announcement in the Viennese press about her possible bankruptcy.⁴³

On the other hand, her private life was also mentioned in the reports. It seems that her husband and children back in Croatia were either not known or long forgotten, even in Europe. The reports of her travelling sometimes mentioned not only her animals, but also a man at her side. Upon her arrival to New York "Mlle. De Murska, her husband, count Nugent, of the Austrian Army, and Monsieur Jamet, are at Barnum's Hotel."⁴⁴ And also: "Madame Ilma de Murska and her husband, Count Richard Nugent, of the Austrian army; Madame Lucca and her husband, Baron Wallhoffen, late of the Prussian army; Ronconi and Vizzani left this city on Thanksgiving Day by the steamer City of New York for Havana."⁴⁵ Richard Nugent travelled with the singer to Australia, but they obviously got apart there. According to the memories of her manager of the Australian tour Diego de Vivo (1822–1898), during their journey by a steamer to Australia, she had an affair with the pianist (and a fraud)⁴⁶ Alfred Anderson (1848–1876) and ended her relationship with Nugent who was left devastated. A few weeks

Salvi (1816–1887) was a conductor and director of the Vienna Royal Opera.

- 42 Ludwig Eisenberg, *Grosses biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert* (Leipzig: Paul List, 1903), 706.
- 43 „Die gegen Fräulein v. Murska den gesetzlichen Bestimmungen gemäß eröffnete Untersuchung nach der von ihr nachgesuchten Konkurs-Eröffnung dürfte, wie die 'Oesterr. Korr.' meldet, in diesem Augenblicke durch einen Einstellungsbeschluß wegen mangelnden Thatbestandes ihr Ende erreicht haben.“ *Die Debatte*, "Theater, Kunst und Wissenschaft", 9 April 1868 (99), 3.
- 44 *The New York herald*, "Personal intelligence", 12 November 1873, 6.
- 45 *The New York herald*, "Musical and Dramatic News", 29 November 1873, 6. Who was the mysterious husband, Richard Nugent of the Austrian army, is not known. In the huge genealogy tree of the famous Nugent family (one branch was also involved in the Austrian and Croatian 19th-century history), there occurs one Richard Anthony Nugent (1842–1912), who had nothing to do with the Austrian army. De Murska might have taken him with her from London and easily invented the story about him. Emil von Wallhofen (?–?) was the second husband of Pauline Lucca. Giorgio Ronconi (1810–1890) was an Italian baritone and all what is known about the singer Vizzani is that he was active between 1870 and 1886.
- 46 According to de Vivo, di Murska's manager in Australia, Agostino Susini (1823–1893), a singer and a member of the company, called Anderson "a rascal, a drunkard, and has defrauded a music publishing house at Duneden, New Zealand, of £1.200". Cf. Diego de Vivo, "Loves of a cantatrice. Impulsive, faithless De Murska's life in Australia", *The New York herald*, 8 November 1896, 72.

later, she married Anderson. However, he got seriously ill; he fraudulently took all her money, gave it to his family⁴⁷ and soon died. Left penniless, Murska continued her performances and all at once disappeared. Soon it was found out that she went to New Zealand and (two months after the death of Anderson) on 15 May 1876 in Dunedin, Ilma de Murska, alias Mrs. Anderson, married John Thomas Hill (1843– ?),⁴⁸ a church organist, choirmaster and orchestra conductor, whom she knew from London. However, when she left Australia and the USA back for Europe again, he did not accompany her. He seemed to have a wild nature and liked to smash her porcelain and hit her numerous pets. After these unusual gallant adventures, it is no wonder that in 1879 London newspapers she was greeted as "Ilma de Murska, the prima donna with husbands".⁴⁹

Discovering the New World

The growth of touring soloists and companies would not be possible in such an intensity without the development of the means of transportation: the improvement of the roads, but above all, the railways. Starting already in the first decades of the 19th century, the first railroads, after being constructed in England, conquered the Continent (France and Belgium, Italy, later German lands from 1839: Leipzig – Dresden; since 1860 in Croatian lands) and the trans-Atlantic states. The first railroad on the western hemisphere was constructed in Cuba in 1837 (by Spanish constructors).⁵⁰ The new mobility affected many changes in the social sphere, music production included. For example, in 1848 Chopin could reach Edinburgh from London in 12 hours.⁵¹ The frequently used water transport became faster with the development of steamers, so that British

47 De Murska gave a lot of money to Anderson and also spent a huge sum for trying to cure his illness, in all 20.000-25.000 £. Cf. D. de Vivo, "Loves of a cantatrice", 72.

48 "...Archibald Reid Ure, registrar of marriages, John Thomas Hill, bachelor, aged thirty-three years, to Ilma Maria Thea Anderson, aged twenty-eight years." Of course, at that time, Ilma de Murska was not 28 but already 43 years of age. Further: "We hear, though for the truth of the story we should not like to vouch, that when Mdlle. de Murska made her *debut* on the operatic stage in London in 1865, Mr. Hill was a member of the orchestra on that occasion." Cf. *Wagga Wagga Express*, "The marriage of Madame Ilma de Murska", 10 June 1876, 5.

49 *Daily Northern Argus*, "Mdlle de Murska", 18 October 1879, 3.

50 Mirjana Polić-Bobić, *Radanje hispanskoameričkog svijeta* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2007), 262.

51 F. M. Sherer, *Quarter Notes and Bank Notes*, 145.

companies organized regular trans-Atlantic steamer transport already from 1830s. The technical elements were improving rapidly, and consequently the dynamics of transportation grew from year to year. Murska used these means regularly. For presenting the title role in *Lucia di Lammermoor*, she came to New York in May 1871,⁵² promising to return very soon, but it occurred only in 1873. In autumn she joined the Italian opera company of the Moravian emigrant Max Maretzek (1821–1897), an impresario who managed – among others – the Astor Place company in New York, “and touring the USA, Cuba and Mexico. He managed to engage excellent singers and conducted the American premières of *Traviata* (1856) and *Don Carlos* (1877).”⁵³ In New York, Max Maretzek announced his principal artists: the ladies Pauline Lucca, Ilma di Murska, Natalie Testa (?–?), and the gentlemen Enrico Tamberlik (1820–1899), G. Vizzani, and some others, who will commence the season there at 6 October.⁵⁴ Murska performed alternately with Pauline Lucca, and overwhelmed the audience of the Booth’s Theatre in Vincenzo Bellini’s *La sonnambula* (as Amina), in the title role of Gaetano Donizetti’s *Lucia di Lammermoor*; they joined their forces in Wolfgang Amadeus Mozart’s *Die Zauberflöte* (Ilma as the unforgettable Queen of the night) and in Verdi’s *Il trovatore* (as Leonora) in Lyceum Theatre.⁵⁵ De Murska also participated in concerts with other company members at Steinway Hall. Later, in Philadelphia, in November 1873 they performed twice: *La sonnambula* (on 10 Nov.),⁵⁶ and the next day *Il trovatore* (Murska as Leonora).⁵⁷ In late October, they gave some operas in Boston as well, but the audiences were bitter because of sudden changes of the programme.⁵⁸ At that time, their main rival was Max Strakosch

52 *The New York herald*, “Driftings Abroad”, 28 May 1872, 10.

53 William Brooks, “Maretzek, Max”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Vol. 15 (London: MacMillan & Co., 2002), 848.

54 *The New York herald*, “Grand opera house”, 6 September 1873, 2.

55 There are many announcements and reviews of the performances that offer this information in the *New York herald*.

56 Other performers were as follows: M. Vizzani, M. Rosi-Galli, Miss Leidecker, Mme. Feretti, M. Locatelli.

57 Performing also: M. Mari, Francesca Natali Testa, Enrico Tamberlik, M. Rosi-Galli, Miss Leidecker, M. Richardt and M. Locatelli. Cf. John Curtis, *Opera in Philadelphia. Performance chronology 1850-1874* (Researched by John Curtis 1867–1927), ed. Frank Hamilton (Typescript (original) found in Historical Society of Pennsylvania, Philadelphia, 2011), 192–193, accessed 23 May 2023, <https://studylib.net/doc/5696218/opera-in-philadelphia-%C2%B7-performance-chronology>.

58 *New York Clipper*, “Musical”, 15 November 1873.

(1834–1892) with his opera company, who sometimes even performed the same repertoire as Maretzek, and that probably led the undertaking of the latter to an end in 1873.⁵⁹

An Episode of the Leader – Ilma Murska as impresaria

Obviously, the undertaking of an impresario seemed to attract now the almost 40 years old dynamic star. *Wiener Salonblatt* gives further information on her adventurous trips: "... In Havannah, ..., two beautiful Austrian nightingales now live, named Mrs. Pauline Lucca and Mrs. Ilma von Murska, or as the latter prefers to hear, Miss Ilma von Murska. When the great opera and prima donna fuss in New York broke out over Maretzek's company, the above-mentioned ladies went to Cuba as female impresarie and dragged the entire opera company with them on the specially rented steamer. At first, the story went well, but after a few weeks, the case took a big turn." With a lot of passion, the company got divided into two parts; "one part supported the blond Croatian girl, the other one the black-eyed Viennese...".⁶⁰ Shortly, both singers had problems with the court and the journal cited the proverb: "Stay home and earn your living honestly",⁶¹ because the success years of European singers in United States was already gone.

Yet, the German newspapers brought only the glamorous and dramatic parts of the events. To the contrary, the American and Australian press (which passionately took over all Anglo-Saxon news – gossips included – in

59 "In addition to what we have yet to expect in opera, including 'Ilma di Murska', under the Maretzek management, and Lucca in German opera...", *Appelton's Journal*, "Music and the Drama", 14 March 1874 (260) 349.

60 „In Havannah, wo bekanntlich die besten Zigarren wachsen und die Spanier sich mit den Eingebornen von Zeit zu Zeit in Mörderische Gespräche einlassen, leben anjetzo zwei schöne österreichische Nachtigallen, benamset Frau Pauline Lucca und Frau Ilma v. Murska, oder wie sich letztere lieber hört, Fr. Ilma v. Murska. Als der große Opern- und Primadonnenkrach in New-York über Maretzek's Gesellschaft hereingebrochen, gingen die obengenannten Damen als **weibliche Impresaris** nach Cuba und schleppten auf dem eigens gemieteten Steamer die ganze Operncompagnie mit. Anfangs ging die Geschichte gut, doch nach einigen Wochen trat in der Geschichte ein großer Umschwung ein. Verschiedene heiklige Geschichten, die sich der Oeffentlichkeit entziehen und von dem heißen Blute jener Mischlingsrace Zeugniß geben, schieden die Anhänger der Oper in zwei Theile, eine Partie schwärmte für die blonde Croatin, die andere für die schwarzäugige Wienerin", *Wiener Salonblatt*, „Wochenplaudereien“, 1 March 1874 (28), 8–9.

61 In the original: "Bleibet im Lande und nähret euch redlich".

their numerous newspapers), gave regular reports on the events, not only following De Murska (how they named her) on her adventurous trips, but also publishing memories about it after her death. Following the falling apart of Marezek's company, "Mdme. Pauline Lucca and Mdlle. Ilma de Murska – supported by an enterprising tenor, Signor Vizzani, started to try their luck in Havannah, taking with them the chorus and orchestra of the New York Opera House, at which they had been singing. For some reason unexplained the Lucca-Murska-Vizzani speculation failed; but, considering the present state of Cuba, one would think that for an Italian Opera company to change their scene of action from New York to Havannah must be very like taking the proverbial step from the frying-pan into the fire. The end of it was that the chorus and orchestra had to sue the three principal singers for salaries and money for the return passage to New York, and that the court 'issued an order prohibiting their departure from the island until the people were paid.'⁶² Pauline Lucca tried to escape secretly by a steamer to the United States,⁶³ in order to avoid paying the company members off, but was caught and brought back. It seems that Murska alone saved the situation: "She was a trifle eccentric but generous to a fault, and on one occasion, when Pauline Lucca's Opera Company were stranded in Havana in 1873[!], she paid the expenses of all the company out of her own pocket, paid their passages to New York, and supplied them with money till they procured new engagements."⁶⁴ After this break down, Murska returned to California in order to recover financially.

The Call of Distant Countries and New Adventures

However, the siren call of the unexplored worlds gave the impulse to her to go even further. Thus, Murska continued her voyage to Australia. The newspapers in the entire Anglo-Saxon world followed her adventures: the trip by the steamer *The City of Melbourne* to Sydney, later to Melbourne. This time she paid her manager Diego de Vivo to organize very dense series of performances. She was not a member of an opera company, but the main figure within a bunch of soloists: beside Murska, there were singers Susini and Morley, the flutist Giammona and the pianist Charles E. Pratt. However, she was the star of the group; her arrival was announced for days. Therefore, it is no wonder that she was adequately received: "We

62 *Geelong Advertiser*, "Prima Donnas in difficulty", 12 June 1874, 3.

63 *The New York Herald*, "Telegram to the New York Herald", 21 February 1874, 7.

64 *Brisbane Courier*, "Ilma di Murska", 22 January 1889, 6.

are on the eve of a great event in the musical world in the appearance on the Town Hall platform of Mademoiselle Ilma de Murska – a singer of world-wide reputation, who visited us by the last Californian mail. The lady will sing for the first time in Melbourne on Monday night; and, although the charges are high, a very large number of seats are already taken, so that a very successful opening may be expected. A great deal of curiosity exists respecting this rarely gifted, charming, and somewhat wilful and wayward young lady. The German Liedertafel welcomed the fair visitor with a musical serenade under the windows of her hotel the night after she landed.”⁶⁵ The following day, the same newspaper published a short notice: “Ilma de Murska has made a great success. She is undoubtedly the greatest *artiste* we have had out here.”⁶⁶ Later, more detailed reports described the performances and her success: “This lady has drawn three times a week brilliant and crowded audiences to the Town Hall, who have thronged the vast chamber night after night, undeterred by the high prices that have been charged. The reputation of this gifted singer had preceded her, and when she stepped upon the platform for the first time, an intense interest to see and hear her had taken possession of the large audience. Thousands of eyes were fixed upon the door by which she was to enter, and when she appeared she was greeted by such a welcome of cheers and applause as can scarcely have been excelled in the whole course of her career. Mademoiselle Ilma de Murska’s appearance was well suited to heighten the impression, and to add to the interest with which her singing was awaited. She is of a graceful, slender, elegant figure, almost youthful aspect, and has a perfect artistic repose of manner, which, at the same time, is not wanting in either expression or animation. She has a remarkably calm graciousness of demeanour, and her deportment upon the platform, under the eyes of 3000 or 4000 people, would be an admirable lesson to our ordinary actresses and singers. But it is in her voice that her power lay, and the power that she exerts by that organ is a wonderful one. Her voice is not remarkable for strength or volume, but is of wondrous compass. It ranges to F in alt, and it is in her high notes that its peculiar beauty and force are most felt. Mademoiselle Ilma de Murska ascends to these upper regions, not with a precarious uncertain movement, but with a sweeping soaring flight, and ranges with ease and perfect facility on a level which an ordinary singer can only for a moment tremulously touch. Her style of execution is brilliant and magnificent, and her performance never fails

65 *Otago daily times*, “Melbourne”, 17 August 1875, 3.

66 *The Age*, “De Murska Concert”, 22 October 1875, 3; *Otago daily times*, “Additional Australian news (From our Melbourne correspondent.)”, 18 August 1875, 2.

to evoke a storm of passionate enthusiasm such as no former artist has ever been able to evoke from the Melbourne public. This increases as her concerts are repeated, and at present it has become a perfect *furore*. It is gratifying to every lover of art to see that Mademoiselle de Murska's visit to Melbourne is likely to be a grand pecuniary success, and it certainly offers to lovers of music the greatest treat they ever knew or that they are ever likely to experience."⁶⁷ This long report was presented here in order to draw the atmosphere of her performances. Similar enthusiastic words were not at all unusual for picturing her shows.

The small group gave concerts with mixed programme of the academia type, usually three times a week, in Melbourne, Sydney, Ballarat, Adelaide, Hobart etc. Murska usually participated with two or three pieces – mostly with two arias that were her best operatic roles, her highlights from previous performances – by Donizetti, Bellini, Verdi, Thomas, Mozart etc. Regularly, she was accompanied by the pianist, by flute or by a chamber ensemble. Beside operatic arias, she often included some popular English songs, but also liked to sing a Hungarian pastoral song or – as was listed in the press – a folk song, arranged by Franz Doppler.⁶⁸ It is possible that that was actually her aria – a romance from Doppler's opera *Ilka, oder Die Husaren-Werbung*, the main role performed by Murska in Vienna in 1867.⁶⁹ Besides, there were pieces by Julius Benedict or Ludwig van Beethoven's *Adelaide* or some popular English songs, often performed as encores. The critics praised her perfect singing in German, Italian, French, English, even in Hungarian. They described with respect her individual approach to the interpretation of the arias. Besides, she took care of the scenery that should be adequate to the piece: the Shadow song from *Dinorah* was performed on the dark stage where her shadow gave the atmosphere of the piece. A respectable number of thorough reports and reviews of her concerts (often not neglecting her co-musicians) found place in many Australian and New Zealand newspapers. Even after her departure, she was not forgotten: news about her performances in the us and England culminated in her obituary, when a description of her adventurous life gave impulse for many reminiscences on her Australian sojourn, always spiced with her marital extravagances. At that point, the reviewer of the

67 *Otago daily times*, "Melbourne (From our own correspondent.)", 30 August 1875, 5.

68 *The Age*, "De Murska Concert", 22 October 1875, 3.

69 Johann Janotyckh von Adlerstein, *Ilka, oder, Die Husaren-Werbung : Oper in 3 Acten von J. J. Adlerstein. Musik von Franz Doppler*, (Wien: Druck und Verlag von W. Jacobi, 1867). The libretto is preserved in Albert Schatz Collection, Library of Congress Online, accessed 23 May 2023, <https://www.loc.gov/item/2010657753/>.

Melbourne *Herald* expressed his gratefulness, because "during her sojourn here she has done much as an educational power, and she has given an impetus to music which will be beneficially felt. She has demonstrated to our singers to what a pitch the art may be carried."⁷⁰

Upon her return to San Francisco, she started to perform in German opera: "The first opera was 'Lucia' in which she excels any living prima donna"⁷¹ and the New York audience expected her to start performing there by the 1 September 1877.⁷² The press follows her appearances throughout the us, in Memphis, Omaha, New Orleans etc., when this "Supreme queen of song" gathered a part of her Australian crew: tenor Susini, manager De Vivo, her husband John Hill included.⁷³

In summer 1879 she is in London, without her husband, performing in Her Majesty's Opera House, attracting full attention. That is also the case for next few years. In 1880, she also gave eight performances in Budapest.⁷⁴ She returned to the United States and in 1887 and 1888 toured "with her concert company"⁷⁵ again, but she suffered of some health problems. One of the last reports from the us gives sad information: "Ilma de Murska, the Hungarian nightingale, who startled the musical world some years ago with the exquisite quality of her voice, is now living in a single poorly furnished room on Washington Square, New York city, in an impoverished condition. Trouble has seriously affected her mind. Mme. de Murska was engaged by the management of the American Conservatory of Music to come to this country as a teacher of music at a salary of \$10.000, but when she arrived it was found that she was unable to fulfil her duties because of mental derangement. A compromise was made with her by which she received some \$3.000. Since that time she has been living in retirement in Washington Square. An effort is being made by her musical friends to send her to her native country, and it is probable that she will sail within two weeks."⁷⁶

70 *Herald*, "De Murska", 8 January 1877, 2.

71 *New York dispatch*, "Mme. Ilma di Murska", 11 March 1877, 5.

72 *The New York herald*, "Musical and dramatic notes", 20 July 1877, 4.

73 *The New Orleans daily Democrat*, "Amusement", 11 April 1878.

74 M. Barbieri, *Hrvatski operni pjevači*, 42.

75 She caught cold in Scranton and fainted on the stage in the third act; cf. *The Sun*, "Di Murska Faints on the Stage", 1 March 1888, 2.

76 *Evening journal* (Wilmington, Del.), "Well-known persons", 16 October 1888, 2.

She returned to Europe disappointed with her last artistic and financial failures⁷⁷ and in a bad physical condition; she passed away in Munich on 14 January 1889. According to her will, her daughter destroyed all her letters, but, being desperate because of her mother's death and her own health problems, committed suicide by poisoning herself. Mother and daughter were, also according to the singer's will, cremated and buried in the first European crematorium in Gotha, Germany.⁷⁸

Conclusions

In many aspects, Ilma de Murska was just one among many sopranos who toured around Europe and the world. She entered the network of European theatres, partly only as guest performer and partly as a permanent, or a long-term engaged member of a theatre. However, as soon as she entered the Mapleson's Company, the itinerant theatre troupes and their networks became familiar to her too. When arriving to the American continent, she participated in Mareczek's troupe, and later she did not fear to try to organize her own network. The role of an impresario, although attractive, and of growing new popularity towards the mid-19th century, carried many responsibilities and often ended with bankruptcy. Besides, Murska seemed to be credulous and was not skilful in managing her finances. Yet, her main attraction was her voice: the description of many reviewers was that she sung like a nightingale,⁷⁹ they pointed at her ability to sing with equal force in almost three octaves, especially attractive in *piano* parts. Her repertoire was usual and typical for the period, yet she seemed to be more convincing in the roles of unreal and unstable figures, and, as some Austrian reviews claimed – better in Italian and French operas, than in German ones.⁸⁰ She always participated in both – opera performances and concerts, except in Australia and New Zealand, where she did her concert tours only. On these occasions, she picked up those arias, which made her famous and combined them with popular songs.

The challenges of a restless way of living seemed to suite her and she

77 *Evening star* (Washington, DC), "Madam di Murska's Charges", 12 January 1889, 5.

78 *Neues Wiener Tagblatt*, „Der Tod der Frau Murska“, 19 January 1889, 3.

79 In Europe (on the Continent), she was called a Croatian, and in the Anglo-Saxon world she was a Hungarian nightingale!

80 *Linzer Tages-Post*, "Ilma de Murska+", 20 January 1889, 4.

used the benefits of the modern travelling means – trains and steamers, on which she probably spent huge amounts of money. However, some reviewers did not approve her way of living – especially the Austrian ones. They accused her to lead a Gipsy-like life, what was observed as not “lady-like” at all at that time. To the contrary, the Anglo-Saxon critics were quite balanced in presenting her career, her efforts and her private life. Especially the Australian newspaper reports seem to be very fond of her, expressing their gratitude for visiting their continent. In the press, she was listed together with most outstanding singers of her time and often compared with them. She did not lack the talent, but lacked a kind of spiritual stability, what her teacher Marchesi mentioned in an interview.⁸¹ However, it seems that exactly Marchesi’s teaching suited Murska’s character and helped to make her special. It attracted the professional musicians and critics as well as the music lovers.⁸² Could such a tumultuous life be lived through without some stimulants, what some obituaries point at,⁸³ and what today’s stars often suffer from, has only to be proven.

She was also one of the stars to whom a composition – *La Murska Valse* by the English composer Charles Godfrey (1839–1919) – was dedicated. It appeared in 1865, during the time of her great success within the Mapleson’s Company, to which she will return in 1879. In any case, Ilma de Murska used her talents and led a life of a star, with all the glamour and eccentricity on one side and a lot of sorrow and trouble on the other one, a life, that even today’s celebrities would not be ashamed of.

81 “She had a charming voice and great talent, but she was always very reckless and extravagant, had no idea of business, and took no heed whatever either to the value of money or to the proper method for the preservation of her voice.” Cf. *The national leader* (Washington, DC), “The Interesting Career of a Great Teacher of Prima Donnas”, 23 March 1889, 3.

82 The scientist and constructor of the first telephone, Alexander Graham Bell (1847–1922), wrote in a letter to his parents on 1 November 1873: “On Wednesday, Ilma di Murska and Tamberlik made their appearance in ‘Lucia di Lamer Moor’. I was disappointed with Tamberlik’s singing, as I had heard so much about him. But Ilma di Murska was splendid. I remember hearing her at the Monday Popular Concerts some years ago.” Alexander Melville Bell, Alexander Graham Bell, and Eliza Symonds Bell, “Letter from Alexander Graham Bell to Alexander Melville Bell, Eliza Symonds Bell, November 1 1873” (Manuscript/Mixed Material), accessed 23 May 2023, <https://www.loc.gov/item/magbell.00410123/>.

83 “She sought relief from her troubles in stimulants but only found it in the grave.” Cf. *Washington standard*, “Madam di Murska’s Charges”, 8 February 1889, 2.

References:

- Adlerstein, Johann Janotyckh von. *Ilka, oder, Die Husaren-Werbung: Oper in 3 Acten von J. J. Adlerstein. Musik von Franz Doppler*. Wien: Druck und Verlag von W. Jacobi, 1867. Accessed 23 May 2023. <https://www.loc.gov/item/2010657753/>.
- American Art Journal*. "Music and General Gossip". 15 June 1867 (8), 124–125.
- American Art Journal*. "Musical Gossip". 9 August 1866 (16), 253.
- American Art Journal*. "Musical gossip". 13 April 1867 (25), 396.
- American Art Journal*. "Musical Gossip". 14 June 1866 (8), 172.
- Appelton's Journal*. "Music and the Drama". 14 March 1874 (260), 349.
- Barbieri, Marija. *Hrvatski operni pjevači 1846.–1918*. (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1996).
- Bell, Alexander Melville, Alexander Graham Bell, and Eliza Symonds Bell. "Letter from Alexander Graham Bell to Alexander Melville Bell, Eliza Symonds Bell, November 1 1873" (Manuscript/Mixed Material). Accessed 23 May 2023. <https://www.loc.gov/item/magbell.00410123/>.
- Bezić, Nada. "Lichtenegger, Vatroslav (Ignaz, Ignjat)". *Hrvatski biografski leksikon online*. Accessed 23 May 2023. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.asp?id=11779>.
- Binal, Wolfgang. *Deutschsprachiges Theater in Budapest*. Wien: Hermann Böhlaus Nachf. Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1972.
- Blätter für Musik, Theater und Kunst*. 8 March 1867 (20), 3.
- Bösch-Niederer, Annemarie – Alexander Rausch. „Netzer (Nezer), Familie“. *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Accessed 29 May 2023. <https://dx.doi.org/10.1553/oxo0001dboa>.
- Brisbane Courier*. "Ilma di Murska". 22 January 1889, 6.
- Brooks, William. "Maretzek, Max". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Vol. 15, 848. London: McMillan & Co., 2002.
- Caligula. „Theater“. *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 21 February 1869 (18), 4.
- Cavallaro, Rosario. *La fidanzata di Marco Bozzari: tragedia lirica / del prof. Rosario Cavallaro; [musica del maestro M. Frontini]*. Catania: Tip. dell'Ospizio di Beneficenza, 1863. Accessed 30 May 2024. <https://www.internetculturale.it/it/16/search?q=La+fidanzata+di+Marco+Bozzari&instance=metaindice>.
- Curtis, John. *Opera in Philadelphia. Performance chronology 1850-1874* (Researched by John Curtis 1867-1927), ed. Frank Hamilton (Typescript (original) found in Historical Society of Pennsylvania, Philadelphia, 2011). Accessed 23 May 2023. <https://studylib.net/doc/5696218/operain-philadelphia-%C2%B7-performance-chronology>.
- Daily Northern Argus*. "Mdlle de Murska". 18 October 1879, 3.

- Die Debatte*. "Theater, Kunst und Wissenschaft". 9 April 1868 (99), 3.
Dr. Rth. "Pest. (Orig.-Corr.) (Fr. von Murska ein Gesangstern)". *Wiener Theater-Chronik*, 27 August 1863 (35), 2.
Dr. Rth. "Pest". *Wiener Theater-Chronik*. 29 October 1863 (44), 3.
Eisenberg, Ludwig. *Grosses biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert*. Leipzig: Paul List, 1903.
Evening journal (Wilmington, Del.). "Well-known persons". 16 October 1888, 2.
Evening star (Washington, DC). "Madam di Murska's Charges". 12 January 1889, 5.
Geelong Advertiser. "Prima Donnas in difficulty". 12 June 1874, 3.
Herald. "De Murska". 8 January 1877, 2.
Herman Klein. *Musical Live in London, 1870-1900*. New York: The Century Co., 1903.
Iris. "Kleine Chronik". 8 April 1862 (2), 4.
Klein, Herman. *Great women-singers of my time*. New York: E. P. Dutton & Co., 1931, 80–88.
Klein, Herman. *The Reign of Patti*. New York: The Century Co., 1920.
Kuhač, Franjo Ks. *Ilma pl. Murska, rođena Hrvatica, pjevačica svjetskoga glasa*. Zagreb: Tisak Antuna Scholza, (1905).
Linzer Tages-Post. "Aus dem Kroll'schen Etablissement". 1 July 1888 (150), 1–2.
Linzer Tages-Post. "Ilma de Murska+". 20 January 1889, 4.
Luna, Agramer Zeitschrift. „System, der dem hohen Orts sanctionirten Musikvereine in Agram angehörigen, gemeinnützigen Musik-Schule“. 30 December 1828 (105, Beiblatt), [1–4].
Mährischer Correspondent. "Hofconcert". 27 June 1863 (145), 12.
Neues Wiener Tagblatt. „Der Tod der Frau Murska“, 19 January 1889, 3.
New York Clipper. "Musical". 15 November 1873.
New York dispatch. "Mme. Ilma di Murska". 11 March 1877, 5.
Ost-Deutsche Post. "Aus Paris". 14 January 1862 (13), 3.
Otago daily times. "Additional Australian news (From our Melbourne correspondent.)". 18 August 1875, 2.
Otago daily times. "Melbourne (From our own correspondent.)". 30 August 1875, 5.
Otago daily times. "Melbourne". 17 August 1875, 3.
Otago daily times. "Stage talk". 4 September 1875 (Supplement), 1.
Otago witness. "Melbourne". 4 September 1875 (1245), 6.
Polić-Bobić, Mirjana. *Rađanje hispanskoameričkog svijeta*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2007.
Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik. "Die Prüfungen am Konservatorium". 28 July 1861 (30), 15–16.

- Revue Musicale*. "Chronique étrangère". 14 September 1862 (37), 7.
- Revue Musicale*. "Chronique étrangère". 20 April 1862 (16), 7.
- Revue Musicale*. "Nouvelles". 2 March 1862 (9), 7.
- Sherer, Frederic M. *Quarter Notes and Bank Notes*. Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2004.
- The Age*. "De Murska Concert". 22 October 1875, 3.
- The national leader* (Washington, DC). "The Interesting Career of a Great Teacher of Prima Donnas". 23 March 1889, 3.
- The New Orleans daily Democrat*. "Amusement". 11 April 1878.
- The New York herald*. "Driftings Abroad". 28 May 1872, 10.
- The New York herald*, "Grand opera house", 6 September 1873, 2.
- The New York herald*. "Musical and Dramatic News". 29 November 1873, 6.
- The New York herald*. "Musical and dramatic notes". 20 July 1877, 4.
- The New York herald*. "Personal intelligence". 12 November 1873, 6.
- The New York herald*. "Telegram to the New York herald". 21 February 1874, 7.
- The Sun*. "Di Murska Faints on the Stage". 1 March 1888, 2.
- Vereinigte Laibacher Zeitung*. "Vermischte Nachrichten". 16 January 1862 (12), 2.
- Vivo, Diego de. "Loves of a cantatrice. Impulsive, faithless De Murska's life in Australia". *The New York herald*, 8 November 1896, 72.
- Wagga Wagga Express*. "The marriage of Madame Ilma de Murska". 10 June 1876, 5.
- Washington standard*. "Madam di Murska's Charges". 8 February 1889, 2.
- Wiener Kirchenzeitung für Glauben, Wissen, Freiheit und Gesetz*. "Man berichtet aus Olmütz". 10 March 1866 (10), 152.
- Wiener Salonblatt*. „Wochenplaudereien“. 1 March 1874 (28), 8–9.
- Wiener Staatsoper*. "Vorstellungen mit Ilma von Murska". Accessed 30 May 2023. <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/person/7815>.
- Wiener Theater-Chronik*. "Theater-Geschefts-Verkehr". 20 August 1863 (34), 4.
- Wiener Weltausstellungs-Zeitung*. "Theater- und Musiknachrichten". 10 August 1873 (224), 4.
- Wikipedia*. "Ilma von Murska". Accessed 30 May 2024. https://de.wikipedia.org/wiki/Ilma_von_Murska.

Rezime

Član operne družine, slobodni umjetnik ili impresario? Slučaj Ilme de Murske

Ilma de Murska (1834–1889) istaknuta je pjevačica europske, američke i australske glazbene scene, potekla iz zagrebačkih pedagoških ishodišta. Međutim, s obzirom na nepostojanje konzervatorija u Kraljevini Hrvatskoj – kao i mnogi drugi hrvatski pjevači 19. stoljeća – nastavila je studij u austrijskim središtima Grazu i Beču. Ubrzo je osvojila mnoge europske operne scene (u Njemačkoj, Engleskoj i dr.) i postala vrsnom interpretkinjom virtuoznih sopranskih uloga, osobito „graničnih“ likova poput Kraljice noći, Lucije di Lammermoor i sl. Čini se da ju je njen pustolovni duh vodio u delikatne i izazovne situacije tako da se pridružila opernom ansamblu Maxa Maretzeka na turneji po Sjedinjenim Američkim Državama, gdje je ubrzo stekla famu izvanredne, ali ekscentrične pjevačice. Propašću Maretzekove kompanije okušala se i u ulozi *impresarie*, zajedno s Bečankom Pauline Lucca. Njih su dvije odvele družinu na Kubu, ali su se ubrzo našle u raznim nevoljama – onim političkima, kao i ljudskima. Čini se da je Murska spasila situaciju vlastitim finansijskim sredstvima. Družina se vratila u Sjedinjene Američke Države, a Murska je ubrzo krenula u nove avanture prema Australiji i Novome Zelandu. Tamo nije bila dijelom velikog opernog ansambla, već se udružila s nekolicinom pjevača i instrumentalista i s njima koncertirala izvodeći svoje omiljene uspješnice: arije iz opera i razne ulomke iz opereta ili iz srednjoeuropskog popularnog repertoara. U tekstu se propituju njezini statusi u raznim oblicima opernih institucija, posebno u okvirima gostujućih družina kakva je bila ona Maxa Maretzeka. Donose se ulomci iz kritika i najava koji ilustriraju recepciju njezinih nastupa, navode se pjevači s kojima je nastupala, a spominje se i repertoar koji je uvježbala u Europi, te ga na razne načine kombinirala u Novome svijetu. Podaci su prikupljeni u tiskanim knjigama i periodici (zahvaljujući sve intenzivnijoj digitalizaciji u mnogim svjetskim knjižnicama), većinom iz tada suvremenog tiska u europskim i prekomorskim zemljama. Istraživanje je provedeno u okviru projekta „Institucionalizacija moderne građanske glazbene kulture u 19. stoljeću na području civilne Hrvatske i Vojne Krajine“ (MusInst19, 2021–2025).

HISTORIJSKI POGLED NA JUGOSLAVENSKU POPULARNU MUZIKU
HISTORICAL VIEW OF POPULAR MUSIC IN YUGOSLAVIA

Labuđi pjev jedne generacije: ekspanzija alternativne rock-scene u Sarajevu pod opsadom (1992–1995)

The Swan Song of a Generation: the Expansion of the Alternative Rock Scene in Besieged Sarajevo (1992–1995)

Aida Adžović (Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.299

ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: Period opsade Sarajeva (1992–1995) iznjedrio je jedinstvenu alternativnu *rock-scenu* afirmisanu u programu Radija ZID kroz emisiju *No Sleep Till*. Predstavljanjem rada preko 30 mladih *demo-bendova* ova radiostanica definisala je njene obrise, te istovremeno uticala na formiranje etičkih i estetskih svjetonazora generacije koja je odrastala u gradu pod opsadom. Ovaj rad, dominantno utemeljen na napisima iz sarajevske dnevne štampe iz ratnog perioda i intervjuima s radijskim urednicima i akterima, razmatra sadržaj, funkciju i značaj alternativne muzičke scene u opkoljenom gradu.

KLJUČNE RIJEČI: Opsada Sarajeva. Muzika u Bosni i Hercegovini. Alternativna *rock-scena*. Radio ZID. *No Sleep Till*.

ABSTRACT: The period of the siege of Sarajevo (1992–1995) gave birth to a unique alternative rock scene that was promoted through the program of Radio ZID [Radio Wall] in the music show *No Sleep Till*. Through gathering more than 30 young demo bands, this radio station defined the contours of the local scene and, at the same time, influenced the formation of ethical and aesthetic worldview of the generation that grew up in the city under siege. This paper, predominantly based on articles from Sarajevo's daily press from the war period and interviews with radio editors and members of alternative bands, examines the content, function, and significance of the alternative music scene in the besieged city.

Keywords: Siege of Sarajevo. Music in Bosnia and Herzegovina. Alternative rock scene. Radio ZID. *No Sleep Till*.

Istraživanje sarajevske muzičke scene aktivne u periodu opsade (1992—1995) vrlo je izazovno područje. Iako su različiti aspekti na ovom polju ranije analizirani i opisani, otežavajuću okolnost u širem razumijevanju spomenute teme predstavlja fragmentiranost dostupnih izvora i dosadašnjih saznanja s obzirom na to da se ova pojava veže za bližu prošlost. Shodno tome, neophodan i temeljni korak kao predušlov za dalje razmatranje ovog fenomena jeste sistematičan pregled i evidentiranje arhivske građe, te adekvatno bilježenje različitih svjedočanstava aktera ovog vremena. Tek nakon prikupljanja historijski relevantnih činjenica, uz neophodan višedecenijski odmak, moguće je objektivno sagledati i interpretirati ključne idejne postavke, te produbiti razumijevanje konteksta u kojem su djelovali sarajevski muzičari s ciljem kreiranja nove i sveobuhvatne perspektive, iz ugla različitih naučnih disciplina, o značaju i dometima ratne muzičke scene.

Sarajevo Feeling (1992–1995): najduža opsada u modernoj historiji

Na pragu devedesetih godina prošlog vijeka Bosna i Hercegovina, kao i ostale republike Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (SFRJ), našla se u tranziciji, kojom je socijalistički jednopartijski sistem i ideal "bratstva i jedinstva" potisnut u drugi plan. Nacionalne ideje pozicionirane su kao dominantni politički narativ u svim tadašnjim republikama koje će nedugo nakon održavanja prvih višestranačkih izbora 1990. postati samostalne države. Period ekonomske krize i turbulentnih političko-društvenih promjena kulminirao je raspadom zajedničke zemlje, što je rezultiralo ratom s najpogubnijim posljedicama na teritoriji Bosne i Hercegovine. Sarajevo će, kao njen glavni grad i multikulturalna sredina, biti žrtva najduže opsade u historiji modernog ratovanja koja će trajati 1425 dana (1992–1995).¹

Kotlinski položaj Sarajeva bio je povoljan za stacioniranje artiljerije nekadašnje Jugoslovenske narodne armije (JNA) i paravojnih formacija, te kasnije Vojske Republike srpske (VRS) na okolnim brdima. U odbranu grada, koja je bila otežana uslijed odluke Vijeća sigurnosti Ujedinjenih

1 Amra Abadžić, *Sarajevo: najduža opsada* (Sarajevo: Međunarodni teatarski festival – Scena MESS, 2022), 19.

nacija (UN) o embargu na uvoz oružja za područje bivše Jugoslavije,² stala je Armija Republike Bosne i Hercegovine (ARBIH), ustanovljena 15. aprila 1992. godine.³ Do kraja opsade ubijen je 11.541 građanin Sarajeva, a ranjeno je 61.136 osoba.⁴

Na grad je tokom četiri godine u prosjeku palo 329 granata na dan,⁵ a na meti snajperista konstantno su bile brojne saobraćajnice. Provođenim urbicidom planirano je uništenje infrastrukturnih temelja grada, pa su meta intenzivnih napada, osim stambenih zgrada, bile državne institucije, privredni objekti, ali i simboli viševjekovnog identiteta Sarajeva. Potpuna blokada zaustavila je snabdijevanje osnovnim potrepštinama, te su Sarajlije period opsade provele bez hrane, struje, plina, vode i medicinske opreme. Život u opkoljenom gradu značio je borbu za preživljavanje i navikavanje na boravak u podrumima i skloništima.

U trenucima kada su građani postali svjesni da su granatiranje i smrt postali dio njihove svakodnevice kao jedna od primarnih istakla se potreba za oživljavanjem kulturnog života. Održavanje njegovog pulsa značilo je izdizanje iz stanja prizemne egzistencije, evociranje prijeratne "normalnosti" i pobjedu civilnog života nad destrukcijom, pa su ratne okolnosti iznjedrile raznolik i dinamičnu književnu, likovnu, filmsku, teatarsku i muzičku scenu.⁶

Kontinuitet muzičkog života očuvan je zahvaljujući intenziviranju kvantitativne vrijednosti koncerata, što potvrđuje podatak od preko 2.000 održanih muzičkih događaja različitog povoda, karaktera i sadržaja. Kao ključni nosioci koncertne aktivnosti istakli su se Sarajevska filharmonija, koja je priredila 48 koncerata u zemlji i inostranstvu, brojni kamerni sastavi i vokalni ansambli, solisti, ali i obrazovne institucije na čelu s Muzičkom

2 Ibid., 30.

3 Robert J. Donia, *Sarajevo: biografija grada* (Sarajevo: Institut za istoriju, 2006), 321.

4 Abadžić, *Sarajevo: najduža opsada*, 19.

5 Najteži dan granatiranja bio je 22. juli 1993, kada je na grad palo 3.777 projektila ili jedan svake 22 sekunde. Ibid., 21.

6 U opkoljenom Sarajevu objavljene su 263 knjige, održano je 177 izložbi u šest galerija i različitim improvizovanim prostorima, snimljeno je 156 dokumentarnih i kratkih filmova, te je realizovan prvi *Sarajevo Film Festival*. U četiri aktivna teatra (Narodno pozorište Sarajevo, Sarajevski ratni teatar, Kamerni teatar 55, Pozorište mladih) i na Akademiji scenskih umjetnosti postavljene su 182 premijere sa preko 2.000 izvođenja. Davor Diklić, *Teatar u ratnom Sarajevu 1992.–1995.* (Sarajevo: J.U. MES – Međunarodni teatarski festival – Scena MESS, 2017), 13.

akademijom, čija se nastavna i umjetnička djelatnost održala i u najtežim uslovima.⁷

Početak opsade ostavio je snažne posljedice i na sarajevsku *rock-scenu*, jedno od uporišta jugoslavenske popularne muzike. Brojni predstavnici čuvene "sarajevske *pop-rock* škole", koja je svoje zlatno doba dostigla tokom osamdesetih godina prošlog vijeka⁸, napustili su grad. Iako je Sarajevo ostalo bez prepoznatljivih "glasova", u prvoj polovini devedesetih nastavljaju intenzivno muzicirati neki od ranije etabliranih i proslavljenih predstavnika ove scene. S druge strane, aktivnost *roka* pod opsadom održavao je angažman muzičara i bendova čiji su nastanak i profilacija bili uslovljeni ratnim okolnostima.

Specifičnosti i funkcije *rock-muzike* u sarajevskom ratnom kontekstu

Period od 1992. do 1995. u historiji muzike Bosne i Hercegovine označen je kao prijelazni⁹ zbog radikalne tranzicije jednog društvenog uređenja u drugo koji nužno uzrokuje "lomove" i u kulturnom životu sredine zahvaćene ratom. Zajednička odrednica ovakvih razdoblja je stagnacija prethodno uspostavljenog toka muzičkog života, ali i uvođenje novih oblika, što se u sarajevskoj ratnoj zbilji odrazilo kroz produkciju patriotskih pjesama koje su u ovom periodu postale dio opusa brojnih sarajevskih *rock-muzičara*. Pri sagledavanju i razumijevanju konteksta nastanka, sadržaja i pozicije

7 Ivan Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2011), 260–262.

8 "Na simboličkoj razini, Sarajevo je osamdesetih bilo najuspješniji grad federativne Jugoslavije. Od trenutka kad je 1978. dobilo organizaciju Zimskih olimpijskih igara, političke elite su ga prirodno pretvorile u primjer, mjesto ostvarenja utopijskog socijalističkog sna. Dok su država i njena ekonomija slavno propadale, u Sarajevu je naizgled sve uspijevalo: sport, turizam, automobilska industrija, filmovi, kazalište, televizija, muzika, poezija. Mjera uspjeha krojila je čitavu scenu, još tamo od Dugmetovog *Bosanca*." Ante Perković, *Sedma republika – pop kultura u Yu raspadu* (Zagreb: Rockmark, 2018), 87–88.

9 Muzički teoretičar i muzikolog Ivan Čavlović (1949–2021) navodi da se razvoj muzike u Bosni i Hercegovini može pratiti kroz sljedeća razdoblja: muzika u prahistoriji i starom vijeku, muzika u srednjovjekovnoj Bosni, muzika u osmanskom periodu, muzika u austrougarskom periodu, muzika između dva svjetska rata, muzika u Drugom svjetskom ratu kao prijelazni period, muzika od 1945. do 1992, muzika u ratu 1992–1995. kao prijelazni period, muzika poslije 1995. godine. Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, 21.

ratnog *rock*-stvaralaštva, osim njegovih žanrovskih odrednica,¹⁰ značajno je razmotriti ga i iz perspektive njegovog socijalnog uticaja. Društvene funkcije muzike,¹¹ univerzalno primjenljive na različite pojave u sferi popularne kulture, preslikane su i na ratnu stvarnost Sarajeva. *Rock* pod opsadom, kao glasan "generacijski glas", artikulisao je zajedničko iskustvo Sarajlija, čime je intenzivirao osjećaj identifikacije i "poistovjećivanja" sa žanrom ili određenim izvođačima, poticao uspostavljanje veze između javnog i privatnog emocionalnog života. Pružajući utočište i osjećaj pripadnosti stvaranjem specifične percepcije vremenske i prostorne dimenzije, te privida "zaustavljanja vremena", djelovao je "oslobađajuće" u odnosu na tjeskobu i traume trenutka.

Za preciznije sagledavanje uloge *rocka* u opkoljenom gradu značajne su funkcije specifične isključivo za ratne uslove. Etnologinja i antropologinja Petra Hamer, analizirajući muzičko stvaralaštvo patriotskog karaktera nastalo u Sarajevu za vrijeme opsade, istakla je dvije vrlo značajne kategorije – "muzika kao sredstvo pružanja otpora" i "muzika kao lijek",¹² dok je etnomuzikolog Svanibor Pettan kroz istraživanje odnosa

10 Pojam *rock* u najširem smislu označava raspon muzičkih stilova koji su evoluirali od ranih šezdesetih godina 20. vijeka, kada se ovaj termin prvi put pojavljuje u muzički profilisanim listovima. Sredinom decenije "krovni" žanr grana se na različite podžanrove, identificirane kao zasebne struje pod uticajem percepcije medija, muzičke industrije i publike. Proces fragmentacije nastavlja se i tokom sedamdesetih, a kroz decenije koje su uslijedile pojam *rock* uokviruje pluralizam muzičkih tendencija: *klasični rock*, *garažni rock*, *glam rock*, *goth rock*, *hard rock*, *new wave*, *progresivni rock*, *psihodelični rock*, *punk rock*, *surf rock*, kao i hibridne stilove: *blues rock*, *folk rock* ili *alternativni rock*, *indie*, *EMO* itd. Roy Shuker, *Popular Music Culture: The Key Concepts* (London, New York: Routledge, 2012), 293–294.

11 Simon Frith (r. 1946), jedan od pionira studija popularne muzike, sociomuzikolog i *rock*-kritičar, prepoznaje četiri značajne društvene funkcije popularne muzike. Primarno muzika olakšava proces samoodređenja i kreiranja vlastitog identiteta koji pojedincu osigurava određenu poziciju u društvu, pri čemu zadovoljstvo predstavlja mogućnost "poistovjećivanja" sa žanrovima ili izvođačima. Druga funkcija podrazumijeva značaj muzike u uspostavljanju veze između javnog i privatnog emocionalnog života, dok se kao treći faktor ističe uticajnost popularne kulture na oblikovanje kolektivne memorije i organizaciju percepcije vremena publike. U ovom kontekstu u prvi plan isplivava "moć" intenziviranja doživljaja sadašnjosti, te osjećaja "prisutnosti", čime se stvara privid "zaustavljenog vremena", djelujući "oslobađajuće" u odnosu na sjećanja i tjeskobu prošlosti, ali i budućnosti. Posljednja funkcija odnosi se na popularnu muziku kao "objekat koji se posjeduje". Ova vrsta "posesivnosti" pojedincu znači "legitimaciju" vlastitog identiteta. Simon Frith, *Taking Popular Music Seriously* (London: Routledge, 2007), 264–268.

12 Petra Hamer, "Popular Music Under Siege: Patriotic Songs in Sarajevo", *Academia.edu*, pristupljeno 17. jula 2022, https://www.academia.edu/30646800/Popular_Music_Under_Siege_Patriotic_Songs_in_Sarajevo.

muzike, politike i rata u Hrvatskoj (1991–1995)¹³ izdvojio tri osnovne funkcije muzičkog izražavanja u ratnim okolnostima koje se reflektuju i na sarajevski kontekst. Prva se odnosi na muziku kao oblik podrške borcima na frontu i civilima u skloništim. Druga kategorija uključuje muziku kao sredstvo provokacije neprijatelja, koja se u opusu sarajevskih muzičara javlja sporadično, dok treća uloga podrazumijeva muziku kao apel za pomoć direktno ugroženima, upućen sunarodnicima, dijaspori, te donosiocima političkih i vojnih odluka na globalnom nivou.¹⁴

Iako se u sferi popularne muzike isprepliću različito profilisani narativi, u skladu sa karakterom, sadržajem i funkcijom, pozicionirale su se dvije protuteže. Kao muzički *mainstream* ustoličen je repertoar utemeljen na patriotskom naboju kojem će se prikloniti većina preostalih "lučonoša" naslijeđa "sarajevske *pop-rock* škole" kao što su Davorin Popović, Mladen Vojičić Tifa, "Teška industrija", "Bombaj štampa", ali i bendovi nastali na koncu osamdesetih – "Mjesečari" i "Machbet". Njihov rad tokom prve polovine devedesetih staje u službu (duhovne) odbrane grada i pretežno je usmjeren na izvođenje patriotski obojene muzike, koja je na različite načine odražavala glorifikaciju domovine isticanjem ljepote njenog krajolika, hrabrosti komandanata armije i vojnika, lamentiranje nad ljudskim bolom,¹⁵ te često nudila, ponekad i šaljiv, kritički osvrt na probleme svakodnevnog života u ratnim okolnostima.

Kao antipod dominantnoj struji u ratnim godinama intenzivno djeluje na desetine *underground* bendova, čija je aktivnost iznjedrila jedinstven alternativni muzički izraz koji će formiranjem afiniteta i svjetonazora sarajevske omladine postati generacijsko obilježje.

13 Svanibor Petan, "Muzika, politika i rat u Hrvatskoj 1991–1995", u: *Lambada na Kosovu*, ur. Ivan Čolović, 133–158. (Beograd: Biblioteka xx vek, 2010).

14 Ibid., 139.

15 Petra Hamer, "Patriotic Songs as a means of mobilisation in besieged Sarajevo, Bosnia–Herzegovina from 1992 to 1995", *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 63 (2018), *Academia.edu*, pristupljeno 16. jula 2022, https://www.academia.edu/38184518/Patriotic_songs_as_a_means_of_mobilisation_in_besieged_Sarajevo_Bosnia_Herzegovina_from_1992_to_1995.

Alternativna muzika u sarajevskom ratnom kontekstu

Termin "alternativni *rock*" počeo se koristiti kasnih šezdesetih godina prošlog vijeka i označavao je autentično, eklektično i beskompromisno muzičko stvaralaštvo nastalo van komercijalnih tokova i konvencionalnih principa etabliranih popularnih žanrova.¹⁶

U bosanskohercegovačkom ratnom kontekstu alternativni izraz podrazumijevao je "društveno i politički angažovane tekstove u zvučnim aranžmanima koji su se referisali na globalne žanrovske tendencije".¹⁷ Iako su inicijalno alternativni svjetski trendovi kao što je *grunge* tokom devedesetih godina globalno dostigli *mainstream* razmjere, njihovo preslikavanje na sarajevskoj sceni nije preraslo *underground* okvire. Bendovi "agresivnijeg izraza", egzistirajući u javnom prostoru gdje je dominirao ranije etablirani *pop-rock* izričaj, pozicionirali su se kao alternativna struja. Osim po žanrovskim odrednicama *demo-scena* je i na vanmuzičkom planu, reflektovanom kroz tekstualni sloj, djelovala kao protuteža "glavnom toku" koji je pretežno počivao na patriotskom narativu.

"Mi to možemo zvati alternativom, ali to je bila alternativa zato što u Sarajevu nije bilo ni jednog sličnog medija, a s druge strane mislim da ta muzika dobrim dijelom nije bila uopšte alternativna, štaviše bila je *mainstream rock* muzika za recimo Englesku ili SAD odakle je većina tih izvođača i bendova dolazila. Dakle, to što se doimalo alternativnim kod nas nije bila nekakva namjera da se bude avangardan ili alternativan pod svaku cijenu, već je to bio duh tog vremena u muzičkom smislu svakako.

16 Pojam se izvorno odnosio na britanske i američke *underground* izvođače koji su djelovali samostalno ili pod okriljem nezavisnih izdavačkih kuća, te se često nazivao i *indie* muzikom. Tokom kasnih sedamdesetih *punk* postaje krovni žanr globalne alternativne scene, kasnije i *postpunk*, dok je kasne osamdesete i devedesete obilježila *grunge* ekspanzija. Zbog dostignutog komercijalnog uspjeha *rock-izvođači* nazivani su i novim *hip-mainstreamom*, a tome je doprinio prelazak vodećih izvođača kao što su "U2", "R.E.M." i "Nirvana" iz nezavisnih u vodeće diskografske kompanije. Do sredine devedesetih pojmom *alternativna muzika* obuhvaćene su različite muzičke pojave, uključujući *indie rock*, *rap* ili različiti oblici *metala*. Shuker, *Popular Music Culture: The Key Concepts*, 13–14.

17 Amra Toska i Fatima Hadžić, "Transformacije popularne muzike nakon raspada socijalističke Jugoslavije. Bosanskohercegovačka 'postdejtonska' alternativna muzička scena", u: *Zbornik radova "Muzika u društvu"*, 9. Međunarodni simpozij, Sarajevo 23–26. 10. 2014, ur. Fatima Hadžić (Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2016), 488.

Već prije toga se desila Nirvana i *grunge*, koji je cvjetao u to vrijeme, neki *punk* bendovi alternativnog usmjerenja iz osamdesetih, koji su se s pravom mogli zvati alternativnim, tada su već postajali stadionske atrakcije ili bendovi sa ogromnim evropskim i svjetskim turnejama, tako da smo mi, to je već skoro polovina devedesetih, sve to skupljali i bili u jednom trenutku izvor jedne sasvim regularne, svjetske muzičke scene koja je bila dosta popularna. Pošto se to dešavalo u Sarajevu koje je bilo opkoljeno i zatvoreno i gdje generalno mediji nisu, osim tih par radio stanica koje bi se mogle nazvati *underground* stanicama, puštale uopšte takvu vrstu muzike, mi smo bili perjanice, neko ko je mogao da zainteresuje novu mladu publiku.”¹⁸

sch(izophrenia) pod opsadom: djelovanje pionira sarajevske alternativne muzičke scene

U ratnom periodu nastavlja djelovati “sch”, bend formiran 1983. godine na margini zlatnog doba “sarajevske *pop-rock* škole”, čiji će autentični angažman dati obrise lokalnoj alternativnoj muzičkoj struji. Na čelu sa Senadom Hadžimusićem Tenom, koji je sastav nazvao po svojoj tek postavljenoj dijagnozi (schizophrenia),¹⁹ “sch” izraz gradi na najradikalnijem obliku *new wave* estetike, koja kasnije prerasta u *noise* i *industrial rock-zvuk*. Eksperimentalnim ustrojstvom nalazio je uvijek nove oblike ekspresije, uz tekstove podvrgnute neočekivanim semantičkim dekodiranjima,²⁰ pri čemu provokacija postaje jedna od ključnih odrednica prepoznatljivog angažmana “sch”. Njihov prijeratni razvojni put moguće je pratiti kroz diskografska izdanja, objavljena u periodu od 1987. do 1992. godine kao svojevrsna trilogija, unutar koje se kroz apstraktne aluzije prožima ambijent i pustoš (pretpostavljenog) rata unutar (zamišljenog) urbanog prostora.”²¹ Uprkos napetosti početkom devedesetih bend u

18 Aida Adžović, “Samir Čulić (muzički urednik na Radiju Z1D i član benda Down, danas urednik Muzičkog programa VH Radija 1)”, intervju, Sarajevo, 21. april 2021.

19 Svoj rad promovisali su izradom autentičnih plakata koje je na početku karijere dizajnirao Hadžimusić, koristeći uvećano otpusno pismo iz bolnice gdje je istaknuta njegova dijagnoza. Amir Misirlić, *50 godina bosanskohercegovačkog pop-roka* (Sarajevo: Šahinpašić, 2017), 160.

20 Ognjen Tvrtković, “Nezavisno izdanje”, *Oslobodenje*, 23. januar 1990, Facebook stranica sch/Since 1983/, pristupljeno 25. jula 2022, <https://www.facebook.com/sch.band/posts/352103848217204/>.

21 sch (FV Založba Ljubljana, 1987), *During Wartime* (samostalno izdat album, 1989)

svojim nastupima nastavlja demonstrirati provokativne i kontroverzne elemente.²²

U periodu opsade Sarajeva bend se prilagođava novonastaloj situaciji, pa članovi "SCH" Senad Hadžimusić (vokal, gitara, bas), Petar Erak (bas, saksofon) i Danijel Prebanić (bubnjevi), paralelno sa službom u Armiji RBiH i povremenim koncertnim aktivnostima,²³ pripremaju novi materijal sniman preko osmokanalnog magnetofona u periodima kada je bilo električne energije ili uz agregat. Zahvaljujući Obala Art Centru, koji je osigurao potrebnu muzičku opremu i prostor, 1995. objavljeno je CD-izdanje nazvano *The Gentle Art of Firing*, s pjesmama nastalim tokom jeseni i zime 1993. godine.²⁴

Iako je primjetna transformacija izraza "SCH", koja se ogleda u ublažavanju agresivnosti u zvuku i "otupljivanju poetske oštrice" prethodnih albuma,²⁵ članovi benda odbijali su da u svoj repertoar uvrste sadržaj patriotskog karaktera, smatrajući da bi takva vrsta angažmana značila "profanisanje", što bi ih učinilo "banalnim domoljupcima". Njihov doprinos se ogledao

i *White Music: Two Ways to German Art & Work Discipline (Listen Loudest, 1992)*.

- 22 U februaru 1992. godine, neposredno pred održavanje referenduma na kojem se odlučivalo o nezavisnosti Bosne i Hercegovine, "SCH" je u sarajevskom CDA održao koncert pod nazivom *Unter der Bosnische Flage (Pod bosanskom zastavom)*, gdje su u svom maniru izveli njemačku himnu, provocirajući idejom o "najhitnijem i najčvršćem vezivanju bosanskohercegovačke teritorije s Njemačkom i Austrijom". Žana Kikaš, "Civilizacija još nije rođena", *Feral Tribune*, 9. maj 1994, 20, Digitalni arhiv Infobiro, pristupljeno 4. januara 2021, <http://www.idoconline.info/article/630030>. Istoimeni koncert upriličen je u Beogradu mjesec dana prije početka rata u Bosni i Hercegovini, kada je grad u promotivne svrhe bio oblijepljen plakatima s motivom ljljana s bosanskog grba.
- 23 Kao najznačajniji ratni nastupi benda "SCH" istakli su se: koncert održan 4. maja 1993. povodom desete godišnjice rada benda, nastup u klubu *Obala*, upriličen 17. juna 1994, kao i zajednički koncert gdje su se 28. jula iste godine u sklopu Obala Art Centra predstavili sa sarajevskim bendovima "Sikter", "Lezi majmune", "Don Guido" i "Grafit".
- 24 *Posljednji Mohikanac* (blog), "Intervju S.C.H.", pristupljeno 17. marta 2021, http://www.geocities.ws/posljednji_mohikanac_tz/posljednji_mohikanac_7_intervju_sch.htm.
- 25 "Vrlo brzo shvatamo da su SCH ulogu proroka zamijenili ulogom promatrača, da sada između njih i svijeta postoji sigurna distanca, i ta distanca je i konačni stav SCH. (...) dok su *During Wartime* i *White Music* bili krajnje angažovani, muzička šaka u oko, *The Gentle Art of Firing* je ruka koja nas brižno, pomalo tužno mazi, ne dajući nam nikakav putokaz". Srđan Vuletić, *BH DANI*, 1995, Facebook stranica SCH/Since 1983, pristupljeno 25. jula 2022, <https://www.facebook.com/sch.band/posts/352103848217204/>.

u konstruktivnosti, organizaciji, specifičnom estetskom pristupu i racionalnosti.²⁶ Prema Hadžimusiću, "energija i ljutnja su se nagomilali i *rock* je bio jedan od načina da se ljudi 'isprazne'".²⁷ Potreba za ekspresijom uticala je na intenziviranje sarajevske alternativne scene na kojoj se "SCH" odavno pozicionirao, a u ratu je samo potvrdio status predvodnika.

Aktivnost alternativne *rock-scene* etablirane u gradu pod opsadom

Omladini koja je odrastala u gradu pod opsadom muzika postaje utočište i način artikulacije otpora općem beznađu, pa je u ovom periodu oformljeno više od 30 bendova, koje su činili pretežno tinejdžeri i mladi u ranim dvadesetim, bliski po svjetonazorima i muzičkim afinitetima. Osim alternativnih bendova formiranih neposredno prije početka rata kao što su "Sikter", "Protest" ili "Lezi majmune", u opkoljenom gradu djeluju: "Down", "GNU", "Big Daddy", "Bedbug", "D. Throne", "Therion", "Invisible Fields", "Cloud 9", "Cadaver", "Green Cheese", "Meantime", "Adi Lukovac & Ornamenti", "Das Leopold", "Pessimistic Lines", "Moron Brothers", "Tmina", "CIA", "Edge", "Hotsch Potch", "Hindustan Motors", "Sarajevski atentat", "Beastly Stroke", "Cvrkut lešinara", "Till Further Notice", "KontraKultura", "Grafit", "Embodiment, Incinerator", "Coma", "Atila", "Blago gluhim", "Almanah", "Carpenter" itd.²⁸

Novoformirani sastavi izraz profiliraju u skladu sa savremenim muzičkim pravcima, pa je sarajevska alternativna scena okupila predstavnike različitog žanrovskog usmjerenja uključujući *hard rock*, *punk*, *hardcore*, *metal*, *techno*, *rap* i dr.²⁹ Muzičkim pluralizmom napravljena je distinkcija u odnosu na naslijeđe "sarajevske *pop-rock* škole" koje omladini iz *undergrounda* nikad nije bilo blisko.³⁰ S druge strane, izabravši "univerzalni jezik *rock and*

26 Kikaš, "Civilizacija još nije rođena", 20.

27 *Posljednji Mohikanac* (blog), "Intervju S.C.H."

28 Sarajevo 6 feet under ili reciklaža prošlosti, Facebook stranica, pristupljeno 27. jula 2022, <https://www.facebook.com/Sarajevo-6-feet-under-ili-recikla%C5%BEa-pro%C5%A1losti-290691724295398>.

29 Aida Kalender, "Rokeri protiv opsade", *Oslobođenje*, 14. januar 1995, 7. Digitalni arhiv Infobiro, pristupljeno 4. januara 2021, <http://www.infobiro.ba/article/525487>.

30 Adžović, "Samir Čulić (muzički urednik na Radiju Z1D i član benda Down, danas urednik Muzičkog programa ВН Radija 1)".

rolla", pružali su otpor provincijalizaciji okruženja i "vojnom obruču koji ih je istovremeno gušio i podsticao njihov angažman".³¹ Introspektivna i crnohumorna (anti)poetika odražavala je duh vremena i svijest mladih. S namjerom da dopru do međunarodne publike i dokažu da uprkos izolaciji uzrokovanoj ratnim okolnostima i dalje pripadaju civilizaciji, svoje tekstove često pišu na engleskom jeziku.

Većina članova sarajevskih bendova, koji su nastajali i djelovali u podrumima i skloništim bez elementarnih uslova za rad, stupila je u redove Armije RBiH i svirala je nakon povratka s fronta, pa muzika postaje oblik eskapizma i sredstvo artikulacije (samo)destruktivne energije akumulirane kroz traumatična iskustva. Njihov agresivni izraz i oštri, ironični, cinični tekstovi otvoreni za tabu teme³² refleksija su bujice bijesa, koji zbog svoje sirovosti nije mogao izroditi materijal baladnog ili patriotskog karaktera:

"Ti bendovi to nisu radili zbog novca nego da bi ostali normalni, da ne bi 'pukli', da bi imali neki prostor gdje se mogu isprazniti, s obzirom na to da je 90% članova bilo u Armiji RBiH. Išli su na liniju na Igman ili Treskavicu, a kada bi se vratili uzimali su gitare i 'prašili'. Upravo je zato taj zvuk bio agresivan jer je drugačiju muziku, kao što su balade ili patriotske pjesme, u tim uslovima nemoguće stvarati. To mogu samo ljudi koji nisu bili na liniji i nisu vidjeli rat. Ovi bendovi su nosili razarajuću energiju i na neki način su je pametno konvertovali u muziku koja je bila vrlo agresivna. To jeste bilo nešto najiskrenije, najpoštenije i najčasnije što je muzička scena ovih prostora ikad stvorila i neće se ponoviti više nikad. Mi smo toga bili svjesni i za vrijeme rata."³³

Potreba za transcendiranjem užasa svakodnevice rezultirala je intenziviranjem alternativne scene, pa je krajem 1993. godine ponovo pokrenuta koncertna aktivnost, čiji je kontinuitet, koliko je bilo moguće u ratnim uslovima, ponovo uspostavljen tokom 1994. godine.³⁴ Brojni

31 Larisa Kurtović, "Paradoksi ratne slobode: Alternativna kultura za vrijeme opsade Sarajeva" [Paradoxes of wartime 'freedom': alternative culture during the siege of Sarajevo, prevela L. Kurtović], u: *Opiranje zlu: (Post)Jugoslavenski anti-ratni angažman*, ur. Bojan Bilić i Vesna Janković (Zagreb: Jesenski i Turk, 2015), 237.

32 Aida Kalender i Dijana Marjanović, "Rock pod opsadom", Sarajevo.co.ba, pristupljeno 4. januara 2021, <https://sarajevo.co.ba/rock-pod-opsadom-rock-under-siege/>.

33 Aida Adžović, "Adi Sarajlić (voditelj i urednik na Radiju Z1D)", intervju, Sarajevo, 19. april 2021.

34 "Nakon prvog masakra na Markalama (5. februar 1994.) privremeno je zaustavljeno

akteri muzičkog života opkoljenog grada tvrde da je sarajevski klub *Sloga*, bio mjesto gdje su se uprkos neizvjesnom ishodu svih dešavanja zbog nestašice struje održavali neki od najznačajnijih *rock-koncerata*, a njihov tok zavisio je od ratne aktivnosti u gradu.

Ipak, epicentar *underground* muzike i svakodnevno okupljalište bendova, njihovih prijatelja i poštovalaca bio je klub *Obala*, aktivan od kraja 1993. godine pod okriljem Akademije scenskih umjetnosti. U periodima kada bi vlasnici kluba uspjeli osigurati naftu za agregat na *Obali* su organizovane manje svirke za izabranu publiku koju su pretežno činili slušatelji Radija ZID.³⁵ Na ovome mjestu, gdje bi se okupljeni zbog policijskog sata³⁶ često zadržavali do jutra, u ratnom periodu održano je oko 15 koncerata.³⁷

Iako se u *Slogi* i *Obali* kontinuirano koncertiralo³⁸, jedan od prvih značajnijih koncerata koji je legitimisao sarajevski muzički *underground* održan je 30. decembra 1993. godine u klubu *Cabaret*. S obzirom na ograničenu količinu benzina za agregat, svirka je prijevremeno prekinuta nakon što je potrošena osigurana zaliha. Ovaj događaj bio je specifičan i po činjenici da su bendovi svirali na sceni gdje su s druge strane zavjese privremeno živjele izbjeglice.³⁹

Scena, afirmisana tokom 1994. godine, a koja je kulminirala 1995, privukla je pažnju svjetskih medija. Televizijska ekipa MTV-a snimila je reportažu o jednom u nizu koncerata priređenih u Obala Art Centru 28. jula 1994, kada su nastupili "Sikter", "Lezi majmune", "SCH", "Don Guido" i "Graft".⁴⁰

granatiranje grada i potpisano kakvo-takvo primirje koje nam je omogućilo da se narednih mjeseci koliko-toliko bezbjednije krećemo po onome što je preostalo od Sarajeva." Sanjin Latifić, "Od stativu i pod prečku", *Nomad*, pristupljeno 21. jula 2022, <https://nomad.ba/latific-od-stativu-i-pod-precku>.

35 Aida Adžović, "Damir Nevesinjac (frontmen *punk* benda *Protest*)", intervju, Sarajevo, 7. maj 2021.

36 Policijski sat bio je na snazi skoro svaku noć od 22 sata od aprila 1992. godine.

37 Kalender i Marjanović, "Rock pod opsadom".

38 U maju 1995. godine ponovo je otvoren kulturni studentski klub *Kuk*, jedno od najprogresivnijih mjesta u prijeratnom Sarajevu. S. Kukić, "'Kuk' naše mladosti", *Oslobođenje*, 13. maj 1995, 10, Digitalni arhiv Infobiro, pristupljeno 4. januara 2021, <http://www.infobiro.ba/article/476414>.

39 Aida Adžović, "Enes Zlatar (frontmen benda *Sikter*)", intervju, Sarajevo, 14. april 2021.

40 Sarajevo UNESCO City of Film, "First War Cinema Apollo", pristupljeno 15. septembra 2023, <https://sarajevocityoffilm.ba/first-war-cinema-apollo/>.

Najveću ulogu u pozicioniranju sarajevske ratne alternativne muzike imao je Radio ZID, koji je kroz svoje specijalizovane emisije radio na njenoj organizovanoj i kontinuiranoj promociji. Predstavljajući lokalne bendove na sedmičnom nivou, ovaj medij generisao je scenu čiji je potencijal tokom 1994. i 1995. dostigao zenit.

Idejno utemeljenje, uloga i značaj Radija ZID

Radio ZID osnovan je krajem 1992. godine na inicijativu dr. Zdravka Grebe, profesora pravnih nauka i aktiviste za ljudska prava.⁴¹ Njegova prijeratna autorska emisija ZID⁴², emitovana na Radiju 99, bila je preteča medija pokrenutog neposredno nakon početka opsade Sarajeva.⁴³ Zahvaljujući pomoći UNPROFOR-a (United Nations Protection Force) profesor Grebo je u opkoljeni grad uspio unijeti osnovnu tehničku opremu neophodnu za produkciju programa, prepoznavši potrebu za popunjavanjem "medijskog vakuuma" nastalog kao posljedica nedostatka osnovnih resursa za realizaciju radijskog i televizijskog sadržaja.⁴⁴ S druge strane, Radio ZID je pokrenut kao protuteža državnim medijima koji su dominantno djelovali u službi održavanja "patriotskog morala".⁴⁵

Uređivačka politika, stajalište i naziv Radija ZID u kontekstu sarajevske ratne zbilje definisani su u tekstu koji se, kao svojevrsni manifest, nalazio na ulazu u redakciju:

"Sarajevo nije podijeljeno zidom, Sarajevo je podijeljeno mržnjom, nacionalnim fanatizmom i ludilom ljudi koji nikada nisu bili ni Sarajlije,

41 Zdravko Grebo (1947–2019) početkom devedesetih godina široj javnosti postao je poznat po angažmanu u antinacionalističkim i reformskim inicijativama, te po kritikama rastućih nacionalnih tenzija. U svom društvenom i političkom angažmanu zalagao se za ideju građanskog društva, pa je u kontekstu proglašenja nezavisnosti Bosne i Hercegovine insistirao na njenom građanskom uređenju, tvrdeći da "Bosnu i Hercegovinu ne sačinjavaju prvenstveno narodi, nego građani koji u njoj žive". Ovu tezu iznio je u tekstu *Ratni ciljevi*, objavljenom u rubrici *U žiži* u dnevnom listu *Oslobođenje* 14. oktobra 1992. godine. Boro Kontić, *Grebo* (Sarajevo: Buybook, 2022), 216.

42 ZID kao akronim za *Zdravko i društvo*.

43 Kontić, *Grebo*, 173.

44 Kurtović, "Paradoksi ratne slobode: Alternativna kultura za vrijeme opsade Sarajeva", 227.

45 *Ibid.*, 228.

koji nikada nisu bili građani. A cijeli ovaj grad, zajedno s drugim bosansko-hercegovačkim gradovima, postao je zid. Zid pred kojim stoje savjest i moral moćnika svijeta nesposobnih da ga pređu. Zid koji svako veče na velikim TV stanicama dobije svoju minutu i po. Potpuno svjesni toga, sve što želimo uraditi je – glavom kroz zid.”⁴⁶

Zid kao simbol izolacije, nasilja i političkih podjela bio je motiv zaštitnog znaka po kojem je ovaj radio postao prepoznatljiv. Logo stanice s detaljem slike *Nizozemske poslovice* (1559) flamanskog renesansnog slikara Pietera Bruegela (1525/30–1569) prikazuje čovjeka koji udara glavom o zid iako bi ga mogao lako izbjeći.⁴⁷ Grafički identitet ovog medija odražava tvrdoglavu odlučnost urbanog duha u borbi protiv dehumanizacije grada koji, prema riječima profesora Grebe, “poštuje tradiciju, ali zazire od tradicionalizma” i smatra da “demokratija nije pitanje šta većina hoće, koliko je to prije pitanje ima li manjina mogućnost da slobodno kaže šta ona želi”.⁴⁸

Antropologinja Larisa Kurtović angažman Radija ZID posmatra kao oblik građanskog antiratnog angažmana. Njihove prakse i poruke kritički su se odnosile prema sve većoj dominaciji nacionalizma, iako svoj rad nisu nužno percipirali kao oblik političkog djelovanja. Stoga, Kurtović prepoznaje naizgled nepolitičnu prirodu i nejasan ideološki karakter njihovih inicijativa i tvrdi da je najveće političko dostignuće Radija ZID to što je među svojom publikom razvio kulturološke i estetske svjetonazore koji se nisu uklapali u sve dominantnije nacionalne projekte.⁴⁹

Program Radija ZID

Program Radija ZID emitovan je u jednom od prizemnih prostora u sarajevskom naselju Ciglane na frekvenciji 89,9 MHz 24 sata dnevno. U redakciji je angažovano šest stalnih uposlenika, dok su različite sadržaje uređivali volonteri.⁵⁰ Dolazak na posao predstavljao je svakodnevnu opasnost s obzirom na konstantno granatiranje, a život pod opsadom

46 J. Kazija, “Svaka cigla na svom mjestu”, *Oslobođenje*, 6. oktobar 1993. (16279), 6.

47 Kurtović, “Paradoksi ratne slobode: Alternativna kultura za vrijeme opsade Sarajeva”, 226.

48 Kazija, “Svaka cigla na svom mjestu”, 6.

49 Kurtović, “Paradoksi ratne slobode: Alternativna kultura za vrijeme opsade Sarajeva”, 231.

50 Ibid., 228.

podrazumijevao je i policijski sat, pa su urednici i voditelji večernjih emisija bili primorani u redakciji ostajati do zore.

Uslijed nestašice struje emitovanje programa realizovano je uz improvizaciju strategija, uključujući i bespravna "kačenja" na izvore električne energije obližnjih vojnih štabova. Ipak, zahvaljujući Centru kulture iz Amsterdama, holandskim novinarima i UNPROFOR-u u jesen 1994. godine Radio ZID dobio je vlastiti agregat koji je osiguravao desetosatni prijenos programa dnevno.⁵¹

Kao i uposlenici ove redakcije, slušaoci su nalazili različite alternativne načine pokretanja svojih radioprijemnika, što je podrazumijevalo upotrebu baterija i automobilskih akumulatora, modificirane struje iz priključaka za telefon, pa čak i dinamama s bicikala.⁵² U periodima kada su telefonske veze privremeno uspostavljene uključivali bi se u program kako bi učestvovali u diskusiji koja je predmet određene emisije.⁵³ Prema navodima Adija Sarajlića objavljenim u oktobru 1993. u *Oslobođenju*, slušanost ovog medija bila je na visokom nivou, što potkrepljuje ispitivanje Radija BiH prema kojem je 85% slušanosti pokrivaio ZID. U periodu od pola sata u jutarnjem terminu od 3:30 do 4:00 u eter se uživo javljalo više od 260 slušalaca.⁵⁴

Pozicionirajući se kao protuteža patriotskom karakteru uređivačke politike brojnih medija⁵⁵, Radio ZID je osim vlastitih izvještaja o svakodnevici građana Sarajeva često emitovao informativni program koji su pripremale stanice Glas Amerike, Deutsche Welle ili BBC kako bi slušaoci

51 Neil Strauss, "Singing Under Siege", *The New York Times*, 10. august 1995. The New York Times Archives, pristupljeno 4. januara 2021, <https://www.nytimes.com/1995/08/10/arts/the-pop-life-059395.html>.

52 Kurtović, "Paradoksi ratne slobode: Alternativna kultura za vrijeme opsade Sarajeva", 227.

53 Želimir Altarac Čičak, *Antikvarnica snova* (Sarajevo: Dobra knjiga, 2017), 209.

54 Kazija, "Svaka cigla na svom mjestu", 6.

55 "U ratu naravno svako radi u skladu sa svojim osjećajem patriotizma, pa smo i mi tako radili i na taj smo svoj posao vrlo ponosni. To, međutim, ne znači da se zagovarjanje tog patriotizma (kada je u pitanju bilo koji medij) mora pretvoriti u nekakvu jeftinu propagandu. Radio ZID to neće raditi niti je radio. U ovom trenutku naša uvjerenja su na strani ove države koja jeste žrtva agresije i ovog naroda koji ovo trpi. Ali, to ne znači nipošto da smo, zbog toga, spremni da progledamo kroz prste toj istoj vlasti koja bi ponekad voljela taj patriotizam iskoristiti za lopovluke, za sve njene nespretnosti, za njeno sektašenje... Mislim da upravo ovo što radimo, dakle, ovom dozom kritičnosti, pomažemo tom osnovnom patriotskom zadatku.", izjavio je Zdravko Grebo za sarajevsko *Oslobođenje*. Ibid.

imali informacije o ratu u BiH iz druge perspektive.⁵⁶ Njegujući ideje kosmopolitizma, pacifizma i građanskog duha i prepoznavši kulturu kao ispravan vid pružanja otpora ratnoj destrukciji, program ovog radija, kreiran za sve društvene i intelektualne krugove, dominantno je plasirao kulturni i obrazovni sadržaj. Osim toga, njihov angažman prevazilazio je isključivo okvire radiofrekvencija, te su s ciljem afirmacije umjetnosti organizovali brojne kulturne događaje i utemeljili vlastitu izdavačku djelatnost u sklopu koje je pokrenut književni časopis *Zidne novine*. Sve spomenute aktivnosti odraz su stajališta Radija ZID iznesenog tokom druge polovine rata da je potrebno insistirati na određenim estetskim vrijednostima u umjetnosti. Smatrali su da je, iako značajan kao dokaz da Sarajevo živi uprkos destrukciji, prošao period "svaštarskog 'duhovnog otpora'". Isticali su i to da je neophodno razbiti "ratnu kulturnu elitu" i "ekskluzivni pristup" donatorima i sponzorima u Sarajevu, te afirmisati mlade i talentovane ljude.⁵⁷

U skladu s tim Radio ZID je, suprotstavljajući se stavovima i principima "divljaka s brda"⁵⁸ s jedne te dnevnoj politici s druge strane, značajan prostor ustupao afirmaciji urbane *underground* nekomercijalne kulture. Jedan od ključnih segmenata programa bile su muzičke emisije s urednicima u kasnim tinejdžerskim i ranim dvadesetim godinama. Osim što je definisala obrise lokalne scene mladih alternativnih bendova, plasiranim sadržajima ova stanica je istovremeno formirala estetske i etičke svjetonazore generacije koja je odrastala u gradu pod opsadom.

Muzički program Radija ZID kao generator alternativne scene u gradu pod opsadom

Muzički program Radija ZID kreiran je prema kriterijima mladih muzičkih urednika koji su nastojali pratiti kretanja na globalnoj sceni. Iako je ova

56 Kurtović, "Paradoksi ratne slobode: Alternativna kultura za vrijeme opsade Sarajeva", 228.

57 An. Šimić, "Dokument – literatura", *Oslobođenje*, 19. maj 1995, 7. Digitalni arhiv Infobiro, pristupljeno 4. januara 2021, <http://www.infobiro.ba/article/489473>.

58 Adi Sarajlić, voditelj i urednik na Radiju ZID, objašnjava da je njihova pobuna bila utemeljena na "sukobu civilizacija i sistema vrijednosti", a ne na nacionalnim podjelama, te da je komunicirala na kulturološkim razlikama i da se kroz jezik umjetnosti suprotstavljala dehumanizacijskim stavovima i metodama ljudi koji su napali njihov grad. Adžović, "Adi Sarajlić (voditelj i urednik na Radiju ZID)".

radiostanica emitovala i emisije starijih urednika kao što su *Rock 'n' roll radio* Želimira Altarca Čička, poznatog disk-džokeja i promotora *rock and rolla*, ili *Country Club* uglednog profesora anglistike dr. Zvonimira Radeljkovića, koji se na frekvencijama radija predstavio kao vrsni poznavalac *country* muzike, ovaj medij postao je glas omladine i sinonim za sarajevsku ratnu *underground* scenu.

Radio Z1D profilisan je kao "alternativni radio", te se pozicionirao kao opozicija muzičkom programu ostalih medija, kao što je Radio Bosne i Hercegovine, koji je dominantno emitovao patriotsku, narodnu novokomponovanu i *pop* produkciju. "Stroge" kriterije omladine, čiji je odabir muzike reflektovao njihove stavove i vrijednosti, nije zadovoljavalo naslijeđe sarajevske *pop-rock* škole.⁵⁹

Uprkos cenzuri provođenoj kroz uređivačke politike određenih RTV-stanica⁶⁰ Radio Z1D je puštao muziku bendova iz Srbije, čiji je habitus proistekao i ostao dio jedinstvenog (jugoslavenskog) kulturnog prostora.⁶¹ Uredništvo je na taj način distanciralo "kvalitetnu muziku od agresora koji je opkolio i napadao Sarajevo"⁶² i odbilo da diskriminiše muzičare čiji se angažman suprotstavljao režimu odgovornom za agresiju.⁶³

59 Ibid.

60 U augustu 1994. Ministarstvo obrazovanja, nauke, kulture i sporta РВН свим RTV-stanicama u zemlji uputilo je dopis sljedećeg sadržaja: "U skladu sa stavovima o funkcioniranju javnih glasila u РВН u uvjetima rata, skrećemo Vam pažnju da nije dozvoljeno emitiranje muzičkih numera, čije je porijeklo iz zemlje agresora na našu državu. To se odnosi na sve muzičke materijale, i, posebno, izvođače, čija pojava u programima radija i tv na području РВН, izaziva nezadovoljstvo i revolt građana. Isto tako, redakcije RTV su dužne da u svojoj uređivačkoj politici stručno i politički odgovorno procjenjuju svrsishodnost emitiranja snimaka izvođača koji su u periodu agresije na našu zemlju napustili ovu državu, bilo da su otišli na stranu agresora ili u druge zemlje." Senka Kurtović, "Sugestija ili zabrana", *Oslobođenje*, 18. august 1994. (16591), 8.

61 Ovaj prostor muzički kritičar Ante Perković definiše kao "Sedma republika", a pojam se odnosi na duhovni, kulturni prostor koji nije teritorijalno određen i omeđen granicama. Nastala je u drugoj polovini 20. stoljeća i trajala do raspada Jugoslavije. Označena je zajedničkim iskustvom i proizvodima koji se nakon raspada Jugoslavije ne mogu pripisati ni jednoj novonastaloj državi jer su ta iskustva i ti proizvodi posve izmiješani kao plod jedne velike države s pet-šest velikih gradova. Tim duhovnim prostorom, označenim muzikom i specifičnim pogledom na svijet, vladala je estetika kao ključni kriterij za dobivanje "statusa građanina". Perković, *Sedma republika – pop kultura u Yu raspadu*, 38.

62 Adžović, "Adi Sarajlić (voditelj i urednik na Radiju Z1D)".

63 Početkom 1992. godine članovi beogradskih bendova "Ekatarina Velika" (ЕКВ),

Muzički program Radija Z1D bio je prepoznatljiv po opredjeljenju ka recentnim svjetskim tendencijama. Novinar *New York Timesa* Neil Strauss napisao je da ovaj medij "pušta sve, od *jazza* do *techna*, od savremene klasične muzike do indijske *bhangre*", primijetivši da se na muzičkoj listi nalaze izvođači kao što su "Orb", Björk, "Fugazi" ili Adrian Sherwood, te sarajevski bend "SCH".⁶⁴

Informacije o globalnim muzičkim aktuelnostima do redakcije su dopirale posredstvom satelitskog prijenosa programa svjetskih televizija, kao što je MTV, odakle su presnimavali singlove, rijetko i cijele albume. Ipak, muzički urednici uspjeli su sakupiti obimnu diskografsku kolekciju zahvaljujući naklonosti stranih novinara, međunarodnih organizacija i pojedinaca koji su prepoznali značaj angažmana ove radiostanice. Televizijske ekipe svjetskog renomea pripremale su reportaže o emisijama i razgovore s voditeljima Radija Z1D kojima su dostavljali tek objavljene albume na globalnom tržištu. Zahvaljujući intenzivnoj saradnji i prijateljskim relacijama s grupama i pojedincima iz Evrope i svijeta redakcija je raspolagala najnovijim muzičkim izdanjima koja su obilježila popularnu kulturu tog trenutka. Odlaskom i povratkom stranih novinara širila se muzička kolekcija ove radiostanice.⁶⁵

Muzički program osmišljavali su: Aida Kalender, Armin Jamakosmanović Jama, Adi Sarajlić, Mladen Vlaški, Samir Čulić, Nebojša Jovanović, Samir Mršević, Jasmin Ferović, kao i Karim Zaimović i dr.⁶⁶ Njihova informisanost u sferi popularne muzike, koja im je omogućila kreiranje formata emisija po uzoru na radiostanice u svijetu, olakšala je prevazilaženje osjećaja fizičke i psihičke zarobljenosti. Radio Z1D izgradio je vjernu bazu slušalaca, uključujući i dio publike kojem u prijeratnom periodu alternativnije muzičke struje nisu bile bliske.⁶⁷

"Partibrejkers" i "Električni orgazam" formirali su antiratni sastav "Rimtitutiki" s ciljem kreiranja kampanje za mir. Nakon što su snimili singl *Slušaj 'vamo* (s refrenom "mir, brate, mir!"), objavljen pod okriljem Radija B92, 8. marta 1992. bez dozvole za javni nastup organizovali su koncert na kamionu koji je kružio beogradskim ulicama pozivajući na mir. Petar Janjatović, *Ilustrovana Yu rock enciklopedija* (1960–2006) (Beograd: autorsko izdanje, 2007), 77.

64 Strauss, "Singing Under Siege".

65 Adžović, "Adi Sarajlić (voditelj i urednik na Radiju Z1D)".

66 Karim Zaimović (1971–1995) bio je novinar, vrsni poznavalac stripa, filma i muzike, koji je ostao upamćen po radijskoj emisiji *Josif i njegova braća*, utemeljenoj na njegovim autorskim distopijskim pričama i alternativnim interpretacijama historijskih događaja, kreiranih po uzoru na stvaralaštvo Phillipa K. Dicka i kasnije objavljenih u zbirci *Tajna džema od malina*.

67 Adžović, "Adi Sarajlić (voditelj i urednik na Radiju Z1D)".

Emisija *No Sleep Till* i ekspanzija ratne *demo-scene*

Najznačajnija muzička emisija za afirmaciju i definisanje sarajevske ratne alternativne scene bila je *No Sleep Till*,⁶⁸ emitovana subotom od 22 sata do ponoći. Program, koji su uređivali Aida Kalender i Armin Jamakosmanović Jama, uključivao je segment *Demo top lista*, pokrenut nakon što je uredništvu bend "Hotsch Potch" dostavio snimak pjesme *Ain't No Time to Say Goodbye* u trenutku kada je redakcija već posjedovala materijal sastava "Protest" i "Big Daddy", pa je prva top-lista uključivala samo tri benda. Vremenom je spisak postajao sve duži, te su u okviru svakog izdanja *Demo top liste* slušaoci mogli čuti preko 20 ostvarenja novih *underground* sastava, pri čemu bi po dva nova bila predstavljena na sedmičnom nivou.⁶⁹ Najbolji bend birala je publika i tokom svake emisije u eter se uključivalo preko 1.000 slušalaca kako bi dali svoj osvrt na listu i glasali za favorita.⁷⁰

Sarajevski bendovi iz svih dijelova grada ovoj radiostanici entuzijastično su slali svoj materijal, snimljen u improvizovanim uslovima u podrumima i skloništima, najčešće preko običnih kasetofona. Radio Z1D konstantno je primao na desetine snimaka različitih muzičkih žanrova, kao što su *punk*, *hardcore*, *grunge*, *rap*, *techno* ili različite podvrste *metala*. Pristizanjem sve više materijala i sve češćim i intenzivnijim pozivima slušalaca *Demo top lista* neminovno postaje zasebna cjelina. Emisija zbog svog autentičnog sadržaja poprima i vanmuzički značaj koji se ogleda u obrazovanju kosmopolitskog svjetonazora i urbanog sistema vrijednosti u javnom prostoru.

Dalji razvoj scene okupljene oko Radija Z1D podrazumijevao je dokumentovanje svih aktivnosti muzičara iz *undergrounda*. S tom idejom pokrenut je projekat *Rock Under the Siege (RUTS)*, na kojem su radili Kalender i Jamakosmanović. Prvi korak bila je organizacija istoimenog koncerta, gdje je snimljen nastup svih bendova, a materijal objavljen kao audio i videoizdanje.⁷¹

68 Ime ovog programa ne odražava samo njegov noćni termin, već ukazuje i na činjenicu da su zbog policijskog sata i ograničenja kretanja uposlenici Radija Z1D i njihova publika bili podjednako zatočeni tokom čitave noći. Kurtović, "Paradoksi ratne slobode: Alternativna kultura za vrijeme opsade Sarajeva", 232.

69 Sandra Kukić, "Cigla po cigla cd", *Oslobođenje*, 5. maj 1995, 7. *Digitalni arhiv Infobiro*, pristupljeno 4. januara 2021, <http://www.infobiro.ba/article/675010>.

70 Kalender, "Rokeri protiv opsade", 7.

71 Kukić, "Cigla po cigla cd", 7.

Koncert *Rock Under the Siege*

Kulminacija intenzivnog uspona *underground* muzike u Sarajevu dostignuta je u januaru 1995. godine, kada je povodom dvogodišnjice rada Radija Z1D upriličen koncert *Rock Under the Siege*. Ovaj događaj održan je kao svojevrsna sublimacija dotadašnjih dometa alternativne scene iznikle u klubu *Obala* i definisane na frekvencijama noćnog programa ove radiostanice. U tom trenutku Radio Z1D privukao je 30 *demo-bendova*, čije su prijave dostavljene redakciji u nastojanju da nastupe na ovom događaju. Prema izboru urednika Kalender i Jamakosamovića, užu selekciju prošlo je 14 bendova, koji su nastupili 14. januara 1995. godine u sarajevskom klubu *Sloga*.⁷²

"Prvi glas radija" Adi Sarajlić osim voditeljske uloge imao je i zaduženja u vezi s "infrastrukturnom podrškom", te je osigurao agregat, čime je stabilizovano napajanje električnom energijom za bendove na sceni. Veliko platno, koje je poslužilo kao scenografija, oslikao je i poslao kolektiv "IRWIN"⁷³ na inicijativu slovenske pjesnikinje Maruše Krese.⁷⁴

O značaju ovog događaja svjedoči činjenica da je *Rock Under the Siege* uprkos policijskom satu i svim egzistencijalnim opasnostima ratnih okolnosti uspio okupiti 1.000 mladih ljudi iz cijelog grada. Dešavanje su pratili i strani novinari, poput ekipa iz *Reutersa*, *Associated Pressa*, CNN-a, MTV-a i *New York Timesa*.⁷⁵

72 Kalender, "Rock pod opsadom – 20 godina poslije".

73 "IRWIN" je grupa vizuelnih umjetnika koja djeluje u sklopu kulturnog i političkog kolektiva *Neue Slowenische Kunst* (NSK), formiranog tokom osamdesetih godina prošlog vijeka kao totalni umjetnički projekat, obuhvatajući različite oblasti kao što su muzika, slikarstvo, dizajn, instalacijska umjetnost, film i inovativno pozorište. Idejno utemeljenje djelovanja NSK-a tada je proizašlo iz estetsko-ideološke premise benda "Laibach". U organizaciji Obala Art Centra i Radija Z1D u novembru 1995. realizovana je posjeta ovog kolektiva. Tada je u Narodnom pozorištu Sarajevo upriličeno zvanično proglašenje *NSK Države Sarajevo*, transnacionalne "duhovne države u vremenu", bez teritorije i nacionalnih granica. Centralni segment dvodnevnog programa uključio je dva koncerta "Laibacha", održana 20. i 21. novembra (na dan dogovora o potpisivanju Dejtonskog mirovnog sporazuma) i upamćena kao svojevrsni simbol početka mira.

74 "Imali smo dosta prijatelja. Jedna od osoba koje su mnogo učinile za opstanak Radija Z1D i čitave kulturne scene Sarajeva, pozorišta, filma, književnosti i medija, bila je Maruša Krese (1947–2013), Slovenka koja je živjela na njemačkoj adresi, inače poznata pjesnikinja i antifašista. Ona je bukvalno skupljala novac po inostranstvu, da bi preko aerodromske piste dolazila u Sarajevo i finansirala umjetnike i pisce. Bilo je tih poje-dinaca koji su radili nevjerojatne stvari, ali za njih skoro niko nije ni čuo, pogotovo ne naša država i sistem." Adžović, "Adi Sarajlić (voditelj i urednik na Radiju Z1D)".

75 Ibid.

Na koncertu, koji su obilježili potresni, ali i komični trenuci, nastupili su bendovi različitog žanrovskog usmjerenja. Svirali su "Sikter", "Protest" i "Lezi majmune", etablirani bendovi u alternativnim okvirima i ranije ostvarenim koncertnim iskustvom u sarajevskim klubovima. Predstavljajući "Lezi majmune" opisano je kao "svirka fantazmagorične ritmičnosti i vješto izbalansirane vještine kohezivno funkcionalnog benda", dok je "Sikter" "žestokim i preciznim 'prašenjem' na tragu Urban Dance Squad, Clawfinger ili Rage Against the Machine stvorio lucidnu i autentičnu zvučnu sliku". Nastupi samoironičnog "Protesta", te benda "Beastly Stroke" doživljeni su kao "podizanje distorzičnog zida koji su kroz uigranost postave podigli na temeljima onoga što *rock* jeste – znoju i iskrenosti".⁷⁶

Osebniji performans Adija Lukovca zapamćen je po oscilaciji između "lucidnosti i potpune nebuloze"⁷⁷, a prisutne je dojmio i "Bedbug" "s brutalnim zvučnim atakom" na pjesmu folk-pjevača Rize Hamidovića *Čudna žena bješe Vera*.⁷⁸ *Hardcore* obradu ovog novokomponovanog narodnog hita bend je izveo uz uvod folk-pjevača Esada Rahića Maradone, koji je gostovao na poziv Adija Sarajlića.⁷⁹ Na koncertu su nastupili i *metal-bendovi* "D. Throne" i "GNU", te "Down", "Graft", "Pessimistic Lines", "Hindustan Motors", "Livia" i *electro-sastav* "A. P. Sound".⁸⁰

Izvedbe nabrojanih bendova snimljene su, a jedna pjesma svakog od njih⁸¹ našla se na CD-izdanju *Rock Under the Siege (RUTS)*, objavljenom u maju 1995. godine pod okriljem Radija ZID, a uz podršku *Holandske fondacije za rock muziku*.⁸² U sklopu istog projekta priređena je videokaseta, za čiju

76 Karim Zaimović, "Trijumf volje", *Dani*, 31. januar 1995, 65. Media Centar Online, pristupljeno 4. januara 2021, https://www.media.ba/sites/default/files/dani_januar_1995.pdf.

77 Ibid.

78 Kalender, "Rokeri protiv opsade", 7.

79 Adžović, "Adi Sarajlić (voditelj i urednik na Radiju ZID)".

80 Zaimović, "Trijumf volje".

81 Na CD-izdanju *RUTS* našle su se izvedbe pjesama *Mainthing* (Down), *Riječi* (Pessimistic Lines), *Story from Sarajevo* (D. Throne), *Ponekad pomislim* (Hindustan Motors), *Chala* (GNU), *A Lot of Idiots per Day* (Graft), *Sara's Dream* (Lezi majmune), *Sarajevo Feeling* (Protest), *Pain in Brain* i *Gudra* (Sikter), *A. P. Sound* (A. P. Sound), *Vera* (Bedbug), *Dark Side of Me* (Beastly Stroke) i *Rock Under the Siege* (Adi Lukovac & Ornamenti). Bend *Livia* iz tehničkih razloga nije se našao na ovoj kompilaciji.

82 Ova nekomercijalna organizacija iz Amsterdama omogućila je tiraž od 1.100 primjeka, od kojih je oko 100 dopremljeno u Sarajevo. U Holandiji i Italiji materijal je

je realizaciju i montažu materijala zaslužan reditelj Srđan Vuletić, kao i istoimeni fanzin čiji je urednik profesor Zdravko Grebo. Osim što će poslužiti kao presjek rada najreprezentativnijih predstavnika sarajevske ratne alternativne scene kao svjedočanstvo o njenoj beskompromisnosti i iskrenosti, ali i kontekstu u kojem se razvijala, ova kompilacija je uprkos nespretnoj tehničkoj realizaciji dostigla antologijski značaj kao prva takve vrste u Bosni i Hercegovini, zbog čega je Jamakosmanović poredi s pločom *Novi punk val 78-80*.⁸³

Rock Under the Siege – “labuđi pjev jedne generacije”

Kompilacija *Rock Under the Siege* kao dokument predstavlja svjedočanstvo o iskrenosti i beskompromisnosti sarajevske ratne alternativne scene:

“Mi smo se tu okupili kao jedna porodica koja je živjela u istoj nesreći i iz toga je stvarala neku vrstu umjetnosti. Bilo je to pražnjenje energije i tu smo se našli svi, i publika i bendovi. Bio je to jedan od najiskrenijih i najvećih sarajevskih koncerata ikada. ‘Sikter’ je kasnije svirao kao predgrupa ‘U2’, pa na San Siru, ali to je drugi kontekst potpuno. Ovo je nešto drugačije. Ako si ti na liniji, pa odatle pobjegneš da bi došao na koncert da sviraš, a znaš da si na liniji, da si danas ostao živ, da se sutra vraćaš, pa da možda nećeš preživjeti jer tvoji prijatelji ginu, ti sviraš jer osjećaš da je svaki trenutak tvog života možda posljednji. Zato je taj intenzitet bio tako izražen kao nikada kasnije.”⁸⁴

Ipak, iako je *RUTS* najavljen kao prvi u nizu koncerata koje Radio ZID namjerava organizovati svaka tri mjeseca,⁸⁵ ispostavilo se da je nakon 14. januara 1995. ratna *underground* scena bivala sve bliže zalasku. Kao trenutak početka njenog “rasipanja” može se posmatrati odlazak ključnih predstavnika u Prag nekoliko mjeseci kasnije.⁸⁶

promovisan na televizijama i radiostanicama, te je naišao na afirmativan prijem. Kukić, “Cigla po cigla CD”, 7.

83 *Novi punk val 78-80* jedna je od prvih jugoslavenskih *punk-kompilacija*, objavljena 1981. godine u izdanju ZKP RTV Ljubljana, a obuhvatila je pjesme pionira *punka* na ovim prostorima kao što su “Pankrti”, “Prljavo kazalište”, “Paraf”, “Buldogi”, “Termiti”, “Grupa 92”, “Problemi” i “Berlinski zid”.

84 Adžović, “Adi Sarajlić (voditelj i urednik na Radiju ZID)”.

85 M. C., “Sarajevo sviralo rokenrol”, *Oslobođenje*, 15. januar 1995, 7. *Digitalni arhiv Infobiro*, pristupljeno 4. januara 2021, <http://www.infobiro.ba/article/525807>.

86 Adžović, “Samir Čulić (muzički urednik na Radiju ZID i član benda Down, danas

Sarajevski bendovi "Protest", "СН", "Lezi majmune", "Beastly Stroke", kao i Adi Lukovac predstavili su se pod okriljem manifestacije *Mjesec Bosne i Hercegovine u Češkoj*, održane od 15. septembra do 15. oktobra 1995. u Pragu i u drugih deset čeških gradova s paralelnim programom u Bosni i Hercegovini.⁸⁷ Osim što je izlazak spomenutih bendova iz Sarajeva predstavljao svojevrsni vid probijanja lokalnih okvira djelovanja, on je istovremeno za alternativnu scenu značio početak njenog jenjavanja. Ovim muzičarima odlazak u Češku ponudio je mogućnost konačnog bijega od ratne destrukcije, zbog čega su se neki bendovi u Sarajevo vratili "krnjeg" sastava, bez jednog ili dva člana, što je onemogućilo njihovo ustaljeno djelovanje i povratak u prethodno uspostavljeni "kolosijek".⁸⁸

Ovaj trenutak predstavljao je "udarac za ratnu scenu", nakon čega je već u prvoj poslijeratnoj godini⁸⁹, dolaskom mira i povratkom komercijalizacije, definitivno počeo višegodišnji spori proces njene "dezintegracije", koju je nakon koncerta *RUTS* predvidio Karim Zaimović pitanjem "da li će ovaj koncert zaista biti početak ljepšeg muzičkog doba za Sarajevo ili labuđi pjev jedne generacije". Uz tvrdnju da je "sarajevski rock ovakav kakav je viđen na Sloginom stageu najiskrenija stvar dugo vremena unatrag", naglasio je "da je potrebno biti svjestan te činjenice prije nego što se u grad vrate Dino Merlin i njemu slični", te oštro zaključio da "u tom trenu prestaje istorija i počinje njeno falsifikovanje".⁹⁰

urednik Muzičkog programa ВН Radija 1)".

- 87 Koncerte koje su direktno prenosili češki radio i Radio Z1D sarajevski bendovi održali su u praškom *Rock Cafeu* i u klubu *Belmondo* u Uherskom Hradištu s češkim *punkrock* sastavom "Nšoči". N. Salom, "Rok pod opsadom", *Oslobodjenje*, 17. oktobar 1995, 12. *Digitalni arhiv Infobiro*, pristupljeno 4. januara 2021, <http://www.infobiro.ba/article/423890>.
- 88 Nakon odsviranih koncerata bubnjar "СН" Danijel Prebanić napušta bend i odlučuje ostati u Češkoj, što je označilo kraj njihovog djelovanja. Osim Prebanića frontmen Senad Hadžimusić Teno također provodi naredne četiri godine u Češkoj. *Posljednji Mohikanac* (blog), "Intervju S.C.H."
- 89 Po okončanju opsade Radio Z1D u sarajevskoj *Slogi* organizuje "reprizu" koncerta *Rock Under the Siege*. Ovaj dvodnevni događaj održan je 8. i 9. novembra 1996, kada je snimljena kompilacija na kojoj su se našle sljedeće pjesme: *Enough* (С1А), *Seagull* (Moron Brothers), *Hit mjeseca* (Protest), *The Child* (Maelstrom), *Not You* (Quasimind), *Čovjek u plavom* (Green Cheese), *Cry* (Down), *A Woman* (Pessimistic Lines), *Strani novinar* (Tmina), *We May Be Different* (D. Throne), *Answering Machine Message* (Adi Lukovac) i *Little Ninja* (A. P. Sound).

90 Zaimović, "Trijumf volje", 65.

Uprkos značaju ratnog angažmana *demo-scene*, potvrđenom i u poslijeratnom periodu, neki od ključnih aktera podsjećaju da njihovo djelovanje ni za vrijeme opsade zapravo nije napuštalo alternativne okvire:

“Trebalo biti svjestan da Radio ZID nije slušalo cijelo Sarajevo. To je bila iluzija, ali smo mi, koji smo imali priliku da slušamo ZID ili radimo na njemu, sticali dojam da nas je gomila i da to nekako budi nadu za optimizam koji će doći, a zapravo smo živjeli u tom balonu iz kojeg nas nije zanimalo šta je izvan dok god smo živi i dok možemo da radimo to što volimo. (...) Ja sam bio svjestan nakon rata, kad su neki od tih bendova nastavili da rade, da mi nećemo puniti stadione. (...) Kad se podvuče crta bude jasno da je to što se dešavalo tada u Sarajevu zapravo bilo vrlo značajno za ljude koji su bili dio te priče i scene, ali da nekako generalno to nikad nije postalo *mainstream*.”⁹¹

Zaključak

Prekid kontinuiteta svih aspekata života grada, koji je četiri godine prkosio artiljerijskom obruču, osim bazične egzistencije ugrozio je, naravno, i tok njegovog kulturnog života. Konstantno granatiranje i destrukcija infrastrukturnih temelja značajno je uticala na transformaciju muzičke slike grada i principa njenog djelovanja, pa se nakon odlaska brojnih prepoznatljivih sarajevskih muzičara u gradu pod opsadom stvara prostor za etabliranje autentične alternativne scene.

Kao jedan od primarnih pokretača angažmana muzičkog *undergrounda*, oslobođenog prijeratnog (ali i poslijeratnog) mehanizma komercijalizacije, ističe se konstruisanje (prividne) “normalnosti” i očuvanje mentalnog i emotivnog balansa. Muzika je poslužila i kao oblik “pražnjenja”, transformacije akumulirane energije i agresivnosti u kreativni naboj, ali i vid eskapizma:

“Meni je taj zvuk zaista spasio život, kao i mnogim ljudima. Trenutak kada smo svirali istovremeno je značio odlazak negdje drugo. Baš kao da se teleportujem u Berlin, Pariz, London i u nekom sam klubu gdje nije rat oko mene i svi ti mladi ljudi uživaju i dobro im je. To smo mogli da doživimo na par sati, da izađemo iz te opsade, barem psihički i mislim da je to spasilo mnoge ljude da ne polude kroz. Bilo je stvarno onih koji

⁹¹ Adžović, “Samir Čulić (muzički urednik na Radiju ZID i član benda Down, danas urednik Muzičkog programa ВН Radija 1)“.

su potpuno 'pukli' u ratu i danas osjete posljedice, čak neki meni dragi i bliski ljudi. Ja smatram da je meni muzika pomogla najviše od svega."⁹²

Alternativni muzički izraz, postavši prodoran "generacijski glas", djelovao je kao "posljednja linija odbrane urbane materije grada".⁹³ Izabравši muziku kao sredstvo pobune protiv ratne destrukcije, dehumanizacije i pogubnih nacionalističkih ideja s jedne te provincijalizacije okruženja s druge strane, ova scena bila je jedan od temeljnih stubova civilizacijskih vrijednosti opkoljenog Sarajeva.

92 Adžović, "Enes Zlatar (frontmen benda Sikter)".

93 Kalender, "Rokeri protiv opsade", 7.

Reference:

- Abadžić, Amra. *Sarajevo: najduža opsada*. Sarajevo: Međunarodni teatarski festival – Scena MESS, 2022.
- Adžović, Aida. "Damir Nevesinjac (frontmen *punk* benda Protest)". Intervju, privatni arhiv. Sarajevo, 7. maj 2021.
- Adžović, Aida. "Samir Čulić (muzički urednik na Radiju Z1D i član benda Down, danas urednik Muzičkog programa BH Radija 1)". Intervju, privatni arhiv. Sarajevo, 21. april 2021.
- Adžović, Aida. "Adi Sarajlić (voditelj i urednik na Radiju Z1D)". Intervju, privatni arhiv. Sarajevo, 19. april 2021.
- Adžović, Aida. "Enes Zlatar (frontmen benda Sikter)". Intervju, privatni arhiv. Sarajevo, 14. april 2021.
- Altarc, Želimir Čičak. *Antikvarnica snova*. Sarajevo: Dobra knjiga, 2017.
- C. M. "Sarajevo sviralo rokenrol". *Oslobođenje*, 15. januar 1995, 7. *Digitalni arhiv Infobiro*, pristupljeno 4. januara 2021. <http://www.infobiro.ba/article/525807>.
- Čavlović, Ivan. *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, 2011.
- Diklić, Davor. *Teatar u ratnom Sarajevu 1992-1995*. Sarajevo: J. U. MES – Međunarodni teatarski festival – Scena MESS, 2017.
- Donia, Robert J. *Sarajevo: biografija grada*. Sarajevo: Institut za istoriju, 2006.
- Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously*. London: Routledge, 2007.
- Hamer, Petra. "Patriotic songs as a means of mobilisation in besieged Sarajevo, Bosnia-Herzegovina from 1992 to 1995". *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 63 (2018). *Academia.edu*, pristupljeno 16. jula 2022, https://www.academia.edu/38184518/Patriotic_songs_as_a_means_of_mobilisation_in_besieged_Sarajevo_Bosnia_Herzegovina_from_1992_to_1995.
- Hamer, Petra. "Popular Music Under Siege: Patriotic Songs in Sarajevo". *Academia.edu*, pristupljeno 17. jula 2022 https://www.academia.edu/30646800/Popular_Music_Under_Siege_Patriotic_Songs_in_Sarajevo.
- Janjatović, Petar. *Ilustrovana Yu rock enciklopedija (1960-2006)*. Beograd: autorsko izdanje, 2007.
- Kalender, Aida i Dijana Marjanović. "Rock pod opsadom". *Sarajevo.co.ba*, pristupljeno 4. januara 2021, <https://sarajevo.co.ba/rock-pod-opsadom-rock-under-siege/>.
- Kalender, Aida. "Rock pod opsadom – 20 godina poslije". *Media centar online*, pristupljeno 4. januara 2021, <https://www.media.ba/bs/mediametar/rock-pod-opsadom-20-godina-poslije>.

- Kalender, Aida. "Rokeri protiv opsade". *Oslobođenje*, 14. januar 1995, 7. *Digitalni arhiv Infobiro*, pristupljeno 4. januara 2021, <http://www.infobiro.ba/article/525487>.
- Kazija, J. "Svaka cigla na svom mjestu". *Oslobođenje*, 6. oktobar 1993. (16279), 6.
- Kikaš, Žana. "Civilizacija još nije rođena". *Feral Tribune*, 9. maj 1994. 20–21. *Digitalni arhiv Infobiro*, pristupljeno 4. januara 2021. <http://www.idoconline.info/article/630030>.
- Kontić, Boro. *Grebo*. Sarajevo: Buybook, 2022.
- Kukić, S. "'Kuk' naše mladosti". *Oslobođenje*, 13. maj 1995, 10. *Digitalni arhiv Infobiro*, pristupljeno 4. januara 2021. <http://www.infobiro.ba/article/476414>.
- Kukić, Sandra. "Cigla po cigla CD". *Oslobođenje*, 5. maj 1995, 7. *Digitalni arhiv Infobiro*, pristupljeno 4. januara 2021. <http://www.infobiro.ba/article/675010>.
- Kurtović, Larisa. "Paradoksi ratne 'slobode': Alternativna kultura za vrijeme opsade Sarajeva". U: *Opiranje zlu: (Post)jugoslavenski antiratni angažman*, ur. Bojan Bilić i Vesna Janković, 223–252. Zagreb: Jesenski i Turk, Documenta, Kuća ljudskih prava, 2015.
- Kurtović, Senka. "Sugestija ili zabrana". *Oslobođenje*, 18. august 1994. (16591), 8.
- Latifić, Sanjin. "Od stativu i pod prečku". *Nomad*, pristupljeno 21. jula 2022, <https://nomad.ba/latific-od-stativu-i-pod-precku>.
- Misirlić, Amir. *50 godina bosanskohercegovačkog pop-roka*. Sarajevo: Šahinpašić, 2017.
- Perković, Ante. *Sedma republika – pop kultura u Yu raspadu*. Zagreb: Rockmark, 2018.
- Petan, Svanibor. "Muzika, politika i rat u Hrvatskoj 1991-1995", U: *Lambada na Kosovu*, ur. Ivan Čolović, 133–158. Beograd: Biblioteka xx vek, 2010.
- Posljednji Mohikanac* (blog). "Intervju S.C.H.", pristupljeno 17. marta 2021. http://www.geocities.ws/posljednji_mohikanac_tz/posljednji_mohikanac_7_intervju_sch.htm.
- Salom, N. "Rok pod opsadom". *Oslobođenje*, 17. oktobar 1995, 12. *Digitalni arhiv Infobiro*, pristupljeno 4. januara 2021. <http://www.infobiro.ba/article/423890>.
- Sarajevo 6 feet under ili reciklaža prošlosti*. Facebook, pristupljeno 21. februara 2021. <https://www.facebook.com/Sarajevo-6-feet-under-ili-recikla%C5%BEa-pro%C5%A1losti-290691724295398>.
- Sarajevo UNESCO City of Film. "First War Cinema Apollo". Pristupljeno 15. septembra 2023. <https://sarajevocityoffilm.ba/first-war-cinema-apollo/>.
- Shuker, Roy. *Popular Music Culture: The Key Concepts*. London, New York: Routledge, 2012.

- Strauss, Neil. "Singing Under Siege". *The New York Times*, 10. august 1995. *The New York Times Archives*, pristupljeno 4. januara 2021. <https://www.nytimes.com/1995/08/10/arts/the-pop-life-059395.html>.
- Šimić, An. "Dokument – literatura". *Oslobođenje*, 19. maj 1995, 7. *Digitalni arhiv Infobiro*, pristupljeno 4. januara 2021. <http://www.infobiro.ba/article/489473>.
- Toska, Amra i Fatima Hadžić. "Transformacije popularne muzike nakon raspada Socijalističke Jugoslavije. Bosanskohercegovačka 'postdejtonska' alternativna muzička scena". U: *Zbornik radova 9. Međunarodnog simpozija "Muzika u društvu"*, Sarajevo, 23–26. oktobar 2014, ur. Fatima Hadžić, 488–498. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2016.
- Tvrtković, Ognjen. "Nezavisno izdanje". *Oslobođenje*, 23. januar 1990. Facebook, SCH/Since 1983, pristupljeno 25. jula 2022. <https://www.facebook.com/sch.band/posts/352103848217204/>.
- Vuletić, Srđan. *BH DANI*, 1995. Facebook, SCH/Since 1983, pristupljeno 25. jula 2022. <https://www.facebook.com/sch.band/posts/352103848217204/>.
- Zaimović, Karim. "Trijumf volje". *Dani*, 31. januar 1995, 64–65. *Media Centar Online*, pristupljeno 4. januara 2021. https://www.media.ba/sites/default/files/dani_januar_1995.pdf.

Summary

The Swan Song of a Generation: the Expansion of the Alternative Rock Scene in Besieged Sarajevo (1992–1995)

The period of the siege of Sarajevo (1992–1995) gave birth to a unique alternative rock scene that was promoted through the program of Radio Z1D [Radio Wall]. This independent medium, created as an antipode to the institutional patriotic narrative that defined the editorial policy of the mainstream media discourse, recognized culture as a key tool for resistance to wartime destruction. By creating a program for varied social and intellectual audiences, Radio Z1D affirmed the ideas of cosmopolitanism, civic spirit, and emancipation, while giving significant space to urban underground culture. The program generally reflected the current trends of similar media in the world, and one of its key segments were music shows hosted by editors in their late teens and early twenties, directed towards progressive musical tendencies. One that stood out was *No Sleep Till*, which gave a key impetus for establishing of the local rock culture. By gathering more than 30 young alternative bands active in the besieged city, Radio Z1D defined the contours of the local scene and, at the same time, influenced the ethical and aesthetic worldview of the generation that grew up in the city under siege.

Razvitak stilova pop-rock muzike u Jugoslaviji na primjeru diskografskog opusa grupe "Indexi" u periodu do 1972. godine

Development of Pop-Rock Music Styles in Yugoslavia as Seen Through the Discography of "Indexi" Band up to 1972

Sead S. Fetahagić

(Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.329

PREGLEDNI ČLANAK

REVIEW ARTICLE

SAŽETAK: Rad prikazuje evoluciju muzičkog stila pop-rock grupe "Indexi" tokom prvih 10 godina djelovanja. Analizom 20 njihovih kompozicija dolazi se do zaključka da su "Indexi" usvajali savremene trendove anglo-američke popularne muzike šezdesetih godina i pritom ih lokalizirali. Na toj osnovi "Indexi" su bitno utjecali na razvitak autentičnog pop-rock izražaja u Jugoslaviji.

KLJUČNE RIJEČI: Diskografija. Indexi. Jugoslavija. Pop-rock, stil.

ABSTRACT: The paper shows the evolution of the musical style of the pop-rock band "Indexi" up to 1972. An analysis of 20 of their compositions leads to the conclusion that they adopted and localized contemporary trends of Anglo-American popular music in the 1960s. Thus, "Indexi" significantly influenced the development of authentic pop-rock expression in Yugoslavia.

KEY WORDS: Discography, Indexi, Yugoslavia, Pop-rock, style.

Teorijski okvir i metodologija

Analiza odabranih 20 kompozicija grupe "Indexi" odvija se u okvirima interdisciplinarnog diskursa istraživanja popularne muzike. Samim time koncepti o kojima govorimo, a takav je i sam termin *popularna muzika*, nužno podliježu nizu različitih tumačenja. Isti je slučaj i s njemu srodnim terminima poput *rock*, *rock'n'roll* i *pop*, koje muzičari, publika i naučni analitičari koriste na raznolike načine.¹ Iako mediolog Roy Shuker (1948) upozorava da je teško definirati fenomene koji nisu statični i koji predstavljaju kako društvene prakse tako i komercijalne proizvode,² on ipak u svojoj studiji nudi neku vrstu radne definicije. Po njegovom mišljenju, izraz *popularna muzika* označava niz različitih muzičkih žanrova koji su proizvedeni za masovnu tržišnu potrošnju (naročito od strane mladih), a koji su primarno anglo-američkog porijekla (ili predstavljaju imitaciju njihovih formi) počevši od ranih pedesetih godina 20. stoljeća.³

Na toj osnovi, a budući da je zadati konceptualni okvir preširok jer uključuje niz žanrova koji nisu predmet ove analize, u ovom radu koristi se termin *pop-rock* kao podžanr popularne muzike. On također nije oslobođen kontroverzi, jer odražava konstantno prisutnu tenziju u popularnoj muzici između umjetnosti (*rock*) i profita (*pop*). Ta binarna opozicija oslikava i vrijednosni sud o *popu* kao jeftinoj, komercijalnoj muzici za mase, naspram *rocka* kao nekonformističke muzike, s izraženijim autorskim stavom, namijenjene izabranoj publici. Shuker, pak ovakvu distinkciju odbacuje jer ona vodi ideologiziranju muzike.⁴ Osim toga, i *rock* je od svojih početaka bio komercijaliziran i komodificiran, dok je i *pop* uključivao umjetnički i autorski zapažena djela. Čisto muzička definicija *pop-rocka*, po kojoj je jedini zajednički element njegovih mnogih hibridnih formi snažna ritmička komponenta i električna amplifikacija zvuka, prema Shukeru je nezadovoljavajuća jer je dominantna karakteristika *pop-rocka* društveno-ekonomske prirode: masovna proizvodnja za masovno tržište, koje pretežno čini omladina.⁵ *Pop-rock* o kojem se govori u ovom tekstu odnosi se i na specifičan društveno-historijski kontekst, naime, na

1 Roy Shuker, *Understanding Popular Music*, 2nd edition (London and New York: Routledge, 2001), 2.

2 Ibid., 3–5.

3 Ibid., 9.

4 Ibid., 8.

5 Ibid., 9.

Jugoslaviju sedme decenije 20. stoljeća. To je bilo vrijeme kada je "vrh tadašnje svetske umetnosti, kulture i filozofije stigao (...) u Jugoslaviju, kao deo globalnog procesa, ali i kao deo jugoslovenske spoljnopoličke orijentacije."⁶ Prihvatajući trendove šezdesetih, "Jugoslavija je pokazivala da je u sferi umetnosti, popularne kulture i svakodnevice sve više (...) deo zapadnog referentnog sistema."⁷ Dakle, za ovu priliku *pop-rock* se određuje kao muzički pravac koji se razvio u Jugoslaviji pojavom vokalno-instrumentalnih sastava prve polovine šezdesetih, pod naročitim utjecajem anglo-američkih izvođača. Karakterizira ga instrumentarij preuzet iz ranog *rock'n'rolla* (bubnjevi, električne gitare), snažan ritam (*beat*), privlačna melodija, te komercijalni potencijal pjesama usmjeren na omladinu kao primarne konzumente. Ovako određen, *pop-rock* funkcioniра i kao metažanrovska odrednica unutar koje je moguće identificirati više specifičnih podžanrova ili stilova.

Ono što je rečeno za popularnu muziku u velikoj mjeri vrijedi i za definicije izraza žanr i *stil*. Neki autori koriste ove termine sinonimno, dok drugi stil shvataju u užem značenju i često ga poistovjećuju s podžanrom. Muzikolog Allan F. Moore (1954) stoga podsjeća da trebamo prihvatiti činjenicu kako su značenja pojmova žanr i *stil* čisto intradisciplinarna, te da ih uvijek moramo redefinirati.⁸ Analiza koja slijedi oslanja se na njegovu definiciju po kojoj se *stil* odnosi na način artikulacije muzičkih *gesti*, kojima je on više nametnut nego što im je intrinzičan. *Stil* odgovara na pitanje kako se umjetničko djelo aktualizira, dok se žanr odnosi na identitet i kontekst tih *gesti*, odgovarajući na pitanje šta djelo nastoji pokazati. Žanr se eksplicitno tematizira kao društveno uvjetovan i ograničen, dok *stil* naglašava tehničke odlike i njihovu prisvojivost, pri čemu često zanemaruje značaj društvenog konteksta.⁹

Ovaj rad nastoji odgovoriti na pitanja: 1) *Koji se muzički stilovi mogu identificirati u opusu "Indexa" u datom periodu?*; 2) *Kakve su muzičke geste oni pritom koristili?*; 3) *Kakav je značaj takvih muzičkih tekstova?* Zbog ograničenosti prostora, kao i zbog fokusiranja analize na muzički stil ovdje se svjesno zanemaruje dublje propitivanje šireg društvenog

6 Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina xx veka* (Beograd: Službeni glasnik, 2012), 43.

7 Ibid., 44.

8 Allan F. Moore, "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre", *Music & Letters* 82, 3 (Aug 2001): 434.

9 Ibid., 441.

konteksta. Radi se o kvalitativnoj analizi sadržaja dokumenata (muzičkih tekstova) na uzorku od 20 kompozicija "Indexa" snimljenih do kraja 1972. godine i objavljenih na komercijalnim nosačima zvuka (vinil, kasete). Komparativnom analizom stila grupe "Indexi" spram savremenih trendova na svjetskoj, prvenstveno anglo-američkoj, muzičkoj sceni identificiraju se mogući muzički utjecaji. Treba istaći i da ponuđeni rezultati analize odražavaju subjektivno slušateljsko iskustvo autora, te da identificirane stilove ne treba shvatati kao fiksne kategorije – mnoge numere često prevazilaze ograničenja nametnuta definicijom jednog stila – već kao konstrukciju kreiranu za analitičke potrebe.

Svi analizirani snimci grupe "Indexi" nastali su u Muzičkoj produkciji Radio-televizije Bosne i Hercegovine, čijom ljubaznošću se dobio uvid u podatke o kompozicijama. Ovom prilikom autor izražava zahvalnost Admiru Đulančiću za pristup podacima. Tokom istraživanja i rada na ovoj temi autoru su svojim iskustvom i savjetima na više načina pomogli Marko Milović i Ognjen Tvrčković.

Umjesto uvoda: zašto "Indexi"?

U svojoj doktorskoj disertaciji filmolog Aleksandar S. Janković (1970) na jednome mjestu ističe: "U našoj sredini na Bitlse se može primeniti dosetka da su oni oduvek bili 'najpoznatiji bend o kome se najmanje zna.' Prosečni konzument poznaje uobičajen 'paket' od petnaestak najpoznatijih pesama (dok se) opštepoznata mesta uvek svode na stereotipe i zablude o Lenonu i Makartniju, nekoliko pesama i tek tri do pet poznatih albuma."¹⁰ Vrijedi zapaziti da se sličan komentar može, *mutatis mutandis*, dati i o popularnom sarajevskom muzičkom sastavu "Indexi". I oni su ansambl o kojem gotovo svi sve znaju, pri čemu se to znanje iscrpljuje u ponavljanju fraza o legendama sarajevske muzičke scene, o tome kako su u Sarajevu "Indexi" uvijek bili veći od "Bijelog dugmeta",¹¹ da su bili pioniri autorskog *pop-rocka* u Jugoslaviji, te da su najizrazitiji predstavnici tzv. *sarajevske pop-škole*. I u ovom slučaju općepoznata mjesta u javnom diskursu najčešće se vezuju uz urbane mitove o Davoru i Bodi i njihovim vanmuzičkim avanturama. I za "Indexe" se također može reći da prosječni konzument

10 Aleksandar S. Janković, *Dug i krivudav put: Bitlsi kao kulturni artefakt* (Beograd: Red Box, 2009), 19.

11 Ovakvo mišljenje dijele npr. muzičar Goran Bregović i publicist Petar Popović u dokumentarnom filmu *Indexi*, režija Bojan Hadžiabdić i Zoran Kubura (Sarajevo: Radio-televizija Bosne i Hercegovina, 2020), film.

poznaje tek petnaestak njihovih najpopularnijih pjesama. Tako npr. prema rezultatima mini ankete Roknostalgija foruma od 23. septembra 2021. godine, u kojoj je učestvovalo 18 članova, od kojih je svaki ponudio vlastiti izbor od 10 najdražih pjesama "Indexa", 15 najpopularnijih kompozicija su: "Bacila je sve niz rijeku" (13 glasova), "Sanjam" (12), "Balada" (11), "Predaj se srce" (11), "Da sam ja netko" (10), "Plima" (9), "Jutro će promijeniti sve" (9), "Sve ove godine" (9), "310 poljubaca" (8), "Ti si mi bila naj, naj" (8), "Modra rijeka" (7), "Svijet u kojem živim" (6), "Ugasila je plamen" (6), "Pružam ruke" (5) i "Pozdravi Sonju" (5). Ovako površan pristup kojem često pribjegavaju publicisti raznih profila zamagljuje realni kulturno-historijski značaj i kvalitet ovog muzičkog sastava. Iako navedeni modeli stereotipa prevazilaze pojedinačne slučajeve "Beatlesa" i "Indexa" – prije bi se moglo reći da su oni imanentni većini pop-kulturnih fenomena – povlačenje paralele između ova dva sastava pokazat će se donekle opravdanim nakon što se analizira evolucija muzičkog stila sarajevske grupe.

"Indexi" pripadaju prvom valu *pop-rock* sastava u Jugoslaviji, koji su formirani u periodu 1961–1963. godine. Od diskografski značajnih grupa iz ove kohorte treba izdvojiti zagrebačke "Atome", "Bijeke strijele", "Crvene koralje", "Delfine", "Meteore", "Robote" i "Zlatne akorde", beogradske "Crne bisere", "Eclipse", "Iskre", "Siluete" i "Zlatne dečake", splitske "Delfine", te riječke "Uragane". No, za razliku od navedenih sastava, koji su prestali djelovati već krajem šezdesetih, ili su se postepeno ugasili tokom sedamdesetih, "Indexi" su djelovali sve do početka novog milenija i to uprkos brojnim izazovima s kojima su se susretali (npr. česte izmjene muzičara u postavi, neosmišljena diskografija, manjak prepoznatljivog *imagea*, stilska lutanja, raspad Jugoslavije, opsada Sarajeva). Na taj način postali su neodvojivi dio kulturnog naslijeđa Sarajeva i Bosne i Hercegovine, ali i ostalih zemalja nastalih raspadom Jugoslavije, te predstavljaju nezaobilaznu činjenicu u historiji popularne muzike ovih prostora u drugoj polovini 20. stoljeća. Oni svakako nisu bili prvi ansambl električnih gitara u Jugoslaviji (tzv. *električari*), jer su prije njih formirani npr. "Atomi", "Bijeke strijele", "Iskre" i "Uragani".¹² Prva ploča "Indexa" nije, kako to neke publikacije navode,¹³ objavljena 1964, već početkom 1966. godine.¹⁴ "Indexi" nisu bili autori prve domaće *pop-rock* kompozicije u

12 Siniša Škarica, *Kad je rock bio mlad: Priča s istočne strane 1956.-1970.* (Zagreb: vbz, 2005), 78–9, 91, 108.

13 Josip Dujmović, *Indexi – U inat godinama: Romansirana biografija* (Sarajevo: Quattro media, 2006), 57; Škarica, *Kad je rock bio mlad*, 93.

14 Sead S. Fetahagić, "Pojava autentične popularne muzike u Sarajevu: Diskografija grupe Indexi do 1966.", u: *Zbornik radova xviii*, ur. Alica Arnaut (Zenica: Filozofski

Jugoslaviji koja je izdata na nosaču zvuka, jer ta titula, po svemu sudeći, pripada numeri "Strijele" od "Bijelih strijela", objavljenoj decembra 1962. godine.¹⁵ Diskutabilno je i to da li su "Indexi" vlasnici prve autentične bosanskohercegovačke *pop-rock* numere, kako sugerira dodjela nagrade *Davorin* 2004. godine za kompoziciju "Nikada".¹⁶ Ona je snimljena proljeća 1965,¹⁷ a objavljena na debitantskoj ploči "Indexa" početkom naredne godine. No, moglo bi se tvrditi da je takvo priznanje prije zaslužila numera "Četiri mladića idu s Trebevića" u izvedbi Vede Hamšića (1942–2014), koja je bila snimljena još 1963, a na ploči objavljena 1964. godine.¹⁸ K tome, za razliku od instrumentalne numere "Nikada", ova potonja bila je vokalno-instrumentalna pjesma, te je zaživjela kao lokalni *hit*.

Međutim, teško je osporiti činjenicu da su se "Indexi" relativno brzo izdvojili iz ove grupe jugoslavenskih *električarskih* sastava zbog svog autorski inovativnijeg i profesionalnijeg pristupa komponovanju, snimanju i izvođenju muzike. Postojali su i institucionalni razlozi za takav razvoj situacije. Ljudi okupljeni oko Muzičke produkcije Radio-Sarajeva još 1964. godine donose odluku da se prestane sa snimanjima stranih kompozicija, odnosno da prvenstvo ulaska u studio imaju muzičari koji donesu vlastite radove.¹⁹ I dok su se u Beogradu i Zagrebu rutinski, prvenstveno iz komercijalnih razloga, snimale obrade stranih *hitova* skoro do kraja šezdesetih, u Sarajevu "Indexi" već sredinom 1966. godine prestaju snimati numere stranih uzora,²⁰ te se u potpunosti počinju oslanjati na domaće autorske potencijale.²¹ U ovom periodu (1966–1968) dolazi do ekspanzije autorskog pristupa *pop-rock* muzici, koja se počinje sve više dokazivati kao posebna umjetnička forma. Ovim utjecajima nisu odoljeli ni neki od već spomenutih jugoslavenskih vokalno-instrumentalnih sastava,

fakultet Univerziteta u Zenici, 2020), 118–120.

15 Škarica, *Kad je rock bio mlad*, 67.

16 Dujmović, *Indexi*, 265.

17 Ismet Arnautlić, E-mail prepiska s autorom [privatna arhiva], 10. oktobar 2020.

18 Kornelije Kovač, *Fusnota: Priče o pesmama koje su obeležile yu-rock scenu* (Beograd: Laguna, 2010), 31–34.

19 Dujmović, *Indexi*, 56.

20 *Ibid.*, 72.

21 Čak i u Velikoj Britaniji, npr. grupa "Rolling Stones", osnovana kao i "Indexi" 1962. godine, tek je aprila 1966. objavila prvi put album (*Aftermath*) koji se isključivo sastojao od autorskih kompozicija članova sastava.

te su tih godina nastojali svojoj muzici dati i autorski pečat.²² Međutim, takve njihove kompozicije nisu ostavile dubljeg traga u popularnoj muzici ovih prostora, za razliku od "Indexa" i njihovih numera poput "Pružam ruke", "Jutro će promijeniti sve" ili "Plima".

Iako "Indexi" uživaju neupitnu popularnost među najširim slušalačkim masama, ovo se prvenstveno odnosi na njihove najpoznatije *hitove*. Takvih petnaestak ranije spomenutih pjesama često su reizdavane na brojnim *kompilacijama*, emitirane putem elektronskih medija i izvođene na koncertima, što sve predstavlja tek manji dio njihovog cjelokupnog stvaralaštva. Naime, "Indexi" su tokom svoje karijere snimili 137 kompozicija,²³ od kojih je nekoliko desetina ostalo do danas neobjavljeno. Čini se da su "Indexi" stoga još uvijek nedovoljno poznati i priznati kao pioniri, eksperimentatori i inovatori u sferi popularne muzike. Oni su, posebno tokom prvih deset godina djelovanja, utemeljili autorski pristup *pop-rock* muzici u Jugoslaviji, što je predstavljalo značajan napredak u odnosu na vladajuću trend obradu i imitacija stranih muzičkih uzora. Ovo sve ukazuje da se radi o kontinuitetu jednog fenomena u oblasti domaće popularne muzike koji ostaje nedovoljno istražen, te je u tom smislu i cilj ovoga rada doprinijeti boljem razumijevanju historijske uloge "Indexa" u razvoju stilova *pop-rock* muzike na domaćoj sceni tokom šezdesetih godina.

Stilske vježbe I: *instrumental rock*

Instrumentalna *rock* muzika bila je naročito popularna na anglo-američkoj sceni krajem pedesetih i početkom šezdesetih, sve do pojave "Beatlesa". Svoj uspjeh duguje činjenici da je ponudila uzbudljiviju alternativu "blažoj" varijanti *rock'n'rolla*, koju su izvodili *teen* idoli i *pop* izvođači "srednje struje".²⁴ Najistaknutiju ulogu ovdje ima električna gitara, koja se često svira *vibrato* tehnikom, uz korištenje *reverb* i *echo* efekata. Instrumentalne

22 Ovdje ne ubrajamo sastave formirane nakon 1963. godine, od kojih se svojim autorskim pristupom i kvalitetom izdvajaju zagrebačka "Grupa 220" i koparski "Kameleoni".

23 Admir Đulančić, E-mail prepiska s autorom, 7. mart 2023. Postoji i podatak o 135 snimaka "Indexa", Ismet Nuno Arnautalić, *Priče o muzici, Indexima i prijateljstvu* (Sarajevo: SaGa Production, 2020), 107.

24 Frank Hoffmann, "Rock & Roll Instrumentals," Jeff O's Retro Music, pristupljeno 9. augusta 2023, <https://web.archive.org/web/20060103001336/http://www.jeffosretromusic.com/instrumentals.html>

grupe poput "Shadows" zaslužne su i za afirmiranje postave kvarteta (solo, ritam i bas-gitara, te bubnjevi), koja će u budućnosti dominirati *pop-rock* scenom. Iako će, posebno u Americi, značajniji ogranak ovog stila predstavljati *surf rock*, oličen u grupama poput "Ventures" ili "Dick Dale's Del-Tones", koje su agresivnijom gitarskom tehnikom nastojale dočarati zvuk buke morskih valova,²⁵ na "Indexe" su više utjecali nešto ležerniji instrumentalisti – britanski "Shadows" i američki "Johnny & Hurricanes" – koji su često obrađivali i tradicionalne *pop* standarde, te teme iz filmova.

Ovaj stil bio je od velikog značaja za afirmaciju *rock'n'rolla* u Jugoslaviji, jer su prvi ovdašnji *električarski* sastavi bili mahom instrumentalisti. Tako su i "Indexi" od osnivanja 1962. do *fuzije* s "Lutalicama" početkom 1966. godine bili uglavnom, barem što se tiče studijskih snimaka, instrumentalni ansambl.²⁶ Grupu su u ovom periodu činili ritam-gitarist Ismet Arnautalić (1942), bas-gitarist Šefkija Akšamija (1941–1992), solo gitarist Slobodan Misaljević (1942) i klavijaturist Đorđe Uzelac (1947), dok su se na mjestu bubnjara smjenjivali Nedim Hadžihasanović (1944–2006) i Đorđe Kisić (1934–2005). Karakteristike ovog stila čuju se na njihovoj prvoj ploči, posebno u autorskoj numeri "Nikada",²⁷ u kojoj su prisutni utjecaji "Shadowsa". Ritam sekcija stvara čvrstu podlogu za melodiju koju vodi solo gitara s *vibrato* efektom, dok bas-gitara naglašeno ritmički vodi kompoziciju. Tri obrade stranih numera – "Atlantis"²⁸ iz repertoara "Shadowsa", "Večeras u gradu mladih (Teensville Tonight)"²⁹ "Johnnya & Hurricanes", te "Sedam veličanstvenih (The Magnificent Seven)",³⁰ tema iz istoimenog filma Johna Sturgesa (1910–1992) – stilski se donekle izdvajaju jer im je kao nadopunu vodećim ulogama gitare i klavijatura Esad Arnautalić (1939–2016) aranžirao i gudačku pratnju (štrajh). "Večeras u gradu mladih" predstavlja uvjerljivu interpretaciju svojih muzičkih uzora, u kojem vodeću ulogu ima Uzelčeva *organa* karakteristično visokih tonova. U ovoj numeri i Kisić dobija priliku iskazati se u kratkoj, ali efektnoj solaži

25 Zlatko Gall, *Pojmovnik popularne glazbe* (Koprivnica: Šareni dućan, 2001), 173.

26 U pojedim fazama rada, posebno za potrebe javnih nastupa, "Indexi" su imali i pjevača, najprije Aliju Hafizovića (od ljeta 1963), a potom i Davorina Popovića (od decembra 1964).

27 Indeksi, "Nikada", *Sedam veličanstvenih*, EP 50143, PGP RTB, 1966, vinil 7" 45 rpm.

28 Indeksi, "Atlantis", *Sedam veličanstvenih*, EP 50143, PGP RTB, 1966, vinil 7" 45 rpm.

29 Indeksi, "Večeras u gradu mladih", *Sedam veličanstvenih*, EP 50143, PGP RTB, 1966, vinil 7" 45 rpm.

30 Indeksi, "Sedam veličanstvenih", *Sedam veličanstvenih*, EP 50143, PGP RTB, 1966, vinil 7" 45 rpm.

na bubnjevima, polažući na taj način "neizostavni test sposobnosti za svakog bubnjara ako je imalo držao do svoje reputacije".³¹

Stilske vježbe 11: *beat music*

Sredinom šezdesetih stil poznat kao *beat music* ili jednostavno *beat* doživljava zahvaljujući "Beatlesima" globalnu popularnost, uključujući i domaću scenu. "Začetnici domaćeg rocka i ključni protagonisti beat scene (jednom nogom u prostoru šlagerских zabavno-glazbenih stilizacija, i utjecaja talijanske canzone, a drugom u anglo-američkom pop-rocku) bili su (...) vokalno-instrumentalni sastavi",³² uključujući i "Indexe". Ranije spomenuti format kvarteta se kroz *beat* stil afirmirao kao standard za dalji razvoj *pop-rock* muzike. Karakteristični elementi stila su: snažan 4/4 takt uz naglašeni *backbeat* preuzet iz *rock'n'rolla* i *rhythm'n'bluesa*, višeglasno pjevanje koje se često izvodi i u *strofama* pored *refrena*, melodični *refreni* koji sadrže *hook* (lako se pamte), te izražen "zvonki" zvuk gitara uz rijetke ili kratke solo dionice preuzete iz *bluesa*.

"Indexi" kao *beat* sastav vrhunac dostižu nakon *fuzije* s grupom "Lutalice" (1966–1967). Zbog ograničenih kapaciteta studija Radio-Sarajeva producent Esad Arnautalić dolazi na ideju da iz dvaju tada ponajboljih sarajevskih ansambala ("Indexi" i "Lutalice") odabere najkvalitetnije muzičare koji bi oformili svojevrsnu sarajevsku *supergrupu*.³³ Tako se Davorinu Popoviću (1946–2001), Ismetu Arnautaliću i Đorđu Kisiću iz "starih Indexa" pridružuju Slobodan A. Kovačević (1946–2004) i Fadil Redžić (1946) iz "Lutalice". Iako je rašireno mišljenje da je do *fuzije* došlo tokom 1965. godine,³⁴ pretraga arhivske građe ukazuje da se to desilo proljeća 1966. godine,³⁵ nakon nastupa "Indexa" na Prvoj beogradskoj gitarijadi, koja je održana tokom januara i februara te godine. Na taj način

31 Škarica, *Kad je rock bio mlad*, 92–3.

32 Gall, *Pojmovnik popularne glazbe*, 20.

33 Ovaj izraz u *rock* publicistici odnosi se na novoformiranu grupu koju čine članovi iz više ranijih sastava, a koji su već bili stekli određenu afirmaciju, "Novosti: Stara škola rock 'n' rolla supergrupe 4Townners", *Croatia Records*, pristupljeno 5. oktobra 2018, <https://crorec.net/novosti/stara-skola-rock-n-rolla-supergrupe-4townners/>.

34 Dujmović, *Indexi*, 66.

35 "U razgovoru sa Indexima podsetili smo se prvog zajedničkog koncerta Bode, Fadila i Davora održanog 3. aprila 1966. godine", *Politikin zabavnik*, "Hit-strana", 11. mart 1977 (1315), 26.

stvoreno je čvrsto autorsko jezgro, budući da će se i Kovačević i Redžić uskoro dokazati kao vrsni kompozitori i instrumentalisti. To pokazuje još jedna autorska numera "Kasno je sad",³⁶ koja se u produkcijskom smislu doima znatno kvalitetnijom u odnosu na ranije snimke. Punoća ritamskekcije, kristalno čist zvuk gitare, te sjetno-sanjivi Popovićev vokal asociraju na neke pjesme "Beatlesa" sporijeg tempa (npr. "And I Love Her"). S druge strane, obrada njihove pjesme "Nowhere Man" pod nazivom "Jednom smo se svađali"³⁷ zvuči još kompaktnije, što pokazuje da su "Indexi" "na svom terenu" kad se radi o interpretaciji liverpulske kvarteta. Premda izvorni engleski tekst nagovještava pomak od tinejdžerskih romansi ka introspektivnijim, filozofskim promišljanjima, Arnautalićev prepjev drži se ustaljene ljubavne tematike. U svemu ostalome "Indexi" pokazuju da savršeno vladaju *beat* stilom, uključujući i dobro aranžirane prateće vokale, te gitarske akorde koji minimalno odstupaju od originala. Pjesmu "Oko malih stvari svađamo se mi"³⁸ karakterizira zarazan refren uz višeglasno pjevanje na način sličan pjesmi "Beatlesa" "Ticket to Ride". Čvrsta ritamskekcija, u kojoj se izdvaja Kisićevo kreativno korištenje *tomova*, stvara podlogu za dojmljivo nadopunjavanje gitarskih akorda uz *jangly* zvuk žica koji asocira i na muziku američke *folk-rock* sastava "Byrds". Pjesma je zapravo bila prvi pravi vokalno-instrumentalni *hit* "Indexa", o čemu svjedoče brojni napisi u tadašnjoj muzičkoj štampi.³⁹ Ipak, nju je nadmašila numera "Pružam ruke",⁴⁰ s kojom su "Indexi" konkurirali za učešće na takmičenju za pjesmu Eurovizije. Iako nije izborila ovaj plasman, pjesma je tokom 1967. godine postala svejugoslavenski *hit*, a o "Indexima" se u muzičkoj štampi pisalo u superlativima.⁴¹ Raskošni aranžman Esada Arnautalića uključuje i simfonijski orkestar, s izraženom duhačkom sekcijom, upečatljivu melodiju i lako pamtljiv tekst, koji Popović uvjerljivo interpretira. Uspjeh pjesme "Pružam ruke" simbolizirao je trenutak kada

36 Indexi, "Kasno je sad", *Sve ove godine*, LP 8180, Diskoton, 1986, vinil 12" 33 rpm.

37 Indexi, "Jednom smo se svađali", *Naše doba*, EP 50114, PGP RTB, 1967, vinil 7" 45 rpm.

38 Indexi, "Oko malih stvari svađamo se mi", *Vaš šlager sezone*, EP 50971, PGP RTB, 1967, vinil 7" 45 rpm.

39 Indikativan je jedan podnaslov iz muzičke štampe: *Džuboks magazin*, "Kompozicija Indeksa - Oko malih stvari svađamo se mi - bestseller!", 3. april 1967 (12), 5.

40 Indexi, "Pružam ruke", *Naše doba*, EP 50114, PGP RTB, 1967, vinil 7" 45 rpm.

41 Tako je, prema pisanju Džuboksa, ova numera predstavljala „najbolji snimak, koji je ikada napravio neki jugoslovenski vis (...) Izvanredno precizno složeni glasovi, do sada u nas nečuveno dobar odnos instrumenata i vokala – to je snimak na evropskom nivou", *Džuboks magazin*, "Čujte ih, svakako!", 3. maj 1967 (13), 18.

je Jugoslavija počela masovnije pjevati *pop-rock* na maternjem jeziku i kada ga mlada generacija počinje prihvatati kao nešto svoje, autentično; to više nije tek imitacija ili kopija stranih uzora, već pripada domaćem kulturnom i socijalnom miljeu.⁴²

Stilske vježbe III: *psychedelia*

Tokom druge polovine šezdesetih najvažniji utjecaj na dalji razvoj *pop-rock* stilova imao je psihodelični pokret i s njim povezan *psychedelic rock*. Nastao kao posljedica težnji da se muzikom dočara "psihodelično iskustvo" stečeno uzimanjem halucinogenih droga, ovaj pravac je umnogome zaslužan za afirmaciju *pop-rock* muzike kao umjetničke forme, jer je zagovarao proširenje njenih soničnih mogućnosti.⁴³ Iako su već krajem 1965. godine neki komercijalno dokazani sastavi poput "Beatles" ili "Byrds" počeli uvoditi psihodelične elemente u svoje kompozicije, smatra se da je ovaj stil doživio vrhunac tokom 1967. godine. Među američkim predstavnicima stila ističu se grupe "Jefferson Airplane" i "Doors", a među britanskim "Soft Machine" i posebno "Pink Floyd". Psihodeličnu muziku karakterizira težnja za improvizacijom, pri čemu je muziciranje nadahnuto *free jazzom* i istočnjačkom muzikom.⁴⁴ Napredak studijske tehnologije do kraja decenije omogućavao je višekanalno snimanje, te eksperimentiranje s postupcima miksanja i nasnimavanja zvuka, koristeći neke tipične "psihodelične efekte" poput automatskog duplog nasnimavanja (ADT), *phasinga*, puštanja traka unazad, te *fuzza*, odnosno distorzije.⁴⁵

Najraniji utjecaj psihodelije na muziku "Indexa" može se čuti u numerama "Zašto je prazan čitav svijet"⁴⁶ i "Naše doba",⁴⁷ obje iz 1967. godine. Prvospomenuta pjesma uvodi za tadašnje prilike nestandardnu strukturu kompozicije. Kratki uvod na akustičnoj gitari je u neparnoj *mjeri*, strofa u parnoj, a refren u promjenljivoj. "Indexi" se ovdje poigravaju s pauzom

42 Fetahagić, "Pojava autentične popularne muzike u Sarajevu", 124.

43 Gall, *Pojmovnik popularne glazbe*, 132.

44 Ibid., 133.

45 Stjuart Bortvik i Ron Moj, *Popularni muzički žanrovi*, prevele Aleksandra Čabraja i Vesna Mikić (Beograd: Clio, 2010), 67–69.

46 Indexi, "Zašto je prazan čitav svijet", *Naše doba*, EP 50114, PGP RTB, 1967, vinil 7" 45 rpm.

47 Indexi, "Naše doba", *Naše doba*, EP 50114, PGP RTB, 1967, vinil 7" 45 rpm.

i uvođenjem instrumentalne sekvence sporijeg tempa, u kojoj se ističu nježniji zvuci akustične gitare, orgulja, basa, flaute i trianglera. Kad se tome doda uvjerljiva Popovićeva vokalna interpretacija teksta o romantičnom sanjarenju usamljenog mladića, dobijamo izrazito komornu, tajanstvenu, psihodeličnu atmosferu. S druge strane, pjesma "Naše doba", s kojom je Kornelije Kovač (1942–2022) debitirao kao klavijaturist u grupi, započinje u standardnom *beat* maniru s izvrsno aranžiranim pratećim vokalima *kvarta u tercu* po ugledu na "Beatlese". No, zvuk gitare obogaćen je i dodatnim *fuzz* efektom. Zatim slijedi prijelaz (*bridge*), koji, praćen igrarijom klavirskih tipki uz *echo* efekte i zvuk trianglera, uvodi inovaciju u vidu snimka magnetofonske trake puštene unazad. Umiksavanje glumačkog monologa, kojim se šeretski prigovara mladima zbog njihove zaludenosti *beat* muzikom, odražava i aktuelnu temu sukoba generacija. Ovi detalji odslikavaju utjecaje recentnih psihodeličnih eksperimenata "Beatlesa" na njihovim albumima *Revolver* i *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. No, dvije kompozicije izvedene na Festivalu zabavne muzike *Opatija 68* predstavljale su u produkcijskom smislu vrhunac ove faze u stilskom razvoju "Indexa". Numeru "Ako jednom budeš sama"⁴⁸ karakterizira inovativan ritam bubnja, te vodeća uloga klavira i bas-gitare. Novopridošli bubnjar Miroslav Šaranović (1946) bio je inspiriran bubnjarskom tehnikom trija "Jimi Hendrix Experience" – "naizmjenično dupli ritam nogom u smjeni s ritmom ruke".⁴⁹ I ovdje su prisutni *echo* i *fuzz* efekti, te *beat* stil s dobro uklopljenim harmonijskim vokalima, koji pjevaju o čežnji za povratkom izgubljenog partnera. Pri prijelazu grupa ulijeće u neparnu *mjeru*, dok orkestarski duhači pomalo podsjećaju na tada trendovski *brass rock* sastava poput "Blood, Sweat & Tears". "Jutro će promijeniti sve"⁵⁰ karakterizira tamna, melanholična atmosfera u kojoj ljubavni par tokom besane noći promišlja o kraju veze, uz potajnu nadu u drugačiji ishod. Psihodeličnom ugođaju doprinose Kovačeve orgulje, Redžićevo solističko tretiranje viših tonova bas-gitare, te Popovićeve nenametljive i sjetne *blues* vokalizacije. Na prijelazu ulijeće orkestar praćen Kovačevićevim solom uz *wah-wah* efekat, što u konačnici rezultira jednim od njegovih najljepših i najemotivnijih gitarskih momenata. Kompozicija završava postepenim *fade-outom* sa zvucima koji kao da nagovještavaju dolazak noćne oluje. Ipak, psihodelična faza u karijeri "Indexa" doseći

48 Indeks, "Ako jednom budeš sama", *Jutro će promijeniti sve*, EP 50341, PGP RTB, 1969, vinil 7" 45 rpm.

49 Dujmović, *Indexi*, 97.

50 Indeks, "Jutro će promijeniti sve", *Jutro će promijeniti sve*, EP 50341, PGP RTB, 1969, vinil 7" 45 rpm.

će svoj zenit kompozicijom "Plima"⁵¹ iz 1969. godine. Pjesma obiluje za tadašnje prilike inovativnim studijskim eksperimentima. Uvod se sastoji od zvučnih efekata koji kao da najavljuju dolazak plimnog vala. Za ovu priliku pozvan je Ranko Rihtman (1948) da odsvira kraću temu na klaviru u pomalo avangardnom jazz maniru, dok je Redžićeva vokaliza procesuirana da zvuči kao prigušeni vrisak. Snažni udari Šaranovićevih bubnjeva otpočinju osnovnu melodijsku temu koju vodi Kovačevićeva gitara, dok je u pozadini prati kontratema na violončelu, koju je aranžirao Đorđe Novković (1943–2007), novi klavijaturist u grupi. Njegove orgulje sve vrijeme proizvode zvuk koji asocira na šum mora, a efekat je dobijen tako što je Kovačević predložio Novkoviću da zvuk orgulja provuče kroz gitarsku *wah-wah* pedalu.⁵² Popović sigurnim vokalom pjeva prve dvije strofe pomalo mističnog Kovačevog teksta, podižući pritom intonaciju u drugoj strofi da naglasi lirske "krik". Instrumentalni prijelaz otpočinje "tutnjavom" Redžićeve bas-gitare i distorziranim zvukom orgulja, koji ubrzo uzmiču pred "jecajućim" solo potezima Kovačevićeve gitare,⁵³ stvarajući tako jednu od najprepoznatljivijih gitarskih dionica u jugoslavenskoj *pop-rock* muzici. Povratak na refren i završetak *fade-outom* zaključuju ovu numeru koja će steći *evergreen* status u Jugoslaviji. "Plima" je na izvjestan način predstavljala i prekretnicu u razvoju stila "Indexa", jer je nagovijestila raskid s *beat* formom kraćih pjesama, te prelazak u eksperimentalnu fazu rada na aranžmansi kompleksnijim i dužim kompozicijama.

Stilske vježbe IV: *progressive rock*

Na prijelazu šezdesetih u sedamdesete u domaćoj muzičkoj štampi često se koristio izraz *underground* kao "zbirni i neprecizni naziv za nekomercijalnu produkciju u otklonu od postulata etablirane (...) industrije masovne zabave".⁵⁴ Radilo se zapravo o ranom nazivu za pravac koji će se ubrzo prozvati *progressive rock*. Proistekao iz psihodeličnog pokreta, ovaj muzički stil težio je još dalje pomjeriti granice onoga što se smatralo za općeprihvaćeno u *pop-rock* produkciji. U velikoj mjeri proizvod specifične britanske kulture, posebno južne Engleske, *progressive rock* je načinio

51 Indexi, "Plima", *Plima*, MCV 105, Jugoton, 1972, vinil 7" 33 rpm.

52 Dujmović, *Indexi*, 103. Sličnu tehniku su upravo tih godina koristili i klavijaturisti britanskih sastava tzv. "kenterberijske scene" poput "Soft Machine" ili "Caravan".

53 Svojom gestom ona kao da anticipira *tapping* tehniku, koju će nekoliko godina kasnije često koristiti Steve Hackett, a usavršiti Eddie Van Halen.

54 Gall, *Pojmovnik popularne glazbe*, 187.

značajan odmak od *pop-rock* idioma zasnovanih na afro-američkom 12-taktnom *blues* obrascu, uz korištenje muzičkih elemenata preuzetih iz evropske klasične, kao i moderne elektronske muzike, lokalnog folklor, te avangardnog *jazza*. Tipične karakteristike ovog stila su: duge kompozicije s čestim improvizacijama, kompleksni aranžmani, instrumentalistička virtuoznost, korištenje složenih neparnih *mjera*, tematska zaokruženost djela kao *koncept albuma* uz tekstualne reference na klasičnu literaturu, naučnu fantastiku i mitologiju, upotreba moderne studijske tehnologije ("studio kao instrument"), uz naglašeno korištenje instrumenata s klavijaturom (npr. Hammond orgulje, Mellotron, sintetizatori zvuka).⁵⁵ Klasični predstavnici ovog pravca bili su britanski sastavi "King Crimson", "Yes", "Genesis", te "Emerson, Lake & Palmer".

"Indexi" su pak češće ovaj stilski izražaj kombinirali s *hard rockom* i *jazz-rockom*, te s elementima *bluesa* i *beata*. No, već prva numera snimljena u ovom stilu posjeduje odlike prave *progressive rock svite*. Kompozicija "Negdje na kraju, u zatišju"⁵⁶ snimljena je 11. oktobra 1969. godine, a predstavljala je prvu numeru *pop-rock* muzike u Jugoslaviji koja traje duže od deset minuta.⁵⁷ Za usporedbu, samo dan ranije (10. oktobra) u Velikoj Britaniji objavljen je album *In the Court of the Crimson King* grupe "King Crimson", koji se smatra ključnim za utemeljenje *progressive rocka*, što potvrđuje tezu da su "Indexi" u našoj regiji bili predvodnici aktuelnih strujanja u *pop-rock* muzici. Kompozicija se sastoji od nekoliko stavova u kojima se izmjenjuju vokalne dionice refrena s instrumentalnim pasažima, te melodičnost gitarskih solo partija s avangardnim eksperimentima. Uvodna recitacija praćena je zvučnim efektima oluje i kiše, uz sakralnu atmosferu orgulja, dok je pjevani refren obogaćen pratnjom gudača. Rokerske dionice sa snažnim bubnjevima, basom i električnom gitarom neosjetno se pretapaju u mirnije pasaže kojima dominiraju akustični instrumenti. U jednom takvom stavu, izrazitu ljepotu melodije naglašava flauta. U drugom dijelu numere, koji eksperimentira s klavirskom bukom i psihodeličnim efektima po uzoru na rane radove "Pink Floyd", čuje se *dron* indijskog instrumenta *tambur*, praćen odjecima udaraljki i timpana. Slijede kompleksne solo dionice bas-gitare, koje se pretapaju u prepoznatljivu melodiju solo gitare. Ne bez razloga, ova numera često se smatra *magnum*

55 Bortvik i Moj, *Popularni muzički žanrovi*, 78–82.

56 Indexi, "Negdje u kraju u zatišju", *Indeksi*, 040, RTV Ljubljana, 1972, kaseta. Na ovom premijernom izdanju naziv numere je pogrešno odštampao; ispravno bi bilo: "Negdje na kraju, u zatišju".

57 Dujmović, *Indexi*, 108–109.

opusom "Indexa". Tokom 1970. i 1971. godine, u postavi kojoj je značajan doprinos dao Rihtman kao novi klavijaturist, "Indexi" snimaju nekoliko numera koje naginju "tvrđoj" struji *progressive rocka*. "Dan kao ovaj"⁵⁸ predstavlja bazičnu *hard rock* kompoziciju oplemenjenu *blues* skalama i vokalizacijama, te *jazz-rock* improvizacijama. Ističu se agresivni tonovi orgulja, solo i bas-gitare, dok se primjetni utjecaji kreću u rasponu od *progressive hard rocka* "Deep Purple" do psihodeličnog *blues-rocka* "Ten Years After". Sličnog je stila, ali uz manjak *jazz* utjecaja i numera "Da sam ja netko".⁵⁹ Ona započinje furioznim unisonim skalama gitare i basa u neparnoj *mjeri*, kojima se ubrzo priključuju razigrani orguljaški akordi. Tekst koji sadrži i diskretan društveni komentar Popović je uvjerljivo otpjevao uz pratnju distorzirane gitare čiji solo potcrtava emociju pjesme, kreirajući tako jednu od najupečatljivijih i najprepoznatljivijih tema "Indexa". Tokom izvedbe refrena agresivni "marširajući" ritmički obrazac odvija se na način sličan onome koji se može čuti u dijelovima kompozicija "Child in Time" u izvedbi "Deep Purplea" ili "The Knife" od "Genesis-a". Konačno, dvije numere rađene u ovom stilu karakterizira tamna, melanholična atmosfera, kreirana *blue note* ekspresijama. Desetominutna kompozicija "Dvojniki"⁶⁰ nastavlja seriju pjesama koje su "Indexi" komponovali u strukturi *progressive rock suite*. Dvije strofe, u kojima se Popovićev način nazalne i *vibrato* vokalizacije pokazuje veoma podesan za *blues* ekspresiju, izvedene su u *blues-rock* stilu. Poetski nadrealizam teksta nagovještava atmosferu snoviđenja i introspekcije, nadovezujući se djelomično na prethodni psihodelični period. Drugi stav sadrži *jazz-rock* improvizaciju, u kojoj se izdvajaju solo momenti Redžićevog basa i Kovačevićeve gitare, uz stabilnu ritmičku podlogu Šaranovića. Nanovo vrijedi spomenuti da su i u ovom slučaju "Indexi" pomno pratili aktuelnosti na anglo-američkoj sceni, gdje se te 1970. godine afirmira *jazz-rock*, odnosno *fusion*. Naredni stav u kojem dominiraju Rihtmanove orgulje stilski se približava interpretaciji barokne muzike, u skladu s tadašnjim *sympho-rock* eksperimentima kakve su radili npr. "Emerson, Lake & Palmer". Nakon ponovljene osnovne *blues* teme numera u *codi* prelazi u *hard rock* bržeg tempa uz odjavni refren praćen agresivnom gitarskom solažom. Ova izuzetna kompozicija na neki način predstavlja muzički vrhunac petočlane postave "Indexa" s Rihtmanom i Šaranovićem. Sedmominutna numera "Ugasila je plamen"⁶¹ počinje

58 Indexi, "Dan kao ovaj", *Indeksi*, 040, RTV Ljubljana, 1972, kasete.

59 Indexi, "Da sam ja netko", *Svijet u kome živim*, SY 1760, Jugoton, 1971, vinil 7" 45 rpm.

60 Indeksi, "Dvojniki", *Sve ove godine*, LP 8180, Diskoton, 1986, vinil 12" 33 rpm.

61 Indexi, "Ugasila je plamen", *Plima*, MCV 105, Jugoton, 1972, vinil 7" 33 rpm.

crescendom svih instrumenata, da bi ubrzo krenuo *blues-rock* sporijeg tempa uz istaknutu ulogu električnih orgulja, čiji zvuk potcrtava mističnu atmosferu Redžićevih stihova. Zatim slijedi izuzetna Popovićeva *scat* izvedba koju nakon nekoliko taktova unisono prati i Kovačevićeva gitara. Tamnu i turobnu atmosferu pjesme ubrzo potcrtavaju "prijeteci" zvuci orgulja, a kad im se u melodijskoj liniji pridruže još gitara i bas, dobijamo zvučnu sliku koja asocira na kombinaciju "teških" *riffova* grupa "Black Sabbath" i "Iron Butterfly". Gitarski solo koji slijedi i dalje se kreće u okvirima *blues* obrasca, no nju razbija jedna kratka interpolacija teme u maniru klasične muzike. Pri povratku na osnovnu temu iz strofe, zvučnu sliku upotpunjuje i električni klavir, a numera se postepeno završava *decrecendom*, odnosno *fade-outom*. Bogat aranžman u *progressive rock* stilu, uz *heavy* zvuke instrumentalnih dionica, čine ovu pjesmu jednim od "najmračnijih", ali i najuvjerljivijih ostvarenja "Indexa".

Stilske vježbe V: *progressivni šlager*

Na kraju ovog prikaza vrijedi uočiti još jedan stil, u velikoj mjeri tipičan za "Indexe", naročito u daljem toku njihove karijere tokom sedamdesetih, za koji nije lako pronaći uzor u komparativnoj popularnoj muzici, barem ne na anglo-američkoj *pop-rock* sceni. U nedostatku boljeg termina, ovaj stil možemo nazvati *progressivni šlager*.⁶² Ovakva kompozicija obično sadrži strofe i prijelaze u kompleksnom, "progressivnom" aranžmanu, te refren s pop-šlagerskim *hookom* za najširu publiku, obično krojen po mjeri festivala zabavne muzike.

Prve naznake ovog stila moguće je čuti još u kompoziciji "Ne želim tvoju ljubav"⁶³ iz 1969. godine, koja je aranžirana u više stavova. Uvodni zvuci orkestra prate orgulje i gitaru. Nakon kraćeg orguljaškog sola numera prelazi na osnovnu temu s pjevanom strofom u čvrstom *beat* ritmu. Gudači dolaze u prvi plan, dok gitara sve vrijeme koristi efekte distorzije. Zatim nastupa refren tipično šlagerskog izražaja. Instrumenti "Indexa" kao da se povlače u drugi plan, prepuštajući vođstvo orkestru, u kojem se ističe perkuzivni zvuk gudača sviranih *pizzicato*. Prijelaz se sastoji iz kompleksno aranžiranih unisonih pasaža orkestra, gitare i bubnjeva, odakle numera

62 Izrazom *šlager* općenito se određuje "(p)opularna, zabavnoglasbena ili, kako se to običavalo kazati, 'laka' pjesma jednostavne melodije i lako pamtljivog refrena", Gall, *Pojmovnik popularne glazbe*, 177.

63 v1s Indexi, "Ne želim tvoju ljubav", *Ne želim tvoju ljubav*, sv 1360, Jugoton, 1969, vinil 7" 45 rpm.

prelazi u stav sporijeg tempa s diskretnim vokalom, koji u ovom pomalo psihodeličnom dijelu efektno prate flauta i gitara s *wah-wah* efektom. Kraću pauzu prati ponavljanje osnovne teme i refrena kojim kompozicija završava. Ipak, numera "Sanjam"⁶⁴ iz 1972. godine taj je stil definitivno usavršila. Kovačevićeva akustična gitara dominira zvučnom slikom u strofama, uz laganu pratnju orgulja, basa i činela. Tema je vrlo emotivna, a doživljaj upotpunjuje izvrsno muziciranje na tragu britanskog *progressive folka*. No, pjevani dio refrena koji sadrži šlageraško-narodnjački napjev osigurat će pjesmi dugoročnu popularnost. Nasuprot ovome, instrumentalni prijelaz vraća kompoziciju u "progresivni tok", najprije kroz solo na orguljama, praćen neparnim ritmovima bubnjeva i basa, a zatim i uvođenjem električne gitare na kojoj Kovačević, koristeći izvjesnu dozu distorzije, proizvodi još jednu antologijsku solo dionicu. Treba na kraju spomenuti da su tokom 1971. i 1972. godine značajan doprinos muzičkom opusu "Indexa" dali i klavijaturisti Vladimir Pravdić (1949–2023) i Enco Lesić (1950–2013).

Umjesto zaključka: "Indexi" kao jugoslavenski odgovor na "Beatlese"?

Porediti društvene, u ovom slučaju pop-kulturne, fenomene proistekle iz različitih konteksta uvijek je rizično. U najboljem slučaju, zadovoljavamo se uočavanjem tek površnih sličnosti, bez dubljeg poniranja u uzroke i značaj datih pojava. Dovoljno je otud navesti samo dvije stvari po kojima su "Beatlesi" i "Indexi" neusporedivi. Prvo, u sociološkom smislu "Indexi" u Jugoslaviji nisu proizveli masovnu tinejdžersku potkulturu usporedivu s *bitlmanijom*; to će u našoj regiji poći za rukom tek "Bijelom dugmetu" sredinom sedamdesetih. Drugo, oskudno diskografsko izdavaštvo "Indexa" u datom periodu (manjak autorskih LP-ploča – *albuma*) nije imalo većeg utjecaja na kreiranje masovnog domaćeg *pop-rock* tržišta onako kako su to albumi "Beatlesa" imali globalno. Ipak, ono što "Indexi" dijele s "Beatlesima" evidentno je iz dostupnih muzičkih tekstova utisnutih u nosače zvuka: neosporan talenat nadogradili su muzičkim umijećem i profesionalizmom u radu, a jak autorski pečat, sklonost tehnološkim eksperimentima u studiju, te otvorenost za proširenje muzičke forme doveli su do progresivnog razvoja *pop-rock* stilova. Svojom stilskom raznolikošću, koja je ovdje prikazana, prevazišli su i mnogo poznatije svjetske sastave, uključujući i same "Beatlese". U Jugoslaviji tog vremena nije bilo sastava koji bi im parirao u tom smislu. Čini se da je u tome i najveći značaj ovog ansambla tokom prvih deset godina njihove karijere.

64 Indexi, "Sanjam", *Sanjam*, SY 23071, Jugoton, 1972, vinil 7" 45 rpm.

Numera	Kompozitor	Godina	Stil	Prvo izdanje (datum rez. matrice)	Trajanje
Atlantis	J. Lordan / arr E. Arnautalić	1964	instrumental rock	PGP RTB EP 50 143 (4/2/1966)	02:34
Nikada	I. Arnautalić / arr Indexi	1964	instrumental rock	PGP RTB EP 50 143 (4/2/1966)	02:11
Sedam veličanstvenih (The Magnifi- cent Seven)	E. Bernstein / arr E. Arnautalić	1964	instrumental rock	PGP RTB EP 50 143 (4/2/1966)	01:54
Večeras u gradu mladih (Teensville Tonight)	T. King / I. Mack / Indexi /	1964	instrumental rock	PGP RTB EP 50 143 (4/2/1966)	02:28
Jednom smo se svadali (Nowhere Man)	Lennon / McCartney / I. Arnautalić / Indexi	1966	beat music	PGP RTB EP 50 114 (1/9/1967)	02:03
Kasno je sad	I. Arnautalić	1966	beat music	Diskoton LP-8180 (1986)	02:24
Oko malih stari svađamo se mi	S.A. Kovačević / I. Arnautalić	1966	beat music	PGP RTB EP 50 971 (23/2/1967)	02:15
Naše doba	I. Arnautalić / arr K. Kovač	1967	psychedelia	PGP RTB EP 50 114 (1/9/1967)	02:24
Pružam ruke	S.A. Kovačević / N.B. Radovan / E. Arnautalić	1967	beat music	PGP RTB EP 50 114 (1/9/1967)	02:27
Zašto je prazan čitav svijet	S.A. Kovačević / N.B. Radovan / S.A. Kovačević	1967	psychedelia	PGP RTB EP 50 114 (1/9/1967)	02:51
Ako jednom budeš sama	K. Kovač	1968	psychedelia	PGP RTB EP 50 341 (28/2/1969)	03:45

Jutro će promijeniti sve	P. Kantadžijev / I. Krajač / K. Kovač	1968	psychedelia	PGP RTB EP 50 341 (28/2/1969)	05:02
Ne želim tvoju ljubav	Đ. Novković	1969	progressivni šlager	Jugoton SY 1360 (3-4/4/1969)	04:09
Negdje na kraju u zatišju	S.A. Kovačević / Ž. Altarac / S.A. Kovačević	1969	progressive rock	RTV Ljubljana 040 (1972)	11:38
Plima	S.A. Kovačević / K. Kovač / S.A. Kovačević	1969	psychedelia	Jugoton MCY 105 (18- 19/12/1972)	05:01
Da sam ja netko	H. Hegedušić / M. Perfiljeva / S.A. Kovačević - F. Redžić - R. Rihtman	1970	progressive rock	Jugoton SY 1760 (8-9/3/1971)	03:45
Dan kao ovaj	F. Redžić / B. Falatar / F. Redžić	1970	progressive rock	RTV Ljubljana 040 (1972)	06:14
Dvojniki	S.A. Kovačević / Ž. Altarac / R. Rihtman	1970	progressive rock	Diskoton LP-8180 (1986)	10:27
Sanjam	H. Hegedušić / M. Perfiljeva / R. Rihtman - S.A. Kovačević - F. Redžić	1972	progressivni šlager	Jugoton SY 23071 (22/5/1972)	04:08
Ugasila je plamen	F. Redžić	1972	progressive rock	Jugoton MCY 105 (18-19/12/ 1972)	07:13

Tabela 1: Dvadeset analiziranih kompozicija "Indexa"⁶⁵

65 Podaci su dobijeni ljubaznošću Muzičke produkcije Radio-televizije Bosne i Hercegovine; datumi rezanja matrice preuzeti su s web-stranice *Discogs.com*.

Reference:

Literatura

- Arnautalić, Ismet Nuno. *Priče o muzici, Indexima i prijateljstvu*. Sarajevo: SaGa Production, 2020.
- Bortvik, Stjuart i Ron Moj. *Popularni muzički žanrovi*, prevele Aleksandra Čabraja i Vesna Mikić. Beograd: Clio, 2010.
- Croatia Records. "Novosti: Stara škola rock 'n' rolla supergrupe 4Towners". Pristupljeno 5. oktobra 2018. <https://crorec.net/novosti/stara-skola-rock-n-rolla-supergrupe-4towners/>.
- Dujmović, Josip. *Indexi – U inat godinama: Romansirana biografija*. Sarajevo: Quattro media, 2006.
- Džuboks magazin*. "Kompozicija Indeksa - Oko malih stvari svađamo se mi - bestseler!". 3. april 1967 (12), 5.
- Džuboks magazin*. "Čujte ih, svakako!". 3. maj 1967 (13), 18.
- Fetahagić, Sead S. "Pojava autentične popularne muzike u Sarajevu: Diskografija grupe Indexi do 1966.". U: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta Univerziteta u Zenici xviii*, urednica Alica Arnaut, 111–128. Zenica: Filozofski fakultet Univerziteta u Zenici, 2020.
- Gall, Zlatko. *Pojmovnik popularne glazbe*. Koprivnica: Šareni dućan, 2001.
- Hadžiabdić, Bojan i Zoran Kubura, rež. *Indeksi* [Film]. Sarajevo: Radio-televizija Bosne i Hercegovine, 2020.
- Hoffmann, Frank. "Rock & Roll Instrumentals." *Jeff O's Retro Music*. Pristupljeno 9. augusta 2023. <https://web.archive.org/web/20060103001336/http://www.jeffosretromusic.com/instrumentals.html>.
- Janković, Aleksandar S. *Dug i krivudav put: Bitlsi kao kulturni artefakt*. Beograd: Red Box, 2009.
- Kovač, Kornelije. *Fusnota: Priče o pesmama koje su obeležile yu-rock scenu*. Beograd: Laguna, 2010.
- Moore, Allan F. "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre". *Music & Letters* 82, 3 (2001): 432–442.
- Politikin zabavnik*. "Hit-strana". 11. mart 1977. (1315), 26.
- Shuker, Roy. *Understanding Popular Music*. London and New York: Routledge, 2001.
- Škarica, Siniša. *Kad je rock bio mlad: Priča s istočne strane 1956.-1970*. Zagreb: VBZ, 2005.
- Vučetić, Radina. *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina xx veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Diskografija

- Indeksi. "Ako jednom budeš sama". *Jutro će promijeniti sve*. EP 50341, PGP RTB, 1969, vinil 7" 45 rpm.
- Indeksi. "Atlantis". *Sedam veličanstvenih*. EP 50143, PGP RTB, 1966, vinil 7" 45 rpm.
- Indeksi. "Dvojniki". *Sve ove godine*. LP 8180, Diskoton, 1986, vinil 12" 33 rpm.
- Indeksi. "Jednom smo se svađali". *Naše doba*. EP 50114, PGP RTB, 1967, vinil 7" 45 rpm.
- Indeksi. "Jutro će promijeniti sve". *Jutro će promijeniti sve*. EP 50341, PGP RTB, 1969, vinil 7" 45 rpm.
- Indeksi. "Kasno je sad". *Sve ove godine*. LP 8180, Diskoton, 1986, vinil 12" 33 rpm.
- Indeksi. "Naše doba". *Naše doba*. EP 50114, PGP RTB, 1967, vinil 7" 45 rpm.
- Indeksi. "Nikada". *Sedam veličanstvenih*. EP 50143, PGP RTB, 1966, vinil 7" 45 rpm.
- Indeksi. "Oko malih stvari svađamo se mi". *Vaš šlager sezone*. EP 50971, PGP RTB, 1967, vinil 7" 45 rpm.
- Indeksi. "Pružam ruke". *Naše doba*. EP 50114, PGP RTB, 1967, vinil 7" 45 rpm.
- Indeksi. "Sedam veličanstvenih". *Sedam veličanstvenih*. EP 50143, PGP RTB, 1966, vinil 7" 45 rpm.
- Indeksi. "Večeras u gradu mladih". *Sedam veličanstvenih*. EP 50143, PGP RTB, 1966, vinil 7" 45 rpm.
- Indeksi. "Zašto je prazan čitav svijet". *Naše doba*. EP 50114, PGP RTB, 1967, vinil 7" 45 rpm.
- Indexi. "Da sam ja netko". *Svijet u kome živim*. SY 1760, Jugoton, 1971, vinil 7" 45 rpm.
- Indexi. "Dan kao ovaj". *Indeksi*. 040, RTV Ljubljana, 1972, kaseta.
- Indexi. "Ne želim tvoju ljubav". *Ne želim tvoju ljubav*. SY 1360, Jugoton, 1969, vinil 7" 45 rpm.
- Indexi. "Negdje u kraju u zatišju". *Indeksi*. 040, RTV Ljubljana, 1972, kaseta.
- Indexi. "Plima". *Plima*. MСУ 105, Jugoton, 1972, vinil 7" 33 rpm.
- Indexi. "Sanjam". *Sanjam*. SY 23071, Jugoton, 1972, vinil 7" 45 rpm.
- Indexi. "Ugasila je plamen". *Plima*. MСУ 105, Jugoton, 1972, vinil 7" 33 rpm.

Summary

Development of Pop-Rock Music Styles in Yugoslavia as Seen Through the Discography of "Indexi" up to 1972

The paper provides an insight into the evolution of musical styles of the band "Indexi" up to 1972. Although the general public appreciates "Indexi" mainly for their most popular songs, this paper tries to show that they were a much more significant cultural phenomenon. Namely, "Indexi" were an original band largely responsible for establishing an authentic expression within the growing pop-rock production in Yugoslavia during the sixties. To confirm this thesis, we conduct a qualitative analysis of 20 officially released "Indexi" compositions, recorded by the end of 1972, along with the historical research of their discography. The results show five styles that "Indexi" performed while adopting and localizing contemporary Anglo-American trends: *instrumental rock*, *beat music*, *psychedelia*, *progressive rock*, including an original one, *progressive schlager*. Interdisciplinary discourse of the research makes its findings interesting for multiple disciplines, such as music history, popular music studies, and media studies.

AKTUALNA ISTRAŽIVANJA U MUZIKOLOGIJI
CURRENT RESEARCH IN APPLIED MUSICOLOGY

Beogradski *Rossi fest* u svetlu savremenih strategija muzičkih festivala¹

Exploring Belgrade's *Rossi Fest* in Light of Contemporary Music Festival Strategies

Bojana Radovanović Šuput (Srbija / Serbia)

Teodora Trajković (Srbija / Serbia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.353

PREGLEDNI ČLANAK

REVIEW ARTICLE

APSTRAKT: Predmet ovog teksta je beogradski muzički festival *Rossi fest*, ustanovljen 2018. i inspirisan sintezom Istoka, tj. jevrejskih tradicionalnih i religijskih tekstova, i Zapada, odnosno zapadnoevropske muzike, u stvaralaštvu kompozitora Salomona Rossija (1570–c.1630). Stoga je cilj festivala promovisanje jevrejske kulture, kao i spajanje različitih tradicija, te kanonskih dela sa savremenom muzikom. *Rossi fest* neguje nekoliko komplementarnih programskih niti: konkurs za mlade kompozitore, koncerte, stručna predavanja, letnju opersku akademiju, majstorske kurseve. Ovom prilikom ćemo predstaviti i analizirati ovaj programski koncept u kontekstu savremenih festivalskih strategija i ideje interkulturnog dijaloga, s osvrtom na ulogu primenjene muzikologije na ovoj pozornici.

KLJUČNE REČI: *Rossi fest*. Muzički festivali. Programska koncepcija. Interkulturni dijalog. Primenjena muzikologija.

ABSTRACT: The subject of this paper is the Belgrade's *Rossi Fest*, founded in 2018. and inspired by the synthesis of the East (that is, Jewish traditional and religious texts) and West, or music of West Europe, which is to be recognized in the work of composer Salomone Rossi (1570–c.1630). With that in mind, the goal of the festival is to promote Jewish culture, as well as the amalgamation of different traditions, as well as pieces from the cannon with contemporary art music. *Rossi Fest* works in several complementary program paths: competition for young composers, concerts, lectures,

¹ Ovaj tekst rezultat je rada na projektu *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society – APPMES* (2022–2024, br. 7750287), koji sprovodi Muzikološki institut SANU, a finansira Fond za nauku Republike Srbije.

summer opera academy, masterclasses. On this occasion, we will present and analyse this program concept in the context of contemporary festival strategies and the idea of the intercultural dialogue, with some attention given also to the place of applied musicology on this festival stage.

Key words: *Rossi Fest*. Music festivals. Program conception. Intercultural dialogue. Applied musicology.

Uvod

Beogradski festival *Rossi fest* ustanovljen je 2018. godine, inspirisan stvaralaštvom kompozitora „neobične životne priče i stvaralačkog opusa” Salomona Rossija (Salamon de’/Shlomo 1570–oko 1630), koje se ogleda u ideji sinteze Istoka i Zapada, tj. „kasne renesansne / ranobarokne muzike zapadne Evrope i jevrejskih tradicionalnih i sinagogalnih tekstova”.² Rossijevo delo potaklo je inicijatore festivala da kao svoj cilj postave spajanje različitih muzičkih tradicija, kao i kanonskih dela sa savremenom muzikom s idejom da se ovaj događaj u budućnosti nađe na mapi najznačajnijih evropskih festivala. *Rossi fest* istovremeno deluje u oblasti kulture sećanja na jevrejsku zajednicu, njena dostignuća i stradanja kroz istoriju. Kako se navodi na sajtu festivala:

Vizija Rossi Festa je da se kroz kontinuirani i dugoročan razvoj pozicionira na mapi najznačajnijih muzičkih festivala u Evropi, te da sam festival na internacionalnom nivou postane sinonim za negovanje, istraživanje i stvaranje kulturnog dijaloga, ali i jevrejske tradicije u muzici. Naš festival je zamišljen kao inovativan, dinamičan, multikulturalan i po temi jedinstven muzički događaj u Evropi, koji poseduje inspirativnu strast za učenjem u svojoj biti i obezbeđuje potrebnu osnovu za nova umetnička dostignuća, a interkulturalni dijalog, kao okosnica festivala, predstavlja nepresušan izvor za istraživanje klasične muzike, ali i za stvaranje novih muzičkih dela, kao i jednu od osnovnih vrednosti koju neguje evropska zajednica.³

U proteklim godinama program *Rossi festa* čini nekoliko različitih i komplementarnih oblasti rada: koncerti domaćih i inostranih izvođača; konkurs za kompozicije savremenih mladih autora i autorki, te koncerti na kojima se izvode pobednička dela; muzikološka predavanja; majstorski kursevi; letnja operska akademija. Sagledavajući strukturu i program *Rossi*

2 „O festivalu“, *Rossi fest Belgrade*, pristupljeno 11. januara 2024, <https://www.rossifest.org/>.

3 „O festivalu“.

festa, moguće je, dakle, uočiti da se oni odvijaju u okvirima dobre prakse u organizaciji festivala, koja podrazumeva glavni i sporedni festivalski program, konferencije za medije, tribine, razgovore, naučni i stručni segment, kao i deo programa koji je rezervisan isključivo za učesnike festivala, a bez publike.⁴ Ovaj festival, čiji se glavni program održava svakog januara s bazom u Narodnom pozorištu u Beogradu, brzo je postao vidljiv na kalendaru relevantnih beogradskih muzičkih manifestacija, što su prepoznali i finansijeri festivala: Jevrejska opština Beograd, Ministarstvo kulture (i informisanja) Republike Srbije, Ambasada Izraela, Italijanski institut za kulturu, organizacija *Sokoj* i drugi. Pored toga, *Rossi fest* je dobitnik nagrade „Muzika klasika” za festival godine 2022.⁵

U ovom tekstu predstavimo sve oblike u kojima *Rossi fest* deluje i analizirati programsku koncepciju ove manifestacije u periodu od 2018. do 2023. godine, u kontekstu savremenih festivalskih strategija i koncepta interkulturnog dijaloga koji organizatori potenciraju u izjavi o viziji festivala. Takođe, biće načinjen i poseban osvrt na ulogu primenjene muzikologije na ovoj pozornici.

Rossi fest: ideja, koncept i razvoj

Inspiracija stvaralaštvom Salomona Rossija ugrađuje u temelje *Rossi festa* vrednosti koje počivaju na „poštovanju različitosti kulturnog nasleđa” i stremljenju ka visokom umetničkom nivou u okviru programa.⁶ Da bi se bolje razumeo razlog zbog kog je festival po njemu dobio naziv, ukratko ćemo se osvrnuti na njegov život i delo, koji za istraživače i dalje velikim delom predstavljaju misteriju. Kompozitor je svoj 'pedigre' ispisao u uvodu za svoje delo *Pesme Solomonove*, gde se navodi da je Salomone Rossi poticao iz stare jevrejske porodice koja se nastanila u Italiji pod rimskim imperatorom Titom.⁷ U mladosti je postao poznat po

4 Milena Dragičević-Šešić i Branimir Stojković, *Kultura – menadžment, animacija, marketing* (Beograd: Clio, 2003).

5 „Dodeljene nagrade 'Muzika klasika' za 2022. godinu u Beogradu”, *Politika*, 21. 3. 2023, <https://www.politika.rs/sr/clanak/543953/Dodeljene-nagrade-Muzika-klasika-za-2022-godinu-u-Beogradu>.

6 „O festivalu”, *Rossi fest Belgrade*, pristupljeno 11. januara 2024, <https://www.rossifest.org/>.

7 Don Harrán, *Salomone Rossi. Jewish Musician in Late Renaissance Mantua* (New York: Oxford University Press, 1999), 35.
Tit, punim imenom Tit Flavije Vespazijan (rođen 39. godine, stupio na presto 79. godine, umro 81. godine), bio je rimski car, sin i naslednik Vespazijanov i pripadnik carske dinastije Flavijevaca.

maestralnom sviranju viole. Po pozivu Vojvode od Mantove, Vincenza I Gonzage (1587), počinje da radi za njega kao dvorski muzičar, zajedno sa svojom sestrom, koja je bila pevačica poznata pod imenom Madama Europa. O tome koliko ga je Gonzaga cenio govori činjenica da je Rossi vojvodskim dekretom iz 1606. godine bio oslobođen nošenja obavezne žute značke, koja je bila uvedena kao jedna od restriktivnih i kaznenih mera usmerenih na manjinsku jevrejsku zajednicu.⁸ Rossi nije bio prvi Jevrej koji je bio angažovan na dvoru, ali je bio prvi koji je bio ne samo instrumentalista nego i kompozitor.⁹ Ipak, Rossi nije isključivo bio vezan za Gonzagin dvor, već se iz dostupne sačuvane građe može pretpostaviti da su njegovo primarno profesionalno okruženje bile jevrejske pozorišne trupe koje su se istakle u kulturnom životu Mantove kako u jevrejskom getu tako i među hrišćanima, pa i na dvoru.¹⁰ Na mestu dvorskog violiniste kod Vojvode od Mantove Rossi je boravio do 1622. godine. Tragovi mu se gube posle 1628. godine (njegovo poslednje objavljeno delo datirano je na 3. januar te godine) i pretpostavlja se da je umro od posledica antisemitskih pogroma¹¹ izazvanih austrijskom ofanzivom tokom rata za Mantovansko nasleđe (1628–1631)¹² ili epidemije kuge koja je usledila.¹³

Rossi je pisao svetovnu muziku (najviše kanconete i madrigale), duhovnu horsku muziku, kao i instrumentalna dela (sonate, sinfonije, instrumentalne kancone), koja su karakteristična po svom spoju kasnorenesansne i ranobarokne (negde i: protobarokne) muzičke estetike. Među nekim kolekcijama kompozicija ističe se njegova prva zbirka *Canzonette*, koju je

8 Ovu dozvolu odobrio je i naredni vojvoda Frančesko II. Kako je vreme odmicalo, međutim, čini se da su tesne veze između Rossija i dvora popuštale. Iain Fenlon, „Rossi, Salamone”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23896>.

9 Don Harrán, *Salamone Rossi. Jewish Musician in Late Renaissance Mantua* (New York: Oxford University Press, 1999), 13.

10 Fenlon, „Rossi, Salamone”.

11 Jevrejski pogrom, kao jedna od manifestacija antisemitizma, masovna je nasilna akcija koju je izvršio deo društva u odnosu na Jevreje kao nacionalnu i versku manjinu.

12 Rat za Mantovsko nasleđe desio se u severnoj Italiji i trajao je od 1628. do 1631. godine. Jedan od uzroka bio je suzbijanje prava vladajuće dinastije Gonzaga, ali i želja Francuske i habzburgovaca (nadvojvoda Austrije i kraljeva Španije) da uspostave svoje pristalice na prestolu. David Parrott, „The Mantuan Succession in Early Modern Europe”, *English Historical Review* 112, 445 (1997): 20–65, <https://doi.org/10.1093/ehr/CXII.445.20>.

13 Fenlon, „Rossi, Salamone”.

objavio 1589. godine i koja sadrži 19 kanconeta za tri glasa.¹⁴ Značajan uspeh i dobru reputaciju postigao je u domenu instrumentalne muzike, a u Italiji je objavio i oko 150 svojih svetovnih dela. Zahvaljujući poznanstvu s Leonom da Modenom¹⁵, koji je dekretom rabinata 1605. godine odobrio upotrebu polifone horske muzike i pevanje u sinagogama, Rossi stvara i jevrejsku sakralnu muziku. Posebno se ističe zbirka *Pesme Solomonove (Hashirim asher lish'lomo)*¹⁶, koja sadrži 33 polifono postavljena jevrejska psalma, između ostalog, himnu *Adon Olam* i *Kadiš*, jevrejsku molitvu za mrtve u osmoglasnom slogu u dve verzije. Ove kompozicije izvođene su tokom proslave Šabata¹⁷ i drugih jevrejskih verskih praznika u sinagogi.

Inspiracija za festival pronađena je upravo u prirodi Rossijevog dela, koje sintezom različitih elemenata i kodova promovise poštovanje različitosti kulturnog nasleđa, kao i dijalog putem njihovih neobičnih spojeva na visokom umetničkom nivou. Osnivač i direktor festivala je dirigent Stefan Zekić, koji je studije dirigovanja i solo pevanja završio na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Pri istoj instituciji trenutno je na doktorskim akademskim studijama dirigovanja s operским usmerenjem. Pored direktora, upravu festivala čini i njegov Umetnički odbor, čiji su članovi (bili) Zoran Erić (1950–2024), kompozitor i redovni profesor u penziji na Katedri za kompoziciju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, Ana Stefanović, muzikološkinja i redovna profesorka na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu i istraživač saradnik pri francuskom Institutu za muzikološka istraživanja *IreMus* (Pariz), Branka Cvejić-Mezei, predsednica hora *Braća Baruh* i direktorka Beogradske filharmonije u penziji; Ladislav Mezei, violončelista i redovni profesor na Katedri za kamernu muziku Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

14 Smatra se da je moguće da akrostih VIVAT S R (Živeo S[alomon] R[osi]) koji se nalazi u sadržaju ove publikacije ukazuje na potencijalni datum Rossijevog rođenja – 19. avgust 1570. Don Harrán, *Salamone Rossi. Jewish Musician in Late Renaissance Mantua* (New York: Oxford University Press, 1999), 12. Iain Fenlon, „Rossi, Salamone”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23896>.

15 Leone da Modena bio je jevrejski učenjak rođen u Veneciji u porodici čiji su preci migrirali u Italiju nakon proterivanja Jevreja iz Francuske.

16 Pretpostavlja se da je naslov zbirke zapravo igra reči koja aludira na kompozitorovo ime, budući da zbirka, iako bazirana na Starom zavetu, ne sadrži materijal iz *Pesama Solomonovih*. Fenlon, „Rossi, Salomone”. Zbirku je izdao Leone de Modena 1622/23. godine.

17 Šabat je je praznik Jahvinog saveza s Jevrejima. To je sedmi dan u nedelji, dan veselja i odmora.

Prema rečima direktora festivala, njihova vizija je „da se kroz kontinuirani i dugoročan razvoj [ova manifestacija] pozicionira na mapi najznačajnijih muzičkih festivala u Evropi, te da [...] na internacionalnom nivou postane sinonim za negovanje, istraživanje i stvaranje kulturnog dijaloga, ali i jevrejske tradicije u muzici”.¹⁸ U ovom idejnom proglašenju organizatori ističu da je njihova koncepcija festivala inovativna, da tematskim određenjem poziva na multikulturalnost i da je jedinstvena u poređenju s ostalim manifestacijama istog reda u evropskim okvirima. U kontekstu lokalne kulturne politike namera organizatora je da se *Rossi fest* nađe među budućim liderima beogradskih kulturnih manifestacija.

Upečatljivo insistiranje uprave festivala na interkulturalnom dijalogu, multikulturalnosti i promociji jevrejske kulture kao ideološkim nosiocima festivala ukazuje na paralele ovog koncepta s *Deklaracijom umetničkih festivala o interkulturalnom dijalogu*. Ovu deklaraciju donela je 2007. godine Evropska asocijacija festivala (European Association of Festivals), a u skladu sa *Belom knjigom o interkulturalnom dijalogu*, koja je bila deo kampanje Evropske unije za rešavanje tenzija i problema u multikulturalnim zajednicama.¹⁹ Interkulturalni dijalog, kao „otvorena i uvažavajuća razmena gledišta između pojedinaca i grupa koji pripadaju različitim kulturama, koja vodi dubljem razumevanju globalne percepcije”,²⁰ u oblasti umetničkih festivala manifestuje se kroz sabiranje, cirkulaciju i predstavljanje različitih kulturnih tokova i fenomena. U tom svetlu se i osnovna potka *Rossi festa* još jednom ukazuje kao specifična u pogledu negovanja lokalne i globalne jevrejske i savremene muzičke kulture, a otvaranje ka muzičarima, kompozitorima i kulturnim radnicima iz celog sveta – jedan od osnovnih zadataka za postizanje celovitosti u realizaciji ideja o interkulturalnim i multikulturalnim ‘razgovorima’.

Rossi fest prvi put je održan 25–28. januara 2018. godine, uz podršku Ambasade Izraela, Italijanskog instituta za kulturu, Jevrejske zajednice u Srbiji, Gete instituta, Skupštine Grada Beograda i Narodnog pozorišta

18 „Rossi Fest”, *Rossi fest Belgrade*, pristupljeno 11. januara 2024, <https://www.rossifest.org>.

19 Jelena Arnautović, „Muzički festivali u Srbiji u prvoj deceniji 21. veka kao mesta interkulturalnih dijaloga” (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2014), 23.

20 *Council of Europe: Intercultural Dialogue*, „The Concept of Intercultural Dialogue”, prema: Arnautović, 21.

u Beogradu.²¹ Već te godine festival je ponudio raznovrstan program i postavio strukturni okvir koji će nastaviti da neguje i u narednim izdanjima. Okosnicu festivala činilo je šest koncerata; prvi od njih, kojim je festival svečano otvoren 25. januara u Skupštini grada Beograda, svojim naslovom – *Pesme Salomonove* – i premijernim izvođenjem kompozicija Salomona Rossija i Elama Rotema, što ih je upriličio ansambl *Profeti della Quinta*, nedvosmisleno je ukazao na pomenute postulate festivala. Sadržajan program festivala činilo je još pet koncerata, od kojih se istakao gala koncert na Velikoj sceni Narodnog pozorišta u Beogradu. Publika je imala priliku da čuje arije, ansamble i horske numere iz opera u izvođenju solista iz Izraela, Srbije i Amerike, horova *Braća Baruh* i *Adi* i Jevrejskog kamernog orkestra iz Beograda, pod dirigentskim palicama izraelskih dirigenata Odeda Shomronya i Marka Volocha, te direktora festivala Stefana Zekića.

Pored koncertnih aktivnosti *Rossi fest* je od početka uspostavio kategoriju majstorskog kursa kao jednog od stubova svog programa, te su tako u okviru prvog izdanja održana dva majstorska kursa: za dirigente, koji je vodio pomenuti Oded Shomrony, i za solo pevače, koji je realizovala Olga Makarina, sopran Metropolitene opere. Majstorski kurs za opersko pevanje okupio je ukupno 11 pevača, koji su pretposlednjeg dana festivala održali koncert u Narodnom pozorištu u Beogradu. Naučno-edukativni aspekt programa takođe je ustanovljen već tokom prve edicije, o čemu će biti više reči dalje u tekstu.

Nakon uspešno održanog prvog *Rossi festa* usledile su nove ideje, promene, dopune i sve što ide uz jednu ovakvu vrstu muzičkih sadržaja spakovanih u formu festivala. Druga edicija zadržava očigledno dobru praksu koncerata, majstorskih kurseva i predavanja, a kao novinu donosi izvođenje opere *Krunisanje Popeje* Claudija Monteverdija. Ova operaska linija, koja je organizacionom timu bila bliska po interesovanjima i senzibilitetu, dovela je i do formiranja Letnje operске akademije s majstorskim kursovima za solo pevače i izvođenje opera. U nastavku teksta pojedinačno ćemo sagledati najznačajnije rubrike koje su se profilisale tokom kratke ali sadržajne istorije *Rossi festa*.

21 „Međunarodni festival klasične muzike prvi put u Beogradu”, *Novosti*, 24. 1. 2018, <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:708042-Medjunarodni-festival-klasicne-muzike-prvi-put-u-Beogradu>.

Portreti i sećanja: podsticanje savremenog stvaralaštva

Centralni deo ove festivalske manifestacije predstavlja konkurs za mlade kompozitore koji iz godine u godinu rezultira koncertom *Portreti i sećanja*, a koji se tradicionalno i simbolično održava 27. januara, na Svetski dan sećanja na žrtve Holokausta. Izuzetak u pogledu programa i izostanka konkursa je bio istoimeni koncert 2020. godine, kada je izveden *Kvartet za kraj vremena* (*Quatuor pour la fin du temps*) Oliviera Messiaena (1908–1992). Osim toga, prva edicija festivala uključila je u program koncerta *Portreti i sećanja* i dela drugih kompozitora, istorijskih ličnosti i savremenika, koja odgovaraju tematici jevrejskog stradanja – Sergeja Prokofjeva (1891–1953), Aleksandra Vujića (1945–2017) i Aleksandra Simića (1973).

U okviru ovog segmenta festivala predstavljeno je u prethodnim godinama 30 novih dela mladih savremenih kompozitora iz Srbije, Izraela, Češke, SAD-a, Južne Afrike, Ujedinjenog Kraljevstva, Filipina, Ukrajine, Rusije itd. Vredi napomenuti da je na konkurs neretko stizalo i desetostruko više dela u odnosu na broj koji se našao u finalnom izboru. Govoreći o ideji ovog konkursa, organizatori su naglasili sledeće:

„(...) nastojimo da tematikom kojom se konkurs, kao i sam festival, bavi, podstaknemo mlade umetnike, ali i publiku festivala, u daljem nastojanju da se bave istraživanjem događaja, literarnih i drugih dela vezanih za tematiku holokausta, dok će njihova umetnička dela koja budu nastala ovom prilikom postati sastavni deo svetske umetničke baštine, ali i repertoara učesnika festivala iz svih zemalja, te će preko proširene programske osnove, umetnici i dalje aktivno nastaviti da čuvaju sećanje na ovaj strašan deo ljudske istorije i nakon završetka festivala. Rossi fest ovakvim načinom delovanja preuzima značajnu ulogu u baštinjenju kulture svesti o holokaustu i stvara novu kulturnu sferu u umetničkoj praksi budućih pokoljenja.”²²

Konkurs za kompozitore osmišljen je tako da tematski podstakne stvaranje novih dela – pomoću literarnih ili drugih predložaka. Tako je 2018. i 2019. godine bio posvećen „sećanju na događaje tokom Drugog svetskog rata, koji uključuju odavanje počte žrtvama, pojedincima i kolektivima, ali i

22 „Portreti i sećanja”, Rossi fest Belgrade, pristupljeno 11. januara 2024, <https://www.rossifest.org/>.

hrabrim i pravičnim delima".²³ Tri od ukupno sedam dela odabranih na konkursu 2021. godine bilo je inspirisano pesmom *Krvava bajka* Desanke Maksimović, posvećenoj uspomeni na đake streljane u Kragujevcu oktobra 1941. godine. Konkurs je 2022. godine pred kompozitore kao podsticaj stavio različita literarna svedočanstva o Holokaustu poput pesme *Usiljeni marš* mađarskog pesnika jevrejskog porekla Miklósa Radnótiya, pesme *Ponedeljak* Prima Levija, pesama *Zaostavština* i *Daleko od Babin Jar* Julije Kolchinsky Dasbach, dnevnika Antonine Žabińske, *Božanstvene komedije* Dantea Alighierija. Konačno, u propozicijama koje su pripremale izdanje *Rossi festa* 2023. godine prednost je data kompozitorima koji će se osvrnuti na životno iskustvo Hilde Dajč (1922–1942), Beograđanke poreklom iz imućne aškenaske porodice, koja se tokom rata prijavila da bude medicinska sestra u Jevrejskom logoru na Sajmištu, odakle je slala pisma svojim prijateljicama. Sa Sajmišta je i odvedena na svoju poslednju vožnju gasnim kamionom. Inspiracija njenim potresnim svedočanstvima dovela je u konačni izbor ove godine petoro mladih kompozitora i kompozitorki (v. Tabelu 1).

23 „Koncert *Portreti i sećanja*”, *Rossi fest Belgrade*, pristupljeno 11. januara 2024, <https://www.rossifest.org/portreti-i-secanja-2018>.

	2018	2019	2021	2022	2023				
Damjan Ilovičin (SRB)	<i>Psalm</i> za solo sopran	Ben Lun (GBR)	T4 za violinu, violončelo, alt trombon, detekciju pokreta i elektroniku	Džonatan Domingo (PHL)	<i>Daleka sećanja</i>	Marko Karamfilovski (SRB)	<i>Usiljeni maš</i>	Gevin Sol Gudrić (USA)	<i>Hilda and Mirjana's Last Encounter</i>
Jug Marković (SRB)	<i>Nirvana</i> za mešoviti hor	Braha Bdil (ISR)	<i>Hayom</i> za baritona i hornu	Rose Hall (GBR)	<i>Krvava bajka</i>	Oto Vanke (AUT)	<i>Putevi... senke</i>	Lazar Marić (SRB)	<i>Plać Hilde Dajč</i>
Tamar Melani Šalit (ISR)	<i>Parcelan</i> za ženski hor i gudački kvintet	Gaj Ben-Tov (AUT)	<i>Liebe Luisel</i> za glas, klasičnu gitaru, klarinet, klavir, violončelo i kontrabas	Evgenija Koževnikova (RUS)	<i>Još uvijek ima nade</i>	Horhe Andreas Baljestero (USA)	<i>Prvo su došli...</i>	Zek Culabof Dejvis (USA/ MKD)	<i>Urifurl</i>
Vladica Milkčević (SRB)	<i>Slike sećanja iz Dunavske ulice</i> za sopran, violinu i klavir	Nina Perović (MNE)	<i>Sjedorci</i> za naratora, ženski vokal i klavir	Adrian Mocanu (UKR)	<i>Bili smo ništa, i jesmo, i to ćemo čemo ostati</i>	Karmel Kuriel (ISR)	<i>Postoji li išta tužnije od voza</i>	Lazar Đorđević (SRB)	<i>Letters from Semlin</i>
Stefan Naerac (SRB)	<i>Pugna interior</i> za gudački orkestar	Lazar Đorđević (SRB)	<i>IV razjednice</i> iz 1994. za naratora i kamerni ansambl	Tamara Knežević (SRB)	<i>Krvava bajka</i>	Gil Dori (ESP)	<i>Mojom smću... II</i>	Braha Bdil (ISR)	<i>Meta-morphosis on the Theme of Hava Nagla</i>
Ana Segal (ISR)	<i>Fuga smrti</i> , oratorijum za solo bariton, hor i orkestar	Lazar Đorđević (SRB)	21. oktobar	Česni Palmer (ZAF)	<i>U prostorima i vremenu, i dalje se sećam</i>				
		Braha Bdil (ISR)	<i>Smrť moga oca</i>	Pavel Nesit (CZE)	1396 za alt saksofon, mali bubanj i činele				

Tabela 1: Pregled pobjedničkih autora i kompozicija.²⁴

²⁴ Iz tabele je izostavljena 2020. godina budući da te godine nije održan konkurs za kompozitore, a na koncertu 27. januara izveden je, kako je pomenuto, Messiaenov *Kvartet za kraj vremena*.

Vredi primetiti i da se određena kompozitorska imena ponavljaju iz godine u godinu, što može da znači da se dela ovih autora i autorki zaista ističu u odnosu na preostale pristigle radove, istovremeno ukazujući na tendenciju 'povratka' koju ovi kompozitori i kompozitorke pokazuju prema *Rossi festu*, tematici koju ovaj konkurs neguje i nivou kvaliteta izvođenja sopstvenih dela. Propozicije konkursa tokom godina uglavnom nisu ograničavale sastave za koje su dela pisana (izuzetak je konkurs za 2023. godinu kada se prilagalo delo za violinu, klarinet i klavir), te je tako vremenom dobijen širok dijapazon dela specifične savremene estetike – od solističkih dela, preko kamernih ostvarenja najrazličitijih sastava, pa sve do horskih, orkestarskih i većih vokalno-instrumentalnih kompozicija (v. Tabelu 1). Muziku mladih kompozitora i kompozitorke izvodili su tako Jevrejski kamerni orkestar, Hor „Braća Baruh”, Sinagogalni ansambl iz Berlina, trio „Aratos”, te solisti Mina Gligorić (sopran), Milena Damnjanović (sopran), Aleksandra Jovanović (sopran), Ana Radovanović (mecosopran), Roberto Jakini (tenor), Vuk Zekić (bariton), Simonida Rodić (flauta), Nikola Đurica (klarinet), Nikola Ulemek (bas-klarinet), Katarina Popović (horna), Mina Mendelson (violina), Duško Nikolić (violina), Nemanja Marjanović (viola), Ladislav Mezei (violončelo), Miladin Stojković (kontrabas), Marko Kovač (klavir), Igor Dražević (klavir), Vanja Šćepanović (klavir) Milana Benedek (gitara) i drugi. Vremenom su se, takođe, isprofilisali i solisti i ansambli s kojima *Rossi fest* intenzivnije saraduje na realizaciji novih kompozicija.

***Rossi fest*: obrazovna dimenzija**

Rubrika *Rossi festa* koja je ustanovljena od samog početka i koja se praktično u istom obliku odigrava svake godine odnosi se na muzikološka predavanja u okviru festivala. Redovni i, sudeći po učestalosti izlaganja, rezidencijalni predavač festivala jeste dr Ana Stefanović, muzikološkinja i članica Umetničkog odbora ove manifestacije. Njoj se u dva navrata priključila i muzikološkinja dr Tijana Popović Mladenović, redovna profesorka Fakulteta muzičke umetnosti, dok je 2023. godine *Rossi fest* na svoj program uvrstio predavanja dr Maje Vasiljević, muzikološkinje i sociološkinje, naučne saradnice Filozofskog fakulteta u Beogradu, i Dore Lovrečić, muzikološkinje i pijanistkinje iz Rijeke (v. Tabelu 2).

Teme predavanja Ane Stefanović tokom godina pratile su, zaokruživale ili najavljivale idejne i programske niti festivala. Tako je, na primer, njeno predavanje 2018. godine bilo posvećeno upravo upoznavanju sa životom i delom Salomona Rossija, koje je u segmentu muzičkog programa i ozvučeno, i to na pomenutom otvaranju festivala, kada je upriličen koncert

izraelsko-švajcarskog ansambla „Profeti della Quinta”, specijalizovanog za izvođenje muzike 16. i 17. veka. U narednih nekoliko izdanja festivala predavačice su izlagale o muzičkim i operskim tumačenjima starozavetnih tema i parabola, pretežno u baroknoj muzici. Istupajući iz tematskog korpusa barokne muzike i otvarajući ovu festivalsku rubriku za teme iz savremene istorije, predavanja Tijane Popović Mladenović bila su posvećena *Concerto for Viola and Orchestra* Benjamina Yusupova, te Messiaenovom *Kvartetu za kraj vremena*, nastalom i premijerno izvedenom tokom kompozitorovog zatočeništva u koncentracionom logoru u Silesiji. Ovom predavanju komplementirao je već pomenuti koncert *Portreti i sećanja* iz iste godine, kada je i izvedeno ovo delo.²⁵

Predavanje Maje Vasiljević bilo je posvećeno osvetljavanju doprinosa jevrejskih muzičara u kulturnom životu Beograda između dva svetska rata. Na drugom izlaganju ove festivalske godine Dora Lovrečić je govorila o stvaralaštvu kompozitora i operskog pevača Aarona Marka Rothmüllera (1908–1993). Tako je nakon nekoliko godina fokusa na inostrane kompozitore i monumentalna dela različitih epoha osetnim usredsređivanjem na lokalne i regionalne jevrejske muzičare 20. veka ipak nastavljeno negovanje osnovnih tema festivala.

GODINA	PREDAVAČ	PREDAVANJE
2018.	Ana Stefanović	Delo Salomona Rossija u osvit muzičke modernosti
2019.	Ana Stefanović	<i>David i Jonatan</i> , biblijska opera Mark-Antoana Šarpentjea
	Tijana Popović Mladenović	<i>Concerto for Viola and Orchestra / Viola Tango Rock Concerto</i> Benjamina Yusupova Muzika ima viziju – slušajući druge i sebe kroz nju
2020.	Ana Stefanović	Judicium Salomonis: dve barokne interpretacije u oratorijumima Karisimija i Šarpentjea
	Tijana Popović Mladenović	Pre i posle muzike Mesijanovog <i>Kvarteta za kraj vremena</i>

25 Koncert je održan u Narodnom pozorištu u Beogradu na sceni Raša Plaović. Delo su izveli: režija – Ana Grigorović, scenografija – Dunja Kostić, koreografi – Miloš Kecman, Milan Bačkulja, montaža – Jovan Vlahović, Matija Novaković, Mina Mendelson, violina, Nikola Đurica, klarinet, Vanja Šćepanović, klavir, Pavle Savić, violončelo.

2021.	Ana Stefanović	Psalm 137 u baroknim muzičkim interpretacijama
2022.	Ana Stefanović	Priča o Ester u žanrovskim interpretacijama muzičkog baroka
2023.	Maja Vasiljević	Jevrejski muzičari u Beogradu između dva svetska rata
	Dora Lovrečić	Aron Marko Rotmuler, kompozitor i operski pevač jevrejskog porekla

Tabela 2: Predavači i teme predavanja kroz istoriju festivala

Letnja operna akademija i majstorski kursevi

Letnja operna akademija *Rossi festa* ustanovljena je 2021. godine i od tada se održava u letnjem periodu kao zaseban deo festivala. Kako organizatori navode, ovaj segment festivala „ima za cilj predstavljanje i promociju operne umetnosti domaćoj i međunarodnoj publici, kao i edukaciju mladih opernih profesionalaca”.²⁶ Gledano iz perspektive tematike i logistike u organizaciji, ova odluka je opravdana kada je u pitanju suplementarni deo programa.

Program prve Letnje operne akademije sproveden je iz dva dela, donoseći produkciju opere *Karmen* Georgesa Bizeta, kojoj je prethodio dvonedeljni program (časovi pevanja, koučing, muzičke i režijske probe i izvođenje), kao i dvodnevni majstorski kurs solo pevanja koji je završen nastupom i nadmetanjem na Mocart takmičenju,²⁷ čime su organizatori obeležili i 230. godišnjicu od smrti Wolfganga Amadeusa Mozarta.

Iako se tematikom opere odstupa od osnovne ideje negovanja jevrejske kulture i istorije, postavka opere *Karmen* koju je realizovala rediteljka Ane Grigorović dotiče se pitanja marginalizovanih, zaboravljenih i otuđenih iz savremenog društva. Naime, Grigorović operu postavlja u kontekst izbegličkog centra i u prvi plan stavlja raznolike vrste borbe glavnih protagonista – Roma i migranata, koji su višeslojno diskriminirani tokom migrantske krize 2015–2019. godine u Evropi. Time se aktuelizuju pitanja

26 „Letnja operna akademija”, *Rossi fest Belgrade*, pristupljeno 11. januara 2024, <https://www.rossifest.org/letnja-akademija-2023>.

27 Predavači su bili ujedno i članovi žirija – soprani Olga Makarina, Aneta Ilić i Katarina Jovanović, kao i dirigenti Srbojub Dinić i Adi Bar Soria.

„prava na kretanje, rad i slobodnu ljubav”,²⁸ što upadljivo rezonira i s *Deklaracijom umetničkih festivala o interkulturnom dijalogu*.

Drugo izdanje letnje operske akademije donelo je još jedan iskorak u savremenu opersku produkciju postavkom jednočinke *Plajt* Giacoma Puccinija na beogradskom splavu 20/44 uz DJ set. Ponovnim donošenjem problema marginalizovanih ljudi – ovoga puta lučkih radnika, radničke klase – na scenu se nastavlja pomenuti trend postavljen kako na glavnom programu *Rossi festa* tako i na letnjoj akademiji. Pored toga što predstavlja iskorak iz pozorišne sale radi dočaravanja života „na vodi”, ovo izvođenje pripada krugu *site-specific* savremenog umetničkog izvođenja i izraza, kojim se takođe pravi iskorak prema novoj publici.

Nadograđujući segment festivala u kom se učesnici bez publike usavršavaju u svojim poljima delovanja, majstorski kursevi druge letnje akademije ticali su se rada s dirigentima Adijem Barom Sorijom i Stefanom Zekićem, a – što je posebno važno radi lociranja iskoraka u muzički i kulturni menadžment – organizovana je i tribina o savremenom operskom biznisu sa solo pevačicom Sanjom Anastasijom. Povratak na osnovnu tematiku i primarnu lokaciju *Rossi festa* desio se na Evropski dan jevrejske kulture, kada je upriličen gala koncert u Narodnom pozorištu u Beogradu, na čijem su se repertoaru iznova našli jevrejski kompozitori i dela s temama iz jevrejske kulture.

Mesto primenjene muzikologije na *Rossi festu*

Učešće na projektu *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society (APPMES)* podstaklo nas je na preispitivanje i lociranje praksi primenjene muzikologije, koja se smatra relativno mladom disciplinom,²⁹ a nastaje po uzoru na svoju „sestrinsku

28 „Letnja operska akademija. Avgust 2021, Beograd“, *Rossi fest Belgrade*, pristupljeno 11. januara 2024, <https://www.rossifest.org/letnja-akademija-2021>.

29 Malik Šarif (Malik Sharif), međutim, tvrdi da je primenjena muzikologija ipak stariji fenomen i da njegovi koreni sežu do samih početaka muzikologije kao naučne discipline u 19. veku. Malik Sharif, „From Spitta to Seeger. Early Theories of Applied Musicology”, u: *The Routledge Companion to Applied Musicology*, ur. Chris Dromey (New York: Routledge, 2023), 9–22. Videti takođe i: Adam Ockelford, Graham Welch, ur., *New Approaches in Applied Musicology. A Common Framework for Music Education and Psychology Research* (New York: Routledge, 2020), David Beard, „Musicology’s Crisis of Identity”, u: *Shaping the Present through the Future. Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, ur. Bojana Radovanović, Miloš Bralović, Maja Radivojević, Danka Lajić Mihajlović and Ivana Medić (Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2021), 13–36.

disciplinu" etnomuzikologiju, odnosno primenjenu etnomuzikologiju, koja već decenijama ostvaruje rezultate u ovoj oblasti. Imajući u vidu da je i u okvirima *Rossi festa* muzikološki stručni rad nezaobilazan u različitim kapacitetima, otvara se prostor za analizu toga rada upravo iz perspektive aplikabilnosti. Primenljivost, naime, podrazumeva upotrebu muzikološkog znanja u različitim prilikama i situacijama koje sežu izvan uobičajenog, akademskog konteksta. Između ostalog, primenjena muzikologija podrazumeva rad s muzičkim nasleđem i aktuelnostima kroz aktivnosti izvođačkog, prezervatorskog i diseminacijskog usmerenja.³⁰

Muzikološko delovanje u vezi s festivalima može da bude ono koje se odigrava u okvirima datog festivala, ali se takođe može odnositi na raznovrsne promotivne i organizacione aktivnosti pre i posle date manifestacije. Tako muzikološki posao u domenu festivala može da se odnosi na bilo kakav stručan rad, predavanja, učešće u komisijama i žirijima, uređivanje i rukovođenje muzičkog programa, pisanje programskih knjižica, pisanje projekata radi dobijanja finansijske podrške i slično.³¹

Istorija umetničkih i muzičkih festivala na ovim prostorima pokazuje da muzikologija zauzima značajnu poziciju i na najstarijima od njih. U neke od najizrazitijih primera spadaju festivali *Jugoslavenska muzička tribina* u Opatiji (1964–1990) i *Mokranjčevi dani* u Negotinu (1966–). Naime, pored aktivnog učešća muzikologa u programskim i upravnim odborima festivala, na festivalu u Opatiji razvijana je i naučno-muzikološka delatnost koja je predstavljala svojevrstu smotru diskusija o najaktuelnijim temama u polju nove muzike, a u kontekstu društveno-političkih prilika SFR Jugoslavije.³² Štaviše, ova manifestacija je upravo zbog razvijene kulture naučne debate „katkada zadobijala odlike društveno angažovanog projekta”,³³

30 Ivana Medić, "Applied Musicology: A 'Manifesto', and a Case Study of a Lost Cultural Hub", *Muzikologija-Musicology* 33 (2022): 87–102. <https://muzikologija-musicology.com/index.php/MM/article/view/59>, <https://doi.org/10.2298/Muz223087M>.

31 Ibid., 91.

32 Miloš Marinković, „Naučno-muzikološki aspekti Jugoslavenske muzičke tribine / Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1964–1979)”, u: *Jugoslovenska ideja u/o muzici*, ur. Mirjana Veselinović-Hofman, Srđan Atanasovski i Nemanja Sovtić, 61–79. Novi Sad – Beograd: Matica srpska – Muzikološko društvo Srbije, 2020, https://hdl.handle.net/21.15107/rcub_dais_8977.

33 Marinković, „Naučno-muzikološki aspekti...”, 62. Ideja o festivalskom delovanju kao društvenoj obavezi u polju domaće muzičke kulture razmatrana je i u kontekstu festivala *Muzika u Srbiji* (1976–1991), videti: Miloš Marinković, „Festival *Muzika u Srbiji* kao 'permanentna društvena obaveza muzičkih radnika'”, *Muzikologija/Musicology*, 35 (2023): 105–126. <https://muzikologija-musicology.com/index.php/MM/>

što je u skladu s opštim postulatima primenjene nauke uopšte. Festival *Mokranjčevi dani* od 1970. godine odvaja se od sadržaja folklornog karaktera povezanog s Negotinskim vašarom i u narednim godinama transformiše u festival umetničke muzike,³⁴ postepeno uključujući muzikologe kao besednike na svečanom otvaranju, članove stručnog žirija na čuvenom natpevanju horova, te kao učesnike programa naučnog, edukativnog i pratećeg karaktera poput tribina, diskusija, naučnih skupova, simpozijuma.

U skorijoj srpskoj istoriji najistaknutiji i najdugovečniji primer festivala savremene muzike koji aktivno integriše i koristi raznolika muzikološka znanja jeste *Međunarodna tribina kompozitora* u Beogradu (1993–).³⁵ U okviru ovog festivala – što je, kao što smo mogli videti, sasvim uobičajeno i za druge manifestacije ovoga tipa – muzikolozi su autori biltena i programske knjižice, redovni članovi žirija, predavači i debatnici na naučnim tribinama, autori slavljениčkih monografija o festivalu,³⁶ autori prikaza i recenzija, zaduženi za odnose s javnošću i medijima.

Kada je reč o *Rossi festu*, počevši od organizacije i nadležnog odbora festivala, muzikološko učešće evidentno je kako u najvišim instancama, tj. Umetničkom odboru festivala, tako i u „tihom” volonterskom timu koji „u pozadini” radi na pripremi i realizaciji svih događaja tokom cele godine. Taj rad podrazumeva, između ostalog, pisanje projekata za finansiranje, rad „na terenu” s gostima, komunikaciju s muzičarima, izvođačima, odborom festivala, institucijama domaćinima kao što su Narodno pozorište, Jevrejska opština Beograd i Jugoslovenska kinoteka, te koordinaciju svih ovih aktera i elemenata. Muzikološka predavanja, kao nosilac edukativnog dela programa i tematski kontrapunkt pažljivo osmišljenom koncertnom repertoaru, redovni su i nezaobilazni segment ovog festivala.

U okviru konkursa za mlade kompozitore uloga muzikologa je dvostruka: najpre, budući da Umetnički odbor festivala ujedno predstavlja i žiri

article/view/103, <https://doi.org/10.2298/MUZ2335105M>.

34 Arnautović, „Muzički festivali u Srbiji...”, 122.

35 O izazovima s kojima se ovaj festival i njegovi segmenti susreću u kontekstu postsocijalističke tranzicije videti: Janković-Beguš, Jelena i Ivana Medić. “On Missed Opportunities: The International Review of Composers in Belgrade and the ‘Postsocialist Condition’”, u: *Music in Postsocialism: Three Decades in Retrospect / Музыка у постсоцијализму: три деценије касније* (2020): 139–168, https://hdl.handle.net/21.15107/rcub_dais_10159.

36 Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur.), *...under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007* (Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 2007).

konkursa, muzikološkinja Ana Stefanović aktivno učestvuje u odabiru dela i shodno tome oblikovanju programske šeme festivala. S druge strane, od 2021. godine festival je inicirao pokretanje rubrike intervjua s mladim kompozitorima s idejom da publici približi njihove zamisli i stanovišta u vezi s konkursom, poziciju dela napisanih za *Rossi fest* u njihovom dosadašnjem opusu i slično.³⁷

U tom smislu, programski i organizacioni aspekti ovog festivala 'idu u korak' s aktuelnim stremljenjima i zahtevima u savremenoj humanistici, usled kojih se i javlja potreba za profilisanjem primenjene muzikologije. Ovakav vid slojevitog i prilagodljivog rada muzikologa nije neuobičajen i izričito inovativan, ali njegovo osvetljavanje u ovom „primenjenom” svetlu može biti važno za novu (sub)disciplinu. Takođe, ta vrsta angažovanja uklapa se u kulturalno i muzički inkluzivnu koncepciju *Rossi festa*, koji aktuelnost pokazuje u svojoj celokupnoj strategiji.

Zaključna razmatranja

Jedinstvena po izvoru inspiracije i primarnom usmerenju ka očuvanju i promociji jevrejske kulture, manifestacija *Rossi fest* kontinuirano radi, kako je već pomenuto, na više komplementarnih programskih grana koje su neophodne da bi festival bio uspešan i da bi se uopšte mogao svrstati u ovu kategoriju. U tom smislu programska strategija je adekvatna i ne odstupa od ustaljenih festivalskih praksi današnjice i bliske prošlosti.

S uporištem u kulturi sećanja i idejom povezivanja i učenja o jevrejskoj prošlosti i savremenim umetnicima, te s tendencijom objedinjavanja baroknog i savremenog stvaralaštva koje sam festival podstiče svojim konkursom, za *Rossi fest* će u narednom periodu biti moguće razvijanja koncepta objedinjujućeg nadnacionalnog iskustva na mestu gde se upoznaju, poštuju i prihvataju „drugi”. Upravo u toj tački, gde će, primera radi, poziv za nova dela koji za tekstualni predložak daje specifičnu, lokalnu, ali istovremeno i globalnu zajedničku priču stradanja tokom Drugog svetskog rata i marginalizovanih zajednica, biće moguće dalje razvijati potencijale interkulturalnog dijaloga i multikulturalnosti koje *Rossi fest* od samog početka potencira. Festival tako ne ostaje „samo” zajedničko mesto susreta i razmene kulturnih dobara, već i združivanje u razumevanju

37 Intervjue s kompozitorima 2021. godine vodila je i pripremila na srpskom i engleskom jeziku muzikološkinja Bojana Radovanović. „Intervjui – Portreti i sećanja”, <https://www.rossifest.org/intervjui-portreti-i-se%C4%87anja-22>.

pojedinačnih i grupnih iskustava, učenju istorije i angažovanju u pronalasku odgovara na kompleksna geopolitička pitanja sadašnjosti i budućnosti. Konačno, stremljenje takvom konceptu i ishodu festivalske manifestacije ne pretenduje na puko poklapanje u ciljevima i vizijama s pominjanom *Deklaracijom o interkulturnom dijalogu*, već govori o potrebi muzičara, umetnika, naučnika i kulturnih radnika da daju doprinos kako na sceni tako i u širem, društvenom kontekstu.

Reference:

- Arnautović, Jelena. „Muzički festivali u Srbiji u prvoj deceniji 21. veka kao mesta interkulturnih dijaloga”. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2014. https://hdl.handle.net/21.15107/rcub_nardus_5215.
- Beard, David. „Musicology's Crisis of Identity”. U: *Shaping the Present through the Future. Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, urednici Bojana Radovanović, Miloš Bralović, Maja Radivojević, Danka Lajić Mihajlović i Ivana Medić, 13–36. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2021. https://hdl.handle.net/21.15107/rcub_dais_11974.
- Dragičević-Šešić, Milena i Branimir Stojković. *Kultura – menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio, 2003.
- Dromey, Chris, urednik. *The Routledge Companion to Applied Musicology*. New York: Routledge, 2023.
- Fenlon, Iain. „Rossi, Salamone”. *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23896>.
- Harrán, Don. *Salamone Rossi. Jewish Musician in Late Renaissance Mantua*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Janković-Beguš, Jelena i Ivana Medić. “On Missed Opportunities: The International Review of Composers in Belgrade and the 'Postsocialist Condition'”. U: *Music in Postsocialism: Three Decades in Retrospect*, urednici Biljana Milanović, Melita Milin i Danka Lajić Mihajlović, 139–168. Belgrade, Institute of Musicology SASA, 2020. https://hdl.handle.net/21.15107/rcub_dais_10159.
- Miloš Marinković. „Festival *Muzika u Srbiji* kao 'permanentna društvena obaveza muzičkih radnika'“. *Muzikologija-Musicology* 35 (2023): 105–126. <https://muzikologija-musicology.com/index.php/MM/article/view/103>, <https://doi.org/10.2298/muz2335105M>. (cyrilic)
- Marinković, Miloš. „Jugoslovenski festivali savremene muzike utemeljeni tokom šezdesetih godina dvadesetog veka: uodnošavanje umetničkih, društvenih i političkih platformi”. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2022. <https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/608>.
- Marinković, Miloš. „Naučno-muzikološki aspekti Jugoslavenske muzičke tribine/Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1964–1979)”. U: *Jugoslovenska ideja u/o muzici*, urednici Mirjana Veselinović-Hofman, Srđan Atanasovski i Nemanja Sovtić, 61–79. Novi Sad – Beograd: Matica srpska – Muzikološko društvo Srbije, 2020. https://hdl.handle.net/21.15107/rcub_dais_8977.
- Marinković, Miloš. “Yugoslav Electroacoustic Music before the 1970s: Production and Promotion at Music Biennale Zagreb and the Yugoslav

- Music Tribune". U: "*Music in Society*". *The Collection of Papers*, No. 11, urednici Amra Bosnić, Nerma Hodžić-Mulabegović i Naida Hukić, 547–592. Sarajevo: Academy of Music, University of Sarajevo & Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina, 2020. <http://publications.mas.unsa.ba/index.php/zbornik/article/view/46>.
- Medić, Ivana. "Applied Musicology: A 'Manifesto', and a Case Study of a Lost Cultural Hub". *Muzikologija/Musicology* 33 (2022): 87–102. <https://muzikologija-musicology.com/index.php/MM/article/view/59>, <https://doi.org/10.2298/MUZ2233087M>.
- Mikić, Vesna i Ivana Ilić, urednik. *...under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 2007.
- Novosti. „Međunarodni festival klasične muzike prvi put u Beogradu”. Pristupljeno 24. januar 2018. <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:708042-Medjunarodni-festival-klasicne-muzike-prvi-put-u-Beogradu>.
- Ockelford, Adam i Graham Welch, urednici. *New Approaches in Applied Musicology. A Common Framework for Music Education and Psychology Research*. New York: Routledge, 2020.
- Parrott, David. „The Mantuan Succession, 1627–31: A Sovereignty Dispute in Early Modern Europe.” *English Historical Review* 112, 445 (1997): 20–65. <https://doi.org/10.1093/ehr/cx11.445.20>.
- Politika. „Dodeljene nagrade 'Muzika klasika' za 2022. godinu u Beogradu”. Pristupljeno 21. mart 2023, <https://www.politika.rs/sr/clanak/543953/Dodeljene-nagrade-Muzika-klasika-za-2022-godinu-u-Beogradu>.
- Radovanović, Bojana. „Intervju – Portreti i sećanja”. *Rossi Fest*, 2022. <https://www.rossifest.org/intervjui-portreti-i-se%C4%87anja-22>.
- Rossi fest Belgrade*. „Koncert Portreti i sećanja”. Pristupljeno 11. januara 2024. <https://www.rossifest.org/portreti-i-secanja-2018>.
- Rossi fest Belgrade*. „Letnja operska akademija 2023”. Pristupljeno 11. januara 2024. <https://www.rossifest.org/letnja-akademija-2023>.
- Rossi fest Belgrade*. „Letnja operska akademija. Avgust 2021, Beograd”. Pristupljeno 11. januara 2024. <https://www.rossifest.org/letnja-akademija-2021>.
- Rossi fest Belgrade*. „O festivalu”. Pristupljeno 11. januara 2024. <https://www.rossifest.org/>.
- Rossi fest Belgrade*. „Portreti i sećanja”. Pristupljeno 11. januara 2024. <https://www.rossifest.org/>.
- Sharif, Malik. „From Spitta to Seeger. Early Theories of Applied Musicology”. U: *The Routledge Companion to Applied Musicology*, urednik Chris Dromey, 9–22. New York: Routledge, 2023.

Summary

Exploring Belgrade's *Rossi Fest* in Light of Contemporary Music Festival Strategies

In this chapter, we are examining a relatively young music festival from Belgrade, Serbia, namely, the *Rossi Fest*. This manifestation was founded in 2018, inspired by the specific synthesis of the East and West in the life and work of the composer Salomon Rossi (1570–c1630), who combined classical music of the Western Europe with the Jewish synagogical and traditional texts. Therefore, the goal of the festival initiators was to combine different musical traditions, as well as to put together the work of the classical music cannon with the contemporary music. *Rossi Fest* also works in the domain of culture of remembrance, putting to the forefront of its thematical image the need to remember Jewish culture and historical suffering. From its beginnings, *Rossi Fest* nurtures several complementary parts of the program: competition for the young composers, concerts, lectures, summer opera academy, masterclasses, and so on. On this occasion, we strived to present and analyze the concept of the *Rossi Fest* form the perspective of contemporary festival strategies and the idea of the intercultural dialogue, with an overview of the role of applied musicology of this festival stage.

Radiofonski muzički esej i primenjena muzikologija: *Ono malo čega se sećam* Ivane Trišić¹

Radiophonic Music Essay and Applied Musicology: *Ono malo čega se sećam* by Ivana Trišić

Marija Maglov (Srbija / Serbia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.375

PREGLEDNI ČLANAK

REVIEW ARTICLE

SAŽETAK: U ovom tekstu predstavljeno je ostvarenje *Ono malo čega se sećam* autorke Ivane Trišić u kontekstu discipline primenjene muzikologije. Nakon opšteg osvrta na primenjenu muzikologiju, kao i na predlog razumevanja radiofonskog ostvarenja Ivane Trišić kao radiofonskog muzičkog eseja ukazano je na potencijale ove forme u kontekstu discipline.

KLJUČNE REČI: Radiofonija. Primenjena muzikologija. *Ono malo čega se sećam*. Ivana Trišić.

ABSTRACT: This text is dedicated to the piece *Ono malo čega se sećam* [*Little That I Remember*] by the author Ivana Trišić and examined in the context of applied musicology. It starts with the general overview of the applied musicology and suggests that it is possible to understand radio art work by Ivana Trišić as radiophonic music essay. In the end, potentials of this form in the context of the discipline are pointed out.

KEY WORDS: Radiophony. Applied musicology. *Ono malo čega se sećam* [*Little That I Remember*]. Ivana Trišić.

¹ Istraživanje je sprovedeno uz podršku Fonda za nauku Republike Srbije: 7750287 *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society – APPMES*.

Odrednicu *radiofonski muzički esej* upotrebljavamo u ovom radu s namerom da ukažemo na specifična radiofonska ostvarenja u kojima autori koriste pune potencijale radiofonskog medija u tom smislu da pored muzičkih i informativno-edukativnih govornih elemenata uključuju i dokumentarne, poetske i dramske segmente s ciljem da obrade određenu temu na kreativan način, izbegavajući zamke stereotipnih radijskih emisija. Pomenutu odrednicu uvodimo inspirisani načinom na koji je prva urednica serijala *Radionica zvuka* na Radio Beogradu Ivana Stefanović opisala različite teme i formate kojima je serijal bio posvećen, a među kojima navodi i „esejističke pristupe muzici“.² Uvođenjem ove odrednice pokušavamo da napravimo razliku između muzičkih emisija redovnog programa i onih koje su nastale kolažiranjem materijala različitog porekla, o čemu će biti više reči u daljem tekstu. U centru razmatranja jeste ostvarenje *Ono malo čega se sećam* (1982, Radio Beograd), autorsko ostvarenje muzikološkinje i nekadašnje muzičke urednice Trećeg programa Radio Beograda Ivane Trišić (1945). Cilj ovog teksta jeste interpretacija ovog radiofonskog ostvarenja kao primera primenjene muzikologije. Kako primenjena muzikologija podrazumeva primenu specifično muzikoloških znanja van usko akademskih okvira i medija, tj. u širem društvenom prostoru, biće razmotreno da li i pod kojim se uslovima ostvarenje Ivane Trišić može razumeti kao primer primenjene muzikologije u radiofonskoj formi. Dakle, u pitanju je razmatranje jedne istorijske, radiofonske, muzikološke forme koju prepoznajemo kao primer primenjene muzikologije, a u kojoj se uočava mogući uzor i potencijal za komunikaciju muzikoloških promišljanja i znanja o muzici u društvu usmeren van akademske zajednice.

Primenjena muzikologija

Prema Ivani Medić, jedna od osnovnih motivacija za razmatranje primenjene muzikologije jeste potreba da se izađe iz okvira akademske „kule od slonovače“,³ u kojima disciplina lako može ostati „zarobljena“, tako što će se sistematično, kroz teoriju i praksu, raditi na hibridnim aspektima

2 Ivana Stefanović, „Radionica zvuka, juče, danas, možda“, *RTV Teorija i praksa* 40 (1985): 56; Maglov, „Medijski obrt u muzici: produkcija i recepcija muzike u kontekstu medijske kulture u 20. veku“ (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2022), 245–246.

3 Malik Sharif uočava da je „dominantna karakteristika savremenih debata o primenjenim pristupima u muzikologiji, kao i generalno u akademskoj praksi, poziv naučnicima da napuste svoju poslovičnu kulu od slonovače“. Malik Sharif. „From Spitta to Seeger: Early Theories of Applied Musicology“, u: *The Routledge Companion to Applied Musicology*, ur. Chris Dromey (London and New York: Routledge, 2023), 10.

discipline koji imaju potencijal da deluju u širim društvenim zajednicama i da utiču na vidljivost i relevantnost nauke u društvu i kulturi.⁴ Muzikologija i etnomuzikologija su hibridne discipline jer se nalaze na razmeđu nauke, kulture i umetnosti, a njihovi ciljevi, metodologije i rezultati mere se trima standardima.⁵ Prema Medić, „glavni način da muzikologija postane 'primenjena' je da koristi svoje znanje o raznovrsnim tipovima muzike kako bi uticala na društvenu interakciju i upravljala pravcem promena u kulturi prevazilazeći tipičan akademski kontekst“, dok njeni glavni cilj i svrha treba da budu „ispunjenje političkih ili etičkih ideala ili programa, kao i otvoreno suprotstavljanje autonomiji discipline“.⁶ Relativističko posmatranje, „bottom-up“ pristup u delovanju, manjak selektivnosti i ekskluzivnosti u odabiru muzičkih objekata i težnja ka intervenciji, otvorenosti, interdisciplinarnosti i kritici akademizma Medić navodi kao glavne markere prepoznatljivosti nove discipline.⁷

Ipak, ova nastojanja nisu sasvim nova. Malik Sharif navodi da se „može izvesti ubedljiv argument da je, na početku, muzikologija bila primenjena“.⁸ Na primer, muzička kritika određivana je kao primenjena muzikologija i pre nego što se pod sintagmom „primenjena muzikologija“ podrazumevala razvijena disciplina usmerena ka društvenom i etičkom, praktičnom delovanju koje obuhvata raznovrsne muzičke žanrove, a ne samo umetničku muziku. Sharif napominje da je „muzički kriticizam ponekad smatran primenjenom muzikologijom *par excellence*“.⁹ S druge strane, pojedine od karakteristika primenjene muzikologije koje ističe Medićeve, poput interdisciplinarnosti, nisu isključive karakteristike primenjene

4 Ivana Medić, „Applied Musicology: A “Manifesto”, and a Case Study of a Lost Cultural Hub“. *Musicology* 33 (2022): 88–89.

5 Medić, „Applied“, 88.

6 Ibid., 89.

7 Ibid., 89–90.

8 Malik Sharif, „From Spitta to Seeger“, 10. Sharif navodi aktivnosti ranih muzikologa poput Guida Adlera, Hermanna Kretzschmara i Charlesa Seegera, kao i njihova stanovišta o ulozi i ciljevima muzikologije kao primenjene discipline, prelazeći preko okvira njene „samodovoljne potrage za znanjem i razumevanjem“. Ibid., 18. Na primer, Sharif navodi: „Hermann Kretzschmar otišao je korak dalje definišući muzikologiju kao fundamentalno primenjenu disciplinu“. Ibid., 14. Ipak, važno je istaći da Sharif navodi i primer Philippa Spitte, muzikologa otvoreno suprotstavljelog muzikološkim aktivnostima koje prevazilaze strogo naučne okvire.

9 Sharif, „From Spitta to Seeger“, 10. O muzičkoj kritici kao primenjenoj muzikologiji: Ivan Čavlović, *Uvod u muzikologiju i metodologiju naučno-istraživačkog rada* (Sarajevo: Muzička akademija, 2012).

muzikologije, jer sežu duboko u prošlost muzikologije kao discipline. Ipak, u pozadini specifične razlike koja postoji između savremenih razumevanja primenjene muzikologije i drugih usmerenja muzikologije u kojima pronalazimo slične karakteristike možemo uočiti razliku između fundamentalnog muzikološkog rada namenjenog drugim naučnicima i, suprotno tome, muzikološki zasnovan rad namenjen neakademskoj publici.¹⁰ U tom smislu otpor autonomiji discipline možemo razumeti kao prevazilaženje granica samodovoljnosti akademske zajednice. Primenjenom muzikologijom se smatra i 'javna muzikologija', koju Chris Dromey definiše kao „dvosmerni proces koji prepoznaje i pridaje veći značaj javnomuzikološkim artefaktima (poput programskih tekstova i radija) i koji razmatra kako muzikologija može učiniti muziku relevantnom i korisnom u javnoj sferi“.¹¹ Pomenuto izlaženje van granica akademske zajednice u kontekstu javne muzikologije ističe i Leah Broad kada citira Williama Robina, koji „definiše polje kao 'čin prevođenja naučnog rada za neakademska publiku'“.¹²

Dok se primenjena muzikologija ugleda na primenjenu etnomuzikologiju i preuzima neka od njenih glavnih usmerenja, jedna od ključnih razlika između dve discipline je u tome što je primenjena etnomuzikologija konkretnije vezana za zajednicu u kojoj neposredno aktivistički deluje. Ipak, Medić naglašava da je „sva muzika, uključujući i autorsku umetničku muziku pojedinačnih stvaralaca, proistekla iz određenih društvenih i obrazovnih krugova i kulturnih slojeva, i kao takva, nerazdvojiva je od konteksta u kojem je nastala“.¹³ Polazeći, dakle, od toga da je sva muzika *muzika u društvu* (kurziv M. M.), potencijal primenjene muzikologije da deluje razume se kao neupitan,¹⁴ a konkretno promišljanje karakteristika

10 Sharif, „From Spitta to Seeger“, 9. Sharif na ovom mestu prati zaključke Niklase Luhmanna o „naučnom radu kao pretežno zatvorenom sistemu u kojem naučnici komuniciraju i saraduju s drugim naučnicima nestrpljivim da steknu nova, iznenađujuća i interesantna znanja i razumevanja“. Ibid.

11 Chris Dromey, „Talking About Classical Music: Radio as Public Musicology“, u: *The Classical Music Industry*, ur. Chris Dromey i Julia Haferkorn (New York and London: Routledge, 2018), 183.

12 Leah Broad, „Shaping the Narrative: Musicology for a Public“, u: *The Routledge Companion to Applied Musicology*, ur. Chris Dromey (London and New York: Routledge, 2023), 76. William Robin je predavač javne muzikologije na Univerzitetu u Merilendu. Ibid.

13 Medić, „Applied“, 90.

14 Ipak, to delovanje ne podrazumeva nužno progresivne ili osnažujuće rezultate, već oni zavise od načina na koji se konkretno istraživanje sprovodi, kako to ističe Sharif.

discipline odnosi se prvenstveno na razmatranje užeg polja, taktika, metoda i medija konkretnog delovanja.

Navodeći da je glavni kriterijum područja užeg delovanja primenjene muzikologije izmicanje od „diskurzivne/reflektivne samodovoljnosti ka direktnijim tipovima društvenog angažmana“,¹⁵ Medić ukazuje na šest takvih područja: 1) mediji i nove tehnologije, 2) organizacija događaja, 3) umetničko-teorijski rad, 4) arhivski i kustoski rad, 5) kulturne politike i aktivizam i 6) edukativne aktivnosti.¹⁶ U promišljanju radiofonskog ostvarenja *Ono malo čega se sećam* kao primera primenjene muzikologije posebno su važne oblasti medija i novih tehnologija, kao i umetničko-teorijskog rada, jer je Ivana Trišić koristila medij radija i specifičnih radiofonskih sredstava izražavanja da bi u ovoj prevashodno umetničkoj formi iznela, teorijskim znanjem iz muzikologije potkrepljen, komentar o društveno-istorijskom problemu. Umetnički potencijali radiofonskog stvaralaštva naglašeni su u ovoj studiji jer upravo oni razdvajaju radiofonski muzički esej od formata muzičke kritike.¹⁷ Iako svako angažovanje na polju diseminacije muzike i znanja o muzici u radijskom programu može biti razmatrano kao aktivnost na polju primenjene muzikologije,¹⁸ dodata vrednost radiofonskog muzičkog eseja je u specifičnosti izražavanja koju pružaju radio uopšte i, preciznije, eksperimentalna radiofonija.

Sredstvima oblikovanja toka izlaganja na način moguć samo u ovom mediju podstiče se razmena informacija u formama van pisanog teksta, podstaknuta mogućnostima medija radija. Dok su one s razvitkom novih,

On poziva na analizu otvorenih i prikrivenih motiva u praktikovanju primenjene muzikologije. Sharif, „From Spitta to Seeger“, 18.

15 Medić, „Applied“, 90.

16 Ibid., 90–91. O različitim vidovima primenjene muzikologije videti i: Chris Dromey, ur. *The Routledge Companion to Applied Musicology* (London and New York: Routledge, 2023). Videti takođe: „Primenjena istraživanja muzike“, *Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu*, pristupljeno 15. januara 2024, <https://www.fmu.bg.ac.rs/studije/primenjena-istrazivanja-muzike/>.

17 Istovremeno, dakle, delo *Ono malo čega se sećam* razmatramo kao hibridni teorijsko-umetnički objekat u okviru primenjene muzikologije i kao mogući uzor u procesu pronalaženja novih medija komunikacije primenjene muzikologije van pisanog teksta.

18 Cf. Broad, „Shaping the Narrative“. Dromey ističe da radio posreduje i rekontekstualizuje emitovanu muziku, u čemu značajnu ulogu igra jezik koji prezenter i upotrebljavaju. Dromey, „Talking About Classical Music“, 183, 189, 191. Takođe, za ovog autora „radio zauzima jedinstvenu poziciju jer je tako potentna forma same javne muzikologije“. Ibid., 197.

digitalnih medija znatno raznovrsnije i bogatije nego osamdesetih godina 20. veka, u vreme nastanka ostvarenja Ivane Trišić, njen radiofonski muzički esej i dalje služi kao primer umetnički oblikovanog, ka kritici društvenog problema usmerenog muzikološkog 'teksta'. Iako nije u pitanju interventna aktivnost autorke, način njene komunikacije s publikom, u mediju radija, evocira težnje javne muzikologije.¹⁹

Drugim rečima, *Ono malo čega se sećam*, zbog svojih kvaliteta koji rezoniraju s karakteristikama primenjene muzikologije, može poslužiti kao uzor budućim formatima komunikacije primenjeno-muzikološkog znanja. Pre nego što konkretno budu izloženi oni segmenti radiofonskog muzičkog eseja Trišićeve koji ukazuju na karakteristike primenjene muzikologije, samo ostvarenje, kao i karakteristike eksperimentalne radiofonije uopšte biće detaljnije predstavljeni.

***Ono malo čega se sećam* i potencijali radiofonskog muzičkog eseja**

Po završetku diplomskih studija muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, koje je zaokružila diplomskim radom posvećenim psihoanalizi i muzici (što je interesantno iz perspektive primenjene muzikologije),²⁰ Ivana Trišić usmerila je svoje muzikološko znanje u muzičku kritiku, uredništvo muzičkih emisija, organizaciju i moderaciju muzičkih tribina, organizaciju koncerata i pisanje muzičkih programa (pre svega premijerno izvođenih dela srpskih i jugoslovenskih kompozitora). Od 1977. do 2004. godine bila je saradnica, urednica muzičkih emisija, a potom i glavna i odgovorna urednica Trećeg programa Radio Beograda.²¹ Među njenim nagrađivanim radiofonskim ostvarenjima izdvajaju se *Umetnost interpretacije* (Godišnja nagrada Radio Beograda 1982. godine) i

19 Značajno je podsetiti se da Dromey ističe dva različita razumevanja primenjivosti. S jedne strane je ono koje „izjednačava primenjivost sa intervencijom“ i koje podstiče akciono istraživanje. S druge strane, Dromey primećuje da su „javni muzikolozi skloniji tome da prihvate primenjivost kao sinonim s posredovanjem“. Chris Dromey, „Introduction“, u: *The Routledge Companion to Applied Musicology*, ur. Chris Dromey (London and New York: Routledge, 2023), 2. Radiofonski muzički esej razumemo u kontekstu drugog primera.

20 Marija Maglov, „Neobjavljeni razgovor sa Ivanom Trišić“, Beograd, 29. septembar 2022.

21 „Trišić Ivana“, *Udruženje kompozitora Srbije*, pristupljeno 15. septembra 2023, https://composers.rs/?page_id=2586.

Prvi koraci kompozitora Vuka Kulenovića (Nagrada na smotri jugoslovenskih radio-stanica „Nedelja radija“ u Ohridu 1983. godine).

Kada govori o svom muzikološkom radu, Ivana Trišić pre svega podrazumeva muzičku kritiku, dok *Ono malo čega se sećam* smatra autorskim delom koje je jedinstveno u njenoj ukupnoj delatnosti.²² Trišić je povremeno saradivala s rediteljem Darkom Tatićem (1932–2022), eminentnim radiofonskim stvaraoцем, u svojstvu muzičke saradnice. Iskustvo u radu Dramskog programa Radio Beograda inspirisalo ju je da se okuša u formi radio-igre.²³ Konkretna događaj koji je podstakao realizaciju dela *Ono malo čega se sećam* desio se u prostorijama Radio Beograda, kada je Trišić naišla na kratak tekst austrijsko-britanskog nuklearnog fizičara Otta Frischa (1904–1979), koji je bio pripremljen za emitovanje u rubrici *Hronika*. U tom tekstu Frisch, jedan od naučnika koji su razvijali nuklearno oružje u Los Alamos laboratoriji i istraživačkom centru za potrebe američke vojske u Drugom svetskom ratu, prisećao se probe aktiviranja atomske bombe. Trišić je bila pod jakim utiskom „detinjastih asocijacija“ i nevinih reči kojima je Frisch „s ushićenjem“ opisivao eksploziju bombe, govoreći o pečurki gigantskog izgleda, koja je u jednom trenutku ličila na velikog slona koji stoji na svojoj surli, da bi zaključio s rečenicom: „To je ono malo čega se sećam“.²⁴ „Sve je nastalo iz nekog besa“, kaže Trišić, „kada je on rekao: 'eto, to je ono malo čega se sećam', a posle toga je stotinu hiljada nevinih ljudi poginulo u Hirošimi (...) On, koji je radio na tome i koji zna koja je to razorna moć i šta to znači...“²⁵ Iste noći Trišić je sastavila sadržaj budućeg radiofonskog ostvarenja. Odlučila je da koristi *Trenodiju* žrtvama *Hirošime* (1961) poljskog kompozitora Krzysztofa Pendereckog (1933–2020): „Trenodija je neka tugovanka, a ta tugovanka urla, škripi, lomi se...“.²⁶ Razmišljajući o klsterskoj strukturi muzičkog toka kompozicije Pendereckog, Trišić je došla na ideju da u govornom toku svog ostvarenja realizuje dva paralelna

22 Trišić, „Neobjavljeni razgovor sa Ivanom Trišić“.

23 Radio-igra je jedan od termina kojim su se imenovala ostvarenja koja su prevazilazila uobičajene granice žanrova poput radio-drame ili dokumentarne radio-drame. Za ovu vrstu ostvarenja u Radio Beogradu upotrebljavali su se i drugi termini, poput apstraktne radiofonije. Više o problemima terminologije u odnosu na radiofonsko stvaralaštvo videti u: Maglov, „Medijski obrt u muzici“, 225–231.

24 Trišić, „Neobjavljeni razgovor sa Ivanom Trišić“.

25 Ibid. Primer jedne od tih za Trišićevu duboko problematičnih Frischovih rečenica koje su uključene u radiofonski esej je i sledeća: „Nesvesno pomislih na crvenog usijanog slona koji lebdi na svojoj surli“. Dalje u toku kompozicije mogu se čuti Frischovi opisi eksplozije koji podsećaju na usijane jagode.

26 Trišić, „Neobjavljeni razgovor sa Ivanom Trišić“.

narativa: jedan o zbijenosti atoma u jezgru koji dovode do atomske fisije, a drugi o zbijenosti tonova u klasteru koji su rezultirali raspadanjem tonaliteta. U izjavi za list *NIN* autorka je objasnila: „Atomska eksplozija u Hirošimi dovedena je u vezu sa klsterskom eksplozijom koja je raznela tonalni sistem i harmonsko mišljenje u muzici. Time su otvorena pitanja da li se muzika danas, preuzimajući metode nauke – takmiči sa njom, ili brani humanu supstancu našeg vremena“.²⁷

Pored muzike Pendereckog, uključen je i intervju s kompozitorom, koji je snimljen za program WDR Köln, a koji je ta stanica ustupila Radio Beogradu. U jednom razgovoru Trišićeva je takođe pomenula da je njena radio-igra „...u stvari započela u seriji emisija 'Evokacije' u kojoj su posle slušanja 'Trenodije žrtvama Hirošime' Kžištofa Pendereckog anketirana deca najčešće spominjala strah, viziju razaranja i smrt.“²⁸ Muzički segmenti *Trenodije* uključeni u *Ono malo čega se sećam* isprekidani su dečjim komentarima zvuka i partiture. Narrative o savremenoj muzici donose „dva geronta, dva mudraca“,²⁹ koji su bili u dijalogu i predstavljali antipode. Njihove „uloge“ tumačili su glumac Mata Milošević (1901–1997) i Pavle Stefanović (1901–1985). Stefanović, muzički pisac, teoretičar i estetičar muzike, dugogodišnji saradnik Radio Beograda, govorio je sopstveni tekst, dok je Milošević čitao originalni tekst Ivane Trišić, podstaknut napisima kompozitora Igora Stravinskog (1882–1971) i „idejom da je muzika filozofija, da je muzika nešto što šalje jasnu poruku svetu, jasnu opomenu svetu, jasniju nego bilo koja reč“.³⁰ S druge strane, Stefanović je smatrao da „muzika može donekle da spase svet svojom dubinom“.³¹

Građu *Ono malo čega se sećam* takođe čini balada makedonskog pesnika Vidoa Podgoreca (1934–1997) o japanskoj devojčici Sadako Sasaki (1943–1955), koja je preminula od posledica radijacije. Sadako je verovala da će

27 *NIN*, „Radiofonska igra Ivane Trišić...“, 7. avgust 1983, fascikla „Ivana Trišić“, Dokumentacija Radio Beograda, Radio Beograd.

28 M. S. „Za novi radio zvuk: Nagrada Ivani Trišić autoru emisije 'Ono malo čega se sećam'“. *Informator RTB*, jun 1982. fascikla „Ivana Trišić“, Dokumentacija Radio Beograda, Radio Beograd.

29 Trišić, „Neobjavljeni razgovor sa Ivanom Trišić“.

30 Ibid.

31 Ibid. Interesantno je uporediti snažnu retoriku o ulozi muzike u društvu, koja je u datim citatima evidentna, sa savremenim kontekstom u kojem se i „rađaju“ pozivi za izraženiju primenju, odnosno javnu ulogu muzikologije. Taj kontekst pre svega se odnosi na „retoriku krize“. Broad, „Shaping the Narrative“, 78; Dromey, „Talking About Classical Music“, 184. i dalje.

ozdraviti ukoliko napravi hiljadu ždralova od papira, a priča o njoj postala je simbol žrtava bombardovanja u Japanu.³² Podstaknuta pričom, Trišić je u *Ono malo čega se sećam* uključila zvučne efekte kreirane u Studiju 10 Radio Beograda koji su predstavljali „papirnu zvučnu bajalicu“,³³ odnosno lepet krila papirnih ždralova. Krajnji rezultat u ostvarenju *Ono malo čega se sećam* bilo je, rečima Ivane Trišić, brisanje granica „između postojećih žanrova“ i otvaranje „mogućnosti sinteze udaljenih elemenata kao što su suprotstavljanje živog hora horu lutaka i klsterske eksplozije atomskej“.³⁴

Kolažiranje ovog raznovrsnog materijala organizovano je u strukturu blisku formi ronda (A-B-A-C-A-B-A).³⁵ Svi gradivni materijali upotrebljeni su tako da se naslanjaju i naslojavaju jedan na drugi u fragmentima i pritom stvaraju utisak polifonog tkanja, dok se glasovi utapaju u prethodne zvučne strukture ili pak iz njih izranjaju. Ovako kompleksna montaža jasno razdvaja radijsko čitanje muzikološkog eseja ili kritike od radiofonskog muzičkog eseja i upućuje na karakteristike koje čine ovu formu blisku eksperimentalnoj radiofoniji, liminalnoj praksi na razmeđu muzike, književnosti, drame i poezije,³⁶ a s ciljem društvenog komentara i postavljanja muzičkih fenomena (u ovom slučaju – raspada tonaliteta) kao direktnih medijatora dešavanja u društvu.

U realizaciji dela, finalizovanoj 1982. godine u Dramskom programu Radio Beograda, učestvovali su reditelj Darko Tatić, snimatelj Marjan Radojčić, lektor Radmila Vidak, a uloge su tumačili, pored već pomenutih Stefanovića i Miloševića, glumci Stevo Žigon i Ivan Jagodić, kao i članovi dečijih dramskih grupa Doma pionira i Radio Beograda.³⁷ Ivana Trišić

32 Opširniji narativ o neposrednim reakcijama preživelih, kao i o represiji znanja o radijaciji, te o ulozi žena u mirovnom pokretu koji je iz ovih dešavanja proistekao videti u: Setsuko Thurlow, „The Atomic Bombing of Hiroshima and Nagasaki: The Role of Women in the Japanese Peace Movement“, u: *Women and Peace: Theoretical, Historical and Practical Perspectives*, ur. Ruth Roach Pierson (London and New York: Routledge, 2019), 225-235.

33 M. S. „Za novi radio zvuk“.

34 Ibid.

35 Predrag Stamenković, ur., *20 godina Radionice zvuka dramskog programa Radio Beograda* [prateća knjižica uz CD-komplet] (Beograd: Radio televizija Srbije, 2005), 8.

36 Maglov, „Medijski obrt u muzici“, 223. i dalje; Marija Čirić, „Igra i muzikalnost kao pretpostavke radiofonije“, u: *Radio i srpska muzika*, ur. Ivana Medić (Beograd: Muzikološki institut SANU, 2015), 102-114.

37 Emisija *Ono malo čega se sećam* zavedena je u serijalu Radio-igra Dramskog programa Radio Beograda pod signaturom DR 2621. Prvi disk u kompletu *20 godina Radionice*

istakla je važnu ulogu reditelja i snimatelja u konačnom rezultatu: „Za ovakvu vrstu radijske igre nije dovoljan jedan čovek. U istoj meri njeni autori su i reditelj Darko Tatić i ton-majstor Marjan Radojčić“.³⁸ Darko Tatić takođe je bio režiser nemačke verzije ove emisije, realizovane na poziv Radio Berlina.³⁹ Grafiku zvuka realizovala je Ljiljana Randić.⁴⁰ Tokom 1983. godine ostvarenje *Ono malo čega se sećam* nagrađeno je Godišnjom nagradom Radio Beograda, Nagradom za najbolje pojedinačno autorsko ostvarenje muzičko-govorne emisije na „Nedelji radija“ 1982. u Ohridu,⁴¹ kao i nagradom u kategoriji muzičko-dramskih emisija na festivalu *Prix Italia*. Emisija je u januaru 1985. godine proglašena zvučnom igrom meseca na nemačkom govornom području, a na osnovu odluke Nemačke akademije reproduktivnih umetnosti u Frankfurtu na Majni.⁴²

Osim što je radiofonsko delo *Ono malo čega se sećam* podelilo brojne i značajne, domaće i međunarodne nagrade, bilo je (u tom trenutku) poslednje u nizu međunarodnih uspeha koje su autori poput Darka Tatića, reditelja Arsenija Jovanovića (1932–), kompozitora i višemedijskog umetnika Vladana Radovanovića (1932–2023), te kompozitorke Ivane Stefanović (1948–) ostvarili tokom sedamdesetih i početkom osamdesetih godina 20. veka.⁴³ Ovim aktivnostima značajno je doprinela urednica Dramskog programa Neda Depolo, koja je podsticala eksperimentalno stvaranje na polju radiofonije.⁴⁴ Trišić je u razgovorima povodom uspeha svog ostvarenja otkrila: „Na III programu razgovarali smo o pokretanju

zvuka Dramskog programa Radio Beograda sadrži digitalizovan snimak dela Ivane Trišić. Ukupno trajanje dela je 21'53". Stamenković, 20 godina.

38 M. S. „Za novi radio zvuk“.

39 *NIN*, „Radiofonska...“

40 Boda Marković, „Varka i nagrada“, *NIN*, 9. oktobar 1983. fascikla „Ivana Trišić“, Dokumentacija Radio Beograda, Radio Beograd.

41 M.S. „Za novi radio zvuk“.

42 Stamenković, 20 godina, 8.

43 Od šezdesetih godina 20. veka u Radio Beogradu negovana je praksa eksperimentalne radiofonije na tragu Ars akustike kakvu je u wdr Köln negovao Klaus Schöning (1936–). Klaus Schöning, ur., *Neues Hörspiel: Texte, Partituren* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969). Detaljnije o Šeningovom uticaju i počecima eksperimentalnog radiofonskog stvaralaštva u Radio Beogradu videti u: Maglov, „Medijski obrt u muzici“, 242–265.

44 Neda Depolo, *Gornji bezdan zvuka*, prir. Đorđe Malavrazić (Beograd: Radio-televizija Srbije, 1999); Đorđe Malavrazić, „Drama radio drame i umetnost uređivanja“, Neda Depolo *Gornji bezdan zvuka*, prir. Đorđe Malavrazić (Beograd: Radio-televizija Srbije, 1999); Maglov, „Medijski obrt u muzici“, 247–248.

eksperimentalnih emisija u kojima bi radiofonija došla do punog izraza. Zanimaju me emisije koje predstavljaju sintezu različitih žanrova. Ovo sam pokušala da ostvarim u nagrađenoj emisiji u kojoj susrećemo dokument, esej, poeziju, dramske akcente, a sve to je usmereno ka novom radiofonskom izrazu⁴⁵. Međutim, do institucionalizacije serijala koji će u potpunosti biti posvećen eksperimentalnoj radiofoniji i širokom spektru tema koje su prevazilazile okvire redovne, standardizovane produkcije, došlo je tek sa osnivanjem *Radionice zvuka* 1985. godine. Ovaj serijal pokrenut je na inicijativu tadašnjeg glavnog urednika Dramskog programa Đorđa Malavarazića, a njegova prva urednica bila je Ivana Stefanović⁴⁶. Stefanovićeva naglašava da je *Radionica zvuka* „bila posledica nečega što se već uveliko radilo u Dramskom programu i na programima Radio Beograda uopšte“⁴⁷ i nabroja niz autora, među njima i Ivanu Trišić⁴⁸, čija su dela bila „modeli i uzori najvišeg nivoa za ono što bi *Radionica zvuka* htela da ostvaruje“ i/ili „nagoveštaji postupaka i načina mišljenja koji obećavaju“⁴⁹.

Po pokretanju *Radionice zvuka* Ivana Stefanović napisala je: „Dramski program Radio Beograda otvorio je novu seriju koju smo nazvali *Radionica zvuka*. Pod ovim nazivom podrazumevamo veoma širok spektar bavljenja muzikom, zvukom, tonom i šumom, u jedinstvu sa dramskim, tekstualnim elementom, a na način i u formi radiofonskog medijskog govora. U njoj ćemo pokušati da otvorimo prostor za sve oblike eksperimentalnog, istraživačkog bavljenja zvukom, muzičkog strukturisanja reči/teksta, za raznovrsne etnomuzikološke forme, esejističke pristupe muzici, originalne intervju sa kompozitorima, izvođačima i onima obeleženim muzikom, da otvorimo prostor za sve vrste projekata multimedijjskog, govorno-

45 M. S. „Za novi radio zvuk“.

46 Maglov, „Medijski obrt u muzici“, 265–269. Nakon Ivane Stefanović na mestu urednika *Radionice zvuka* bili su Boda Marković, Predrag Stamenković, te aktuelni urednik Dragan Mitrić.

47 Ibid., 245.

48 *Prvi koraci kompozitora Vuka Kulenovića* autorke Ivane Trišić bilo je jedno od prvih ostvarenja zavedenih u Fonoteci Radio Beograda pod signaturom *Radionice zvuka* (RZ 2). Na osnovu rane signature može se zaključiti da je ujedno bilo i jedno od prvih emitovanih dela u novom serijalu, koje je rezoniralo s njegovim opštim smernicama.

49 Pored već pomenutih Tatića, Jovanovića i Radovanovića, Ivana Stefanović takođe izdvaja aktivnosti književnika i reditelja Vuka Vuča, muzikološkinje i muzičke urednice Ivane Trišić, reditelja Petra Teslića, Nade Bjelogrić, Olge Brajović, Miroslava Jokića, muzikološkinje Nede Bebler, rediteljke Branislave Stefanović, muzičke urednice Jasmine Zec, rediteljke Ivane Vujić. Stefanović, „Radionica zvuka“.

muzičkog tipa".⁵⁰ Pored sticanja uopštenog uvida u namere urednice i smer u koji je bila upućena produkcija emisija u okviru serijala, u kontekstu primenjene muzikologije i razmatranja potencijala radiofonskog muzičkog eseja posebno je interesantno što je Stefanović istakla da otvaranje prostora podrazumeva i „esejističke pristupe muzici“. U tom smislu već u prvim godinama ovog serijala pažnja je bila usmerena ne samo na eksperimente i stvaralačka rešenja kompozitora i reditelja već i na autore drugih profesionalnih i autorskih usmerenja koji su tražili nove, multimedijalne i nestandardizovane načine komunikacije i umetničko-teorijskog izraza.

U pregledu emisija zavedenih u *Radionici zvuka* nailazimo na niz ostvarenja muzičkih urednika s muzikološkim ili muzičko-teorijskim znanjem, u kojima su obrađivane različite muzičke teme. Među njima su: *Džon Kejdž – između mita i stvarnosti* (RZ 1, 1982) zagrebačkog radijskog muzičkog urednika Branka Magdića, *Pokretne stepenice* (RZ 2, 1983), *Muzičko leto 1987.* (RZ 42, 1987), *Snoviđenja (Enriko Josif)* (RZ 72, 1991) muzičke urednice Radio Beograda Jasmine Zec, *Venticento* (RZ 171, 1998) Bojane Žižić i Jasmine Zec, *Confiteor* (RZ 38, 1987) muzičke urednice Radio Beograda Ane Kotevske, *Koncert* (RZ 147, 1996), *Lipa (Ivan Jevtić)* (RZ 153, 1996) i *Dejan Despić, Trenuci* (RZ 181, 1999) muzičke urednice Marije Ćirić i ton-majstora Zorana Jerkovića.⁵¹ Ovim se spisak ne iscrpljuje, a ostvarenja koja upućuju na potencijale radiofonskog muzičkog eseja za primenjenu muzikologiju svakako zaslužuju temeljniju analizu. Za ovu priliku ukazaćemo na nekoliko slojeva jednog od najranijih, a svakako najzapaženijih radiofonskih muzičkih eseja *Ono malo čega se sećam* Ivane Trišić, koji rezoniraju s ciljevima primenjene muzikologije.

Radiofonski muzički esej / radiofonski esej o muzici i primenjena muzikologija

Radiofonskim muzičkim esejem, podsećamo, imenujemo ostvarenje nastalo kolažiranjem materijala različitog porekla kojim se posreduju znanja o muzici u društvenom prostoru radija, a pomoću metodologije

⁵⁰ Stefanović, „Radionica zvuka“, 57.

⁵¹ Vojislav Donić i Aleksandra Rajić, prir., *Fonografija radiofonijskih dela Dramskog programa Radio Beograda: 1924-2004.* (Beograd: Radio Beograd, 2004); Maglov, „Medijski obrt u muzici“, 284–285. U *Radionici zvuka* takođe su negovane etnomuzikološke teme vezane za narodno muzičko nasleđe i običaje. Više u: Maglov, „Medijski obrt u muzici“, 285–286.

zasnovane na muzikološkim kompetencijama. Alternativno, ovaj format možemo nazvati i radiofonski esej o muzici, jer je muzika u širem smislu u tematskom fokusu. U njemu je evidentno oslanjanje na eksperimentalne tendencije radiofonije kao liminalne prakse u smislu u kojem je već ukratko predstavljena. Radijske emisije iz redovnog programa, iako dozvoljavaju mogućnost puštanja zvučnih primera, oslanjaju se mahom na pisani tekst i sučeljavanje emitovanog govora i emitovane muzike.⁵² Korak dalje je kreativna realizacija onoga što nazivamo radiofonski muzički esej.

Sumirajući razliku između radiofonskih emisija i emisija redovnog programa, teoretičarka i autorka radiofonskih ostvarenja Marija Ćirić, istakla je da „emisije redovnog programa imaju neke ustaljene i shematske principe“, dok radiofonska ostvarenja „traže autentičnost u pogledu primenjenih postupaka, istraživanja zvučnih objekata, eksperimentisanja zvukom... podrazumevaju i veoma dugotrajnu i komplikovanu pripremu (što u dnevnom programu svakako nije moguće)“.⁵³

Sintagmu *radiofonski muzički esej* naglašavamo i kako bismo napravili razliku između uopštenijeg termina „radio-igre“, za koji sama autorka smatra da u odnosu na one koji su u vreme nastanka dela bili u upotrebi najviše odgovara njenom delu. Ona, međutim, dodaje i da bi bilo u redu delo nazvati i radio-esejem.⁵⁴ U kritici ostvarenja, reditelj Boda Marković nazvao je *Ono malo čega se sećam* „muzičkim esejem“,⁵⁵ a Ivana Stefanović je, kako smo pomenuli, istakla otvorenost *Radionice zvuka* ka „esejističkim pristupima muzici“. Imajući u vidu da je termin „esej“ već u opticaju za ovaj format radijskog stvaralaštva, smatrali smo da je svrsishodno upotrebiti ga zarad isticanja njegove specifičnosti u odnosu na druga radiofonska ostvarenja, kao i na radijske emisije uopšte.

U odnosu na karakteristike primenjene muzikologije koje navodi Ivana Medić, predstavljene u prvom odeljku rada, приметно je nekoliko relevantnih slojeva u radiofonskom muzičkom esejju Ivane Trišić:

52 Termin „emisija“ označava radijsku programsku celinu. Ipak, u kontekstu radiofonije, brojni autori i urednici ističu razlike između kompleksnije montaže i zvučne složenosti radiofonskih ostvarenja spram jednostavnije forme redovnih emisija. Na primer, Ivana Stefanović je istakla: „Emisija je linearni postupak koji pratite u vremenu, bez složenosti u vertikalni“. Maglov, „Medijski obrt u muzici“, 290.

53 Maglov, „Medijski obrt u muzici“, 290.

54 Trišić, „Neobjavljeni razgovor sa Ivanom Trišić“.

55 Marković, „Varka i nagrada“.

hibridnost, interdisciplinarnost i direktna tematizacija međusobne povezanosti muzičkih i društvenih problema. Hibridnost u slučaju *Ono malo čega se sećam* možemo prepoznati na dva nivoa: u stvaralačkom postupku i u tematizaciji hibridnog odnosa (prirodnih) nauka i umetnosti, tj. muzike. Hibridnost u postupku ogleda se u kolažiranju materijala različitog porekla koje je karakteristično za radiofoniju. Kao rezultat tog postupka proizlazi ne samo muzička ilustracija pročitano i emitovanog teksta o muzici (eseja ili kritike) već i različiti radiofonski postupci u montaži koji doprinose polifonoj strukturi izlaganja i njegovom dinamičnijem toku. Iako je materijal kojim se pleće narativ radiofonskog eseja pažljivo odabran i pretežno pripada domenima visoke umetnosti, njegova raznovrsnost ipak asocira na otvorenost u odabiru materijala karakterističnu za ostvarenja eksperimentalne radiofonije uopšte, odnosno na otvorenost postmodernog konteksta u kojem bi se delo potencijalno moglo razmatrati.⁵⁶ Paralela između nauke i muzike evidentna je kako u samoj početnoj ideji da se razbijanje atomskog jezgra dovede u vezu s raspadom tonaliteta, te da se kroz govorne segmente skrene pažnja na eksperimente s novom muzikom koja nastaje u uslovima sličnim laboratorijskim. U jednom trenutku, na primer, slušalac čuje tvrdnju: „Laboratorije za novu muziku niču kao pečurke“, a ovim poređenjem s pečurkama efektno je izazvana asocijacija na glavnu temu radiofonskog muzičkog eseja – eksploziju atomske bombe i njene mnogobrojne posledice.

U inicijalnoj reakciji Trišićeve – moralnoj osudi lakoće s kojom je Frisch opisao prelomni istorijski događaj s katastrofalnim posledicama po hiljade ljudskih života – a koja je podstakla nastanak radiofonskog muzičkog eseja, možemo prepoznati utemeljenost primenjene muzikologije u političkim ili etičkim idealima.⁵⁷ To je očitno upravo u direktnom suprotstavljanju Frischovog glasa glasu Sadako Sasaki, a na fonu *Trenodije* žrtvama *Hirošime*. Autorka preispituje potencijal jednog muzičkog odgovora na užase rata, nudeći istovremeno sopstveni podsetnik na tragični ishod naučnog progressa i posledice ratnog razaranja na živote narednih generacija.

Tendencija ka interdisciplinarnosti i kritika akademizma latentno su prisutni u radiofonskom eseju Ivane Trišić. Osim što je kao forma izraza odabran montažni i kolažni eksperiment, posebnu težinu utisku neakademske, ali visokointelektualne i utemeljene rasprave o muzici

56 Problem tumačenja eksperimentalnih radiofonskih ostvarenja u kontekstu postmodernizma zbog svoje kompleksnosti ostaje ipak tema koja zavređuje posebnu raspravu van granica ovog rada.

57 Medić, „Applied“, 89.

daje prisustvo Pavla Stefanovića. Dok je ovaj intelektualac prepoznat kao važna figura u akademskim krugovima danas, njegov rad nije bio vezan za usko akademsku zajednicu, već upravo za širu (radijsku publiku) koja nije nužno pripadala akademskoj sferi. U tom smislu Stefanović je javni muzikolog *par excellence* u smislu koji ističu Dromey i Broad.⁵⁸

U dramaturškom smislu Stefanovićev part deluje kao vezivno tkivo, što u svojoj kritici uočava Boda Marković. Isečke iz Frischovog teksta, intervju a s Pendereckim i recitovanje balade Podgoreca, Marković smatra vrednim dokumentima koji bi samo to i ostali bez Stefanovića, čiji „odgovori ili pitanja drže i ostvaruju mogućnost da se mnogi nespojivi delovi očvrstnu u celinu i shvate. On, Pavle Stefanović postiže komunikaciju i prenosi je dalje. On, jeste naša istovetnost s emisijom“.⁵⁹ Stefanovićeva aktivnost primer je delovanja javnog intelektualca⁶⁰ i muzičkog kritičara kao društvenog aktiviste⁶¹ s obzirom na njegov ukupni angažman, ali i specifično delovanje pri Trećem programu Radio Beograda.⁶² Na Trećem programu razgovaralo se o temama koje se tiču nove zvučne estetike, preispitivali su se poreklo i kriza tonalnog sistema, razmatrali su se novi sistemi notacije, aktuelna stanovišta o tradiciji, antitradiciji i progresu u modernoj muzici, kao i percepcija nove muzike, što su „naprednije teme od onih koje su se izučavale na beogradskoj Muzičkoj akademiji u to vreme“.⁶³ Svojim delovanjem u domenu muzičke kritike i estetike Stefanović je podržavao

58 Podsećamo, takođe, na razliku između obraćanja akademskoj i neakademskoj zajednici koju je opisao Sharif, a koju smo ranije pojasnili.

59 Marković, „Varka i nagrada“.

60 O ulozi istraživača kao javnih intelektualaca u kontekstu primenjene muzikologije, više u: Medić, „Applied“, 93.

61 Milan Milojković, „Hronika odnosa društva i muzike – napisi o muzici Pavla Stefanovića u domaćim časopisima (1950–1969)“, u: *O ukusima se raspravlja. Pavle Stefanović (1901–1985): tematski zbornik*, ur. Sonja Marinković i Jelena Janković-Beguš (Beograd: Muzikološko društvo Srbije – Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2017): 154.

62 Đorđe Malavrazić, „Visoki modernizam u eteru: Pavle Stefanović kao slušalac i stvaralac radio-emisija“, u: *O ukusima se raspravlja. Pavle Stefanović (1901–1985): tematski zbornik*, ur. Sonja Marinković i Jelena Janković-Beguš (Beograd: Muzikološko društvo Srbije – Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2017): 60–78.

63 Ivana Medić, „The Role of the Third Program of Radio Belgrade in the Presentation, Promotion, and Expansion of Serbian Avant-Garde Music in the 1960s and 1970s“, *Contemporary Music Review* 40, 5–6 (2021): 495.

nove istraživačke, modernističke tendencije u posleratnoj umetnosti.⁶⁴ Pre svega, Stefanovićevo stanovište, kako to uočava muzikolog Milan Milojković u analizi Stefanovićeve kritičkih napisa, jeste „opšti odnos prema čoveku kao pojedincu u društvu u kojem je ravnopravan sa svim svojim osobenostima, a ne deo bezlične mase“, dok je umetničko delo „pojavnii oblik rezultata delatnosti pojedinca, ali sa platforme zajedničke za sve umetnosti i u odnosu na institucije koje to delo omogućuju, uzimajući u obzir njegov eventualni prethodni život, kako u delima drugih autora tako i u konkretnim društvenim okolnostima“.⁶⁵ Za Stefanovića „umetnost, kao i sva moguća pitanja o umetnosti (sve vrednovanja umetnosti) živi, postoji i traje jedino kao društveni fenomen“.⁶⁶

Imajući u vidu da je radio medij koji predstavlja svojevrstan društveni prostor, oblikovanje radiofonskog muzičkog eseja može se razumeti ne samo u odnosu na korišćenje pomenutih punih potencijala radiofonskog medija već i na sintezu različitih izražajnih segmenata koji ukazuju na nemogućnost odvajanja muzike iz mreže društvenih događaja i njihove recepcije. Radiofonski muzički esej *Ono malo čega se sećam* nije samo ilustracija za reči Ota Frischa, ali isto tako ni narativ koji okružuje zvuk fragmenata kompozicije ne odnosi se samo na njene formalne i stilske karakteristike, pa ni na biografske crtice iz života kompozitora (iako je intervju s kompozitorom Pendereckim, kako je pomenuto, uključen u kolaž). *Trenodija* je neraskidivo vezana za istorijsku tragediju, kao i za raspravu o tome da li muzika može da izrazi, iskaže, prenese tragediju onoga što se dogodilo. Drugim rečima, u pitanju je ne samo emisija o određenoj muzici, niti emisija u kojoj je muzika samo ilustracija, već ostvarenje o muzici u društvu i mogućnosti ili nemogućnosti posredovanja kompleksnih društvenih relacija i događaja. U tom smislu Trišićeva dramaturgijom dela i odlukom o sukcesiji narativnih delova i drugih segmenata kolaža (odlomaka iz intervju s Pendereckim, dečjih glasova koji komentarišu muziku i partituru, recitovanja balade o hiljadu papirnih ždralova, te zvuka klepeta samih ždralova i makaza kojima ih Sadako seče kao simbola nade u ozdravljenje) situira *Trenodiju* u konkretan društveni kontekst. Pritom je autorka postigla, kako primećuje Marković, „oslobođeno kretanje

64 O delatnosti Pavla Stefanovića više u: Sonja Marinković i Jelena Janković-Beguš, ur., *O ukusima se raspravlja. Pavle Stefanović (1901–1985): tematski zbornik* (Beograd: Muzikološko društvo Srbije – Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2017).

65 Milojković, „Hronika“, 155.

66 Pavle Stefanović, „O kriterijumima umetničke kritike u 'velikoj' štampi“, *Književne novine*, 22. jul 1967. (xix), 306, citirano prema: Milojković, „Hronika“, 150.

prema svakom problemu koji se nalazi između muzike i egzistencije".⁶⁷ Interesantno je da društveni kontekst predstavljen u *Ono malo čega se sećam* nije samo kontekst neposrednog nastanka dela već je on postavljen u perspektivu dece. Perspektiva deteta naglašena je kako s uključenjem poezije Vidoa Podgoreca, koju recituje ženski glas, tako i uključenjem recepcije *Trenodije* od strane dece, te uključenjem citata Pendereckog koji je i sam bio dete kada je bačena atomska bomba na Hirošimu i Nagasaki.

Ovim postupkom Ivana Trišić podseća slušaoca da njene posledice osećaju oni koji predstavljaju sadašnjost i budućnost društva. Načinom na koji je tu „intervenciju“ sproveda, ne ograničavajući se na medij pisane reči, korišćenjem asocijativnog zvuka radijskih efekata i prednostima kolaža koje omogućava montaža zvučnog materijala, Ivana Trišić je pružila ostvarenje koje danas možemo razmatrati kao primer primenjene muzikologije. Fleksibilnost primenjene muzikologije dozvoljava da objekat proučavanja bude jedno hibridno, interdisciplinarno ostvarenje koje se direktno bavi međuodnosom muzike i društva, dela i slušalaca. Istovremeno, ovo ostvarenje upućuje nas na razmišljanje o upotrebi savremenih tehnologija za realizaciju zvučnih kolaža i na otvaranje novih prostora za primenjene i posredujuće prakse muzikologije i njihovu komunikaciju. Važnost muzikologa koji se prevashodno obraća široj društvenoj zajednici istaknuta je više puta u toku rada u kontekstu javne i primenjene muzikologije. U tom kontekstu uloga radija je takođe istaknuta. Međutim, važna razlika između radijskih programa koje analizira Dromey i radiofonskog muzičkog eseja Trišićeve jeste u tome što prvi primer ukazuje na standardne radijske programe u kojima se prezentuju i komentarišu ostvarenja klasične muzike, dok Trišićeva oblikuje narativ koji jukstaponira društvenu tragediju uzrokovanu naučnim progresom s istorijskim dešavanjima na polju muzičkog jezika. Na taj način Trišić upravo dinamizuje narativ, odlazeći preko opisa utemeljenog u govoru ka narativu sastavljenom od zvučnih efekata, dramatisovanog i poetskog govora. Dok Dromey ističe potencijal radija za javnu muzikologiju na osnovu veze s muzičkom industrijom,⁶⁸ umetnički i eksperimentalni, nestandardizovani kvalitet radiofonskih ostvarenja uopšte, pa tako i radiofonskih muzičkih eseja, u raskoraku je s ovom pragmatično usmerenoj, u poznom kapitalizmu utemeljenoj nadi u plodnu vezu između primenjene muzikologije i industrije. Dok ta veza ne mora nužno biti regresivna, u radiofonskim muzičkim esejima prvenstveno su uočljivi humanistički ideali sticanja znanja o svetu kroz

67 Marković, „Varka i nagrada“.

68 Dromey, „Talking About Classical Music“, 196.

muziku, te kreativni potencijali višemedijskog izražavanja. Na taj način veza između primenjene muzikologije i radiofonskog muzičkog eseja upućuje pre svega na ideju da ovi kvaliteti ne moraju biti privilegija akademskih zajednica, već da mogu biti negovani i podsticani u javnom muzikološkom diskursu.

Reference:

Arhivski izvori

Dokumentacija Radio Beograda, fascikla „Ivana Trišić“, Radio Beograd.

Literatura

- Broad, Leah. „Shaping the Narrative: Musicology for a Public“. U: *The Routledge Companion to Applied Musicology*, urednik Chris Dromey, 75-83. London and New York: Routledge, 2023.
- Čavlović, Ivan. *Uvod u muzikologiju i metodologija naučno-istraživačkog rada*. Sarajevo: Muzička akademija, 2012.
- Čirić, Marija. „Igra i muzikalnost kao pretpostavke radiofonije“. U: *Radio i srpska muzika*, urednica Ivana Medić, 102-114. Beograd: Muzikološki institut SANU, 2015.
- Depolo, Neda. *Gornji bezdan zvuka*, priredio Đorđe Malavrazić. Beograd: Radio-televizija Srbije, 1999.
- Donić, Vojislav i Aleksandra Rajić, urednici. *Fonografija radiofonijskih dela Dramskog programa Radio Beograda: 1924-2004*. Beograd: Radio Beograd, 2004.
- Dromey, Chris. „Introduction“. U: *The Routledge Companion to Applied Musicology*, urednik Chris Dromey, 1-6. London and New York: Routledge, 2023.
- Dromey, Chris. „Talking About Classical Music: Radio as Public Musicology“. U: *The Classical Music Industry*, urednici Chris Dromey i Julia Haferkorn, 183-245. New York and London: Routledge, 2018.
- Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu*. „Primenjena istraživanja muzike“. Pristupljeno 15. januara 2024. <https://www.fmu.bg.ac.rs/studije/primenjena-istrazivanja-muzike/>.
- Maglov, Marija. „Medijski obrt u muzici: produkcija i recepcija muzike u kontekstu medijske kulture u 20. veku“. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2022.
- Maglov, Marija. „Neobjavljeni razgovor sa Ivanom Trišić“. Beograd, 29. septembar 2022.
- Malavrazić, Đorđe. „Drama radio drame i umetnost uređivanja“. U: Neda Depolo *Gornji bezdan zvuka*, priredio Đorđe Malavrazić. Beograd: Radio-televizija Srbije, 1999.
- Malavrazić, Đorđe. „Visoki modernizam u eteru: Pavle Stefanović kao slušalac i stvaralac radio-emisija“. U: *O ukusima se raspravlja. Pavle Stefanović (1901–1985): tematski zbornik*, urednice Sonja Marinković i Jelena Janković-Beguš, 60–78. Beograd: Muzikološko društvo Srbije – Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2017.

- Marinković, Sonja i Jelena Janković-Beguš, urednice. *O ukusima se raspravlja. Pavle Stefanović (1901–1985): tematski zbornik*. Beograd: Muzikološko društvo Srbije – Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2017.
- Medić, Ivana. „Applied Musicology: A ‘Manifesto’, and a Case Study of a Lost Cultural Hub“. *Musicology* 33 (2022): 87–102.
- Medić, Ivana. „The Role of the Third Program of Radio Belgrade in the Presentation, Promotion, and Expansion of Serbian Avant-Garde Music in the 1960s and 1970s“. *Contemporary Music Review* 40, 5–6 (2021): 482–511.
- Miljković, Milan. „Hronika odnosa društva i muzike – napisi o muzici Pavla Stefanovića u domaćim časopisima (1950–1969)“. U: *O ukusima se raspravlja. Pavle Stefanović (1901–1985): tematski zbornik*, urednice Sonja Marinković i Jelena Janković-Beguš, 148–163. Beograd: Muzikološko društvo Srbije – Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2017.
- Schöning, Klaus, urednik. *Neues Hörspiel: Texte, Partituren*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969.
- Sharif, Malik. „From Spitta to Seeger: Early Theories of Applied Musicology“. U: *The Routledge Companion to Applied Musicology*, urednik Chris Dromey, 9-22. London and New York: Routledge, 2023.
- Stamenković, Predrag, ur. *20 godina Radionice zvuka dramskog programa Radio Beograda* [prateća knjižica uz CD-komplet]. Beograd: Radio televizija Srbije, 2005.
- Stefanović, Ivana. „Radionica zvuka, juče, danas, možda“. *RTV Teorija i praksa* 40 (1985): 54-60.
- Thurlow, Setsuko. „The Atomic Bombing of Hiroshima and Nagasaki: The Role of Women in the Japanese Peace Movement“. U: *Women and Peace: Theoretical, Historical and Practical Perspectives*, urednica Ruth Roach Pierson, 225-235. London and New York: Routledge, 2019.
- Udruženje kompozitora Srbije. „Trišić Ivana“. Pristupljeno 15. septembra 2023. https://composers.rs/?page_id=2586.

Summary

Radiophonic Music Essay and Applied Musicology: *Ono malo čega se sećam* by Ivana Trišić

By the designation radiophonic music essay the author of the study understands radio shows and radio art works in which the full potential of radio as media was used with the goals to avoid the trap of stereotypical narration and to achieve dynamic presentation. The already mentioned full media potential refers to documentary, poetic and drama segments in addition to music, informative and educational elements that are expected in radio programs on music. Musicologist and music critic Ivana Trišić achieved these goals in her radio art work *Ono malo čega se sećam* [*Little That I Remember*] that was produced in Radio Belgrade in 1982. In this piece, after Trišić juxtaposes atomic bomb explosion and the destruction of tonality in the composition *Threnody to the Victims of Hiroshima* by Krzysztof Penderecki, she reconstructs the consequences of bombing and the reception of the Penderecki's work. This study first aims to present the main ideas behind the discipline of applied musicology, with the focus on those relevant to this topic. Second, it connects characteristics of the work *Ono malo čega se sećam* to the experimental radio art practiced in Radio Belgrade. Finally, potentials of the form of radiophonic music essay in the context of applied musicology are pointed out.

Muzički festivali i primenjena muzikologija: jedno jugoslovensko iskustvo¹

Music Festivals and Applied Musicology: A Yugoslav Experience

Miloš Marinković (Srbija / Serbia)

DOI: 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.397

ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: U radu se sagledava značaj muzikoloških kompetencija u realizaciji muzičkog festivala. Zastupljenost muzikološkog sadržaja u pratećem festivalskom programu, kao i angažovanost muzikologa u diseminaciji festivala profiliše muzički festival kao vanakademska platformu za realizaciju i afirmaciju različitih oblika rada u polju primenjene muzikologije.

KLJUČNE REČI: Muzički festival. Primenjena muzikologija. Savremena muzika. Jugoslovenska muzička tribina.

ABSTRACT: The paper examines the significance of musicological competences in the operation of a music festival. The representation of musicological content in the accompanying festival program, as well as the involvement of musicologists in the dissemination of the festival, profiles the music festival as a non-academic platform for the realization and affirmation of various forms of work in the field of applied musicology.

KEY WORDS: Music festival. Applied musicology. Contemporary music. Yugoslav Music Panel.

¹ Rad je rezultat na projektu *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society*, koji finansira Fond za nauku Republike Srbije (RS-7750287), a sprovodi Muzikološki institut SANU..

Uvod

Pored toga što kroz predstavljanje i vrednovanje umetničkih ostvarenja iz određene sredine nastalih u datom periodu² ostvaruju svoje umetničke ciljeve, festivali gotovo uvek nose i šire kulturne i društvene implikacije. Festivalski događaji značajno podstiču demokratizaciju kulture i jačanje osećaja lokalnog identiteta, dok istovremeno, gledano s ekonomskih aspekata, mogu biti ključan faktor lokalne turističke ponude, koja se potom može proširiti i izvan perioda samoga festivala.³ Kao višeznačni i višeslojni fenomeni, festivali su, stoga, predmet istraživanja mnogih naučnih disciplina, kako onih u sferi humanistike i nauka o umetnostima tako i među društvenim naukama (antropologija, muzikologija, etnomuzikologija, teatrologija, istorija, sociologija, politikologija, kulturologija, menadžment u kulturi). Kada je reč o muzikologiji i etnomuzikologiji, festivalima umetničke, odnosno tradicionalne i popularne muzike posvećena je relativno velika pažnja. No, pored naučnoistraživačkog pristupa muzičkim festivalima koji se u muzikologiji zasniva na njihovoj interpretaciji u odnosu na različite društveno-političke kontekste i estetičko-poetičko-stilističke tendencije razvoja muzike u prošlosti ili u aktuelnom vremenu, nameće se pitanje praktične primenjivosti muzikoloških znanja i veština u sklopu organizaciono-programске strukture festivalskog projekta.

Stoga, govoreći o organizacionim aspektima festivala, stižemo na teren menadžmenta u kulturi (i umetnosti), discipline čiji je cilj „(...) pronalaženje odgovarajućih organizacionih rešenja (modela), koji u najvećoj meri doprinose razvoju, društvenoj i tržišnoj efikasnosti kulturnih delatnosti“.⁴ Prema teoretičarima koji su se bavili ovom problematikom Mileni Dragičević-Šešić (1954) i Branimiru Stojkoviću (1947), festival kao specifična forma kulturnog projekta sa svojim 'životnim ciklusom' (tačno određenim početkom i krajem) pripada takozvanom projektnom menadžmentu u kulturi,⁵ dok sama organizacija festivala predviđa jasnu

2 Jelena Janković, „Festivali umetničke muzike u Srbiji – izazovi za 21. vek“, u: *Dijalog o festivalima: kultura festivala*, ur. Simon Grabovac (Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2008), 28.

3 Bernard Faivre d'Arcier, „The Future of European Festivals“, u: *Festivals in Focus*, ur. Dragan Klaić (Budapest: The Budapest Observatory, 2014), 114–116.

4 Milena Dragičević-Šešić i Branimir Stojković, *Kultura – menadžment, animacija, marketing* (Beograd: Clio, 2003), 9–10.

5 Projektni menadžment u kulturi karakterističan je po tome što se aktivnosti konkretnog projekta (u ovom slučaju festivala) inkorporiraju u menadžment ustaljene (godišnje) delatnosti određene institucije kulture. Dragičević-Šešić i

organizaciono-programsku strukturu, koja obuhvata sledeće komponente: glavni festivalski program; sporedni festivalski program; konferencije za novinare, tribine, razgovori; naučno (stručno) savetovanje; prateći program: izložbe, promocije; posebni program samo za učesnike – bez publike.⁶ Ovako strukturirana organizaciono-programska šema podrazumeva angažovanje multidisciplinarnog festivalskog tima, a u slučaju muzičkog festivala, odnosno festivala umetničke muzike upućuje na razmišljanje o ulozi muzikologa u procesu festivalizacije muzike kao dela primenjene muzikologije.

Prema tumačenju muzikologa Ivana Čavlovića (1949–2021), primenjena muzikologija može se definisati iz šireg i užeg ugla. Dok primenjena muzikologija u širem kontekstu obuhvata sve muzikološke aktivnosti koje ne pripadaju naučnoistraživačkom radu, primenjena muzikologija u užem smislu odnosi se „(...) na discipline muzikološke djelatnosti koje se služe fundamentalnim granama (historijskim i sistematskim, kao i etnomuzikološkim) i primenjuju njene rezultate u praktično-muzikološke svrhe“.⁷ Bilo da je reč o prvom ili drugom modelu, cilj primenjene muzikologije, kako to ističe muzikološkinja Ivana Medić (1975), jeste da koristi znanja o različitim vrstama muzike (po uzoru na etnomuzikologiju) kako bi uticala na društvenu interakciju i usmeravanje toka kulturnih promena izvan tipičnih akademskih konteksta. S tim u vezi primenjena muzikologija obuhvata čitav niz aktivnosti koje doprinose očuvanju muzičkog nasleđa, uključujući terenski rad, arhiviranje, podučavanje, popularizaciju raznih tradicija i drugih strategija 'pozajmljenih' od primenjene etnomuzikologije i antropologije.⁸

U tekstu *Applied Musicology: A 'Manifesto', and a Case Study of a Lost Cultural Hub* autorka Ivana Medić klasifikuje šest mogućih područja primenjene muzikologije, a to su: *Mediji i nove tehnologije*, *Organizacija događaja*, *Umetničko-teorijski rad*, *Arhivski i kustoski rad*, *Kulturne politike i aktivizam*, kao i *Obrazovne aktivnosti*.⁹ Festivalске aktivnosti kao oblici rada u sferi primenjene muzikologije mogu se prepoznati barem u četiri od šest pomenutih područja. To bi, najpre, bila *Organizacija događaja*,

Stojković, *Kultura*, 151.

6 Ibid., 172.

7 Ivan Čavlović, *Uvod u muzikologiju i metodologija naučno-istraživačkog rada* (Sarajevo: Muzička akademija: Muzikološko društvo FBiH, 2012), 58.

8 Ivana Medić, „Applied Musicology: A 'Manifesto', and a Case Study of a Lost Cultural Hub“, *Musicology* 33 (2022): 89–90.

9 Medić, „Applied Musicology“, 90–91.

koja, prema pomenutoj autorki, obuhvata rad muzikologa u koncertnim agencijama i festivalima (kao producenti, menadžeri, kreatori programa, umetnički direktori itd.), zatim *Umetničko-teorijski rad* (muzička kritika i druge vrste pisanja o muzici koje su javno dostupne svima putem blogova, vlogova, portala otvorenog pristupa), *Mediji i nove tehnologije* (kreiranje specijalizovanih programa za određene društvene grupe), kao i *Organizacione aktivnosti*, koje, prema autorkinoj klasifikaciji, uključuju stručni rad, predavanja, učešće u žiriju, vođenje programa i pisanje programskih tekstova za muzičke festivale.¹⁰

U daljem toku ovog rada na primeru određenih aspekata festivala savremene umetničke muzike, utemeljenog 1964. godine pod nazivom *Jugoslovenska muzička tribina*, sagledaće se strateški značaj muzikoloških kompetencija i znanja za funkcionisanje muzičkog festivala, dok će se paralelno festival interpretirati kao vanakademska platforma koja pruža mogućnost za realizaciju i afirmaciju različitih oblika primenjene muzikologije.

O Jugoslovenskoj muzičkoj tribini

Osnovana na inicijativu zagrebačkog kompozitora Branimira Sakača (1918–1979), *Jugoslovenska muzička tribina* (od 1978. godine pod nazivom *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije*) održavala se u Opatiji u periodu od 1964. do 1990. godine.¹¹ Koncipirana kao jednogodišnji 'presek' savremenog muzičkog stvaralaštva u zemlji, opatijska *Tribina* bila je jedinstveno mesto na kom su se iz godine u godinu susretali jugoslovenski kompozitori svih generacija, predstavljajući stručnoj i široj javnosti svoja najnovija ostvarenja. Tako su u skladu s preglednim karakterom ove manifestacije na repertoaru opatijske *Tribine* jednako bili „(...) zastupljeni svi pravci našeg muzičkog stvaranja, svi stilovi i sve orijentacije, u slobodnoj konfrontaciji i slobodnom izboru, uz jedini uvjet da djela (...) imaju potrebnu i objektivnu muzičku kvalitetu“.¹² Kao poprište najrazličitijih stilskih i kompoziciono-

10 Ibid.

11 Raspadom socijalističke Jugoslavije početkom 1990-ih godina *Tribina* je postala internacionalna manifestacija savremene muzike, koja se kao takva organizovala najpre pod nazivom *Međunarodna glazbena tribina*, a kasnije *Glazbena tribina* (naziv koji je zadržala do danas). Od 1999. *Tribina* se održavala u Puli, a 2010. godine 'vraćena' je u Opatiju. Nakon što je zbog pandemije Covid-19 *Tribina* iz 2020. odložena, te bila priređena u Zagrebu februara 2021, iste godine u jesen otpočelo se s organizacijom ove manifestacije u Osijeku, gde se organizuje i dalje.

12 Nenad Turkalj, „O 25 godina djelovanja TMSJ“, u: *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugo-*

tehničkih tendencija među muzičkim stvaraocima iz svih jugoslovenskih centara, *Tribina* je tokom svoje gotovo trideset godina duge jugoslovenske istorije reflektovala sav pluralizam razvoja umetničke muzike u posleratnoj Jugoslaviji, od umereno modernističkih, a onda i krajnje avangardnih kompozicionih tehnika iz 1960-ih, do raznorodnih postmodernističkih trendova u muzici 1970-ih i 1980-ih godina.

Iako svestan činjenice da na pitanja „(...) gdje se sada nalazi naša muzika, koliko je pošla ukorak s vremenom, što smo naučili od drugih, a što unosimo u to opće kretanje od svog vlastitog i ličnog, i dokle smo uopće doprili“¹³ najbolje odgovore može pružiti muzika sama, Branimir Sakač ipak je na otvaranju *Jugoslovenske muzičke tribine* (1964) zaključio: „(U) okviru Tribine, postoje veoma široke mogućnosti za diskusije i izmjenu mišljenja“.¹⁴ Tako je, uz kontinuiranu koncertnu prezentaciju aktuelnog domaćeg stvaralaštva kao važan vid afirmacije kompozitorskih i izvođačkih potencijala u zemlji, koncepcija *Jugoslovenske muzičke tribine* od samoga početka otvarala prostor za učešće i kulturnim radnicima koji su bili uključeni u tokove razvoja i unapređenja jugoslovenske muzičke kulture, ali i naučnicima iz oblasti humanistike uključujući, naravno, i muzikologe. Njihove aktivnosti u sklopu opatijske manifestacije predstavljaju svojevrsne oblike rada u polju primenjene muzikologije, koji se na makroplanu mogu podeliti u dve grupacije: muzikološki sadržaj na programu *Jugoslovenske muzičke tribine* i diseminacija *Jugoslovenske muzičke tribine*.

Muzikološki sadržaj na programu *Jugoslovenske muzičke tribine*

Obilata zastupljenost muzikološkog sadržaja na programima *Jugoslovenske muzičke tribine* našu istraživačku putanju vodi do geneze ove manifestacije. Naime, u jeku posleratne industrijalizacije, tehnoloških otkrića i avangardnih novina u svim umetničkim sferama širom Evrope u Jugoslaviji je 1961. godine upriličen prvi festival savremene muzike (Muzički bijenale Zagreb), a ubrzo potom osnovan je i Centar za novu muziku u Opatiji, gde su se, po svemu sudeći, sprovodile aktivnosti koje odgovaraju područjima primenjene muzikologije, o kojima govori pomenuta autorka Ivana Medić. Arhiviranje partitura i nosača zvuka s delima

slavije – Opatija 1963–1988, ur. Josip Kalafatović (Opatija: Mozaik, 1988), 13.

13 Turkalj, „O 25 godina djelovanja TMSJ“, 15.

14 Ibid.

savremenih jugoslovenskih kompozitora, odnosno rad „(...) na muzičkoj dokumentaciji suvremene jugoslavenske muzike i na njezinoj afirmaciji u zemlji i pred inozemstvom“¹⁵ bile su glavne aktivnosti opatijskog Centra, u okviru kog je 1962. godine organizovan simpozijum pod nazivom *Nova muzika i muzička interpretacija*.¹⁶ Taj naučni skup čiji je cilj, prema rečima muzičkog kritičara Nenada Turkalja (1923–2007), bio da se prvi put na našim prostorima „(...) pozabavi teoretskom stranom moderne muzike, njenim užim tehničkim, artističkim, reproduktivnim i drugim problemima“,¹⁷ dodatno je učvrstio Branimira Sakača u uverenju o neophodnosti osnivanja manifestacije koja bi predstavljala sistematsku platformu za afirmaciju jugoslovenske savremene muzike. Po okončanju Simpozijuma iz 1962. godine Sakač je planove o *Jugoslovenoj muzičkoj tribini* izložio beogradskom estetičaru i muzičkom kritičaru Pavlu Stefanoviću (1901–1985). Njihova prepiska otkriva u kojoj meri je Stefanovićeva teorijska misao, gotovo uvek afirmativno usmerena ka savremenom/modernom/novom u muzici, uticala na konceptijsko modelovanje budućeg festivala.¹⁸ Taj transfer filozofsko-estetičko-muzikološkog znanja na oblikovanje muzičkog festivala, kao karakterističan Stefanovićev angažman, takođe se može interpretirati u kontekstu primenjene muzikologije.

Stoga, ako je *Jugoslovenska muzička tribina* izrasla iz simpozijuma kao događaja naučnog karaktera, onda obilata zastupljenost muzikološkog

15 Anonim., „Centar za novu muziku u Opatiji“, u: *Muzički biennale Zagreb. Festival international de musique contemporaine 8–16 V 1963*, ur. Milko Kelemen, Aleksandar Reiching, Josip Stojanović i Ivo Vuljević (Zagreb: Muzički biennale Zagreb: Turistički savez grada Zagreba, 1963), 78.

16 Na ovom simpozijumu izloženi su sledeći referati: *Zvukovni prostor i muzička ekspresija* (Branimir Sakač), *Problemi tehnike i stila izvođenja nove muzike* (Sonja Kirigin), *Muzička pedagogija i savremena muzika* (Dušan Plavša /1924–2009/), *Nova muzička grafika* (Ivo Petrić /1931–2018/), *Harfa i njene tehničke mogućnosti* (Pavla Uršič-Petrić /1931–2011/), *Muzička publicistika i informacije* (Slobodan Habić /1922–2009/), *Putevi akustičkog određivanja zvukovnih predodžbi – Tehnologija organizacija rada i produkcija u Studiju za elektronsku muziku Radio Varšave* (Józef Patkowski /1929–2005/). Pozornica Opatija, Centar za novu muziku, *Musica Nova 19–20–21 X 1962*, 1962.

17 Nenad Turkalj, „20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)“, u: *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, ur. Nenad Turkalj (Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, 1983), 10.

18 Za više o prepisci Branimira Sakača i Pavla Stefanovića povodom utemeljenja *Jugoslovenske muzičke tribine* videti: Miloš Marinković, „Jugoslovenski festivali savremene muzike utemeljeni tokom šezdesetih godina dvadesetog veka: uodnošavanja umetničkih, društvenih i političkih platformi“ (doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2023), 187–195, pristupljeno 15. jula 2023, <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/14305>.

sadržaja u programima ove manifestacije i nije iznenađujuća. Takva specifičnost ovog muzičkog festivala, utvrđena od samog početka, bila je, zapravo, sasvim prikladna i njegovom nazivu 'tribina', koji se inače odnosi na kulturne događaje naučno-debatnog ili književno-teorijskog profila, organizovane „(...) iz potrebe da se o određenim problemima javno razgovara, razmenjuju mišljenja, iznose kontroverzne ideje i nedoumice“.¹⁹

Kako su festivali zgodna prilika da se iskoristi koncentracija profesionalaca koji mu prisustvuju, te da se pokrene debata i aktivira određeno promišljanje,²⁰ vankoncertni program, odnosno muzikološki sadržaj *Jugoslovenske muzičke tribine* predviđao je različite skupove stručnjaka i šire zainteresovanog kruga ljudi.²¹ Tako je već prve godine na *Jugoslovenskoj muzičkoj tribini* priređen prateći program kroz forme koje su nazvane: *Posle koncerta – Diskusija pred publikom* (što je podrazumevalo diskusije o izvedenim delima), zatim *Diskusioni sastanci i razgovori* u okviru *Muzičkog studija Tribine* (o delima emitovanim s magnetofona, koja zbog vremenskog ograničenja nisu mogla ući u koncertni repertoar), kao i takozvani *Klub Tribine* (koji je za sastanke o temama po dogovoru bio otvoren svakog dana 8–19 h tokom trajanja manifestacije).²² Do sredine 1970-ih godina u sklopu *Jugoslovenske muzičke tribine* organizovani su i *Muzički saloni* (u svrhu što šire informacije o stvaralačkom radu jugoslovenskih kompozitora, koji su po dogovoru svoja dela mogli predstaviti u kamernoj atmosferi predstavnicima štampe ili grupama zainteresovanih slušalaca), *Okrugli stolovi* i *Panel diskusije* (na kojima se raspravljalo o novim kompozicijama s festivala, ali i o opštim stvaralačkim problemima jugoslovenske muzike), kao i *Debatni klubovi*, *Seminari*, *Tribine*.

Funkcija ovih skupova na opatijskoj muzičkoj manifestaciji bila je dvostruka. Budući da se na njima raspravljalo o tek izvedenim delima na *Jugoslovenskoj muzičkoj tribini* (od kojih su neka i premijerno predstavljena), oni su bili u službi koncertnog programa, što je ovom festivalu u celini davalo radni karakter. Naravno, rasprave o novim delima jugoslovenskih kompozitora neretko su inicirale i šire teme za debatu, o čemu svedoče

19 Dragičević-Šešić i Stojković, *Kultura*, 164.

20 Dragan Klaić, *Festivals in Focus* (Budapest: The Budapest Observatory, 2014), 64.

21 Prema pisanju *Večernjeg lista*, 1965. godine *Jugoslovenskoj muzičkoj tribini* prisustovalo je čak 270 muzikologa. *Večernji list*, „270 muzikologa u Opatiji“, 11. novembar 1965 (949), 5.

22 Primož Ramovš, Ruben Radica i Ivo Petrić, ur., *Jugoslavenska muzička tribina 64* (Opatija: Pozornica Opatija, 1964).

opatijski skupovi upriličeni krajem 1960-ih i početkom 1970-ih, a koji su se odnosili na aktuelne probleme savremene jugoslovenske muzike. Neke od tema tih debatnih skupova bile su sledeće: *Položaj kompozitora u našem društvu*, *Postoji li kontinuitet jugoslavenske muzikologije u odnosu na jugoslavensko muzičko stvaralaštvo?*, *Položaj jugoslavenske muzike u svetu danas*, *Šta mogu jugoslavenski muzički festivali učiniti za našu muziku?*, *Položaj jugoslavenskog muzičkog stvaralaštva u muzičkoj pedagogiji*, *Jugoslavensko muzičko stvaralaštvo i muzički amaterizam* itd. S druge strane, skupovi u okviru *Jugoslovenske muzičke tribine* pružali su muzikolozima priliku za predstavljanje sopstvenih istraživanja pred jednom širom, pre svega, festivalskom publikom, obrađujući različite teme koje su se ticale kako savremene muzičke kulture tako i muzičke prošlosti jugoslovenskih naroda. Početkom 1970-ih istaknuti jugoslovenski kompozitori i muzikolozi u okviru *Jugoslovenske muzičke tribine* izložili su referate koji i danas predstavljaju značajne izvore za upoznavanje jugoslovenske muzike, među kojima treba izdvojiti: *Makedonsko muzičko stvaralaštvo* (Vlastimir Nikolovski, 1925–2001), *Stara srpska muzika* (Dimitrije Stefanović, 1929–2020), *O Elektronskom studiju 111 programa Radio Beograda* (Vladan Radovanović, 1932–2023, Paul Pignon, 1939), *Glazbeno stvaralaštvo Albanaca u Jugoslaviji* (Akil Koci, 1936), *Kompozitor u savremenoj Vojvodini* (Oszkár Pándi, 1937), *Savremeni trenutak muzičkog stvaralaštva u BiH* (Zijo Kučukalić, 1929–2020), *Opera u Dubrovniku kroz 17. i 18. vek* (Milo Asić, 1916–1980).

Nastojanje organizatora da opatijski festival savremene muzike učine mestom na kom bi se uz koncertnu prezentaciju domaćih dela pokretali i razgovori o različitim aspektima i problemima jugoslovenske muzičke kulture, a sve u cilju otvaranja perspektiva za njen potonji razvoj, vrhunac je doživelo 1976. godine. Tada je utemeljena Umetničko-sociološka tribina, koja se u formi konferencije održavala u sklopu *Jugoslovenske muzičke tribine* u periodu od 1976. do 1979. godine. Prva Umetničko-sociološka tribina organizovana je pod nazivom *Prema novom stvaralaštvu u kulturi – Traženje identiteta kao vizije budućnosti* (1976), druga je bila naslovljena *Umjetnost = Humanizam i komunikacija – Pledoaje za ljudske vrijednosti i za novo vrednovanje u muzici kao odgovor na ljudske umjetničke potrebe i stvaralački izazov čovjeka samoupravnog društva*, treća *Kompozitor – slušalac – muzičko djelo* (1978), a četvrta, ujedno i poslednja, *Umetničko-sociološka tribina* bila je posvećena *Položaju kompozitora, konkretnim uslovima njegove egzistencije i egzistenciji njegova djela* (1979).

Naime, posredi je bila organizacija 'događaja u događaju', odnosno svojevrsnog simpozijuma na muzičkom festivalu, čiji se zadatak, prema rečima muzikologa Andrije Tomašeka (1919–2019), utemeljitelja i voditelja

Umetničko-sociološke tribine, ogledao u „[...] ispitivanju i istraživanju činilaca koji bi mogli pridonijeti stvaranju novih umjetničkih i kulturnih vrijednosti u samoupravljačkom društvu, vrijednosti relevantnih za smisao i bit samoupravljačkih društvenih kretanja i odnosa, ali ne kao platforma za propisivanje recepata ili stvaralačkih normi, već kao prilika za otkrivanje i davanje novih stvaralačkih poticaja“.²³ Ti skupovi, koji su trajali i po nekoliko dana, bili su multidisciplinarnog karaktera, kako prema temama (raspravljalo se o problemima društvene funkcije muzike, interdisciplinarnosti, značenju muzičkog dela, odnosu umetničke i popularne muzike itd.)²⁴ tako i prema profilima učesnika, među kojima je bilo muzikologa, muzičkih kritičara, kompozitora, sociologa, filozofa, estetičara, teoretičara književnosti, kulturnih radnika i drugih.²⁵

Na osnovu predočenog možemo konstatovati da su ove ‘Tribine u Tribini’ na svojevrsan način rezonirale s *Naučno-stručnim savetovanjem* u okviru programsko-organizacione šeme festivala (autora Milene Dragičević-Šešić i Branimira Stojkovića), a koje je u slučaju *Jugoslovenske muzičke tribine* imalo za cilj iznalaženje mehanizama za unapređenje stanja jugoslovenske muzičke kulture u celini. Umetničko-sociološke tribine svojim su formatom daleko prevazilazile ono što je uobičajeni prateći program muzičkog festivala. O tome svedoči i zapažanje muzikološkinje Snežane Nikolajević (1948), koja je u jednom od svojih kritičkih prikaza *Jugoslovenske muzičke tribine* svojevremeno konstatovala kako je „(...) za ovaj susret simptomatično – da se na jednoj muzičkoj manifestaciji kao glavni događaj tretira – diskusija o muzici“.²⁶

23 Andrija Tomašek, „Prema novom stvaralaštvu u kulturi. Skica prikaza Umetničko-sociološke tribine“, u: *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, ur. Erika Krpan (Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja: Cantus d.o.o, 2003), 25–26.

24 Za detaljan uvid u problematiku *Umetničko-socioloških tribina* videti: Miloš Marinković, „Naučno-muzikološki aspekti Jugoslavenske muzičke tribine / Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1964–1979)“, u: *Jugoslovenska ideja u / o muzici: tematski zbornik*, ur. Mirjana Veselinović-Hofman, Srđan Atanasovski i Nemanja Sovtić (Beograd – Novi Sad: Muzikološko društvo Srbije: Matica srpska, 2020), 61–79.

25 Među učesnicima *Umetničko-socioloških tribina* u Opatiji izdvojili su se: Branimir Sakač, Andrija Tomašek, Ivo Vuljević (1919–1987), Danko Grlić (1923–1984), Nenad Turkalj, Slobodan Turlakov (1929–2018), Taras Kermauner (1930–2008), Predrag Matvejević (1932–2017), Milan Ranković (1932–2012), Božidar Gagro (1938–2009), kao i brojni jugoslovenski kompozitori.

26 Snežana Nikolajević, „Opatija. Muzička tribina“, u: *Pro musica: festivali 1977*, ur. Đuro Jakšić (Beograd: Udruženje muzičkih umetnika Srbije, 1977), 27.

Diseminacija *Jugoslovenske muzičke tribine*

Kako se muzički festival ne bi sveo na skučen esnafski događaj, neophodno je angažovanje medija u cilju animiranja šire javnosti, te rad muzikologa na popularizaciji festivala, i to ne samo u danima njegovog trajanja. Objavljivanje festivalskih prikaza u štampi, pripremanje radijskih i televizijskih emisija, izrada dokumentarnog videomaterijala, izdavanje nosača zvuka o delima s festivalskog repertoara, uređivanje festivalskih programa i biltena, te posebnih publikacija povodom jubileja festivala različiti su oblici rada u polju primenjene muzikologije koji u procesu diseminacije festivala izuzetno doprinose njegovoj društvenoj prepoznatljivosti.

Već je Simpozijum *Nova muzika i muzička interpretacija* (1962) kao inicijalni događaj u genezi *Jugoslovenske muzičke tribine* odjeknuo u svakovrskoj štampi toga doba. O ovom događaju kome su, prema tadašnjim hroničarima, prisustvovali muzičari od Maribora do Skoplja,²⁷ afirmativno su izvestili istaknuti muzikolozi, muzički pisci i kritičari toga doba (Krešimir Kovačević /1913–1992/, Andrija Tomašek, Nenad Turkalj, Pavle Stefanović, Uroš Prevoršek /1915–1996/), čime je bila potvrđena relevantnost i opravdanost organizacije opatijskog Simpozijuma. Poučeni tim iskustvom, organizatori *Jugoslovenske muzičke tribine* promptno su prepoznali važnost medijske diseminacije ovog festivala. U saradnji sa *Zvukom*, najuticajnijim muzičkim listom u Jugoslaviji, u više navrata su (uz standardne festivalske prikaze) publikovani posebno priređeni tekstovi u vidu reakcija i komentara kompozitora, muzikologa, izvođača i kulturnih radnika, koji su prisustvovali koncertima i drugim dešavanjima u okviru opatijske *Tribine*.²⁸ Pored izveštavanja u stručnoj muzičkoj periodici naročito je bio važan angažman muzičkih kritičara *Jugoslovenske muzičke tribine* u časopisima za društvena i kulturna pitanja,²⁹ kao i u dnevnim novinama, putem kojih se i šira (nemuzička) publika mogla upoznati s muzičko-opatijskim zbivanjima. O području primenjene muzikologije,

27 Nenad Turkalj, „Ljepota novog. Zapisi s prvog jugoslavenskog simpoziona suvremene muzike“, *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja* 132 (1962): 7.

28 Slobodan Špirić, „vii Jugoslavenska muzička tribina – u svijetu mišljenja. Kazali su...“, *Zvuk: jugoslavenska muzička revija* 108 (1970): 380–390; Rada Nuić, „Jugoslavenska muzička tribina. Odjeci ix opatijske tribine“, *Zvuk: jugoslavenska muzička revija* 1 (1973): 29–38; Jasna Lipovac, „Jubilej opatijske Tribine. Mišljenja o protekloj Jugoslovenskoj muzičkoj tribini“, *Zvuk: jugoslavenska muzička revija* 1 (1974): 82–91.

29 Od tih časopisa posebno izdvajamo sledeće: *Književne novine i Treći program* (u Beogradu), *Telegram i 15 dana* (u Zagrebu), *Sodobnost* i *Naši razgledi* (u Ljubljani).

koje muzikološkinja Ivana Medić definiše kao muzička kritika i druge vrste pisanja o muzici javno dostupne svima (u sklopu *Umetničko-teorijskog rada*), svedoče i neki od primera popularizacije *Jugoslovenske muzičke tribine* u dnevnoj štampi. Naime, već se povodom prve *Tribine* (1964) angažovala nekolicina istaknutih muzičkih kritičara u svim važnim centrima Jugoslavije, i to: Pavle Stefanović, koji je izvestio za beogradsku *Politiku*,³⁰ Petar Selem (1936–2015) i Nenad Turkalj za zagrebački *Vjesnik*,³¹ odnosno *Večernji list*,³² Kristijan Ukmar (1939) za ljubljansko *Delo*,³³ Zijo Kučukalić za sarajevsko *Oslobođenje*,³⁴ dok je prikaz prve *Tribine* iz pera anonimnog autora objavljen i u skopskoj *Novoj Makedoniji*.³⁵

Pored štampanih medija diseminacija *Jugoslovenske muzičke tribine* bila je povezana i s radiom i televizijom, koja je snimala pojedine koncertne večeri u Opatiji. Osim toga, muzikolozi su za potrebe radijskih emisija intervjuisali kompozitore povodom najnovijih dela izvedenih na *Tribini* ili su pripremali emisije koje su u celosti bile posvećene problematici opatijskog festivala. Tako je, na primer, estetičar Pavle Stefanović po završetku prve *Jugoslovenske muzičke tribine* gostovao u emisiji Prvog programa Radio Beograda³⁶ govoreći o važnosti ove manifestacije za budućnost muzičke kulture jugoslovenskog prostora. Jedno od značajnih polja u oblasti primenjene muzikologije, takođe, u vezi s elektronskim (danas i digitalnim) medijima, jeste realizacija dokumentarnih filmova na različite teme iz muzičke prošlosti, a koje neretko mogu biti inicirane obeležavanjem nekog jubileja.³⁷ Uz arhivsko istraživanje ova vrsta muzikološkog rada uglavnom

30 Pavle Stefanović, „Dve osnovne smernice naše savremene muzike. Poruke jedne tribine. Posle značajnog susreta jugoslovenskih muzičara u Opatiji“, *Politika*, 20. decembar 1964. (18395), 17.

31 Petar Selem, „Obećanja u razgovorima, razočaranja u muzici. Što je pokazala Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji“, *Vjesnik*, 13. decembar 1964. (6401), 6.

32 N[enad] Turkalj, „Naša muzička situacija. Za osuvremenjavanje ukusa“, *Večernji list*, 8. decembar 1964. (1674), 15.

33 Kristijan Ukmar, „Glasbeni dogodki. Zanimiva dela, vendar brez odmeva. ‘Jugoslovenska glasbena tribuna’ v Opatiji“, *Delo*, 20. novembar 1964. (317), 5.

34 Zijo Kučukalić, „Panorama naše moderne muzike (Jugoslovenska muzička tribina)“, *Oslobođenje*, 6. decembar 1964. (5931), 6.

35 *Nova Makedonija*, „Završi jugoslovenskata muzička tribina“, 23. novembar 1964. (6506), 4.

36 Pavle Stefanović, „Osvrt na ‘Jugoslovensku muzičku tribinu’ u Opatiji, 18.–21. XI 1964“, *Muzika našeg vremena, Prvi program Radio Beograda*, 27. novembar 1964.

37 Jedan od takvih primera je dokumentarni film nastao povodom obeležavanja se-

podrazumeva intervjue sa stručnjacima i akterima događanja o kojima se govori, pa je trajno beleženje njihove 'žive reči' dragoceno za buduće generacije. Ova praksa nije zaobidena ni u slučaju *Tribine*; istina, ne vezuje se za jugoslovenski, već za noviji period, ali je ovde ističemo jer svojim sadržajem u velikoj meri pokriva jugoslovensko razdoblje ove manifestacije. Naime, povodom jubilarne šezdesete *Tribine* (2023) autorke Petra Pavić (1983) i Dina Puhovski (1977) realizovale su dokumentarni film *Odjeci generacija: 60 godina Glazbene tribine Hrvatskog društva skladatelja*, u kom su objedinjeni odlomci iz razgovora s brojnim kompozitorima, muzikolozima, dirigentima i izvođačima, ali i fragmenti iz arhivskih snimaka s *Tribine*, inače pohranjeni u arhivi Hrvatske radio-televizije.³⁸

Još jedno polje primenjene muzikologije koje se svojevremeno manifestovalo kroz rad *Jugoslovenske muzičke tribine* jeste diskografija. Priređivanje diskografskih izdanja bilo je važno ne samo za popularizaciju ovog festivala već uopšte za afirmaciju domaće savremene muzike. Među brojnim izdanjima ploča s delima jugoslovenskih kompozitora izvedenim na ovoj manifestaciji posebno treba istaći ediciju od šest ploča iz 1970. godine posvećenu *Jugoslovenskoj muzičkoj tribini* i *Festivalu jugoslovenske muzike* na radiju. Ova edicija, realizovana po uzoru na diskografska izdanja s evropskih festivala savremene muzike poput Varšavske jeseni, predstavljala je do tada „(...) najobimniji produkcijski poduhvat PGP-a na polju savremenog muzičkog stvaralaštva“.³⁹

damdeset godina Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti, čiji su autori muzikolozi Bojana Radovanović (1991) i Miloš Bralović (1991), saradnici ovog Instituta. Videti: Bojana Radovanović i Miloš Bralović, „Zvuk i reč: 70 godina Muzikološkog instituta SANU (2018)“, dokumentarni film, pristupljeno 10. januara 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=Dp5t3sx8vCg>.

38 Uz odlomke iz arhivskih materijala u filmu šesnaestoro sagovornika, kako same autorke podvlače, „[...] predstavlja razne selekcijske i organizacijske pristupe ovome važnom glazbenom događaju, identifikira promjene na Tribini tijekom desetljeća, prisjeća se prvih dolazaka na Tribinu, priziva skladbe koje su na njih ostavile poseban dojam, opisuje medijsko praćenje koncerata i reminiscira nad brojnim neformalnim druženjima koja je Tribina omogućila“. Videti: Dina Puhovski i Petra Pavić, „Premijera dokumentarnog filma 'Odjeci generacija: šest desetljeća Glazbene tribine Hrvatskog društva skladatelja' (2023.)“, u: 60. *Glazbena tribina Osijek 3.–5. studenoga 2023.*, ur. Bojana Plečaš Kalebota (Zagreb: Cantus d.o.o.: Hrvatsko društvo skladatelja), 23. Inače, ovaj dokumentarni film, koji je premijerno prikazan na 60. Glazbenoj tribini u Osijeku 2023. godine, dostupan je na Youtube kanalu Hrvatskog društva skladatelja. Videti: Petra Pavić i Dina Puhovski, „Odjeci generacija: 60 godina Glazbene tribine Hrvatskog društva skladatelja“, dokumentarni film, pristupljeno 23. decembra 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=ZoEmTeX95Pc>.

39 Milan Milojković, „Gramofonija – Jugoslovenska muzička tribina“, pristupljeno 20. avgusta 2023, <https://www.rts.rs/radio/radio-beograd-3/2660367/gramofonija--ju>

Pisanje programskih tekstova, odnosno rad na propagandnim materijalima muzičkih festivala muzikološkinja Ivana Medić takođe uključuje u područja koja mogu biti obuhvaćena primenjenom muzikologijom. Za razliku od prvih nekoliko godina, kada su se za *Jugoslovensku muzičku tribinu* štampale sažete programske knjižice s informacijama o autorima, delima, izvođačima i rasporedu programa, kasnije se otpočelo s uređivanjem i izdavanjem festivalskog biltena kao serijske publikacije prigodnog karaktera, čime su propagandne aktivnosti *Tribine* znatno proširene. Opatijski bilteni, od kojih su neki bili obima i preko stotinu stranica, izdavani su svakodnevno za vreme trajanja manifestacije, prenoseći čitaocima izjave čelnika *Jugoslovenske muzičke tribine*, informacije o kompozitorima, izvođačima, muzikolozima i svim drugim učesnicima u programima manifestacije, komentare kompozitora o vlastitim delima izvedenim na festivalu. Osim toga, opatijski bilteni uključivali su presklipping aktuelnih prikaza *Tribine* iz jugoslovenske i inostrane štampe, ali i referate, te izvode iz diskusija organizovanih u nekim od pomenutih formata pratećeg programa *Jugoslovenske muzičke tribine*. S tim u vezi posebno treba istaći činjenicu da su referati i rasprave s Umetničko-socioloških tribina osim u biltenima u celosti štampani i u specijalnim brojevima zagrebačkog časopisa *Muzika*, koje je priredio muzikolog Andrija Tomašek (1976, 1977, 1978),⁴⁰ kao i u časopisu *Zvuk* (1979),⁴¹ što dosta govori o odjeku na koji je naišla organizacija ovih tribina u sklopu muzičkog festivala.

Propagandni materijal muzičkih događaja, manifestacija i festivala muzikolog Ivan Čavlović u knjizi *Uvod u muzikologiju i metodologija naučno-istraživačkog rada* sagledava kao svojevrzne muzikološke dokumente i izvore, konstatujući sledeće: „[O]ni daju najosnovnije informacije o muzičkom događaju (programi i plakati), ali mogu dati i široke pa i kritičke izvode o kompozicijama, izvođačima i sl. (programske knjižice). Ovi materijali su zbog toga [zaključuje Čavlović] takođe dragocjeni izvori informacija za muzikologiju“.⁴² Po obimu, formi i sadržaju propagandni materijal *Jugoslovenske muzičke tribine*, kao rezultat rada u području primenjene muzikologije, u potpunosti govori u prilog Čavlovićevim konstatacijama, te stoga predstavlja izuzetno važan izvor kako za proučavanje same opatijske

goslovenska-muzicka-tribina.html.

40 Andrija Tomašek, ur., *Muzika* 1/2 (1977); Andrija Tomašek, ur., *Muzika* 3/5 (1978); Andrija Tomašek, ur., *Muzika* 1/3 (1979).

41 „Tribina – Tribunal: Prilozi objavljeni u ovoj rubrici predstavljaju radove predložene Sociološko-umjetničkoj tribini, koja je održana u okviru ovogodišnje *Jugoslovenske muzičke tribine* u Opatiji“, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis* 4 (1979): 5–32.

42 Čavlović, *Uvod u muzikologiju*, 112.

manifestacije tako i za uvid u brojne druge aspekte razvoja jugoslovenske muzičke kulture druge polovine 20. veka.

Upravo tu važnu funkciju danas imaju i takozvana 'jubilarna izdanja' (iz jugoslovenskog, ali i postjugoslovenskog perioda), o čemu svedoče reči urednice jednog od njih muzikološkinje Erike Krpan (1942), koja u publikaciji *Međunarodna glazbena tribina. 40 godina. Opatija – Pula* ističe: „Ova je knjiga sastavljena bez namjere da interpretira činjenice i događaje manifestacije kojom se bavi. Ona je tek njihov zbir učinjen kako bi jednog dana nekome korisno poslužio bilo kao izvor podataka bilo kao jedno od pomagala pri kakvoj interpretaciji“.⁴³ U toj publikaciji se pored tekstova Iva Maleca (1925–2019),⁴⁴ Andrije Tomašeka i Branimira Sakača (svojevremeno izloženih na *Tribini*), te obilja fotografija nalaze popis *Praizvedbi hrvatskih skladatelja na 40 godišta Tribine* i *Abecedni popis na Tribini izvođenih skladatelja i njihovih djela*. Inače, prva kataloška publikacija posvećena opatijskom festivalu (pod naslovom *Dela domaćih autora izvedena na Jugoslovenskoj muzičkoj tribini 1964–1972*), koju čine žanrovski koncipiran spisak kompozicija s repertoara *Tribine*,⁴⁵ izdata je još trideset godina ranije, a simbolično, deset godina nakon opatijskog Simpozijuma. Kasnije su publikovana još dva daleko obimnija izdanja – *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije 1963–1983*. i *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije – Opatija 1963–1988*. (povodom 25-godišnjice) urednika Josipa Kalafatovića, odnosno Nenada Turkalja. Uz žanrovski koncipiran katalog kompozicija ove publikacije sadrže i imenski katalog (prema imenu i prezimenu kompozitora), kao i propratne tekstove o istoriji *Jugoslovenske muzičke tribine*, koja je nesumnjivo bila, kako to zaključuje urednik Nenad Turkalj, „(...) zlatna kutija puna dragocjenih, nesumnjivo trajnih vrijednosti, koje čekaju da postanu prezentnom svojinom naše kulture, i šire, društvene javnosti“.⁴⁶

43 Erika Krpan, ur., *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula* (Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja: Cantus d.o.o., 2003), 4.

44 Malecovo predavanje pod naslovom *Stanje naše glazbe*, koje je održano u okviru prve *Jugoslovenske muzičke tribine* (1964), predstavlja neprocenljiv dokument jednog vremena, u kome je autor apostrofirao 'kašnjenje' razvoja jugoslovenske muzičke kulture u odnosu na tada aktualne trendove u svetu. Ivo Malec „Stanje naše glazbe“, u *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, ur. Erika Krpan (Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja: Cantus d.o.o., 2003), 17–23.

45 Popis je urađen prema sledećim kategorijama: Orkestarska muzika; Kamerna muzika; Instrumentalna muzika /uglavnom za solo instrumente/; Vokalna muzika; Muzička scena; Tape – Music. Krešimir Fribec ur., *Dela domaćih autora izvedena na Jugoslovenskoj muzičkoj tribini 1964–1972*. (Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, 1973).

46 Turkalj, „O 25 godina djelovanja TMSJ“, 31.

Zaključna razmatranja

Analizom odabranih aspekata *Jugoslovenske muzičke tribine* utvrđeno je da muzički festival ne samo da otvara prostor za sprovođenje delatnosti s područja primenjene muzikologije već i to da su muzikološke kompetencije za valjanu realizaciju muzičkog festivala i svega 'okolo' što čini jedan festivalski projekat praktično neophodne.

Jugoslovenska muzička tribina i za današnje je prilike ostala gotovo jedinstven muzički festival, koji se pored umetničko-muzičkih odlikovao i naučno-muzikološkim svojstvima.⁴⁷ Javni diskurs o muzici na *Jugoslovenskoj muzičkoj tribini* bio je toliko razvijen da je ovaj deo festivalskog programa čak i nepravedno nazvan pratećim. Obilata zastupljenost raznovrsnih diskusiono-debatnih formata u programu *Jugoslovenske muzičke tribine*, a onda i uspostavljanje *Umetničko-socioloških tribina*, kao konferencijskih skupova u okviru muzičkog festivala jasno su ukazivali na postojanje svesti o važnosti iskoračenja naučnih radnika u oblasti muzike iz strogih akademskih okvira. Pored toga, raznorodnost diseminacije *Jugoslovenske muzičke tribine* kroz promovisanje u štampanim i elektronskim medijama, rad na festivalskoj diskografiji i videodokumentaciji, uređivanju i publikovanju propagandnog festivalskog materijala i 'jubilarnih' festivalskih kataloga ne govori samo o kompleksnosti životnog ciklusa muzičkog festivala, već i o slojevitosti discipline kakva je primenjena muzikologija. Iako su muzikološke kompetencije svakako mogle doprineti i programsko-repertoarskoj selekciji festivala, u slučaju *Jugoslovenske muzičke tribine* to nije bilo posebno izraženo budući da je ona bila manifestacija 'preglednog' karaktera, bez striktno selekcije u žanrovskom, stilskom ili kompoziciono-tehničkom smislu. Ipak, kada je usled raspada socijalističke Jugoslavije došlo do programske preorijentacije festivala iz jugoslovenskog u hrvatski, odnosno međunarodni (1991), uloga muzikologa u tom procesu nikako nije bila zanemarena, o čemu govori

47 Naravno, nije opatijska *Tribina* bila jedina manifestacija takvog profila, ali svakako jeste bila najkompleksnija. Na brojnim festivalima umetničke muzike u socijalističkoj Jugoslaviji održavale su se diskusije na razne teme, a priređivana su i muzikološka predavanja. Tu vrstu pratećeg programa negovali su, na primer, *Muzički biennale Zagreb* (osn. 1961), *Mokranjčevi dani* (osn. 1966), *Dani hrvatske glazbe* (osn. 1970), *Struška muzička esen* (osn. 1975), *Muzika u Srbiji* (osn. 1976), *Slovenski glasbeni dnevi* (osn. 1986). Ovom prilikom posebno ističemo *Strušku muzičku esen* i *Slovenske glasbene dneve*, u okviru kojih se redovno (svake godine) publikuju zbornici radova s muzikoloških simpozijuma priređivanih u vreme trajanja ovih muzičkih festivala. Krešimir Kovačević, ur., *Leksikon jugoslavenske muzike 2* (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984), 385; Primož Kuret, ur., 30. *Slovenski glasbeni dnevi*. Ljubljana 13.–17. 3. 2015. (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2016).

činjenica da je izrada predloga nove koncepcije *Tribine* bila poverena muzikološko-kompozitorskom timu.⁴⁸

Na osnovu opisanih festivalskih aktivnosti s područja primenjene muzikologije zaključuje se da i muzički festivali i muzikolozi u tom procesu mogu biti 'na dobitku'. Uz doprinos samom kreiranju programa festivala umetničke muzike, uključivanje muzikologa u mehanizme popularizacije festivala (i to naročito onih eminentnih muzikoloških imena) može doprineti uspostavljanju atmosfere poverenja u opravdanost i svrsishodnost određenog festivalskog projekta. Upuštajući se u ulogu svojevrsnih 'muzičkih prosvetitelja', muzikolozi svojim aktivnim učestvovanjem u konferencijskim programima muzičkih festivala mogu uticati na rešavanje nekih od gorućih problema određene zajednice,⁴⁹ a istovremeno sebi otvoriti nove prostore za diseminaciju svojih istraživačkih rezultata, odnosno prostore za sopstvenu promociju i afirmaciju među širom, neakademsom publikom. Naravno, preduslov je da sami muzikolozi spoznaju važnost izlaska „(...) iz svoje akademske 'kule od slonovače', da se aktivno uključe u svet koji ih okružuje (...)“⁵⁰ i pristupe iznalaženju novih perspektiva u ovoj, nazovimo je, festivalskoj grani primenjene muzikologije.

48 Muzikolog Nikša Gligo (1946–2024) i kompozitor Marko Ružđak (1946–2012) autori su inicijalne koncepcije postjugoslovenske muzičke *Tribine* u Opatiji, koja se 1990-ih godina prvobitno profilisala kao internacionalna manifestacija s fokusom na savremeno muzičko stvaralaštvo zemalja alpsko-jadranskog regiona. Nikša Gligo, „Promemoria za razgovor o budućnosti Glazbene tribine u Opatiji“, u: *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, ur. Erika Krpan (Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja: Cantus d.o.o., 2003), 14–16.

49 Teatrolog Dragan Klaić (1950–2011) govori o tome da se festivalski šabloni često mogu koristiti kako bi se apostrofirala neka aktuelna društveno-politička pitanja ili problemi intelektualnih krugova. Klaić, *Festivals in Focus*, 50.

50 Medić, „Applied Musicology“, 102.

Reference:

- Anonim. „Centar za novu muziku u Opatiji“. U: *Muzički biennale Zagreb. Festival international de musique contemporaine 8–16 V 1963*, urednici Milko Kelemen, Aleksandar Reiching, Josip Stojanović i Ivo Vuljević, 78. Zagreb: Muzički biennale Zagreb: Turistički savez grada Zagreba, 1963.
- Čavlović, Ivan. *Uvod u muzikologiju i metodologija naučno-istraživačkog rada*. Sarajevo: Muzička akademija, Muzikološko društvo FBiH, 2012.
- Dragičević-Šešić, Milena i Branimir Stojković. *Kultura – menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio, 2003.
- Faivre d'Arcier, Bernard. „The Future of European Festivals“. U: *Festivals in Focus*, urednik Dragan Klaić, 109–120. Budapest: The Budapest Observatory, 2014.
- Fribec, Krešimir, urednik. *Dela domaćih autora izvedena na Jugoslovenskoj muzičkoj tribini 1964–1972*. [Beograd]: Savez kompozitora Jugoslavije, 1973.
- Gligo, Nikša. „Promemoria za razgovor o budućnosti Glazbene tribine u Opatiji“. U: *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, urednica Erika Krpan, 14–16. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja: Cantus d.o.o, 2003.
- Janković, Jelena. „Festivali umetničke muzike u Srbiji – izazovi za 21. vek“. U: *Dijalog o festivalima: kultura festivala*, urednik Simon Grabovac, 27–46. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2008.
- Klaić, Dragan. *Festivals in Focus*. Budapest: The Budapest Observatory, 2014.
- Kovačević, Krešimir, urednik. *Leksikon jugoslavenske muzike 2*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984.
- Krpan, Erika, urednica. *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja: Cantus d.o.o., 2003.
- Kučukalić, Zijo. „Panorama naše moderne muzike (Jugoslovenska muzička tribina)“. *Oslobođenje*, 6. decembar 1964. (5931): 6.
- Kuret, Primož, urednik. 30. *Slovenski glasbeni dnevi. Ljubljana 13.–17. 3. 2015*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2016.
- Lipovac, Jasna. „Jubilej opatijske Tribine. Mišljenja o protekloj Jugoslovenskoj muzičkoj tribini“. *Zvuk: jugoslovenska muzička revija 1* (1974): 82–91.
- Malec, Ivo. „Stanje naše glazbe“. U: *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, urednica Erika Krpan, 17–23. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja: Cantus d.o.o., 2003.
- Marinković, Miloš. „Jugoslovenski festivali savremene muzike utemeljeni tokom šezdesetih godina dvadesetog veka: uodnošavanja umetničkih, društvenih i političkih platformi“. Doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2023. Pristupljeno 15.

- jula 2023. <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/14305>.
- Marinković, Miloš. „Naučno-muzikološki aspekti Jugoslavenske muzičke tribine / Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1964–1979)“. U *Jugoslavenska ideja u / o muzici: tematski zbornik*, urednici Mirjana Veselinović-Hofman, Srđan Atanasovski i Nemanja Sovtić, 61–79. Beograd: Novi Sad: Muzikološko društvo Srbije: Matica srpska, 2020.
- Medić, Ivana. „Applied Musicology: A ‘Manifesto’, and a Case Study of a Lost Cultural Hub“. *Musicology* 33 (2022): 87–102.
- Miljković, Milan. „Gramofonija – Jugoslavenska muzička tribina“. Pristupljeno 20. avgusta 2023. <https://www.rts.rs/radio/radio-beograd-3/2660367/gramofonija---jugoslavenska-muzicka-tribina.html>.
- Nikolajević, Snežana. „Opatija. Muzička tribina“. U: *Pro musica: festivali 1977*, urednik Đuro Jakšić, 27–28. Beograd: Udruženje muzičkih umetnika Srbije, 1977.
- Nova Makedonija*. „Završi jugoslovenskata muzička tribina“. 23. novembar 1964. (6506), 4.
- Nuić, Rada. „Jugoslavenska muzička tribina. Odjeci IX opatijske tribine“. *Zvuk: jugoslavenska muzička revija* 1 (1973): 29–38.
- Pavić, Petra i Dina Puhovski. „Odjeci generacija: 60 godina Glazbene tribine Hrvatskog društva skladatelja“. Dokumentarni film. Pristupljeno 23. decembra 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=ZoEmTeX95Pc>.
- Pozornica Opatija. Centar za novu muziku. *Musica Nova 19–20–21 X 1962*, 1962.
- Puhovski, Dina i Petra Pavić. „Premijera dokumentarnog filma ‘Odjeci generacija: šest desetljeća Glazbene tribine Hrvatskog društva skladatelja’ (2023)“. U: *60. Glazbena tribina Osijek 3.–5. studenoga 2023.*, urednica Bojana Plećaš Kalebota, 23. Zagreb: Cantus d.o.o.: Hrvatsko društvo skladatelja, 2023.
- Radovanović, Bojana i Miloš Bralović, „Zvuk i reč: 70 godina Muzikološkog instituta SANU (2018)“. Dokumentarni film. Pristupljeno 10. januara 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=Dp5t3sx8vCg>
- Ramovš, Primož, Ruben Radica i Ivo Petrić, urednici. *Jugoslavenska muzička tribina 64*. Opatija: Pozornica Opatija, 1964.
- Selem, Petar. „Obećanja u razgovorima, razočaranja u muzici. Što je pokazala Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji“. *Vjesnik*, 13. decembar 1964. (6401), 6.
- Stefanović Pavle. „Dve osnovne smernice naše savremene muzike. Poruke jedne tribine. Posle značajnog susreta jugoslovenskih muzičara u Opatiji“. *Politika*, 20. decembar 1964 (18395), 17.
- Stefanović, Pavle. „Osvrt na ‘Jugoslovensku muzičku tribinu’ u Opatiji, 18.–21. XI 1964“. *Muzika našeg vremena, Prvi program Radio Beograda*, 27. novembar 1964.

- Špirić, Slobodan. „vii Jugoslavenska muzička tribina – u svijetu mišljenja. Kazali su...“. *Zvuk: jugoslavenska muzička revija* 108 (1970): 380–390.
- Tomašek, Andrija. „Prema novom stvaralaštvu u kulturi. Skica prikaza Umjetničko-sociološke tribine“. U: *Međunarodna glazbena tribina 40 godina. Opatija – Pula*, urednica Erika Krpan, 25–32. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja: Cantus d.o.o., 2003.
- Tomašek, Andrija, urednik. *Muzika* 1/2 (1977).
- Tomašek, Andrija, urednik. *Muzika* 1/3 (1979).
- Tomašek, Andrija, urednik. *Muzika* 3/5 (1978).
- „Tribina – Tribunal: Prilozi objavljeni u ovoj rubrici predstavljaju radove predložene Sociološko-umjetničkoj tribini koja je održana u okviru ovogodišnje Jugoslavenske muzičke tribine u Opatiji“. *Zvuk: jugoslavenski muzički časopis* 4 (1979): 5–32.
- Turkalj, Nenad. „20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)“. U: *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, urednik Nenad Turkalj, 9–22. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, 1983.
- Turkalj Nenad. „Ljepota novog. Zapisi s prvog jugoslavenskog simpoziona suvremene muzike“. *Telegram: jugoslavenske novine za društvena i kulturna pitanja* 132 (1962): 7.
- Turkalj, Nenad. „Naša muzička situacija. Za osuvremenjavanje ukusa“. *Večernji list*, 8. decembar 1964. (1964), 15.
- Turkalj, Nenad. „O 25 godina djelovanja TMSJ“. U: *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije – Opatija 1963–1988*, urednik Josip Kalafatović, 9–31. Opatija: Mozaik, 1988.
- Ukmar, Kristijan. „Glasbeni dogodki. Zanimiva dela, vendar brez odmeva. 'Jugoslovanska glasbena tribuna' v Opatiji“. *Delo*, 20. novembar 1964. (317), 5.
- Večernji list*. „270 muzikologa u Opatiji“. 1. novembar 1965. (1949), 5.

Summary

Music Festivals and Applied Musicology: A Yugoslav Experience

The aim of this research is to determine the significance of musicological competences in the operation of a music festival. Using the example of the Yugoslav Music Panel, a festival which was held in Opatija from 1964 to 1990, this paper attempts to show that different activities as a part of the music festival belong to the forms of work in the field of applied musicology. Namely, in addition to contributing to the creation of the music festival program itself, it was concluded that the inclusion of prominent musicologists in the dissemination processes of the festival can contribute to the social atmosphere of trust in the justification and expediency of a festival project. Through their active participation in the conference programs of music festivals, musicologists can contribute to solving some of the current issues of a certain community. In that way, musicologists open up new spaces for the dissemination of their research results, i.e., spaces for their own promotion and affirmation among a broad, festival audience. Therefore, the Yugoslav Music Panel is interpreted as a non-academic platform, which opens the possibility for the realization and affirmation of various forms of applied musicology.

Nagrade i nagrađivanje u oblasti muzike/ muzikologije na prostoru SFRJ/ Republike Srbije¹

Awards and Rewards in the Field of Music/ Musicology in the former Yugoslavia/ Republic of Serbia

Vanja Grbović (Srbija/Serbia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.417

PREGLEDNI ČLANAK

AUTHOR REVIEW

SAŽETAK: Tema ovog rada odnosi se na predstavljanje nagrada i istraživanje sistema nagrađivanja u oblasti muzike s fokusom na zastupljenost muzikologa kao dobitnika nagrada i njegove uloge u stručnim telima u dodeljivanju nagrada. Posebna pažnja biće usmerena i na prvu nagradu u oblasti muzikologije u Srbiji – Nagrada „Stana Đurić-Klajn“. Cilj rada jeste da odgovori na značaj nagrada i njihov doprinos u muzikologiji.

KLJUČNE REČI: Sistem nagrađivanja. Nagrade. Muzikologija.

Abstract: The topic of this paper revolves around the presentation of awards and the investigation of reward systems in the field of music, with a focus on the representation of musicologists as award recipients and their role in award allocation bodies. Special attention will also be given to the first prize in the field of musicology in Serbia – the „Stana Đurić-Klajn Award“. The aim of the paper is to address the significance of awards and their contribution to musicology.

KEY WORDS: Reward system. Awards. Musicology.

1 Istraživanje sprovedeno uz podršku Fonda za nauku RS, br. 7750287, projekat *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society* – APPMES. Rukovodilac dr. Ivana Medić prezentovala je glavne ciljeve i zadatke projekta u vidu „manifesta“ primenjene muzikologije. Ivana Medić, "Applied Musicology: A 'Manifesto', and a Case Study of a Lost Cultural Hub", *Muzikologija* 33 (2022): 87–102.

Uvod

Nagrada u muzičkom stvaralaštvu vid je priznanja delu i/ili umetniku, odnosno iskazivanje pozitivnog odnosa stručne javnosti prema stvaralaštvu. Muzičko stvaralaštvo ne obuhvata samo stvaranje muzičkog dela, već podrazumeva i proces delovanja niza aktera, od kreacije, produkcije do distribucije i recepcije. Dakle, nagrade su priznanje stvaralačkom radu i rezultatima u oblasti muzike. Način na koji se nagrade dodeljuju odaju vrednosni sistem koje izvesno društvo prepoznaje, odnosno u ovom kontekstu lokalna zajednica. U tom smislu u radu će biti obuhvaćene i sistematizovane nagrade koje se dodeljuju kompozitorima, izvođačima, a zatim će fokus biti stavljen na nagrade koje se dodeljuju muzičkim kritičarima i muzikolozima.

Tema ovog rada odnosi se na predstavljanje nagrada i istraživanje mehanizama ustanovljenja i dodele nagrada u oblasti muzike u Srbiji, a s fokusom na zastupljenost muzikologa kao dobitnika nagrada i njegove uloge u stručnim telima u dodeljivanju nagrada. S obzirom na kratku istoriju dodela nagrada u oblasti muzikologije, ova tema izabrana je kao relevantna zbog toga što nagrade predstavljaju važan instrument za promociju struke. Drugim rečima, nagrade podstiču pojedince da teže visokim standardima i postignućima, poboljšavaju vidljivost i reputaciju dobitnika i motivišu članove struke da stalno unapređuju svoje veštine.

U oblasti kulture, kada je reč o lokalnom kontekstu, nagrade su do sada bile analizirane i razmatrane pri Zavodu za proučavanje kulturnog razvitka, što je objavljeno u seriji publikacija dokumentarističkog istraživanja *Kultura. Dokumentacija* u pet svezaka u periodu od 1981. do 1991. godine. Za potrebe ovog rada korišćene su sveske broj 4 i 5, u kojima se nalaze podaci za muzičku umetnost od ustanovljenja prvih nagrada posle Drugog svetskog rata do 1989. godine.²

U radu su korišćeni izvori, tj. podaci na koje se oslanja doktorska teza³ s obzirom na to da ne postoji zaseban predmet istraživanja u istoriografiji

2 Miroslava Šurbek, *Nagrade u kulturi do 1982.* / Serija *Kultura. Dokumentacija*, sv. (Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1986). Dušica Milanović, *Nagrade u kulturi 1983–1989.* / Serija *Kultura. Dokumentacija*, sv. 5 (Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1991).

3 Više videti u: Vanja Spasić, „Samoupravljanje u kulturi: Opera Narodnog pozorišta u Beogradu (1970–1990)”, (Doktorska disertacija, Fakultet za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum, 2022).

muzike u kojem su nagrade zavedene, sistematizovane i analizirane. Metodologija istraživanja podrazumevala je prikupljanje podataka iz raznorodnih izvora: dnevna štampa – *Politika* i *Borba*, godišnjaci udruženja kompozitora i muzičkih umetnika iz Srbije, časopisi *Pro musica* i *Kultura*, dokumentacija iz Arhiva Muzikološkog društva Srbije i Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka. Podaci su zatim podvrgnuti daljoj analizi, a na osnovu pregledne tabele date u Prilogu br. 1, 2 i 3 ovog teksta. Osnovni cilj istraživanja, osim nastojanja da se sistematizuju podaci o nagradama u oblasti muzike, jeste da se ukaže na prisutnost muzikologa i muzikologije u sistemu nagrađivanja, koji su samoinicijativno 'otvorili' taj prostor kako bi se povećala vidljivost discipline.

S obzirom na kompleksan proces nagrađivanja u kulturi koji obuhvata ne samo niz nagrada i nagrađenih već i izvesne propozicije i rad žirija, u ovom je radu istraživanje usmereno ka nagradama u oblasti muzike, a s namerom da se eksplicira praksa nagrađivanja koja je kulturno i društveno determinisana. U istraživanju se analiziraju i specifične determinante koje pojedinu nagradu čine jedinstvenom u odnosu na druge njoj slične nagrade. U tom smislu u tekstu se izdvajaju dve nagrade u oblasti muzike – Nagrada „Pavle Stefanović” za esejistiku i muzičku kritiku, koju dodeljuje Udruženje kompozitora Srbije, i Nagrada „Stana Đurić-Klajn” za naučni doprinos, čiji je pokretač Muzikološko društvo Srbije.

Kako bi se sagledao značaj nagrada i nagrađivanja ne samo u oblasti muzike već i kao priznanja u okvirima društvenog vrednovanja, u istraživanju se polazi od perioda jugoslovenskog socijalizma pa do danas, s namerom da se ukaže na razlike između nagrada i procesa nagrađivanja.

Nagrade i nagrađivanje u kulturi: nekad i sad

U samoupravnoj kulturnoj politici Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (SFRJ) njen koherentni deo bile su nagrade i nagrađivanje, među kojima postoji izvesna „hijerarhija”. One se kreću od državnih, tj. zvaničnih, opštih nagrada do društvenih, odnosno posebnih, specijalizovanih nagrada koje dele npr. organizacije udruženog rada i nagrade pojedinih profesionalnih, društvenih i radnih organizacija.⁴ Nagrade su, pre svega,

4 O podeli nagrada na osnovu reprezenata društvenog sistema, od globalnih društveno-političkih zajednica do specijalizovanih organizacija i udruženja, videti u uvodnom tekstu Branimira Stojkovića "Nagrade i kulturno stvaralaštvo", u: *Nagrade u kulturi do 1982.* / Serija *Kultura. Dokumentacija*, ur. Miroslava Šurbek, sv. 4, 1–42.

bile u vezi s kulturom imajući „kompenzatorski karakter“ koji se vremenom gubio, odnosno novčani ekvivalent postepeno je nestajao,⁵ te su nagrade sve više ostale samo vid društvenog priznanja.⁶

Prema hijerarhiji nagrada koje se odnose na oblast kulture, najviše priznanje u SFRJ bila je Nagrada AVNOJ-a⁷ (ustanovljena 1966, ukinuta 1990), zatim Sedmojulska nagrada (1959–1990) kao najviše republičko priznanje u SR Srbiji, a onda na nivou grada Beograda kao najznačajnije priznanje Oktobarska nagrada grada Beograda (1954–zamenjena 2002). Nakon njih slede posebne nagrade koje su dodeljivale društvene organizacije u kulturi, npr. Kulturno-prosvetna zajednica Srbije koja je ustanovila Vukovu nagradu (1964–) i Zlatnu značku (1975–), zatim Nagrada siz-a Beograd (1976–?) za najuspeliju predstavu/ulogu u prethodnoj sezoni. Na kraju ovog važnosnog reda nalaze se nagrade u specijalizovanoj oblasti koje dodeljuju profesionalna-strukovna udruženja. Nagrade koje su dodeljivane za muzičko stvaralaštvo su: „Stevan Mokranjac”,⁸ Nagrada Saveza kompozitora Jugoslavije,⁹ „Stevan Hristić”,¹⁰ „Petar Konjović”,¹¹ Nagrada

-
- 5 U periodu jugoslovenskog samoupravnog socijalizma postojala je ideja da se kulturne delatnosti, odnosno institucije kulture organizuju i posluju prema (tržišnoj) logici privrednih preduzeća. Međutim, pojedine kulturne delatnosti poput biblioteka, pozorišta, muzeja nisu mogle da razvijaju svoju delatnost na osnovu sopstvenog profita (ulaznice/članske karate), već su zavisile od društvenih sredstava i izvora (fondovi, budžet). U tom smislu nagrade u kulturi podrazumevale su i izvestan novčani iznos koji je trebao da „nadomesti” razliku, u ekonomskom smislu, između kulture i privrede. Spasić, „Samoupravljanje u kulturi: Opera Narodnog pozorišta u Beogradu (1970–1990)”.
- 6 Eduard Ile, „O kriterijumima i ukupnoj društvenoj organizovanosti“, *Politika*, 9. februar 1977. (22753/74), 14.
- 7 Antifašističko veće narodnog oslobođenja Jugoslavije.
- 8 Savez kompozitora Jugoslavije dodeljivao je nagradu *Stevan Mokranjac* 1. maja za uspešno komponovanje masovnih pesama, horskih dela i za celokupni rad na obrađivanju narodnih melodija. Nije poznata tačna godina ustanovljenja nagrade, niti kada je ugašena. *Savremeni akordi*, „Prvomajske nagrade jugoslovenskim kompozitorima“, 1. maj 1954. (4), 1.
- 9 Savez kompozitora Jugoslavije dodeljivao je nagrade 29. novembra za dela iz raznih oblasti muzičkog stvaralaštva, pa i iz oblasti muzikoloških napisa. *Savremeni akordi*, „Nagrade Saveza kompozitora Jugoslavije za 29. novembar“, 1–15. novembra 1954. (9–10), 1.
- 10 Nagrada „Stevan Hristić“ dodeljivana je za najbolji diplomski rad na Odseku za kompoziciju Muzičke akademije u Beogradu.
- 11 Nagrada „Petar Konjović“ utemeljena je verovatno 1971. ili 1972. godine (kompozitoru Dušanu Radiću uručena je 1971), a inicijator je Udruženje kompozitora Vojvodine (UKV). Nagrada je dodeljivana za premijerno izvođenje dela vojvodanskih

Pozorišne komune (1971),¹² Nagrada Narodnog pozorišta u Beogradu,¹³ Nagrada Udruženja muzičkih umetnika Srbije – UMUS (tri kategorije za izvođače, ust. 1970, 1946), Zlatna lira.

Od ustanovljenja nagrada na državnom nivou do 1983. dodeljeno je sto dvadeset i osam nagrada i odlikovanja pojedincima, institucijama i udruženjima. Ono što je interesantno jeste da su pojedine institucije dobile u ovom periodu i po više priznanja, dok naučne institucije i umetnička udruženja nisu imala nijedno odlikovanje.¹⁴

U praksi je uočeno da nagrade nisu međusobno diferencirane te da je postojala izvesna dezorijentisanost kod onih koji predlažu pojedince i organizacije za pojedina visoka priznanja. To se pre svega odnosilo na Sedmojulsku nagradu i Nagradu AVNOJ-a.¹⁵ Oktobarska nagrada bila je društveno nediskutabilna, ali se postavljalo pitanje šta se njome vrednuje – autor ili njegovo delo.¹⁶

kompozitora, kao i pojedincima koji su doprineli razvoju muzičke umetnosti u Vojvodini. U početku nagrada je podrazumevala i novčani deo, koji se vremenom izgubio i danas je samo počasna nagrada koju ukv dodeljuje Institucijama ili pojedincima za negovanje i afirmaciju savremene vojvodanske muzike. Ira Prodanov, Nemanja Sovtić i Milan Milojković, *Udruženje kompozitora Vojvodine – 50 godina postojanja*, (Novi Sad: Udruženje kompozitora Vojvodine, Akademija umetnosti, 2023), 21, pristupljeno 28. avgusta 2023, <https://akademija.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2023/02/Udru%C5%BEenje-kompozitora-Vojvodine%E2%80%9350-godina-postojanja.pdf>.

- 12 Pozorišna komuna osnovana je 1968. godine na inicijativu tadašnjeg upravnika Narodnog pozorišta u Beogradu Gojka Miletića i književnika Ivana Ivanjija s idejom da se scenska umetnost približi radnim ljudima kroz organizovanu aktivnost i posebne programe saradnje radnih organizacija s Narodnim pozorištem. Više o njihovoj saradnji videti u: Spasić, „Samoupravljanje u kulturi: Opera Narodnog pozorišta u Beogradu (1970–1990)“, 2022. Nagrade Pozorišne komune uručivane su umetnicima tokom trajanja Festivala Pozorišne komune, koji je održavan u decembru mesecu u periodu od 1970. do 1976. godine. Pozorišna komuna ukinuta je 1977, kada je postojala ideja da se ona osnuje na nivou grada, ali se na kraju odustalo u potpunosti od takve organizacije. Gordana Stefanović, „Mesto čitaoca zauzeo kupac“, *Borba*, 29. maj 1977. (1451/LV), 8.
- 13 Nagrada Narodnog pozorišta dodeljuje se na Dan pozorišta (22. novembra) najzaslužnijim članovima.
- 14 U domenu ovog istraživanja razlog za izostanak nagrada za naučne institucije i umetnička udruženja ostao je nepoznat.
- 15 Miloje Popović, „Kako doći do Sedmojulske nagrade“, *Politika*, 27. april 1974. (21753/71), 13.
- 16 Ibid.

Dodela nagrada u periodu socijalizma na prostoru Jugoslavije bila je uslovljena odlukama koje se u praksi prikazuju kao isuviše krute i uske, jer je određivanje pojedinih kategorija podvedeno pod oblasti raznovrsnih i međusobno teško merljivih ili nemerljivih delatnosti.¹⁷ Takve primedbe u jugoslovenskom socijalizmu odnosile su se na kategoriju muzičke delatnosti gde se „propozicije nagrade svode na jedan zajednički imenitelj – muzika”,¹⁸ a koji ne može da opravda taj zbirni, opšti i nelogičan spoj. Ključan problem koji je prepoznat u diskursima o nagradama i nagrađivanjima jeste pitanje kategorizacije u okviru nagrade, koje se tiče toga šta je merljivo, tj. vrednovano. Primera radi, za Oktobarsku nagradu postojalo je dvanaest različitih kategorija u oblasti muzike – muzičko izvođaštvo (obuhvatajući soliste, dirigente, kamerne sastave, horove, orkestre, operске i baletske kolektive), kompozitori, baletski solisti, koreografi, reditelji opera, izvođači džez i zabavne muzike. Osim toga, postavljalo se pitanje koje uslove treba da ispuni dobitnik Oktobarske nagrade, tj. ko i kako stiže pravo da bude kandidovan. Upravo je rasprava oko dobitnika nagrade, a ne nagrađenog dela, istakla problem kriterijuma nagrađivanja Oktobarske nagrade.¹⁹

Ako je period od 1950. do 1970. bilo vreme ustanovljenja prvih nagrada u kulturi,²⁰ u narednim decenijama preispitavao se značaj nagrada, odnosno može se primetiti, na osnovnu dnevne štampe, da je „poljuljan“ njihov društveni status. Tokom 70-ih i 80-ih godina 20. veka u dnevnoj štampi dominirale su dve grupe tema, jedna koja se odnosila na broj nagrada u kulturi i njihov disbalans u raspodeli prema oblasti kulturnog delovanja i druga grupa tema koje su se odnosile na sistem nagrađivanja. Naime, razmatralo se pitanje velikog broja nagrada koje dovode do njihove devalorizacije, što se posebno odnosilo u oblasti književnosti.²¹ Republički sekretarijat za obrazovanje, nauku i kulturu napravio je obimnu dokumentaciju o nagradama 1972, što je bio povod za razgovore i analizu politike dodeljivanja nagrada. Tom prilikom zabeleženo je sto devet nagrada na teritoriji SR Srbije, od kojih tri za obrazovanje, četiri za nauku, a sto dve za umetnost. Od sto dve nagrade većina je pripadala književnosti, osamnaest likovnim umetnostima, osam filmskoj i pozorišnoj umetnosti,

17 *Pro musica*, „Naše mišljenje: Povodom Oktobarske nagrade”, 136/7 (1987): 3

18 *Ibid.*

19 Branislava Džunov, „Nepouzdana merila”, *Politika*, 17. decembar 1982. (24856/79), 11.

20 Miloš Nemanjić, „Prilog istoriji nagrada u Srbiji”, *Kultura* 145 (2014): 52.

21 B. Džunov, „Devalvirane nagrade”, *Politika*, 9. decembar 1982. (24848/79), 10.

a svega pet oblasti muzike.²² Međutim, tumačenje ovakve raspodele bilo je dijametralno suprotno; pojedinci su smatrali da je svako poređenje između navedenih umetničkih delatnosti i njihovih nagrada suvišno i neutemeljeno, dok je, s druge strane, postojalo i mišljenje da „nagrade odaju odnos društva prema samim vrednostima“, tj. da „društvo nagrađuje one što mu najviše koriste, čija djela najbolje odgovaraju dominirajućoj ideologiji“.²³ Osim toga, razmatran je i sam sistem nagrađivanja, odnosno aludiralo se na postojanje suprotstavljenih grupacija, u okviru kojih su postojale čvrste ideološke veze.²⁴ Dakle, dovodila se u pitanje struktura pojedinih žirija, jer nije bilo jasno kako se biraju članovi. Tako npr. onaj koji poznaje domaće prilike mogao je na osnovu članova žirija da zaključi ko će od kandidata biti nagrađen.²⁵ Prema rečima Predraga Matvejevića, 'klanovski krugovi' „dobro znaju kome i kada nagrada može pripasti, što moraju dati politici, a što mogu bez veće opasnosti uzeti za svoje. Zbog toga uključuju u žirije pojedince koji su na neki način zaslužni, da im posluže kao alibi“.²⁶ Takođe, postupak dodeljivanja nagrada i premija s iz kulture Beograda bio je tema u dnevnoj štampi. Primitno je bilo nagrađivanje po ključu. Tako, na primer, dodeljivanje premija (novčanih nagrada) za najbolje predstave u sezoni viđeno je kao paravan za dodatna sredstva ili kao materijalna pomoć za pojedina pozorišta. Pored toga, sugerisano je da su postojali umetnici za koje se smatralo da su „pretplaćeni na nagrade“, tj. da se premije podrazumevaju, da su one očekivane, jer se njihovo prisustvo u društvu kao najzapaženije i najvrednije samo po sebi podrazumeva.²⁷ Naznačene teme o nedefinisanim kriterijumima nagrada, o sastavu žirija, kao i o broju nagrada u kulturi popunjavale su rubrike dnevne štampe i tokom 80-ih godina. U tom smislu na naučnom skupu o nagradama i kulturnom stvaralaštvu koji je organizovao Marksistički centar СК²⁸ Srbije 1988. godine ponovo je izrečeno da postoji „inflacija priznanja“, da

22 B. Otašević, „Nagrade i povodom njih“, *Politika*, 28. oktobar 1972. (21217/69), 15; Jevta Jevtović, „Deo kulturne politike“, *Politika*, 18. novembar 1972. (21238/69), 11.

23 Predrag Matvejević, „Nagrade i klanovi“, *Politika*, 15. februar 1977. (22759/74), 14.

24 Matvejević, „Nagrade i klanovi“, 14.

25 Ibid.

26 Ibid.

27 Videti članke iz pera Branislave Džunov u *Politici*: „Zašto i kome primije“, 14. januar 1982. (4523/79), 14; „Razmažena pozorišta“, 1. septembar 1982. (24751/79), 10; „Slavuju i prazna kuhinja“, 23. novembar 1982. (24834/79), 11; „Nepouzdana merila“, 17. decembar 1982. (24856/79), 11.

28 Centralni komitet Saveza komunista.

su nagrade često politički kontrolisane, „isparcelisane“ i obezvređene, te da je ceo sistem nagrađivanja „dobro naštimovan sistem“.²⁹

Jedan od ciljeva kulturne politike u SFRJ bila je decentralizacija kulture,³⁰ pa samim tim i decentralizacija nagrada, što je za posledicu imalo upravo njihovo usitnjavanje od državnih ka lokalnim institucijama, preko organizacija i udruženja do pojedinačnih, usko stručnih nagrada. Takva praksa primetna je od 1990-ih, pri čemu nestaje mreža nekadašnjih najviših državnih nagrada, a uvode se nove, koje dodeljuju, na primer, nevladine organizacije, privatne organizacije i slično.

U idejnom smislu od 90-ih se u kulturi nagrađivanja prešlo s kolektivnog na individualni nivo vrednovanja. Drugim rečima, ako se u socijalizmu nagrađivala aktivnost pojedinca u cilju isticanja kolektiva, od 90-ih se pažnja usmerava na aktivnost pojedinca u ličnom smislu. Nakon raspada države pa do 1992. ukinuta je većina priznanja iz socijalističkog perioda, među njima i Nagrada AVNOJ-a i Sedmojulska nagrada, koje su ukinute već 1990. godine.

Do početka 2000-ih do danas u Republici Srbiji na državnom nivou dodeljuju se: Vukova nagrada, Zlatna značka, Sretenjski orden (ustanovljen 2009), Orden Karađorđeve zvezde (2009), a na nivou grada Beograda to je Nagrada „Despot Stefana Lazarevića“ (2003), koja je zamenila nekadašnju Oktobarsku nagradu grada Beograda, što svedoči o ideološkoj promeni koja donosi to da se nagrada koja je bila vezana za oslobođenje grada (kolektivni nivo) danas vezuje za nacionalnu istorijsku ličnost (individualni nivo). U okviru muzičkog stvaralaštva pored Udruženja muzičkih umetnika Srbije dodeljuju se nagrade Udruženja kompozitora Srbije i od skoro nagrada Muzikološkog društva Srbije – Nagrada „Stana Đurić-Klajn“.

Društveni status nagrada u proteklih nekoliko decenija značajno se promenio. Od Drugog svetskog rata do 90-ih godina prošlog veka nagrade su bile jedan od osnovnih instrumenata kulturne politike u stimulanju i vrednovanju kulturnog stvaralaštva u specifičnom društveno-političkom kontekstu.³¹ Nagrade su podrazumevale izvesnu potvrdu radu i stvaralaštvu

29 Lj. Vasić, „Štimovanje nagrade?“, *Politika*, 8. april 1988. (26883/85), 11.

30 Više o tome videti u: Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije: 1946–63*. (Beograd: Službeni glasnik, 2013); Vesna Đukić, *Država i kultura: studije savremene kulturne politike* (Beograd: FDU, 2012); Vesna Đukić-Dojčinović, *Pravo na razlike. Selo – grad* (Beograd: Zadužbina Andrejević, 1997).

31 O vezi između vladajuće ideologije i muzičkog stvaralaštva kroz prizmu Staljinove nagrade pisala je Marina Frolova Volker, koja zaključuje da je “jezgro muzičkog

pojedince, dok za pojedinca, na primer, nije značilo i bolju tržišnu vrednost njegovog nagrađenog dela koliko možda značaj kao biografska referenca.³² U tom smislu iskazivale su se i sumnje u sistem nagrađivanja o društveno-politički podobnim pojedincima i delima, a onda i veliki broj nagrada koji je do kraja 90-ih rezultirao i u sumnju sistema nagrađivanja i društvenu vrednost nagrade. Od 2000-ih do danas, kada nema jasno definisanih ciljeva kulturne politike,³³ onda i nagrade gube društveni značaj. O tome da su nagrade na marginama društvenih vrednosti i merila svedoči podatak da je ona „usputna“ informacija koja se preko medija saopštava široj javnosti.

Muzikolozi i njihovo mesto u sistemu nagrađivanja

Imajući u vidu kontekst u kojem su dodeljivane nagrade u kulturi SFRJ i odnos društva prema sistemu nagrađivanja, primetno je da muzički stvaraoci, izvođači i pisci nisu bili izuzeti u dodeli „velikih“ državnih nagrada (Prilog br. 1). Međutim, kada se pogleda odnos između različitih muzičkih profesija koje su dobile nagradu AVNOJ-a, Sedmojulsku, Oktobarsku nagradu ili, na primer, Vukovu nagradu, može se primetiti da se među njima izdvajaju imena sledećih muzikologa: Nikola Hercigonja,³⁴

socijalističkog realizma u velikoj meri formirano delima koji su realizovali Staljinov slogan 'nacionalni u formi, socijalistički u sadržaju': to su bila dela u nacionalnom stilu, često zasnovana na narodnim temama, održavajući preovladavanje žanrova kao što su monumentalne kantate, koncertna dela i koncerti, kao i masovne i popularne pesme". Ona dalje zaključuje da je nagrada davala izvestan društveni status, te da je kompozitorima bilo "lakše" da stvaraju "proverena" dela. Marina Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*, (New Haven and London: Yale University Press. 2016), 290–293.

- 32 Ovdje treba imati u vidu da su pojedinci koji bi dobili visoke državne nagrade (AVNOJ ili Sedmojulsku nagradu) imali pravo na nacionalnu penziju, dok su dobitnici Oktobarske nagrade Beograda rešavali stambeno pitanje, a to je sve značajnije od jednokratnog novčanog iznosa ili publiciteta koji bi doprineo boljem plasiranju dela na tržištu. Šurbek, *Nagrade u kulturi do 1982 / Serija Kultura. Dokumentacija*, 14.
- 33 O kulturnoj politici u periodu društveno-političke i ekonomske tranzicije prve decenije 21. veka u Srbiji videti u: Milena Dragičević-Šešić, „Demokratičnost i dometi kulturne politike“, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 8-9, ur. Vladimir Jevtović i Svetozar Rapajić (Beograd, FDU, 2005), 387–397; Đukić, *Država i kultura: studije savremene kulturne politike*.
- 34 U obrazloženju za Nagradu AVNOJ-a navodi se da je kompozitor, muzikolog, pedagog i dirigent Nikola Hercigonja "jedan od najcelovitijih likova narodnog umetnika koji je pogled na život stekao u životnoj školi marksizma i u borbi za slobodu i nezavisnost zemlje". *Borba*, "Nagrade AVNOJA za 1975. godinu", 28, 29. i 30. novembar 1975, 326/LIV, 3. Pored ove najviše "savezne" nagrade, Hercigonja je dobitnik i najvišeg priznanja SR Srbije – Sedmojulske nagrade, za koju se takođe

Dragotin Cvetko³⁵ i Stana Đurić-Klajn³⁶. Svakako da se ne može porediti broj izvođača i muzikologa koji istorija muzike ne broji u nekom većem broju, ali dugogodišnji i plodonosni rad nagrađenih muzikologa u domenu jugoslovenske muzičke historiografije primećen je i društveno vrednovan.

U procesu nagrađivanja u oblasti muzike važna je uloga muzikologa kao društveno odgovornog intelektualca. Muzikolog primenjuje svoje znanje u procenjivanju muzičkog stvaralaštva, odnosno dela ili izvođenja koje treba nagraditi. Proces nagrađivanja je složen i prati nekoliko koraka. Iza nagrade stoji institucija koja time podiže svoj značaj među muzičarima, a ujedno podstiče i određenu oblast (npr. Nagrada „Stevan Mokranjac“ za muzičko delo koju dodeljuje UKS). Unutar institucionalnih tela predlažu se članovi žirija čija kompetentnost podupire težinu nagrade koja se dodeljuje na osnovu određenih propozicija predviđenih Pravilnikom.

Eminentni muzikolozi, između ostalih, ulaze u sastav žirija za dodelu nagrade UKS-a: „Stevan Mokranjac“ (1994) za muzičko delo prvi put javno izvedeno u prethodnoj sezoni; „Pavle Stefanović“ (2017) za muzičku esejistiku i kritiku; „Aleksandar Pavlović“ (2016) za promociju srpske muzike u zemlji i inostranstvu; i za nagradu koju dodeljuje Muzikološko društvo Srbije (MDS) – Nagrada „Stana Đurić-Klajn“ (2019) za izuzetan doprinos muzikologiji. Muzikolozi i muzički pisci iz pozicije svoje struke predlagani su da uzmu učešće u radu žirija za visokoprestizne društvene nagrade kao što su Sedmojulska nagrada i Oktobarska nagrada tokom 60-ih, odnosno 80-ih godina. Reč je o muzikolozima Nikoli Hercigonji, Stani Đurić-Klajn i muzičkim piscima Pavlu Stefanoviću i Branku Dragutinoviću tokom sedme decenije, odnosno o muzikologu Branki Radović kada je reč o Oktobarskoj nagradi u periodu od 1984. do 1987. godine.³⁷

ističe da je "po svom umetničkom dometu i idejnim vrednostima koje otelovljuje predstavlja sasvim izuzetan doprinos našoj muzičkoj kulturi i narodni je umetnik u najboljem i najpotpunijem smislu reči". *Politika*, "Najviše priznanje sr Srbije za rad i stvaralaštvo", 2. jul 1981. (24331/78), 11.

35 Dragotin Cvetko, slovenski muzikolog, profesor, osnivač i prvi direktor Muzikološkog instituta Slovenske akademije znanosti i umjetnosti, doajen jugoslovenske muzikologije. U opisu njegove kratke biografije povodom uručivanja Nagrade AVNOJ istaknuto je i njegovo učešće u Narodnooslobodilačkoj borbi. *Politika*, "Nagrade AVNOJA 1982", 28. 29. i 30. novembar 1982. (24839/79), 2.

36 Za razliku od svojih kolega muzikologa, Stana Đurić-Klajn dobitnica je samo Sedmojulske nagrade kao najvišeg republičkog priznanja države Srbije, a „za dostignuća u oblasti muzikologije“. M. Živković, „Najviša priznanja Republike“, *Politika*, 7. jul 1982. (24695/79), 11.

37 Dušica Milanović, *Nagrade u kulturi 1983–1989.* / Serija *Kultura. Dokumentacija*, sv.

Kada posmatramo u okvirima primenjene muzikologije³⁸ – muzikolozi deluju u oblasti prakse, učestvuju u dodeljivanju nagrada, ali treba imati u vidu i njihovu vidljivost u društvu, odnosno nagrade koje se dodeljuju muzikolozima/muzičkim piscima – „Pavle Stefanović“ i „Stana Đurić-Klajn“ (Prilog br. 2). Time se muzikološka disciplina grana na visoko ocenjene poduhvate u okviru esejistike, kritike i nauke. Takođe, treba imati u vidu da se obe nagrade vezuju za muzičku struku, o čemu svedoči i sastav žirija, ali iz tih razloga postoji opasnost da ostanu u zatvorenom krugu. Za društvenu vidljivost i priznanje neophodna je popularizacija nagrade, što se ostvaruje njenom promocijom.

Nagrada „Pavle Stefanović“

Nagrada „Pavle Stefanović“³⁹ ustanovljena je 2017. godine i dodeljuje se tokom festivala Međunarodna tribina kompozitora za muzičku esejistiku i kritiku, osvrt ili prikaz objavljen u štampanim ili elektronskim medijima tokom prethodne godine na teritoriji Srbije.

Kandidate za dodelu nagrade mogu predložiti svi članovi UKS-a, a stručni žiri daje konačnu odluku o njenoj dodeli. Petočlani žiri bira se na plenumu UKS-a na period od tri godine,⁴⁰ a takva praksa omogućava kontinuitet u radu žirija. Nagrada se sastoji iz povelje koju dodeljuje UKS i novčanog dela koji dodeljuje sponzor nagrade. UKS se obavezuje da će u skladu sa svojim mogućnostima voditi računa o publicitetu nagrađenog autora. Ostaje otvoreno pitanje koliki je uticaj UKS-a na publicitet nagrađenog autora i šta se pod tim podrazumeva. U periodu od 2016. do 2021. nagrade su dobili muzikolozi: Zorica Permate, Ana Kotevska, Dušan Mihalek, Tijana Popović-Mladenović, Jelena Novak i Stefan Cvetković (Prilog br. 2).

5 (Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1991).

- 38 Primenjena muzikologija je poddisciplina muzikologije koja podrazumeva angažovanje muzikologa koje prevazilazi okvire naučnog akademizma s ciljem intervencije i uticaja na društvenu i kulturnu realnost. U tom smislu Ivana Medić navodi šest oblasti primenjene muzikologije: mediji i tehnologije, organizacija događaja, umetničko-teorijski rad, arhivski i kustoski rad, kulturne politike i aktivizam i obrazovne aktivnosti. Medić, „Applied Musicology: A ‘Manifesto’, and a Case Study of a Lost Cultural Hub“, 90–91.
- 39 *Udruženje kompozitora Srbije*, „Pravilnik o nagradi ‘Pavle Stefanović’ za muzičku esejistiku i kritiku“, pristupljeno 26. avgusta 2023, https://composers.rs/?page_id=367.
- 40 *Udruženje kompozitora Srbije*, „Poslovnik o radu žirija za dodelu nagrade ‘Pavle Stefanović’“, pristupljeno 26. avgusta 2023, https://composers.rs/?page_id=367.

Iako se Nagrada „Pavle Stefanović“ dodeljuje za muzičku esejistiku i kritiku koja ne isključuje druge muzičke pisce, npr. teoretičare muzike, ona je do danas dodeljena samo muzikolozima. Za ukupan dugogodišnji doprinos muzičkoj esejistici i kritici nagrada je uručena Zorici Permate i Jeleni Novak, dok su za kritičke eseje nagrađeni Ana Kotevska, Tijana Popović-Mladenović i Stefan Cvetković, a za svoju zbirku napisa nagrada je dodeljena Dušanu Mihaleku. U svakom obrazloženju žirija za dodeljenu nagradu može se uočiti izvesna forma izveštavanja koja podrazumeva prvo biografiju dobitnika, zatim konkretnu analizu nagrađenog eseja i njegovog doprinosa esejistici s osvrtom na stil pisanja karakterističan za formu eseja.

Nagrada „Stana Đurić-Klajn“

Nagrada „Stana Đurić-Klajn“ za izuzetan doprinos muzikologiji prva je takva nagrada u oblasti muzikologije. Dobitnik nagrade kao njen nosilac ima aktivnu ulogu u podržavanju vrednosti koje nagrada predstavlja, a s njenim prihvatanjem ima i ličnu odgovornost da u svom daljem radu održi visoke standarde profesionalnog rada. Nagrada se dodeljuje u tri kategorije, a posebno je važna tendencija da se nagrade rezultati primenjene muzikologije. Nagrada „Stana Đurić-Klajn“⁴¹ ustanovljena je 2019. godine i dodeljuje se simbolično 5. maja, na rođendan Stane Đurić-Klajn i na dan Muzikološkog društva Srbije, za ostvarenja iz oblasti muzikologije za prethodnu godinu.

Nagrada se može dodeliti za svaku od tri kategorije: autoru ili grupi autora za muzikološku publikaciju objavljenu u štampanom i/ili elektronskom izdanju; za ukupan dugogodišnji doprinos oblasti srpske muzikologije i za publikovane rezultate iz oblasti primenjene muzikologije.⁴² Kandidate za nagradu mogu predložiti svi članovi MDS-a, akademske institucije i muzička udruženja s teritorije Srbije. Konačnu odluku daje petočlana komisija⁴³ koja je izabrana na Skupštini MDS-a, a na predlog Upravnog odbora MDS-a.⁴⁴ Nagrada se sastoji iz povelje MDS-a, a ukoliko se steknu

41 „Pravilnik o godišnjoj nagradi 'Stana Đurić-Klajn' za izuzetan doprinos muzikologiji“, Arhiv Muzikološkog društva Srbije, Beograd.

42 To se odnosi na sledeće rezultate: zaštita srpske muzičke baštine, muzikološki prilozi kritičkim izdanjima notnih i zvučnih zapisa, muzikološka obrada novootkrivenog notnog ili tekstualnog rukopisa i ostale tekstualne zaostavštine.

43 Interesantno je da je ovdje reč o komisiji, čime se označava grupa stručnjaka koja donosi odluku na osnovu stručne analize i procene. Za razliku od komisije, žiri se kao pojam češće povezuje s umetničkim ili takmičarskim događajima.

44 „Poslovnik o radu komisije za dodelu godišnje nagrade 'Stana Đurić-Klajn' za

uslovi, naknadno se dodeljuje i novčani deo.

U periodu od 2018.⁴⁵ do 2021. nagradu su dobili u kategoriji muzikoloških publikacija kao originalan doprinos muzikologiji – Melita Milin, Ivana Medić, Milena Medić, Maja Vasiljević, i u kategoriji za ukupan dugogodišnji doprinos oblasti srpske muzikologije – Mirjana Veselinović-Hofman (Prilog br. 3). Odluke komisije za dodeljene nagrade u navedenom periodu sadrže obrazloženje u formi analitičkog prikaza nagrađenih dela s akcentom na naučni doprinos u oblasti muzikologije.

Po završetku trogodišnjeg mandata komisije – Biljane Milanović, Tijane Popović-Mladenović, Dragane Stojanović-Novičić, Bogdana Đakovića predsednica Komisije Melita Milin izvestila je članove MDS-a na godišnjoj Skupštini održanoj 19. februara 2022. godine o temama koje su pokrenule razmišljanje o daljem načinu nagrađivanja.⁴⁶ Komisija se našla pred raznim dilemama, te je predložila da članovi razmotre mogućnost drugačije, tj. preciznije definisane kategorizacije. Komisija je razloge za ovakvo zapažanje videla u malom broju nominacija za nagradu, te da su za tri godine nagrađene samo dve knjige, i to monografije.⁴⁷ Kada je reč o primenjenoj muzikologiji i njenim rezultatima, sugerisano je da se definiše pojam primenjene muzikologije u konkursu kako bi se nominovali i rezultati iz ove kategorije za Nagradu „Stana Đurić-Klajn”. Članovi Muzikološkog društva Srbije složili su se da je potrebno preciznije određenje u konkursu, kao što su, na primer, koncerti, izložbe, CD-izdanja, uredništvo kolektivnih muzikoloških publikacija.⁴⁸ Zaključak ove diskusije bio je da se po formiranju nove Komisije uvažava iskustva prethodne i u dijalogu s njom donesu novi predlozi koji će biti uneti u Pravilnik uz saglasje s Upravnim odborom, te da kao takav bude predložen na plenumu.

izuzetan doprinos muzikologiji“, Arhiv Muzikološkog društva Srbije, Beograd.

- 45 Nagrada je ustanovljena 2019. godine, ali se ona dodeljuje za rezultate ostvarene u prethodnoj, tj. 2018. godini.
- 46 „Zapisnik sa sednice Skupštine održane 17. februara 2022. godine“, Arhiv Muzikološkog društva Srbije, Beograd.
- 47 Ovde je neophodno napomenuti da bi na osnovu ovog podatka zaključivanje o maloj produkciji u oblasti muzikologije bilo neosnovano, jer Komisija nema kompletan uvid u sveukupnu produkciju za prethodnu godinu, već procene donosi na osnovu nominacija koje su pristigle.
- 48 S obzirom na to da primenjena muzikologija još uvek nije teoretizovana u Srbiji, onda je i definisanje njenih ciljeva i zadataka, kao i „aktivnog“ muzikologa u društvu izazov sam po sebi. Svakako nagrade u ovoj oblasti daju izvesni legitimitet, a pre svega društvenu vidljivost radu muzikologa.

Teme koje su se otvorile tokom godina u radu Komisije bile su i razlog da se stvori kontinuitet u radu ovog tela tako što su pojedini članovi produžili mandate, a s namerom da se uočeni problemi i reše. Jedan od načina jeste i produžetak roka za nominacije kako bi se prijavio veći broj kandidata. S ciljem da nagrada postane popularnija, a njeni efekti vidljiviji i jasniji, uručivanje Nagrade „Stana Đurić-Klajn” prati promocija (putem različitih medija) i svečani događaj (čitanje obrazloženja Komisije, predavanje dobitnika i koncert), koji ostaje trajno zabeležen u Svečanom zborniku Muzikološkog društva Srbije.⁴⁹

Zaključna razmatranja

Danas postoje nagrade za skoro sve grane iz oblasti muzičke umetnosti (izvođaštvo, komponovanje i teorijske discipline, među kojima je i muzikologija), što predstavlja dobar put ka prepoznavanju i vidljivosti ne samo umetničkih već i stručnih i naučnih muzičkih delatnosti. Ipak, ostaju otvorena brojna pitanja, među kojima su i značaj nagrađivanja, uloga nagrađenog u društvu, a posebno se akcenat stavlja na to da li se nagrade umnožavaju na osnovu muzičke produkcije i da li se usložnjava procedura nagrađivanja na osnovu društvenih okolnosti. Na ove probleme u nagrađivanju naučnici i istraživači mogu skretati pažnju, ali se time posebno moraju pozabaviti sami organizatori nagrada.

Predlog koji bi trebao da bude osnova za vitalnost, popularizaciju i vidljivost jedne nagrade, jer njena trajnost označava i kvalitet i važnost, pa joj tako daje i svrhu postojanja, jeste neophodnost muzičkog izvođenja i snimanja nagrađenih dela, kao i štampanja, prevođenja i reizdanja nagrađenih knjiga.

49 Ivana Medić, Jelena Janković-Beguš, ur. *Muzikološko nasleđe Stana Đurić-Klajn: svečani zbornik povodom dodele prve godišnje nagrade „Stana Đurić-Klajn” za izuzetan doprinos muzikologiji* (Beograd: Muzikološko društvo Srbije, 2021). Jelena Janković-Beguš, ur. *Muzikološko nasleđe Stana Đurić-Klajn: svečani zbornik povodom dodele druge i treće godišnje nagrade „Stana Đurić-Klajn” za izuzetan doprinos muzikologiji* (Beograd: Muzikološko društvo Srbije, 2023).

Reference:

Arhivski izvori

Arhiv Muzikološkog društva Srbije

„Poslovnik o radu komisije za dodelu godišnje nagrade ‘Stana Đurić-Klajn’ za izuzetan doprinos muzikologiji“, Beograd.

„Zapisnik sa sednice Skupštine održane 17. 02. 2022. godine“, Beograd.

„Pravilnik o godišnjoj nagradi ‘Stana Đurić-Klajn’ za izuzetan doprinos muzikologiji“, Beograd.

Literatura

Udruženje kompozitora Srbije, Beograd. „Poslovnik o radu žirija za dodelu nagrade ‘Pavle Stefanović’“. Pristupljeno 26. avgusta 2023. https://composers.rs/?page_id=367.

Udruženje kompozitora Srbije, Beograd. „Pravilnik o nagradi ‘Pavle Stefanović’ za muzičku esejistiku i kritiku“. Pristupljeno 26. avgusta 2023. https://composers.rs/?page_id=367.

Borba. “Nagrade AVNOJ-a za 1975. godinu”. 28, 29. i 30. novembar 1975. (326/LIV), 3.

Dragičević-Šešić, Milena. „Demokračičnost i dometi kulturne politike“. U: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti (8-9)*, urednici Vladimir Jevtović i Svetozar Rapajić, 387–397. Beograd: FDU, 2005.

Džunov, B. „Devalvirane nagrade“. *Politika*, 9. decembar 1982. (24848/79), 10.

Džunov, Branislava. „Nepouzdana merila“. *Politika*, 17. decembar 1982. (24856/79), 11.

Džunov, Branislava. „Razmažena pozorišta“. *Politika*, 1. septembar 1982. (24751/79), 10.

Džunov, Branislava. „Slavuju i prazna kuhinja“. *Politika*, 23. novembar 1982. (24834/79), 11.

Džunov, Branislava. „Zašto i kome primije“. *Politika*, 14. januar 1982. (24523/79), 14.

Đukić-Dojčinović, Vesna. *Pravo na razlike. Selo – grad*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 1997.

Đukić, Vesna. *Država i kultura: studije savremene kulturne politike*. Beograd: FDU, 2012.

Ile, Eduard. „O kriterijumima i ukupnoj društvenoj organizovanosti“. *Politika*, 9. februar 1977. (22753/74), 14.

Janković-Beguš, Jelena, urednica. *Muzikološko nasleđe Stana Đurić-Klajn: svečani zbornik povodom dodele druge i treće godišnje nagrade* „Stana

- Đurić-Klajn“ za izuzetan doprinos muzikologiji. Beograd: Muzikološko društvo Srbije, 2023.
- Jevtović, Jevta. „Deo kulturne politike“. *Politika*, 18. novembar 1972. (21238/69), 11.
- Marina Frolova-Walker. *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*. New Haven and London: Yale University Press. 2016.
- Matvejević, Predrag. „Nagrade i klanovi“. *Politika*, 15. februar 1977. (22759/74), 14.
- Medić, Ivana i Jelena Janković-Beguš, ur. *Muzikološko nasleđe Stana Đurić-Klajn: svečani zbornik povodom dodele prve godišnje nagrade „Stana Đurić-Klajn“ za izuzetan doprinos muzikologiji*. Beograd: Muzikološko društvo Srbije, 2021.
- Medić, Ivana. “Applied Musicology: A ‘Manifesto’, and a Case Study of a Lost Cultural Hub”. *Muzikologija* 33 (2022): 87–102.
- Milanović, Dušica. *Nagrade u kulturi 1983–1989. / Serija Kultura. Dokumentacija*, sv. 5. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1991.
- Nemanjić, Miloš. „Prilog istoriji nagrada u Srbiji“. *Kultura* 145 (2014): 51–63.
- Otašević, B. „Nagrade i povodom njih“. *Politika*, 28. oktobar 1972. (21217/69), 15.
- Politika*. “Nagrade AVNOJ-a 1982”. 28. 29. i 30. novembar 1982. (24839/79), 2.
- Politika*. “Najviše priznanje SR Srbije za rad i stvaralaštvo”. 2. jul 1981 (24331/78), 11.
- Popović, Miloje. „Kako doći do Sedmojulske nagrade“. *Politika*, 27. april 1974. (21753/71), 13.
- Pro musica*. “Naše mišljenje: Povodom Oktobarske nagrade”. 136/7 (1987): 3.
- Prodanov, Ira, Nemanja Sovtić i Milan Milojković. *Udruženje kompozitora Vojvodine – 50 godina postojanja*. Novi Sad: Udruženje kompozitora Vojvodine, Akademija umetnosti, 2023. Pristupljeno 28. avgusta 2023. <https://akademija.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2023/02/Udru%C5%BEenje-kompozitora-Vojvodine%E2%80%9350-godina-postojanja.pdf>.
- Savremeni akordi*. „Nagrade Saveza kompozitora Jugoslavije za 29 novembar“. 1. novembar 1954. (9–10), 1.
- Savremeni akordi*. „Prvomajske nagrade jugoslovenskim kompozitorima“. 1. maj 1954. (4), 1.
- Spasić, Vanja. „Samoupravljanje u kulturi: Opera Narodnog pozorišta u Beogradu (1970–1990)“. Doktorska disertacija, Univerzitet Singidunum, 2022.
- Stefanović, Gordana. „Mesto čitaoca zauzeo kupac“, *Borba*, 29. maj 1977. (1451/LV), 8.

- Šurbek, Miroslava. *Nagrade u kulturi do 1982./Serija Kultura. Dokumentacija*, sv. 4. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1986.
- Vasić, Lj. „Štimovanje nagrade?“, *Politika*, 8. avgust 1988. (26883/85), 11.
- Živković, M. „Najviša priznanja Republike“, *Politika*, 7. jul 1982. (24695/79), 11.

Prilozi

Nagrada AVNOJ-a	Sedmojulska nagrada	Oktobarska nagrada	Vukova nagrada	Nagrada SIZ-a
1955.		Miroslav Čangalović		
1956.		ustanovljena		
		Melanija Bugarinović		
1957.		Ljubica Marić		
1958.		Oskar Danon		
1959.	ustanovljena	Borivoj Simić		
		Dušan Radić		
	nije dodeljena	Aleksandar Obradović		
1960.	Petar Konjović	Radmila Bakočević		
	Enriko Josif	Krešimir Baranović		
1961.	Stanoje Janković	Milan Ristić		
	Emil Hajek	Dušan Popović		
	Živojin Zdravković			
1962.	Krešimir Baranović	Mladen Jagušt		
	Žarko Cvejić	Jovan Jovičić		
	Milenko Stefanović			
1963.	Marija Mihailović	Bogdan Babić		
	Olga Mihailović			
	Miodrag Vasiljević			
	Petar Bergamo			
1964.	nije dodeljena	Andreja Preger	ustanovljena	

			Mihailo Vukdragović	
1965.	Ljubica Marić	Enriko Josif	Miroslav Čangalović	
1966. ustanovljena	Miroslav Čangalović	Olga Jovanović		
1967. nije dodeljena	nije dodeljena	Vasilije Mokranjac		
1968. nije dodeljena	Stanojlo Rajičić	Mihovil Logar	Milan Bajšanski	
1969. nije dodeljena	Bruno Brun	nije dodeljena		
1970. Oskar Danon	Radmila Bakočević	ansambl	Dragoljub Jovašević	
1971. Krešimir Baranović	Mihailo Vukdragović	Vladan Radovanović	Bogdan Babić	
1972. Jakov Gotovac	Mihovil Logar	Đurđevka Čakarević	Đorđe Karaklajić	
			Lorenc Antoni	
1973. Miroslav Čangalović	nije dodeljena	Petar Toškov		
1974. nije dodeljena	Milan Ristić	Zdenko Marsović	Anton Eberst	
1975. Nikola Hercigonja	nije dodeljena	Živojin Zdravković	Dušan Trbojević	
			Nehmije Pagarusha	
1976. Dubravka Tomšič- Srebotnjak	Vasilije Mokranjac	Vitomir Trifunović	Radomir Petrović	Borivoj Simić
				Đura Jakšić
				Mirjana Šuica-Babić
	Živan Saramandić			Olivera Đurđević
				Srđan Grbić
				Fem Rašković
1977. Trajko Prokopiev	Marko Tajčević	Milka Stojanović	Mladen Jaguš	

				Ernest Ačkun
				Zorica Dimitrijević-Stošić
		Akil Mark Koci		Arbo Valdma
				Jovan Kolundžija
1978.	Zinka Kunc	Biserka Cvejić	Olivera Đurđević	Mark Kacinari
				Mladen Jagušt
				Darinka Matić-Marović
				Dragoslav Dević
				Srđan Grbić
				Irina Arsikin
				Miroslav Čangalović
				Aleksandra Ivanović
1979.	Radmila Bakočević	nije dodeljena	Petar Ozgijan	Oskar Danon
				Ernest Ačkun
				Mirjana Šuica-Babić
				Olivera Đurđević
				Nada Kolundžija
				Zorica Milovanović
				Zorica Dimitrijević-Stošić
				Irina Arsikin
				Jovan Kolundžija
1980.	Mihailo Vukdragović	Aleksandar Obradović	Zorica Dimitrijević-Stošić	Radmila Bakočević

				Milenko Stefanović
				Anton Kolar
				Srđan Grbić
				Irina Arsikin
				Stanko Šepić
1981.	Boris Papandopulo	Nikola Hercigonja	Slobodan Atanacković	Radmila Bakočević
				Ksenija Janković i Nada Kecman
	Todor Skalovski			Ernest Ačkun
				Mladen Jagušt
1982.	Dragotin Cvetko	Stana Đurić-Klajn	hor	Darinka Matić-Marović
1983.	nije dodeljena	Jovan Jovičić	Darinka Matić-Marović	
1984.	Mihovil Logar	nije dodeljena	Milan Mihajlović	Zlatan Vauda
1985.	nije dodeljena	Rudolf Bruči	Aleksandra Ivanović	
1986.	Natko Devčić	Darinka Matić-Marović	Ivanka Lukateli	
		Dušan Trbojević		
1987.	Ruža Pospiš-Baldani	Olivera Đurđević	Ivo Pogorelić	Biserka Cvejić
1988.		Bahrija Nuri-Hadžić	Jovan Kolundžija	Tripo Simonuti
1989.	nije dodeljena	Aleksandar Pavlović	Rajko Maksimović	
1990.	ukinuta		Dušan Trbojević	
1991.				
1992.				

1993.	Sreten Krstić	
	Ljubinka Kostović	Živojin Zdravković
1994.		Svetislav Božić
1995.		
1996.		
1997.		Mladen Jagušt
1998.		
1999.		
2000.		
2001.		
2002.	zamenjena	
2003.		
2004.		
2005.		
2006.		
2007.		Uroš Dojčinović
		Konstantin Kostjukov
		Rajko Maksimović
2008.		
2009.		
2010.		Ivan Jevtić
		Milovan Pančić
2011.		
2012.		
2013.		Dragutin Bogosavljević
2014.		Nice Fracile
		Jovan Kolundžija

2015.	Bojan Sudić
	Jadranka Jovanović
2016.	
2017.	
2018.	
2019.	/
2020.	Nemanja Savić
	Gordana Krajačić
2021.	/

Prilog br. 1: Tabela prikaz dodeljenih nagrada od opštedruštenog značaja umetnicima i naučnicima u oblasti muzike u periodu od 1955. do 2021. godine

ZA GODINU	DOBITNIK – DELO	ČLANOVI ŽIRIJA
2016.	Zorica Premate – za ukupan dugogodišnji doprinos esejistici odnosno muzičkoj kritici	Mirjana Veselinović-Hofman pred. Sonja Marinković Vesna Mikić Jasmina Zec Ivana Neimarević
2017.	Ana Kotevska za kritički esej "Naracija koja ne priča priče" (Centar za muzičku akciju, 2017)	Mirjana Veselinović-Hofman pred. Sonja Marinković Vesna Mikić Jasmina Zec Ivana Neimarević
2018.	Dušan Mihalek za knjigu <i>Muzika i reč</i> (Novi Sad: Prometej, 2017)	Mirjana Veselinović-Hofman pred. Sonja Marinković Vesna Mikić

		Jasmina Zec
		Ivana Neimarević
2019.	Tijana Popović Mladenović za kritički esej "Spisak br. 2 za simfonijski orkestar/Slike haosa vi Zorana Erića" (Novi zvučni prostori, Beograd: Centar za muzičku akciju, 2019)	Mirjana Veselinović-Hofman pred.
		Jelena Mihajlović-Marković
		Miloš Zatkalik
		Jasmina Zec
		Ivana Neimarević
2020.	Jelena Novak za ukupan dugogodišnji doprinos esejistici odnosno muzičkoj kritici	Mirjana Veselinović-Hofman pred.
		Jelena Mihajlović-Marković
		Miloš Zatkalik
		Jasmina Zec
		Ivana Neimarević
2021.	Stefan Cvetković za kritički esej "O mnogostrukosti muzičkog dela" (Srpska misao, 2020)	Mirjana Veselinović-Hofman pred.
		Jelena Mihajlović-Marković
		Miloš Zatkalik
		Jasmina Zec
		Ivana Neimarević

Prilog br. 2: Spisak nagrađenih i članova žirija za Nagradu "Pavle Stefanović"

ZA GODINU	DOBITNIK – DELO	ČLANOVI KOMISIJE
2018.	Mirjana Veselinović-Hofman za ukupan dugogodišnji doprinos oblasti srpske muzikologije	Dragana Stojanović-Novičić pred.

		Bogdan Đaković
		Biljana Milanović
	Melita Milin – <i>Ljubica Marić. Komponovanje kao graditeljski čin.</i> (Beograd, Muzikološki institut SANU, 2018)	Tijana Popović Mladenović
2019.	Ivana Medić – <i>Teorija i praksa Gesamtkunstwerka u xx i XXI veku. Operski ciklus SVETLOST / LICHT Karlhajnca Štokhauzena</i> (Beograd, Muzikološki institut SANU, 2019)	Melita Milin pred.
		Dragana Stojanović-Novičić
		Tijana Popović Mladenović
		Biljana Milanović
		Bogdan Đaković
2020.	Milena Medić – <i>Musica ante oculos: ekfrazna i njene vrline enargeia i ekplexis u vokalnoj muzici na razmeđu 16. i 17. veka</i> (Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2020)	Melita Milin pred.
		Dragana Stojanović-Novičić
		Tijana Popović Mladenović
		Biljana Milanović
		Bogdan Đaković
2021	Maja Vasiljević – <i>Jevrejski muzičari u Beogradu: od Balfurove deklaracije do Holokausta</i> (Beograd, HERAedu i Muzikološki institut SANU, 2021)	Biljana Milanović ped.
		Melita Milin
		Dragana Stijanović-Novičić
		Ira Prodanov Krajišnik
		Branka Radović (opravdano izuzeta)

Prilog br. 3: Spisak nagrađenih i članova komisije za Nagradu "Stana Đurić-Klajn"

Summary

Awards and Rewards in the Field of Music / Musicology in the Former Yugoslavia / Republic of Serbia

The primary goal of this research, besides organizing data on music-related awards, is to emphasize the presence of musicologists and musicology within the recognition system and the symbolic evaluation of science in society. Considering the context in which cultural awards were given in the former Yugoslavia and society's attitude towards the award system, it's noticeable that musical creators, performers, and writers were not excluded from receiving "prestigious" state awards. However, among various musical professions that received awards, the names of the following musicologists stand out: Nikola Hercigonja, Dragotin Cvetko, and Stana Đurić-Klajn. Applied musicology highlights the role of musicologists in practice, participating in award selection processes. Notably, awards like the Pavle Stefanović and Stana Đurić-Klajn Awards are specific to the profession, as indicated by the composition of their respective juries. However, this specialization carries the risk of remaining insular. To enhance social visibility and recognition, awards must be popularized through promotion and ceremonial presentations. Without media attention, award recipients and their works lack sustained public exposure.

ETNOMUZIKOLOŠKE STUDIJE O MUZICI U REGIJI

ETHNOMUSICOLOGICAL STUDIES ON THE MUSIC IN THE REGION

Maša po starinski: očuvanje crkvene pučke glazbe i/ili glazbeno-duhovni turizam

Maša po starinski: Preservation of Church Folk Music and/or Musical-Spiritual Tourism

Ivana-Paula Gortan-Carlin (Hrvatska / Croatia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.445

PREGLEDNI ČLANAK

REVIEW ARTICLE

SAŽETAK: *Maša po starinski* (*maša* = misa u istarskim čakavskim govorima) susret je crkvenih pjevača, vokalnih skupina i zborova pokrenut sa svrhom poticanja i očuvanja glagoljaškoga pjevanja te afirmacije toga oblika tradicijske glazbe. U radu se predstavljaju skladbe izvedene na toj manifestaciji u razdoblju od 2008. do 2019. godine. Organizacija *Maše* ostvaruje cilj očuvanja baštine, ali i svrhu glazbeno-duhovnoga turizma.

KLJUČNE RIJEČI: Crkveno pjevanje. Duhovni turizam. Glagoljaško pjevanje. Istra. *Maša po starinski*.

ABSTRACT: *Maša po starinski* [The traditional mass] (*maša* = mass in Istrian Čakavian dialects) is a meeting of church singers, vocal groups and choirs organized with the purpose of encouraging and preserving Glagolitic singing and the affirmation of this form of traditional music. The paper presents the compositions performed at that event in the period from 2008 to 2019. The organization of *Maša po starinski* achieves the goal of heritage preservation, but also the purpose of musical and spiritual tourism.

KEY WORDS: Church singing. Event tourism. Glagolitic singing. Istria. Spiritual music.

Uvod

Maša po starinski (*maša* = misa u istarskim čakavskim govorima; *po starinski* = na starinski način, odnosno kako su pjevali naši preci) naziv je manifestacije sastavljene od dvaju dijelova. U prvome se dijelu održava euharistijsko slavlje (misa) na kojemu najčešće sudjeluje gostujući zbor

pjevajući (staroslavensku) misu, a potom slijedi drugi dio, zaseban glazbeni program, susret crkvenih pjevača, vokalnih skupina i zborova, folklornih ili kulturno-umjetničkih društava (kud-ova), tijekom kojega se predstavljaju crkveni pučki napjevi, a s ciljem poticanja očuvanja folklor, crkvenih pučkih popijevki, starocrkvenoga i glagoljaškog pjevanja te kao pokušaj afirmacije crkvene tradicijske glazbe.

Prema Jerku Beziću glagoljaško je pjevanje "sve ono pučko pjevanje (kolektivno i pojedinačno) što je u svojim počecima proizašlo iz liturgijskog pjevanja na staroslavenskom jeziku (...), postepeno se u toku razvoja oblikovalo u liturgijsko pjevanje zapadnog obreda na živom narodnom jeziku, a u napjevima pored elemenata gregorijanskog korala usvojilo i karakteristike svjetovnog vokalnog glazbenog folklor onih geografskih područja na kojima se razvijalo."¹

Ono predstavlja "specifičan fenomen hrvatskoga glazbenog izričaja (za razliku od ostalih slavenskih naroda katoličke denominacije) na području od Istre, Primorja i otoka (Krk, Cres, Lošinj, Rab, Pag) srednje Dalmacije s otocima (Brač, Hvar, Šolta, Vis) do Dubrovnika."² O glagoljaškome su pjevanju pisali te ga od kraja 19. stoljeća do danas istraživali razni muzikolozi i etnomuzikolozi, primjerice, Franjo Ksaver Kuhač, Viktor Žganec, Božidar Širola, Ivan Matetić Ronjgov, Nedjeljko Karabaić, Jerko Bezić, Cvjetko Rihtman, Stjepan Stepanov, Gorana Doliner, Jerko Martinić, Mirko Jankov, fra Stipica Grgat, Mato Leščan, Izak Špralja, Joško Čaleta, Dragan Nimac, Jakša Primorac, Hana Breko Kustura, Mirko Jankov i drugi.

Prema Doliner i Križman-Zorić, "glagoljaški napjevi su se prenosili uglavnom usmenom predajom te su, pretrpjevši mnogostruke preinake, očuvani u različitim inačicama. Slobodnoga su ritma, jednoglasni ili višeglasni (ugl. dvoglasni), nastajali su u starim tonalitetima, a novije inačice i u duru. Sadržavaju značajke bizantinskog liturgijskoga pjevanja (A. Gastoué), gregorijanskoga korala i hrvatskih folklornih napjeva, poglavito od 18. st., od kada su u glagoljaškom pjevanju sve više sudjelovali i laici."³

1 Jerko Bezić, *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području* (Zadar: Institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, 1973), 342. Jerko Bezić, „Pregled dosadašnjih rezultata u istraživanju glagoljaškog pjevanja“, *Slovo: časopis Staroslavenskoga instituta u Zagrebu* 21 (1971): 115–132.

2 Mirko Jankov, „Glagoljaška glazbena baština u Solinu i njegovoj okolici“, *Tusculum: časopis za solinske teme* 3(1) (2010): 133–145.

3 Gorana Doliner, Đurđica Križman-Zorić, „Glagoljaško pjevanje“ *Istrapedia*, pristupljeno 21. studenog 2022, <https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/860/glagoljasko-pjevanje>.

Danas se u Istri tijekom liturgije rijetko može čuti staroslavenska crkvena tradicijska pjesma. Stoga je manifestacija *Maša po starinski* utoliko interesantnija jer se na taj susret prijavljuju zborovi iz raznih mjesta i gradova da bi predstavili pjesme koje su i dalje prisutne u puku. Autorica teksta građu za istraživanje dobila je 2020. godine od idejnoga začetnika i organizatora *Maše* Bruna Krajcara. Riječ je o audio-vizualnoj građi koja sadrži snimke načinjene tijekom 10 godina održavanja manifestacije (od 2009. do 2019. godine, izuzevši 2017. godinu). U dobivenoj građi nema materijala iz prve godine održavanja manifestacije, a čiji je sadržaj za potrebe ovoga rada preuzet s mrežnih stranica Porečko-pulske biskupije.⁴ S istih je mrežnih stranica preuzet i program 10. manifestacije, koja se održala 2017. godine.⁵ Za potrebe ovoga rada bit će opisane manifestacije održane prve dvije godine, 2008. i 2009., a ostale će se analizirati i tabelarno prikazati da bi se поближе opisala manifestacija, a potom i odgovorilo na sljedeća istraživačka pitanja:

- može li se *Mašom po starinski* očuvati istarska crkvena pučka glazba;
- povećava li se tijekom godina broj gradova/mjesta iz kojih dolaze sudionici smotre;
- može li manifestacija *Maša po starinski* kao "proizvod" pronaći svoje mjesto u ponudi istarskoga glazbeno-duhovnog turizma.

Revitalizacija crkvenoga pučkog pjevanja

O revitalizaciji i prezentaciji crkvenoga pučkoga (glagoljaškog) pjevanja pisao je Joško Čaleta⁶, koji kaže da se "u spektru glazbenih fenomena čija javna glazbena praksa nije (medijski) aktualna i široj javnosti lako dostupna i poznata, nalazi (...) i fenomen crkvenog pučkog pjevanja"⁷, koji se nastoji približiti procesima revitalizacije i javne prezentacije široj publici. Čaleta navodi da tradicijski glazbeni repertoari uvelike ovise "o javnim izvedbenim modelima kroz koje su izgradili svoju sadašnju

4 Porečko-pulska biskupija, „Maša po starinski, 2008“, pristupljeno 30. studenog 2022, <http://www.biskupija-porecko-pulska.hr/arhiva/12-arhiva/271-masa-po-starinski.html>

5 Porečko-pulska biskupija, „Održana 10. Maša po starinski“, pristupljeno 22. kolovoza 2023, <https://www.biskupija-porecko-pulska.hr/odrzana-10-masa-po-starinski/>

6 Joško Čaleta, „Revitalizacija i prezentacija crkvenog pučkog (glagoljaškog) pjevanja na primjeru manifestacije 'Puče moj' u Zatonu kod Šibenika“, *Godišnjak Titius: godišnjak za interdisciplinarna istraživanja porječja Krke* 6 (2014): 263–284.

7 Čaleta, „Revitalizacija i prezentacija“, 265.

opstojnost, kao i eventualnu moguću popularnost kao preduvjet daljnjeg opstanka tradicijskoga glazbenog izričaja u glazbenom svijetu kojim dominiraju novi (globalni) glazbeni idiomi".⁸ On vidi crkveno pučko pjevanje kao glazbenu izvedbu koja je konstantno, u pravilu, javni nastup. "Arhaični načini crkvenog pučkog pjevanja podrazumijevaju sudjelovanje cjelokupnog auditorija u procesu kreiranja (...) crkvenih napjeva. Istaknuti pjevači (kantaduri) u ovom su slučaju predvodnici, inicijatori koji svojom vještinom kvalitativno utječu na finalni zvučni proizvod. Kod javnog nastupa (crkvenog pučkog pjevanja) o kakvom je u današnjem vremenu riječ, glazbeni se događaj iz obrednog pretvara u koncertni način javnog izvođenja. Tim činom glazbena izvedba postaje javnim glazbenim djelom (...)"⁹ Kad je pak riječ o revitalizaciji, na primjeru smotre crkvenoga pučkog pjevanja *Pučje moj* koja se održava u Zatonu kod Šibenika Čaleta pojašnjava kako je manifestacija imala velik utjecaj među pjevačima lokalnih zajednica. "Svojim nastupom na smotri brojni pjevači/sudionici potaknuli su nove/stare načine glazbenog izvođenja i predstavljanja repertoara proizišla iz redovne glazbene prakse crkvenog pučkog pjevanja (obredno pjevanje)".¹⁰

Festivalizacija i javna prezentacija

Naila Ceribašić piše da je u 20. stoljeću došlo do festivalizacije narodne kulturne baštine, a ta je praksa nastavljena i u 21. stoljeću.¹¹ Prema Ceribašić, produkcija smotri folkloru sudjelovala je u "kanoniziranju" tradicijske glazbe. "Pripremanje za nastupe i nastupi na folklornim smotrama i festivalima su tijekom 20. stoljeća postali najvažnijim prostorom tradicijske glazbe – njezinim autentičnim prostorom, premda i prostorom specifičnih uzusa i okvira, kao i prostorom snažne potpore očuvanju tradicijske glazbe".¹²

Festivalizacija tradicijske glazbe u Istri započela je *Smotrom narodne glazbe i plesa Istre*, koja se od 1966. godine kontinuirano održava u kolovozu,

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Ana Popović, Blanka Gigić Karl, „Afirmativna religijska (kršćanska) tematika u amaterskoj glazbenoj i scenskoj praksi“, *Artos (Osijek)* 7 (2018): n.p.

12 Naila Ceribašić, „Festivalizacija hrvatske tradicijske glazbe u 20. stoljeću“, u: *Hrvatska glazba u 20. stoljeću*, ur. Jelena Hekman, Vesna Zednik (Zagreb: Matica Hrvatska, 2009), 241.

a nakon 90-ih godina 20. st. i u Istri se broj smotri s tendencijom specijalizacije naglo povećava (specijalizirana smotra u smislu smotre posvećene određenom instrumentu ili samo pjevanju, ili, u našem slučaju samo crkvenoj pučkoj glazbi i slično).

Glazbeno-duhovni turizam

“Putovanja iz vjerskih i/ili duhovnih razloga dugo su bila motivator ljudske mobilnosti”.¹³ Prema Blackwell, “globalno, religijski motivirana putovanja su u porastu (Mintel International Group Ltd, 2005)”, a ona se manifestiraju kao vjerske svetkovine i događaji, posjeti vjerskim mjestima i odlasci na hodočašća.¹⁴ Na religijske i duhovne festivale te s njima povezane događaje osvrnula se Dowson (2018), koja navodi da “proučavanja religije i duhovnosti mogu ili tangencijalno upućivati na elemente festivala ili ih ignorirati”.¹⁵

O festivalima svjetske duhovne glazbe (*world sacred music*; wsm) piše Deborah Justice. Za nju “festivali predstavljaju kulturu/religiju za masovnu potrošnju (...) Ciljevi vjerskih festivala su promicanje umjetnosti, etničkih manjina, prozelitizam, bogoslužje, a sve više i turizam”.¹⁶ Justice u radu opisuje Festival u Fesu¹⁷ te ukazuje na to kako stvoreni festivalski proizvod nudi sažeti oblik iskustva s kojim se prosječan turist vjerojatno ne bi susreo.¹⁸ O kršćanskim glazbenim festivalima mladih (СУМФ) pišu Caton i suradnici, koji navode da postoji iznenađujuće malo literature o toj temi s obzirom

13 Daniel H. Olsen, Dallen J. Timothy, „Investigating the intersections between religion, spirituality, and tourism“, *The Routledge Handbook of Religious and Spiritual Tourism*, Routledge (2021): 1–13.

14 Ruth Blackwell, „Motivations for religious tourism, pilgrimage, festivals and events“, *Religious tourism and pilgrimage festivals management: An international perspective*, (2007): 35–47.

15 Ruth Dowson, „Religious and spiritual festivals and events“, *The Routledge handbook of festivals* (2018): 313–322.

16 Deborah Justice, „The Festival of World Sacred Music: Creating a Destination for Tourism, Spirituality, and the Other“, u: *The changing world religion map: Sacred places, identities, practices and politics*, ur. Stanley D. Brunn, Donna A. Gilbreath (New York, Dordrecht: Springer, 2015), 2833–2849.

17 *Fes World Festival of Sacred Music* (Festival des Musiques Sacrées du Monde), pristupljeno 4. prosinca 2022, <https://fesfestival.com/2020/>.

18 Justice, „The Festival of World Sacred Music: Creating a Destination for Tourism, Spirituality, and the Other“, 2833–2849.

na ulogu tih festivala u promicanju (ili neuspjehu promicanja) pozitivnih društvenih vrijednosti kao što su tolerancija, međugrupni sklad i mir.¹⁹

Glazbeno-duhovni turizam jedna je od niša glazbeno-kulturnoga turizma²⁰ te povod za putovanje i odlazak na drugu destinaciju na jedan dan ili dulje. U Istri, a i drugdje, glazbeno-duhovni turizam može biti potaknut:

- a. misom, koja se odvija prema rasporedu župa, a koja se naročito u priobalju održava na dvama jezicima ili pak na više jezika (hrvatski, talijanski, njemački), te pjevanjem na misi koje je također višejezično (na hrvatskome, talijanskome, latinskome). Pjeva se uz instrumentalnu pratnju ili *a cappella*, najčešće dvoglasno;
- b. procesijama, koje se odvijaju tijekom godine povodom određenih marijanskih svetkovina, Tijelova ili na dan obilježavanja sveca, zaštitnika župe; tada se pjeva bez instrumentalne pratnje i do izražaja dolazi lokalno tradicijsko pjevanje;
- c. pogrebima, kada se također pjeva bez instrumentalne pratnje i do izražaja dolazi lokalno tradicijsko pjevanje;
- d. organizacijom glazbenih manifestacija (festivala) duhovnoga sadržaja, kao što su npr. *Maša po starinski* u Svetome Petru u Šumi ili *Dječji festival duhovne glazbe "Iskrice"* u Vodnjanu;
- e. indirektnim glazbenim sadržajima, kao što su orgulje u crkvama, instrumenti na slikama i freskama, crkvena zvona i sl.²¹

Studija slučaja: *Maša po starinski*

Maša po starinski održava se svake godine u drugoj polovici kolovoza u Svetome Petru u Šumi (Istarska županija) u Župnoj crkvi svetoga Petra i

19 Kellee Caton, Colleen Pastoor, Yaniv Belhassen, Billy Collins, Mark Wallin, „Christian music festival tourism and positive peace“, *Journal of Tourism and Peace Research* 3 (2013): 21–42.

20 Prema Hughesu (2000), unutar kulturnoga turizma mogu se razlikovati umjetnički turizam, turizam nasljeđa i povijesni turizam. Takav razvoj upućuje na širenje koncepta kulture i specijalizaciju interesa unutar toga područja. Stoga se unutar glazbeno-kulturnoga turizma razlikuju glazbeno-umjetnički turizam, turizam glazbenoga nasljeđa i glazbeno-povijesni turizam, glazbeno-zabavni turizam i glazbeno-duhovni turizam. V. Ivana Paula Gortan-Carlin, „Glasba istrskih sodobnih skladateljev na preходу v 21. stoletje in njena vloga v regionalnem turizmu“, (Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2011), 118.

21 Gortan-Carlin, „Glasba istrskih sodobnih skladateljev na preходу v 21. stoletje in njena vloga v regionalnem turizmu“, 120–121.

Pavla (jednome od triju pavlinskih samostana u Hrvatskoj, uz Kamensko i Svetice). Prvi je put organizirana 23. kolovoza 2008. godine, a u okviru nje tada je održana i prva smotra starocrkvenoga pučkog pjevanja. *Maša* se nije održala 2020. i 2021. godine u razdoblju pandemije uzrokovane bolešću COVID-19. Godine 2022. tradicija se nastavila.

Program prve *Maše po starinski*²² započeo je stručnim skupom na temu *Očuvanje i revalorizacija starocrkvenoga pučkog pjevanja*, koji je moderirao idejni začetnik manifestacije Bruno Krajcar. Izlaganja su održali akademik Josip Bratulić i skladatelj Dušan Prašelj. Uslijedila je promocija knjige *Lusmarine moj zeleni* Ivana Pavačića, u kojoj je zabilježeno više od 600 napjeva autohtonoga tradicijskoga glazbenog izričaja. Neposredni glazbeni doživljaj svirkom na *roženicama* pružili su *sopci* s otoka Krka te duet pjevačica koji je izveo pučki napjev *Rumena si ka da si naranča*. Zatim je prikazan dokumentarni film *Mantinjada po Ronjgovemu*, posvećen životu i djelu barda istarsko-primorske glazbe Ivana Matetića Ronjgova.

Slijedilo je misno slavlje na gradišćanskohrvatskome govoru koje je predvodio dr. Antun Kolić, svećenik rodnom iz Istre, ali koji već više desetljeća živi i djeluje među gradišćanskim Hrvatima u Austriji. Na misi su pjevali članovi Mješovitoga zbora gradišćanskih Hrvata iz Frakanave, koji su uz instrumentalnu pratnju svojih mladih svirača na tradicijskim instrumentima specifičnim glazbenim izričajem na svojem govoru uveličali glazbene trenutke misnoga slavlja.

Smotru koja je uslijedila otvorio je porečko-pulski biskup Ivan Milovan. On je izrazio žaljenje što se nije još ranije poradilo na prikupljanju i očuvanju starocrkvenih pučkih napjeva jer je mnogo toga izgubljeno, no naglasio je da je to poticaj da se još bolje sačuva ono što je ostalo "jer je to dio duše, povijesti i identiteta".

Manifestacija je započela *mantinjadom* koju su na *roženicama* (*sopelama*) izveli Ive i Slavko Kosić, a kojom se u prošlosti (ali i danas) označavao početak svečanih događaja. Smotru su otvorili domaćini okupljeni u Župnome zboru Sv. Petra u Šumi pod vodstvom Milke Udovičić, a izveli su napjeve *Oče naš* i *Preslavna si, Djevo*. Potom su Zoran Karlić i Noel Šuran u duetu *na tanko* i *na debelo* izveli skladbe *Zdravo, Tilo Isusovo* te *Ditić se rodi va Betlem*, dok je grupa pjevača Župnoga zbora iz Raklja

22 Podaci su preuzeti sa službenih mrežnih stranica Porečko-pulske biskupije. *Porečko-pulska biskupija*, „Maša po starinski, 2008“, pristupljeno 30. studenog 2022, <http://www.biskupija-porecko-pulska.hr/arhiva/12-arhiva/271-masa-po-starinski.html>.

izvela napjev *Gnjivan sudac*. Nakon njih je Mješoviti zbor crkvenih pučkih pjevača iz Marčane pod ravnanjem voditeljice Nicol Radolović otpjevao skladbu *Dan od gnjeva*, a ženska vokalna skupina *Lanišće* napjeve *Gospodine pomiluj* (iz *Laniške maše*) te *Bog se rodi*. Uslijedio je Ženski zbor KUD-a *Učka* iz Matulja, koji je pod ravnanjem voditeljice Nedeljke Srebovt izveo napjeve *Otče naš* i *Slava* (iz *Munske maše*), dok je ženska vokalna skupina *Koral* iz Gologorice otpjevala *Uskrsnu pjesmu* (napjev iz središnje Istre), a grupa pjevača Župnoga zbora Župe sv. Antuna iz Pule pod ravnanjem voditeljice Marije Hauser napjeve *Aleluja* i *Zdravo, Marijo*. Potom je Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila iz Žminja pod vodstvom Aleksandre Orbanić otpjevao skladbe *U sve vrijeme godišta* i *Budi hvaljeno*, a pjevači Mješovitoga zbora Župne crkve sv. Stjepana iz Dobrinja na otoku Krku pod vodstvom Ivana Pavačića i Martine Drpić izveli su napjev *Gospodi, pomiluj* (prvi stavak misnoga ordinarija iz staroslavenske mise), antifonu *Veličič duša moja Gospoda*, napjev *Budi ime Gospodnje*, psalam 112 *Hvalite, otroci, Gospoda* (iz *Vele večernje*) te napjev *Budi hvajeno*. Na kraju je Mješoviti zbor gradišćanskih Hrvata iz Frakanave izveo napjev *Zdrava budi, Kraljica*, a klapa *Sveti Petar u Šumi* pod vodstvom Aide Vidan *Sveti Petar va raj gre*.

Druga *Maša po starinski* održala se 22. kolovoza 2009. godine.²³ Započela je svečanim misnim slavljem u Župnoj crkvi svetoga Petra i Pavla u Svetome Petru u Šumi. Euharistijsko slavlje započelo je tako što su *sopci* svirajući *mantinjadu* na *veloj* i *maloj sopeli* ušli u crkvu. Uslijedila je ulazna pjesma *Rosite, nebesa, odozgor*. Na misi je Župni zbor iz Punta na otoku Krku glagoljaškim pjevanjem izveo pjevane dijelove iz ordinarija i proprija: *Gospod, pomiluj; O, Marijo; Svet*; a na podizanju su *sopci sopli*; uslijedio je napjev *Aganjče Božji*, potom na pričesti *Gospodin je pastir moj* te za kraj *Zdravo, Djevo*.

Od drugih tradicijskih običaja župljani Punta predstavili su blagoslov kruha (*hljiba*). Na početku mise mladi članovi folklorne skupine odjeveni u narodne nošnje donijeli su pred oltar na blagoslov *vele hljibi*, što je "prastari" običaj s otoka Krka sa svrhom da nijedna obitelj za Uskrs ne ostane bez blagoslovljenoga kruha. Taj se običaj održao do danas, kada se na Uskrs blagoslovi 650–700 *velih hljibi*, te se vjernicima simbolično daruje po jedna. Fratar Pavlinskoga samostana Svetoga Petra u Šumi predstavio je kako se u crkvi dva puta godišnje održava stoljetna tradicija zavjetnoga klanjanja. Nakon mise manifestacija se nastavila na trgu ispred crkve nastupom Folklornoga društva *Pazin* (uz svirku *miha* i potom

23 Bruno Krajcar, *Maša po starinski* (2009. – 2019.), DVD, privatna arhiva.

gunjaca: violine, *bajsa* i dviju harmonika) te KUD-a *Šokadije* iz Batrine (uz svirku tamburaškoga sastava). Uslijedila je smotra skupina i zborova sa starocrkvenim napjevima:

- Crkveni zbor iz Svetoga Petra i Pavla u Šumi: *Zdravo, Tijelo Isusovo i Tiha noć se spušta*;
- Ženska vokalna skupina „Koral“ iz Gologorice: *Hvali Sion Stvoritelja*;
- Župni zbor Svete Agneze iz Medulina: *Marijo, o divni glas i Puna tuge majka staše*;
- Župni zbor Sv. Antuna iz Pule: *Zdravo, Tijelo Isusovo i Slavite Gospodina, jer je dobar i milostiv*;
- Ženska skupina iz Lanišća: *Uzveliči, dušo moja, Gospoda i Jaganjče Božji*;
- Pjevačka skupina Udruge svete Margerite iz Štinjana: *Homo spati, Boga zvati*;
- Duet crkvenih pjevačica iz Gračičća: *Zdravo, Kraljice, Majko milosrđa i Budi hvaljeno*;
- Mješoviti zbor „Maestral“ iz Veprinca: *Porodil se Kralj nebeski i Ja se kajem, Bože mili*;
- Župni crkveni zbor Svetoga Petra i Pavla iz Marčane: *Oslobodi me, Gospodine i Vječnog raja*;
- Zbor Sv. Mihovila iz Žminja: Ps. 2., *Mesijanska drama, Dan od gnjeva i Gospodine, smiluj se*;
- Župni zbor iz Punta na otoku Krku: *Pomiluj me, Bože i Oj, Punte moj*.

Završilo je *mantinjadom*, kako je i započelo, *sopnjom sopaca*. Uslijedila je *Kuhinja po starinski*, zajednička večera koja je bila pripremljena za sve sudionike u jednoj velikoj posudi, gdje se *po starinski* miješalo *šugo* (gulaš) s *njokima* (krumpirovim valjušcima), a potom je nastavljen program u kojemu su nastupili slavonsko Kulturno-umjetničko društvo *Šokadija* iz Batrine i Folklorno društvo *Pazin*.²⁴

Po uzoru na drugu manifestaciju redale su se sljedeće *Maše po starinski*, s istim ili novim sudionicima. U Tabeli 1. zabilježeni su svi napjevi te godina njihove izvedbe, izvođač i način izvedbe.

U Tabelama 1. i 2. kod napjeva za koje nije poznato kako su izvedeni jer su ili preuzeti iz pisanoga oblika za 2008. i 2017. godinu ili jer nisu zabilježeni na audio-videozapisu koristi se kratica *n/p*.

24 Krajcar, *Maša po starinski* (2009. – 2019.).

Izvođač	Mjesto	Godina nastupa	Napjev	izvorni, tradicijski (T) ili obrada/harm./ autorski (O)
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2011.	<i>Aganjče Božji</i>	O
Župni zbor <i>Matke</i> , Župa sv. Leopolda Mandića	Virovitica	2019.	<i>Ah, Isuse mili</i>	T
Župni zbor Župe sv. Antuna	Pula	2008.	<i>Aleluja</i>	n/p
Crkveni zbor <i>Musica viva</i>	Sombor	2018.	<i>Alleluia</i>	O
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2014.	<i>Amo dođi, sve stvorenje</i>	O
Solistički nastup: Noel Šuran	Lindar	2016.	<i>Anđele čuvaru</i>	T
Župni zbor Svetoga Jurja mučenika	Desne pokraj Metkovića	2010.	<i>Anđeo Božji navijestio Djevi</i>	T
Duet: Noel Šuran i Kristijan Vicel	Lindar i Sveti Petar u Šumi	2017.	<i>Anđeo Gospodnji</i>	n/p
Duet: Klaudio i Kristijan Vicel	Sveti Petar u Šumi	2018.	<i>Anđeo Gospodnji</i>	T
Pevska skupina <i>Schola Choralis</i>	Koper	2019.	<i>Ave Maria</i>	T
Zbor <i>Vivace</i>	Njemačka	2019	B. Krajcar: <i>Zvona</i>	O
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2011.	<i>Blago čovjeku koji se boji Gospodina</i>	T
Tamburaški zbor <i>Vlahija</i>	Gradišće (Austrija)	2017.	<i>Blagoslivljamo ino slavimo Gospodina Boga našega</i>	n/p
Ženska vokalna skupina <i>Jažulice</i>	Lanišće	2016.	<i>Blažen čovjek koji se boji Gospodina (111. ps., Laniška večernja)</i>	T
Ženska vokalna skupina <i>Lanišće</i>	Lanišće	2008.	<i>Bog se rodi</i>	n/p

Duet: Valerija Jurasčić i Mira Crnčić	Dobrinj, otok Krk	2014.	<i>Bog se rodi</i> (glagoljaški zapis iz 14. stoljeća)	T
Mješoviti zbor <i>Maestral</i>	Veprinac	2010.	<i>Bog se rodi, sunce naše</i>	T
Duet: Valerija Jurasčić i Martina Turčić	Dobrinj, otok Krk	2010.	<i>Bog se rodi u Vitliomi</i>	T
Mješoviti zbor župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2013.	<i>Bog se rodi u Vitliomi</i>	T
Pjevački zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2019.	<i>Bože, na daru hvala Ti</i>	O
Župni zbor Bl. Djevice Marije od Svete Krunice	Trviž	2011.	<i>Bože, u pomoć mi priteci</i>	T
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2010.	<i>Braćo, brata sprovodimo</i>	T
Župni zbor Gospe od Ružarija	Posedarje	2014.	<i>Braćo, brata sprovodimo</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2015.	<i>Braćo, brata sprovodimo</i>	T
Mješoviti zbor župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2008.	<i>Budi hvajeno</i>	n/p
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2010.	<i>Budi hvajeno posve vrime, Isusa i Marije slavno ime</i>	T
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2008.	<i>Budi hvaljeno</i>	n/p
Duet: Edminija Erjavec i Leopoldina Šimić	Gračišće	2009.	<i>Budi hvaljeno</i>	T
Mješoviti zbor župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2012.	<i>Budi hvaljeno</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2014.	<i>Budi hvaljeno</i>	T
Duet: Valerija Jurasčić i Mira Crnčić	Dobrinj, otok Krk	2014.	<i>Budi hvaljeno</i>	T

Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2008.	<i>Budi ime Gospodnje</i>	n/p
Tamburaški zbor <i>Vlahija</i>	Gradišće (Austrija)	2016.	<i>Črna Madona</i>	O
Tamburaški zbor <i>Vlahija</i>	Gradišće (Austrija)	2017.	<i>Črna Madona</i>	n/p
Duet: Vesna Vuković i Dragica Novosel (<i>Pro Anima</i>)	Zagrebačka nadbiskupija	2015.	<i>Čuj, Gospode, riječi moje (iz Solina)</i>	T
Duet: Vesna Vuković i Dragica Novosel	Zagrebačka nadbiskupija	2017.	<i>Dajem vam novu zapovijed</i>	n/p
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2008.	<i>Dan od gnjeva</i>	n/p
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2009.	<i>Dan od gnjeva</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2011.	<i>Dan od gnjeva</i>	T
Zbor pjevača iz Krnice	Krnica	2012.	<i>Dan od gnjeva</i>	T
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2012.	<i>Dan od gnjeva</i>	T
Mješoviti zbor	Zadar	2012.	<i>Dan od gnjeva</i>	T
Župni zbor Gospe od Ružarija	Posedarje	2014.	<i>Dan od gnjeva</i>	T
Pevska skupina <i>Schola Choralis</i>	Koper	2019.	<i>Dan od gnjeva</i>	T
Duet: Livio Marijan (Veli Iž) i Ivica Dundović (Radovin)	Zadar	2011.	<i>Dan od gnjiva</i>	T
Duet: Noel Šuran i Kristijan Vicel	Lindar i Sveti Petar u Šumi	2016.	<i>Desetica zlatne krunice</i>	T
Duet: Zoran Karličić i Noel Šuran	Kršan i Lindar	2008.	<i>Ditić se rodi va Betlem</i>	n/p
Župni zbor Bl. Djevice Marije od Svete Krunice	Trviž	2017.	<i>Divno je, dakle</i>	n/p
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2017.	<i>Divno je, dakle</i>	n/p
Pučki pjevači Župe sv. Lovre	Kali, otok Ugljan	2015.	<i>Dođi, Duše presveti</i>	T

Crkveni zbor Sv. Filipa i Jakova	Filipana	2017.	<i>Dođi, Duše presveti</i>	n/p
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2016.	<i>Dođi, duše Stvoritelju</i>	O
Župni zbor Sv. Petra i Pavla	Kringa	2015.	<i>Dušo Kristova</i>	T
Crkveni zbor <i>Musica viva</i>	Sombor	2018.	<i>E nimfja nin per te</i>	T
Crkvena skupina Župe uznesenja Blažene Djevice Marije	Kaštel Lukšić	2019.	<i>Evo drvo križa, na kom je visilo spasenje sveta</i>	T
Grupa pjevača Župe rođenja Blažene Djevice Marije	Rakalj	2008.	<i>Gnjivan sudac</i>	n/p
Duet: Livio Marijan (Veli Iž) i Ivica Dundović (Radovin)	Zadar	2011.	<i>Gorko cvili sužanj Vladimire</i>	T
Pjevači Crkve uznesenja Marijina	Stankovci	2016.	<i>Gospo, draga Majko</i>	T
KUD <i>Stanko Janković</i>	Andrijaševci	2010.	<i>Gospin plač</i>	T
Pjevači crkve uznesenja Marijina	Stankovci	2016.	<i>Gospin plač</i>	T
Mješoviti pjevački zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2017.	<i>Gospode Bože</i>	n/p
Ženski zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2015.	<i>Gospode, smiluj se</i>	O
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2008.	<i>Gospodi, pomiluj</i>	n/p
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2010.	<i>Gospodi, pomiluj</i>	T
Duet: Valerija Jurasić i Mira Crnčić	Dobrinj, otok Krk	2014.	<i>Gospodi, pomiluj</i>	T
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2017.	<i>Gospodi, pomiluj</i>	n/p

Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2012.	<i>Gospodi, usliši glas moj</i>	T
Zbor Crkve Marijina uznesenja	Vrbnik	2012.	<i>Gospodin, pomiluj</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2019.	<i>Gospodine</i>	T
Ženska vokalna skupina <i>Lanišće</i>	Lanišće	2008.	<i>Gospodine, pomiluj (iz Laniške maše)</i>	n/p
Ženska vokalna skupina <i>Jažulice</i>	Lanišće	2015.	<i>Gospodine, pomiluj (iz Laniške maše)</i>	T
Pjevači Crkve uznesenja Marijina	Stankovci	2016.	<i>Gospodine, smiluj se</i>	T
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2009.	<i>Gospodine, smiluj se</i>	T
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2010.	<i>Gospodine, smiluj se</i>	T
Pučki pjevači Župe sv. Paskvala (Paškala)	Tinj	2016.	<i>Gospodine, smiluj se</i>	T
Zbor <i>Vivace</i>	Njemačka	2019.	<i>Grosse...</i>	O
Ženski zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2012.	<i>Hajdemo</i>	O
Crkveni zbor <i>Musica viva</i>	Sombor	2018.	<i>Herr is mein Got</i>	O
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2019.	<i>Himan božićne večernje</i>	O
Pjevačka skupina Udruga sv. Margerite	Štinjan	2009.	<i>Homo spati, Boga zvati</i>	T
Župni zbor <i>Matke</i> , Župa sv. Leopolda Mandića	Virovitica	2019.	<i>Hote skupa</i>	O
Ženska vokalna skupina <i>Koral</i>	Gologorica	2009.	<i>Hvali Sion Stvoritelja</i>	O
Mješoviti zbor župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2017.	<i>Hvalite, otroci, Gospoda</i>	n/p
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2010.	<i>Hvalite, otroci, Gospoda, ps. 112</i>	T
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2008.	<i>Hvalite, puci, Gospoda</i>	n/p

Ženski zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2013.	<i>I na zemlje</i>	O
Ženski zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2014	<i>I na zemlje</i>	O
Ženski zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2016.	<i>In kol munčal</i>	O
Pevska skupina <i>Schola Choralis</i>	Koper	2018.	<i>In kol munčal</i>	O
Mješoviti zbor	Zadar	2012.	<i>Ispovidajte se Gospodinu jer je dobar</i>	T
Pjevači Župe Gospe od Zdravlja	Radovin	2018.	<i>Ispovidajte se Gospodinu jer je dobar</i>	T
Vokalna skupina <i>Pro Anima</i>	Zagreb	2013.	<i>Isukrst nam se porodil (s Murtera)</i>	O
Duet: Valerija Jurasić i Mira Crnčić	Dobrinj, otok Krk	2014.	<i>Isuse blaga i ponizna srca</i>	T
Župni zbor <i>Matke</i> , Župa sv. Leopolda Mandića	Virovitica	2019.	<i>Isusove ruke raskriljene su</i>	T
Duet: Klaudio i Kristijan Vicel	Sveti Petar u Šumi	2018.	<i>Ivane vandeliću</i>	T
kUD <i>Gradina</i>	Polača (Ravni kotari)	2015.	<i>Iz dubine vapijem Tebi, Gospode</i>	T
Pučki pjevači Župe sv. Paskvala (Paškala)	Tinj	2016.	<i>Iz dubine vapijem Tebi, Gopodine</i>	T
Zbor Crkve Marijina uznesenja	Vrbnik	2012.	<i>Iz živa matere moje – Slava ocu</i>	T
Župni zbor Sv. Petra i Pavla	Kringa	2016.	<i>Izbavi me, Gospodine</i>	T
Ženski zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2011.	<i>Ja sam Hrvatica mlada, uvijek mlada</i>	O
Ženski zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2016.	<i>Ja sam mlada Hrvatica</i>	O
Župni zbor crkve svetoga Martina	Ližnjan	2013.	<i>Ja se kajem</i>	T
Crkveni zbor Sv. Filipa i Jakova	Filipana	2015.	<i>Ja se kajem</i>	T
Pučki pjevači Župe sv. Lovre	Kali, otok Ugljan	2015.	<i>Ja se kajem</i>	T

KUD <i>Gradina</i>	Polča (Ravni kotari)	2015.	<i>Ja se kajem</i>	T
Crkveni pjevači Župe Krista Kralja	Veli Vrh, Pula	2013.	<i>Ja se kajem</i> (iz <i>Roverske maše</i>)	T
Župni zbor Svetoga Jurja mučenika	Desne pokraj Metkovića	2010.	<i>Ja se kajem,</i> <i>Bože mili</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2012.	<i>Ja se kajem,</i> <i>Bože mili</i>	T
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2012.	<i>Ja se kajem,</i> <i>Bože mili</i>	T
Mješoviti zbor <i>Maestral</i>	Veprinac	2009.	<i>Ja se kajem,</i> <i>Bože mili</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2019.	<i>Jaganjče</i>	T
Pučki pjevači Župe sv. Paskvala (Paškala)	Tinj	2016.	<i>Jaganjče</i> <i>Božji</i>	T
Ženska vokalna skupina <i>Lanišće</i>	Lanišće	2009.	<i>Jaganjče</i> <i>Božji</i> (iz <i>Laniške maše</i>)	T
Crkveni pjevači Župe Krista Kralja	Veli Vrh, Pula	2013.	<i>Jaganjče</i> <i>Božji</i> (iz <i>Roverske</i> <i>maše</i>)	T
Tamburaški zbor <i>Vlahija</i>	Gradišće (Austrija)	2017.	<i>Ježuš me kroz</i> <i>život pelja</i>	n/p
Vokalni ansambl	Zagreb	2018.	<i>K suncu prosi</i> <i>vsaka roža</i>	O
Vokalna skupina <i>Pro Anima</i>	Zagreb	2013.	<i>Kad se Isus</i> <i>ditić u Betlemu</i> <i>porodil</i> (s Hvara)	O
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2016.	<i>Kad se zora</i> <i>zaljubila</i>	O
KUD <i>Dangubica</i>	Kuterevo	2017.	<i>Kraljice neba</i>	n/p
Mješoviti zbor	Zadar	2012.	<i>Križu sveti,</i> <i>stablo svako</i>	T
Grupa pjevača Župe rođenja Blažene Djevice Marije	Rakalj	2018.	<i>Krunica po</i> <i>starinski</i> (<i>Oče naš, Zdravo,</i> <i>Marijo, Slava</i> <i>Ocu</i>)	T

Pučki pjevači Župe sv. Lovre	Kali, otok Ugljan	2015.	<i>Lauretanske litanije (Kraljice od Presvetoga Ruzarija)</i>	O
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2018.	<i>Lauritanske litanije</i>	T
Župni zbor Sv. Petra i Pavla	Kringa	2014.	<i>Lijepa si, lijepa</i>	O
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2016.	<i>Litanije Svih svetih</i>	T
Pevska skupina <i>Schola Choralis</i>	Koper	2019.	<i>Madonina del mare</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2012.	<i>Majko dobrog Spasitelja</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2017.	<i>Majko dobrog Spasitelja</i>	n/p
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2015.	<i>Marijo, Majko čudotvorna</i>	O
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2014.	<i>Marijo, Majko ljubljeni</i>	O
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2009.	<i>Marijo, o divni glas</i>	T
Župni zbor crkve svetoga Martina	Ližnjan	2013.	<i>Marijo, o mili glas</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2014.	<i>Marijo, o mili glas</i>	T
Crkveno pjevačko društvo Sv. Cecilija Župe uznesenja Blažene Djevice Marije	Kaštel Lukšić	2019.	<i>Marijo, Marijo, ti mila ružice</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2011.	<i>Marijo, Ti naša</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2019.	<i>Marijo, za Bogom</i>	O
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2009.	<i>Mesijanska drama, ps. 2</i>	T
Vokalni ansambl	Zagreb	2018.	<i>Moj Isuse, raskriljujem k Tebi ruke</i>	O
Solistički nastup: Noel Šuran	Lindar	2017.	<i>Molitva svetemu Martinu</i>	n/p

Duet: Noel Šuran i Kristijan Vicel	Lindar i Sveti Petar u Šumi	2015.	<i>Narodi nam se Kralj nebeski</i>	T
Pjevači Crkve uznesenja Marijina	Stankovci	2016.	<i>Nasred sela crkva od kamena</i>	T
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2016.	<i>O, Isuse, o spase naš</i>	O
Crkvene pučke pjevačice	Bosanska Posavina	2011.	<i>O, Isuse, zlato moje</i>	T
Mješoviti zbor	Zadar	2012.	<i>O, jezice</i>	T
Duet: Noel Šuran i Vinko Zidarić	Lindar	2014.	<i>O, kraljite zvijezde</i>	T
Duet: Noel Šuran i Vinko Zidarić	Lindar	2013.	<i>O, Kriste, Kralju svemoćni (himan iz Lindarske večernje za pokojne)</i>	T
Pjevačka skupina	Zagreb	2018.	<i>O, Marijo mila</i>	O
Ženska vokalna skupina <i>Lanišće</i>	Lanišće	2010.	<i>O, Marijo, Majko mila</i>	T
Ženska vokalna skupina <i>Jažulice</i>	Lanišće	2016.	<i>O, Marijo, Majko mila</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2018.	<i>O, Marijo, slavna Djevo</i>	O
Zbor <i>Vivace</i>	Njemačka	2019.	<i>O, mila Majko nebeska</i>	O
Ženski zbor umirovljenika	Prelog	2011.	<i>O, prečista i preslavna Devica</i>	T
Duet: Vesna Vuković i Dragica Novosel	Svetice pokraj Ozlja	2011.	<i>O, prislavna Božja mati</i>	O
Duet: Vesna Vuković i Dragica Novosel	Svetice pokraj Ozlja	2014.	<i>O, prislavna Božja mati</i>	O
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2008.	<i>Oče naš</i>	n/p
Duet: Livio Marijan (Veli Iž) i Ivica Dundović (Radovin)	Zadar	2011.	<i>Oče naš</i>	T
Župni zbor Bl. Djevice Marije od Svete Krunice	Trviž	2015.	<i>Oče naš</i>	T
Vokalni ansambl	Zagreb	2019.	<i>Oče naš</i>	O

Vokalni ansambl	Zagreb	2019.	<i>Oče naš dobri</i>	O
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2010.	<i>Oče naš, iže jesi na nebese</i>	T
Župni zbor Svetoga Jurja mučenika	Desne pokraj Metkovića	2010.	<i>Od kuge, gladi i rata, oslobodi nas, Gospodine</i>	T
Vokalni ansambl	Zagreb	2019.	<i>Odazivam se, Isuse</i>	O
Zbor pjevača iz Krnice	Krnica	2012.	<i>Oj, fiole, novo lito gre</i>	T
Duet: Noel Šuran i Kristijan Vicel	Lindar i Sveti Petar u Šumi	2015.	<i>Oj, Ivane</i>	T
Duet: Zoran Karlić i Noel Šuran	Kršan i Lindar	2013.	<i>Oj, Ivane 'vadželiću</i>	T
Mješoviti pjevački zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2017.	<i>Oj, Marijo</i>	n/p
Ženski zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2013.	<i>Oj, Marijo (iz Semića)</i>	T
KUD <i>Gradina</i>	Polača (Ravni kotari)	2015.	<i>Oj, Polačo, radna grudo moja (domoljubna)</i>	T
Župni zbor iz Punta	Punat, otok Krk	2009.	<i>Oj, Punte moj</i>	T
Duet: Vesna Vuković i Dragica Novosel	Zagrebačka nadbiskupija	2017.	<i>Opri, slavna Božja Mati</i>	n/p
Pjevači Crkve uznesenja Marijina	Stankovci	2016.	<i>Oslobodi me, Gospode</i>	T
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2009.	<i>Oslobodi me, Gospodine</i>	T
Ženski zbor KUD-a <i>Učka</i>	Matulji	2008.	<i>Otče naš</i>	n/p
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2012.	<i>Otče naš</i>	T
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2015.	<i>Otče naš</i>	T
Duet: Vesna Vuković i Dragica Novosel (<i>Pro Anima</i>)	Zagrebačka nadbiskupija	2015.	<i>Otče naš (iz Solina)</i>	T
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2011.	<i>Otvorite si čudesa</i>	T

Pjevači Crkve uznesenja Marijina	Stankovci	2016.	<i>Ovoga vrimena</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2011.	<i>Pashalna himna, ps. 144</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2012.	<i>Pjevajmo, braćo kršćani</i>	T
Duet: Valerija Jurasić i Mira Crnčić	Dobrinj, otok Krk	2014.	<i>Pjevajmo, braćo kršćani</i>	T
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2010.	<i>Pjevajmo, braćo kršćani, pjevajmo pjesmu veselu</i>	T
Pučki pjevači Župe sv. Lovre	Kali, otok Ugljan	2015.	<i>Pjevani rozarij (krunica)</i>	T
Župni zbor iz Punta	Punat, otok Krk	2009.	<i>Pomiluj me, Bože, ps. 50</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2019.	<i>Ponizno ovdje pokleknimo</i>	O
Mješoviti zbor <i>Maestral</i>	Veprinac	2009.	<i>Porodil se Kralj nebeski</i>	T
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2010.	<i>Poslan bi anđel Gabrijel</i>	O
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2013.	<i>Poslan bi anđel Gabrijel</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2017.	<i>Poslan bi anđel Gabrijel</i>	n/p
Grupa pjevača Župe rođenja Blažene Djevice Marije	Rakalj	2019.	<i>Poslan bi anđel Gabrijel</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2010.	<i>Poslan bi anđel Gabrijel</i>	T
Crkveni zbor Sv. Filipa i Jakova	Filipana	2017.	<i>Prejasna Kraljice</i>	n/p
Duet: Noel Šuran i Vinko Zidarić	Lindar	2014.	<i>Prema gradu Betlemu</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2008.	<i>Preslavna si, Djevo</i>	n/p
Mješoviti zbor Blažene Djevice Marije	Omišalj, otok Krk	2010.	<i>Pridi, o, Duše presveti</i>	T
Solistički nastup: Ivica Dundović	Radovin	2018.	<i>Pridite, poklonim sja</i>	T

Crkveno pjevačko društvo <i>Sv. Cecilija</i> Župe uznesenja Blažene Djevice Marije	Kaštel Lukšić	2019.	<i>Prosti, moj Bože</i>	T
Župni zbor Bl. Djevice Marije od Svete Krunice	Trviž	2017.	Psalam 109	n/p
Duet: Vesna Vuković i Dragica Novosel	Svetice pokraj Ozlja	2011.	<i>Puče moj</i>	O
Ženska vokalna skupina <i>Jažulice</i>	Lanišće	2014.	<i>Puče moj</i>	T
Župni zbor Gospe od Ružarija	Posedarje	2014.	<i>Puče moj</i>	T
Duet: Vesna Vuković i Dragica Novosel	Svetice pokraj Ozlja	2014.	<i>Puče moj</i>	O
Pučki pjevači Župe sv. Lovre	Kali, otok Ugljan	2015.	<i>Puče moj</i>	T
Crkvena skupina Župe uznesenja Blažene Djevice Marije	Kaštel Lukšić	2019.	<i>Puče moj</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2009.	<i>Puna tuge Majka staše</i>	T
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2012.	<i>Puna tuge Majka staše</i>	T
Ženska vokalna skupina <i>Lanišće</i>	Lanišće	2010.	<i>Reče Gospodin Gospodinu mojemu</i>	T
Mješoviti zbor Blažene Djevice Marije	Omišalj, otok Krk	2010.	<i>Reče Gospod Gospodenu mojemu, ps. 110</i>	T
Duet: Vesna Vuković i Dragica Novosel	Svetice pokraj Ozlja	2012.	<i>Rodil se je Isus</i>	T
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2012.	<i>Si došiel; Pomozi, Gospodin i Bože moj</i>	T
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2010.	<i>Sidoše knezi i Slava Otcu</i>	T

Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2017.	<i>Sidoše knezi i Slava Otcu</i>	n/p
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2019.	<i>Sjaji, Bože</i>	O
Ženski zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2011.	<i>Slatko srce Isusovo</i>	O
Ženski zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2015.	<i>Slatko srce Isusovo</i>	O
Crkveni pjevači Župe Krista Kralja	Veli Vrh, Pula	2012.	<i>Slava</i>	T
Ženski zbor KUD-a <i>Učka</i>	Matulji	2008.	<i>Slava (iz Munske maše)</i>	n/p
Župni zbor Bl. Djevice Marije od Svete Krunice	Trviž	2015.	<i>Slava, čast i hvala Ti</i>	T
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2016.	<i>Slava, čast i hvala Ti</i>	T
Župni zbor Bl. Djevice Marije od Svete Krunice	Trviž	2018.	<i>Slava, čast i hvala Ti</i>	T
Duet: Livio Marijan (Veli Iž) i Ivica Dundović (Radovin)	Zadar	2011.	<i>Slava Ocu</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2013.	<i>Slava Ti, Djevice</i>	O
Župni zbor Župe sv. Antuna	Pula	2009.	<i>Slavite Gospodina, jer je dobar i milostiv</i>	O
Pjevači Župe Gospe od Zdravlja	Radovin	2018.	<i>Smiluj se meni, Bože</i>	T
KUD <i>Gradina</i>	Polča (Ravni kotari)	2015.	<i>Spavaj, spavaj, Ditiću</i>	T
Pjevači Crkve uznesenja Marijina	Stankovci	2016.	<i>Spavaj, spavaj, Ditiću</i>	T
Crkveni zbor Sv. Filipa i Jakova	Filipana	2016.	<i>Sred te se pećine</i>	T
Crkvene pučke pjevačice	Bosanska Posavina	2011.	<i>Stala Majka pod raspelom</i>	T
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2011.	<i>Stala plačuć</i>	T

Mješoviti zbor	Zadar	2012.	<i>Stala plačuć tužna Mati</i>	T
KUD <i>Gradina</i>	Polača (Ravni kotari)	2015.	<i>Stala plačuć tužna Mati</i>	T
Crkveni zbor Sv. Filipa i Jakova	Filipana	2016.	<i>Stase plačuć tužna Mati</i>	T
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2012.	<i>Stefan bi i nebesa od krsa</i>	T
Grupa pjevača Župe rođenja Blažene Djevice Marije	Rakalj	2019.	<i>Sudac gnjivan</i>	T
Crkveni zbor Sv. Filipa i Jakova	Filipana	2015.	<i>Sudac gnjivan</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2015.	<i>Sudac gnjivan</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2019.	<i>Svet</i>	T
Ženska vokalna skupina <i>Jažulice</i>	Lanišće	2014.	<i>Svet (Laniška maša)</i>	T
Mješoviti zbor Blažene Djevice Marije	Omišalj, otok Krk	2010.	<i>Sveta Bogorodica</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2015.	<i>Sveti Josip na barku vesla</i>	O
Klapa <i>Sveti Petar u Šumi</i>	Sveti Petar u Šumi	2008.	<i>Sveti Petar va raj gre</i>	n/p
Mješoviti zbor <i>Maestral</i>	Veprinac	2010.	<i>Sveti Petar va raj gre</i>	T
Duet: Valerija Jurasić i Martina Turčić	Dobrinj, otok Krk	2010.	<i>Sveti Stipan</i>	T
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2013.	<i>Sveti Stipan</i>	T
KUD <i>Radovin</i> i Ivica Dundović	Radovin	2017.	<i>Svetoj žrtvi uskrsnici</i>	n/p
Pjevači Župe Gospa od Zdravlja	Radovin	2018.	<i>Svetoj žrtvi uskrsnici</i>	T
Pučki pjevači Župe sv. Lovre	Kali (otok Ugljan)	2015.	<i>Svetoj žrtvi vazmenici</i>	T

Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2018.	<i>Svi jezici zapjevajte</i>	O
Zbor Crkve Marijina uznesenja	Vrbnik	2012.	<i>Svitlosti Tvorče blagi</i>	T
Crkvene pučke pjevačice	Bosanska Posavina	2011.	<i>Šetala sveta Djeva Marija</i>	T
Pjevači Crkve uznesenja Marijina	Stankovci	2016.	<i>Štene knjige blažena Pavla apostola Korićanima: Braćo, uklonite stari klas</i>	T
Župni zbor Bl. Djevice Marije od Svete Krunice	Trviž	2018.	<i>Tamjana nam se miris vije</i>	O
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2009.	<i>Tiha noć se spušta</i>	O
Župni zbor Sv. Petra i Pavla	Kringa	2015.	<i>Tijelovski zaziv, napjev za ophodnju po mjestu</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2017.	<i>Tisuć puta budi zdravo</i>	n/p
Duet: Vesna Vuković i Dragica Novosel	Svetice pokraj Ozlja	2012.	<i>Tri anjeli (istarska koleda)</i>	T
Ženski zbor umirovljenika	Prelog	2012.	<i>Tužno plače majka Marija</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2010.	<i>U Nazaretu se nahodi od davnina kad se rodi</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2011.	<i>U se vrime godišta</i>	T
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2008.	<i>U sve vrijeme godišta</i>	n/p
KUD <i>Gradina</i>	Polača (Ravni kotari)	2015.	<i>U sve vrime godišta</i>	T
Pevska skupina <i>Schola Choralis</i>	Koper	2018.	<i>Ubi caritas</i>	T
Ženska vokalna skupina <i>Koral</i>	Gologorica	2008.	<i>Uskrsna pjesma (napjev iz središnje Istre)</i>	n/p

Župni zbor Gospe od Ružarija	Posedarje	2014.	<i>Usta moja</i>	T
Duet: Livio Marijan (Veli Iž) i Ivica Dundović (Radovin)	Zadar	2011.	<i>Usta moja, uzdižite</i>	T
Pučki pjevači Župe sv. Lovre	Kali, otok Ugljan	2015.	<i>Usta moja, uzdižite me</i>	T
Duet: Livio Marijan (Veli Iž) i Ivica Dundović (Radovin)	Zadar	2011.	<i>Uzda se duša moja u Gospodina</i>	T
Ženska vokalna skupina <i>Lanišće</i>	Lanišće	2009.	<i>Uzveliči, dušo moja, Gospoda</i>	T
Ženska vokalna skupina <i>Jažulice</i>	Lanišće	2015.	<i>Uzveliči, dušo moja, Gospoda (Laniška večernja)</i>	T
Pjevači crkve uznesenja Marijina	Stankovci	2016.	<i>Ve smrti vazmenoj neka hvale daju kršćani, Jaganjac otkupi ovce</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2012.	<i>Veliča</i>	T
Mješoviti zbor Blažene Djevice Marije	Omišalj, otok Krk	2010.	<i>Veliča duša moja Gospoda</i>	T
Mješoviti zbor Župne crkve sv. Stjepana	Dobrinj, otok Krk	2008.	<i>Veličit duša moja Gospoda</i>	n/p
Zbor crkve Marijina uznesenja	Vrbnik	2012.	<i>Veličit duša moja Gospoda</i>	T
Župni zbor Bl. Djevice Marije od Svete Krunice	Trviž	2011.	<i>Velika su djela Gospodnja, ps. 111</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2013.	<i>Veselo svetkujemo</i>	O
Ženski zbor umirovljenika	Prelog	2011.	<i>Veselje nam se navješća</i>	O
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2009.	<i>Vječnog raja</i>	T
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2010.	<i>Zač je Marija pole križa žalosna</i>	T

Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2016.	<i>Zašto se bune narodi</i>	T
Mješoviti zbor Župe sv. Mihovila	Žminj	2018.	<i>Zašto se bune narodi</i>	T
Tamburaški zbor <i>Vlahija</i>	Gradišće (Austrija)	2016.	<i>Zdigni nas, zdigni nas, Marija</i>	O
Ženski zbor umirovljenika	Prelog	2012.	<i>Zdrav, Kralj mladi, Jezuš dragi</i>	T
Mješoviti zbor gradišćanskih Hrvatov	Frakanava (Austrija)	2008.	<i>Zdrava budi, Kraljica</i>	n/p
Pučki pjevači Župe sv. Paskvala (Paškala)	Tinj	2016.	<i>Zdravo, 'Ćerce</i>	T
Pjevači Župe Gospa od Zdravlja	Radovin	2018.	<i>Zdravo, Ćerce Boga Oca, Budi pohvaljeno i Isusovo Src' u meni</i>	T
KUD <i>Radovin</i> i Ivica Dundović	Radovin	2017.	<i>Zdravo, Kćerce</i>	n/p
Duet: Edminija Erjavec i Leopoldina Šimić	Gračišće	2009.	<i>Zdravo, Kraljice, Majko milosrđa</i>	T
Župni zbor Župe sv. Antuna	Pula	2008.	<i>Zdravo, Marijo</i>	n/p
Duet: Livio Marijan (Veli Iž) i Ivica Dundović (Radovin)	Zadar	2011.	<i>Zdravo, Marijo</i>	T
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2015.	<i>Zdravo, Marijo</i>	T
Župni crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Marčana	2017.	<i>Zdravo, Marijo</i>	n/p
Ženski zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2014.	<i>Zdravo, morska mila Zvijezdo</i>	O
Pjevački zbor <i>Lavanda</i>	Novigrad	2019.	<i>Zdravo, morska Zvezdo</i>	O
KUD <i>Gradina</i>	Polača (Ravni kotari)	2015.	<i>Zdravo, Srca Boga Oca</i>	T

Župni zbor Sv. Petra i Pavla	Kringa	2014.	<i>Zdravo, Tijelo</i>	O
Župni zbor Župe sv. Antuna	Pula	2009.	<i>Zdravo, Tijelo Isusovo</i>	O
Crkveni zbor Sv. Petra i Pavla	Sveti Petar u Šumi	2009.	<i>Zdravo, Tijelo Isusovo</i>	O
Duet: Valerija Jurasić i Mira Crnčić	Dobrinj, otok Krk	2014.	<i>Zdravo, Tijelo Isusovo</i>	T
Pučki pjevači Župe sv. Paskvala (Paškala)	Tinj	2016.	<i>Zdravo, Tilo</i>	T
Župni zbor Svete Agneze	Medulin	2017.	<i>Zdravo, Tilo</i>	n/p
Duet: Zoran Karlić i Noel Šuran	Kršan i Lindar	2008.	<i>Zdravo, Tilo Isusovo</i>	n/p
Duet: Zoran Karlić i Noel Šuran	Kršan i Lindar	2013.	<i>Zdravo, Tilo Isusovo</i>	T
KUD <i>Gradina</i>	Polača (Ravni kotari)	2015.	<i>Zdravo, Tilo Isusovo</i>	T
Župni zbor Sv. Petra i Pavla	Kringa	2016.	<i>Zdravo, Zvijezdo mora</i>	O
Solistički nastup: Ivica Dundović	Radovin	2018.	<i>Zdravo, Zvijezdo mora</i>	T
Crkveno pjevačko društvo Sv. Cecilija Župe uznesenja Blažene Djevice Marije	Kaštel Lukšić	2019.	<i>Zdravo, Zvijezdo mora</i>	T
Župni zbor Gospe od Ružarija	Posedarje	2014.	<i>Židovska su djeca</i>	T

Tabela 1²⁵: Popis napjeva sa smotre *Maša po starinski* (2008.–2019.) prema abecednome redoslijedu²⁶

U nastavku je Tabela 2. koja sadrži popis izvođača koji su glazbeno animirali misno slavlje, način izvedbe, broj izvođača koji su nastupali te broj napjeva koji su izvedeni po godinama.

25 Krajcar, *Maša po starinski; Porečko-pulska biskupija*, „Maša po starinski 2008“, pristupljeno 30. studenog 2022, <https://www.biskupija-porecko-pulska.hr/masa-po-starinski/>, pristupljeno 22. kolovoza 2023. <https://www.biskupija-porecko-pulska.hr/odrzana-10-masa-po-starinski/>,

26 Legenda kratica: KUD = kulturno-umjetničko društvo; T = tradicijski napjev; O = obrada ili harmonizacija tradicijskoga napjeva; n/p = nije poznato.

Godina	Glazbeni animatori misnoga slavlja	Broj izvođača (dueta, skupine ili zbora)	Broj otpjevanih napjeva	Izborna staroslavenska misa (I) ili obrada ili autorska (O)
2008.	Mješoviti zbor gradišćanskih Hrvata (Frankanova, Austrija)	12	22	n/p
2009.	Župni zbor iz Punta (otok Krk)	11	21	I
2010.	Župni zbor Sv. Jurja mučenika (Desna)	12	26	I
2011.	Duet: Ivica Dundović i Livio Marjan	12	21	I
2012.	n/p	11	29	n/p
2013.	Pjevači Župe svetoga Stjepana (Dobrinj)	9	16	I
2014.	Pjevači Župe Gospe od Ružarija (Posedarje)	9	25	I
2015.	Zbor Župe iz Kali s otoka Ugljana	12	35	I
2016.	Tamburaška skupina gradišćanskih Hrvata <i>Vlahija</i> (Bandol)	11	32	O
2017.	Pjevači Župnoga zbora Župe sv. Petra i Pavla iz Svetoga Petra u Šumi, gradišćanski Hrvati iz Tamburaškoga zbora <i>Vlahija</i> te Ivica Dundović i pjevači KUD-a <i>Radovin</i>	12	26	n/p
2018.	n/p	10	23	n/p
2019.	n/p	11	29	n/p

Tabela 2²⁷: Brojčani popis izvođača i napjeva na *Maši po starinski* prema godini nastupa²⁸

27 Krajcar, *Maša po starinski; Porečko-pulska biskupija*, „Maša po starinski 2008“, pristupljeno 30. studenog 2022., <https://www.biskupija-porecko-pulska.hr/masa-po-starinski/>; pristupljeno 22. kolovoza 2023., <https://www.biskupija-porecko-pulska.hr/odrzana-10-masa-po-starinski/>

28 Legenda kratica: KUD = kulturno-umjetničko društvo; T = tradicijski napjev; O = obrada ili harmonizacija tradicijskoga napjeva; n/p = nije poznato.

Zaključak

Maša po starinski festival je na kojemu se predstavljaju starocrkvena pučka glazba, glagoljaško pjevanje te ostali oblici folklorne baštine. Pod pokroviteljstvom je Porečko-pulske biskupije, Općine Sv. Petar u Šumi i Turističke zajednice središnje Istre. U prvome se dijelu manifestacije odvija misno liturgijsko slavlje, a potom slijedi program festivalskoga tipa s enološko-gastronomskom ponudom.

Mašu po starinski kao glazbeni događaj nalazimo u programu supetarskoga kulturnog ljeta koji promoviraju lokalne institucije, kulturne ili turističke zajednice s ciljem privlačenja turista u ljetnim mjesecima. Godine 2016. na *Maši po starinski* izvođače i goste pozdravio je izaslanik tadašnje predsjednice Republike Hrvatske Kolinde Grabar-Kitarović. U svojem govoru istaknuo da *Maša* ima velik potencijal za dodatnu valorizaciju tradicijske glazbe i crkvene pučke pjesme, što je ujedno i potencijal za valorizaciju nematerijalne baštine te za kulturni i vjerski turizam u cijeloj Hrvatskoj. Prema njegovim riječima, atraktivna manifestacija kao što je *Maša* novo je sadržajno i kulturno odredište te ima mogućnost uključivanja u mrežu hodočasničkih putova, čime ostvaruje uvjet za razvoj turizma.

Na temelju svega predstavljenoga manifestaciju *Maša po starinski* možemo promatrati u kontekstu vrijednosti očuvanja crkvenoga nasljeđa te u turističkome, glazbeno-duhovnom kontekstu.

Turistički kontekst pokreće se reklamom i samim dolaskom u Sv. Petar u Šumi radi praćenja manifestacije *Maša po starinski*. Tu se, osim službenoga, glazbeno-duhovnog sadržaja nude i folklorni sadržaji uz enološko-gastronomsku ponudu. No važnost manifestacije *Maša po starinski* ogleda se u:

- revitalizaciji crkvene pučke glazbe;
- zainteresiranosti sudionika za javno prezentiranje pučkih crkvenih napjeva pred publikom izvan svojega mjesta boravka i župnih crkvi gdje se napjevi najčešće (ili povremeno) izvode;
- povećanju broja sudionika te predstavljanju novih sudionika iz različitih mjesta u Istri, ali i šire, koji izvode nove/stare crkvene napjeve;
- dobi sudionika; naime, za kontinuitet očuvanja starocrkvenoga pučkoga i glagoljaškog pjevanja važno je da su među sudionicima i mladi izvođači.

Na prvo postavljeno istraživačko pitanje odgovor je pozitivan jer je organiziranjem *Maše po starinski* kao jednogodišnjega festivalskog susreta, sudjelovanjem starijih, ali i mladih naraštaja te audio-vizualnim snimanjem postignuta veća mogućnost očuvanja baštine. Od 2008. do 2019. godine nastupili su solisti, dueti, vokalne skupine te zborovi iz 45 različitih mjesta iz Hrvatske i iz inozemstva, te su predstavljena 283 različita crkvena napjeva. Broj mjesta i gradova iz kojih dolaze sudionici povećavao se tijekom godina, no broj izvođača ostaje isti, pa je odgovor na drugo postavljeno istraživačko pitanje negativan. Pretpostavlja se da je takva situacija posljedica odluke organizatora što bi trebalo dalje istražiti.

Maša po starinski specifična je duhovno-kulturna festivalska manifestacija koja može biti predstavljena u niši glazbeno-duhovnoga turizma. Time se potvrdno odgovara na treće postavljeno istraživačko pitanje. Za istraživanje preostaje još i pitanje koliko turista dolazi da bi posjetilo tu manifestaciju i je li ona sama po sebi dovoljno "jak" turistički proizvod određene destinacije.

S druge je pak strane za istarsku muzikologiju i etnomuzikologiju arhiva *Maše po starinski* iznimno vrijedan izvor aktualnoga starocrkvenoga pučkog pjevanja koje bi valjalo notografirati te uz tradicijsko prenošenje nematerijalne baštine i u materijalnome obliku sačuvati za buduće naraštaje.

Reference:

- Bezić, Jerko. „Pregled dosadašnjih rezultata u istraživanju glagoljaškog pjevanja.“ *Slovo: časopis Staroslavenskoga instituta u Zagrebu*, 21 (1971): 115–132.
- Bezić, Jerko. *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području*. Institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, 1973.
- Blackwell, Ruth. „Motivations for religious tourism, pilgrimage, festivals and events.“ *Religious tourism and pilgrimage festivals management: An international perspective*, (2007): 35–47.
- Caton, Kellee, Colleen Pastoor, Yaniv Belhassen, Billy Collins i Mark Wallin. „Christian music festival tourism and positive peace.“ *Journal of Tourism and Peace Research* 3, 2 (2013): 21–42.
- Ceribašić, Naila. „Festivalizacija hrvatske tradicijske glazbe u 20. stoljeću.“ U: *Hrvatska glazba u 20. stoljeću*, ur. Jelena Hekman i Vesna Zednik. Matica Hrvatska, 2009.
- Čaleta, Joško. „Revitalizacija i prezentacija crkvenog pučkog (glagoljaškog) pjevanja na primjeru manifestacije ‘Puče moj’ u Zatonu kod Šibenika.“ *Godišnjak Titius: godišnjak za interdisciplinarna istraživanja porječja Krke* 6, 6–7 (2014): 263–284.
- Doliner, Gorana i Đurđica Križman-Zorić. „Glagoljaško pjevanje.“ *Istrapedia*, pristupljeno 21. 11. 2022, <https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/860/glagoljasko-pjevanje>
- Dowson, Ruth. „Religious and spiritual festivals and events.“ *The Routledge handbook of festivals*, (2018): 313–322.
- Fes World Festival of Sacred Music*. „Festival des Musiques Sacrées du Monde.“ Pristupljeno 4. prosinca 2022. <https://fesfestival.com/2020/>
- Gortan-Carlin, Ivana Paula. „Glasba istrskih sodobnih skladateljev na prehodu v 21. stoletje in njena vloga v regionalnem turizmu.“ PhD diss., Univerza v Ljubljani, 2011.
- Hughes, Howard. *Arts, Entertainment and Tourism*. Butterworth-Heinemann, 2000.
- Jankov Mirko. „Glagoljaška glazbena baština u Solinu i njegovoj okolici.“ *Tusculum: časopis za solinske teme*, 3(1) (2010): 133–145.
- Justice, Deborah. „The Festival of World Sacred Music: Creating a Destination for Tourism, Spirituality, and the Other.“ U: *The changing world religion map: Sacred places, identities, practices and politics*, ur. Stanley D. Brunn i Donna A. Gilbreath. Springer, 2015.
- Krajcar, Bruno. Privatna arhiva. *Maša po starinski* (2009.–2019.), DVD.
- Olsen, Daniel H. i Dallen J. Timothy. „Investigating the intersections between religion, spirituality, and tourism.“ *The Routledge Handbook of Religious and Spiritual Tourism*, Routledge, (2021): 1–13.

Popović, Ana i Blanka Gigić Karl. „Afirmativna religijska (kršćanska) tematika u amaterskoj glazbenoj i scenskoj praksi.“ *Artos (Osijek)*, 7 (2018).

Porečko-pulska biskupija. „Maša po starinski, 2008“. Pristupljeno 30. studenog 2022. <http://www.biskupija-porecko-pulska.hr/arhiva/12-arhiva/271-masa-po-starinski.html>

Porečko-pulska biskupija. „Održana 10. Maša po starinski“. Pristupljeno 22. augusta 2023. <https://www.biskupija-porecko-pulska.hr/odrzana-10-masa-po-starinski/>.

Summary

***Maša po starinski*: Preservation of Church Folk Music and/or Musical-Spiritual Tourism**

Maša po starinski (in Istrian dialect: *maša*, = mass, *po starinski* = in the old way, glagolitic mass) was conceived as a meeting of church singers, vocal groups and choirs in order to encourage the preservation of church folk songs and as an attempt to affirm this aspect of traditional music. In Istria, Glagolitic singing was present until recently, and today it is rare to hear the original sacral traditional song during the catholic liturgy. Manifestation *Maša po starinski* is held every year (except during the period of the pandemic caused by Covid-19) at the end of August in Sveti Petar u Šumi (Istria County), and was held for the first time in 2008. This musical event enriched the cultural summer in Sveti Petar u Šumi. Cultural summer is the name for a program designed by local institutions, cultural or tourist associations with the aim of attracting tourists in the summer months. According to Hughes (2000), within cultural tourism, art tourism, heritage tourism and historical tourism can be distinguished. Such development points to the expansion of the concept of culture and the specialization of interests within that area. Therefore, within music-cultural tourism, music-art tourism, music heritage tourism and music-historical tourism, music-entertainment tourism and music-spiritual tourism are distinguished. In the paper, the author describes the event *Maša po starinski*, provides a list of songs presented and answers the question of including *Maša* in the niche of musical and spiritual tourism.

Grupno pjevanje uz gusle u centralno-istočnoj Bosni

Group Singing to the Accompaniment of Gusle in Central-Eastern Bosnia

Zorana Guja Dražeta (Srbija / Serbia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.479

ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: Poznato je da su muzičko-folklorne prakse veoma vitalne forme koje su sklone promjenama, različitim uticajima i transformacijama u odnosu na određene "izvorne" i "autentične" modele u obliku tradicije. Jedna od takvih refleksija narodne muzičke vokalno-instrumentalne tradicije jeste *grupno* pjevanje uz gusle, prepoznato kao produkt novijeg doba. Njegova rasprostranjenost i popularnost van "matice" (današnje države Crne Gore) na različite načine prenijela se i na druge krajeve, uključujući kako "srodnu" Hercegovinu tako i pojedine dijelove Bosne. U fokusu rada je *grupno* pjevanje uz gusle u oblasti centralno-istočne Bosne posmatrano kroz različite dijahronijske i sinhronijske perspektive kroz funkciju, repertoar, (muzičku) strukturu, pitanje žanra, odnosa ka tradiciji i slično, što će dati polaznu osnovu za proučavanje ove aktuelne i žive folklorne tvorevine na datom kulturno-muzičkom podneblju.

KLJUČNE RIJEČI: Gusle. Grupno pjevanje uz gusle. Vokalno-instrumentalni oblik. Centralno-istočna Bosna.

ABSTRACT: It is known that musical-folklore practices are very vital forms that are prone to changes, different influences and transformations in relation to certain "original" and "authentic" models in the form of the tradition. One of such reflections of the folk music vocal-instrumental tradition is so called "grupno" (group) singing to the accompaniment of gusle, recognized as a product of recent times. Its spread and popularity outside the "motherland" (today's state of Montenegro) was transferred in various ways to other parts, including both "related" Herzegovina and certain parts of Bosnia. The focus of the paper will be "grupno" (group) singing with the accompaniment of gusle in the area of Central-Eastern Bosnia viewed through different diachronic and synchronic perspectives

through function, repertoire, (musical) structure, genre, relationship to tradition, etc. which will provide a starting point for studying this current and living folklore creation in a given cultural-musical climate.

KEY WORDS: Gusle. Group singing to the accompaniment of gusle. Vocal-instrumental form. Central-eastern Bosnia.

Uvod

Pjevanje uz gusle prepoznato je kao izrazita muzičko-folklorna vrsta dinarske oblasti i pripada podneblju patrijarhalne stočarsko-ratničke kulture sa svim njenim elementima materijalne i nematerijalne baštine, pri čemu prevladuje mišljenje da je postojbina epskog pjevanja uz (jednostrune) gusle upravo dinarska oblast, a njenom "maticom" smatra se područje koje čine Stara Crna Gora, Brda, Stara Hercegovina i istočni dio današnje Hercegovine.¹ Dosadašnja proučavanja pjevanja uz gusle vršena u rasponu od jednog vijeka obuhvatila su različite aspekte ove vitalne prakse, prvenstveno kroz istraživanja folklorista, čiji su rezultati predstavljeni kroz proučavanja narodne književnosti, etnologije, antropologije i etnomuzikologije. Rasprostranjenost i popularnost pjevanja uz gusle van "matice"² (današnje države Crne Gore) evidentna je i u drugim krajevima, uključujući kako "srodnu" Hercegovinu tako i pojedine dijelove Bosne. Pored tradicijskog

-
- 1 Dimitrije Golemović, *Pjevanje uz gusle* (Beograd: Srpski genealoški centar, 2008), 13; Danka Lajić Mihajlović, *Srpsko tradicionalno pevanje uz gusle. Guslarska praksa kao komunikacioni proces* (Beograd: Muzikološki institut SANU, 2014), 59; Pavle Apolonović Rovinski, *Crna Gora u prošlosti i sadašnjosti 2* (Cetinje: Izdavački centar Cetinje, 1994), 6; Jovan Cvijić, *Balkansko poluostrvo*, sabrana dela, 2 (Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Književne novine, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1987), 345–346; Zorana Guja, "Prilog proučavanju romanijskog stila pjevanja uz gusle kroz prizmu guslara Milovana Srdanovića", u: *Muzičko nasljeđe Bosne i Hercegovine*, ur. Tamara Karača Beljak i Jasmina Talam (Sarajevo: ICTM Nacionalni komitet u Bosni i Hercegovini, 2021), 81.
 - 2 Pored uticaja scene na guslare, poveznica sa Crnom Gorom kao "maticom" guslarstva i ličnog identiteta guslara ogleda se i kroz scensku upotrebu "mnogo bogatije" crnogorske narodne nošnje od strane guslara koji potiču iz šireg sarajevskog kraja (Sofija Vučićević, *Kosta Plakalović, savremeni narodni guslar* [magistarski rad, Univerzitet u Banjoj Luci, 2023], 23), kao i podatak da većina stanovništva s ovog područja ima (porodična) predanja o porijeklu i migracionim kretanjima "starinom" iz (hercegovačkih) crnogorskih brda (Jovan Cvijić, *Balkansko poluostrvo*, sabrana dela, 2 [Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Književne novine, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1987]; Milenko Filipović, *Glasinac: antropogeografsko-etnološka rasprava. Srpski etnografski zbornik, knjiga LX* [Beograd: Srpska akademija nauka, 1950]; Mojsije Đerković, *Pale i Paljani* [Pale: autor, 1999]; Božica Knežević, *Mikrotoponimija i govor Romanije* [doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, 2016]; Marko Radović, *Narodna nošnja, igre i pjesme sa Glasinca* [Istočno Sarajevo: Omladinsko udruženje Aksiom, 2021]).

eposa gusala, u pojedinim krajevima Bosne i Hercegovine primjetna je sve veća upotreba vokalno-instrumentalne vrste prepoznate među ispitanicima i u nauci kao *grupno*, odnosno *zajedničko*, *ekipno* pjevanje uz gusle s prepoznatljivim i "opšteprihvatljivim" melodijama. U dosadašnjim etnomuzikološkim istraživanjima grupno pjevanje uz gusle je obrađeno u svega nekoliko radova³ i kao takvo nije bilo predmet zasebnih detaljnih proučavanja za koje se dugo smatra(lo) da je manje hitno za proučavanje s obzirom na njenu živu tradiciju, odnosno praksu.

Poznato je da Bosna predstavlja "zahvalno područje za (etnološka) istraživanja" starije tradicionalne kulture zbog "arhaičnih crta",⁴ te su stoga do sada "iznjedreni" stručnjaci za određenu oblast koji su uz saradnju istraživača iz srodnih disciplina pokušavali da u okviru tradicijske kulture mapiraju pojedine "etnografske mikroregione",⁵ što je često otežavajuća okolnost ako uzmemo u obzir prepletenost, migracije i viševjekovno naslojavanje različitih uticaja na području današnje Bosne i Hercegovine. Jedan od problema, načina identifikacije i imenovanja geografsko-kulturno-folklorne cjeline primjetan je u slučaju Sarajevsko-romanijske regije, tj. termina koji je ustaljen u javnosti, kolokvijalnom govoru i literaturi duže od trideset godina.⁶ U paralelnim procesima migracija (urbano-ruralno i obratno) i prostornih i društvenih karakteristika urbanizacije koja su se desila nakon završetka ratnih zbivanja 1992–1995. godine područje (bivše) istočne Bosne, odnosno današnjeg grada Istočnog Sarajeva postalo je ekvivalent Sarajevsko-romanijskoj regiji kao oblasti koja je obuhvatala predratno periferno područje Grada Sarajeva.⁷ U skladu s tim pomenuta Sarajevsko-romanijska oblast/regija različitim nazivima prepoznata je kao

-
- 3 Marija Dumnić, "Grupno pevanje uz gusle", *Zadužbina* xx, 84 (2008); Golemović, *Pjevanje uz gusle*; Zorana Guja, „Običaj obilježavanja krsne slave Đurđevdana na Palama" (Diplomski rad, Univerzitet u Sarajevu, 2015).
 - 4 Gordana Gorunović, "Pseudomarksizam i protofunkcionalizam u srpskoj etnologiji: Kulišić vs. Filipović", *Etnoantropološki problemi* 1, 2 (2006): 196.
 - 5 Bogdan Dražeta, "Ethnology and Anthropology in Bosnia and Herzegovina: past, present, future", *EthnoAnthropoZoom* 16 (2017).
 - 6 Bogdan Dražeta, "Prožimanja, udaljavanja i sporenja među Bošnjacima, Srbima i Hrvatima u Bosni i Hercegovini početkom XXI veka", u: *Savremena srpska folkloristika XII*, tematski zbornik radova, ur. Danijela Petković i Dejan Ajdačić (Beograd–Loznica–Tršić: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković", Komisija za folkloristiku Međunarodnog komiteta slavista, Centar za kulturu „Vuk Karadžić", Naučno-obrazovno-kulturni centar „Vuk Karadžić", 2023), 327.
 - 7 Goran Mutabđžija, *Regionalna geografija Bosne i Hercegovine* (Istočno Sarajevo: JP Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2018), 138; Goran Mutabđžija, "Sarajevo-Romanija Region: A Fluid Space between the Rural and Urban", *European Countryside* 8, 3 (2016): 299.

širi pojam i neprecizno koncipirana, mezoregionalna jedinica koja je kroz regionalnu⁸ identifikaciju određena kao centralno-istočna ili srednjoistočna Bosna.⁹ Ona, dakle, obuhvata Lašvansku dolinu, Sarajevsko polje i Romaniju (okolina Travnika, Grada Sarajeva i Grada Istočnog Sarajeva), za šta se može reći da je Bosna u užem smislu. Kao i kod primjera višeglasne prakse, granice rasprostiranja određenih muzičko-folklornih oblika očituju se kroz složenost i čvrstu poveznicu s područjima prirodnih granica i poteškoćama u saobraćajnoj komunikaciji u neposrednoj prošlosti,¹⁰ pri čemu je i u savremenoj praksi evidentna nemogućnost praćenja administrativnih granica u okviru nematerijalnog kulturnog nasljeđa.¹¹ Mnogi su faktori koji utiču na sličnost i povezanost pomenutih cjelina, prvenstveno na nivou lokalnog govora, tj. istočnohercegovačkog dijalekta kod stanovnika Romanije s elementima sarajevskih i srednjobosanskih govornih osobina,¹² odnosno ljudi iz Sarajeva i okoline s istim narječjem koji se u odnosu na stanovnike drugih oblasti prepoznaje kao govor istog kraja,¹³ zatim znanja iz narodne religije i meteorologije,¹⁴ te etnoekologije, etnobotanike¹⁵ i slično.

-
- 8 Stanovnici ove oblasti u dugom vremenskom periodu upućeni su jedni na druge na različitim nivoima, poput ekonomskog, društvenog, političkog, kulturološkog i regionalnog nivoa identifikacije (Bogdan Dražeta, "Etnički i regionalni stereotipi u tv seriji 'Konak kod Hilmije'", *Etnoantropološki problemi* 17, 1 [2022a]: 144).
- 9 Bogdan Dražeta, "Etnički i regionalni stereotipi u tv seriji 'Konak kod Hilmije'", *Etnoantropološki problemi*, 17, 1 (2022a); Bogdan Dražeta, "Etnološka i antropološka proučavanja Istočnog Sarajeva: postanak, razvoj i buduće perspektive 'novog' grada", u: *Nauka i stvarnost*, zbornik radova sa naučnog skupa, ur. Jelena Marković (Pale: Filozofski fakultet Univerziteta u Istočnom Sarajevu, 2022b), 211-230.
- 10 Cvjetko Rihtman, "O ilirskom porijeklu polifonih oblika narodne muzike Bosne i Hercegovine", *Časopis za muzičku kulturu Muzika* 1, 5 (1998); Tamara Karača Beljak, *Uvod u etnomuzikologiju: etnomuzikološka čitanka Bosne i Hercegovine za studente Muzičke teorije i pedagogije* (Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2019), 62–63.
- 11 Irena Medar-Tanjga, Jelenka Pandurević i Dragica Panić Kašanski, *Nematerijalno kulturno nasljeđe. Teorijski, metodološki i administrativni aspekti* (Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci Filološki fakultet, 2017), 13.
- 12 Božica Knežević, *Mikrotoponimija i govor Romanije* (Doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, 2016), 3–4.
- 13 Tatiana Popadeva i Bogdan Dražeta, "Jezička politika i identitet: slučaj Bosne i Hercegovine", *Zbornik Matice srpske za društvene nauke* 180 (2021): 660–668.
- 14 Jelena Mrgić i Bogdan Dražeta, "Seeing, Sensing, and De/Scribing – Narratives on Weather and Climate in Preindustrial Serbia and Bosnia-Herzegovina", *Ekonomika i ekohistorija/Economic and Ecohistory* 16, 1 (2020): 187; 191–194.
- 15 Bogdan Dražeta, "Etnički i regionalni stereotipi u tv seriji 'Konak kod Hilmije'", *Etnoantropološki problemi* 17, 1 (2022a): 143-146; Ivana Grubišić, "Etnobotanika –

“Grupne/zajedničke pjesme su ti kad udariš kajdu pa svi pjevaju”: pojam grupnog pjevanja uz gusle

Za grupno pjevanje uz gusle pretpostavlja se da je novija pojava, kako prema prethodnim istraživanjima (iako manjeg obima) tako i prema riječima ispitanika, a ta je praksa započeta osamdesetih godina prošlog vijeka zahvaljujući djelatnosti “četvorice veličanstvenih” guslara iz prethodno pomenute “matice” gusala. Riječ je o (narodnim)¹⁶ guslarima Savu Kontiću (1940–2015), Drašku Magdeleniću (1951–2023), Bogdanu Zimonjiću (1951) i Vojislavu Stanišiću (1947–2023), koji su upravo ovim “narodnim” i “izvornim pjesmama” iz Crne Gore, odnosno s tromede Crne Gore, Srbije i Bosne i Hercegovine, ostvarili zlatni tiraž u tadašnjem Jugodisku. Sam Kontić je u više navrata izjavio da je upravo on krivac za popularnost i “lansiranje” ove prakse još 1984. godine praveći svoje “aranžmane” za već poznate (crnogorske) rimovane lirske pjesme.¹⁷ Nakon njih sljedeći “bum” napravili su guslari Đorđije Koprivica (1967) i Milomir Miljanić (1963) devedesetih godina prošlog vijeka kad su se trajni zapisi grupnog pjevanja na kasetama “prodavali kao hljeb”.

Zahvaljujući djelatnosti Radovana Bećirevića Trebješkog (1897–1986) rimovani epski deseterac postao je omiljen i dominantan stih prvenstveno guslarske epike, jer je “ljepši za pjevanje” i ima “melodičnost” zbog rime koja je “glavni kohezioni stihotvorni faktor ove vrste prekomponovanog

nova disciplina”, *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 54 (2005): 420–427.

16 Pozicioniranje, vrednovanje i “titulisanje” guslara kao narodnih umjetnika zauzimalo je posebno mjesto u narodnoj hijerarhiji, kako u prošlosti tako i danas, dok se u savremenoj praksi termin *narodni guslar* ispostavio kao “vodeći put” ka uspješnom i priznatom guslaru (Matija Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanje u godinama 1930–1932*. [Zagreb: JAZU, 1951], 369–372; Radoslav Medenica, “Guslari i njihovi slušaoci”, *Prilozi proučavanju narodne poezije* V, 2 (1938): 172; Golemović, *Pjevanje uz gusle*, 42–43; Jasmina Talam, *Narodni muzički instrumenti u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo: Muzička akademija, Institut za muzikologiju, 2014), 216, 218–219; Lajić Mihajlović, *Srpsko tradicionalno pevanje uz gusle. Guslarska praksa kao komunikacioni proces*, 64–65; Zorana Guja, *Narodna muzička tradicija Pala i okoline* (Pale: Narodna biblioteka, 2017), 103; Jasmina Talam, *Pripovijedanje kroz pjesmu: narativni oblici u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine* (Sarajevo: Institut za muzikologiju, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2017), 78, 83). Termin *narodni guslar* priznanje je što ga dodjeljuje Savez srpskih guslara guslarima koji na savezним festivalima osvoje prvo mjesto ili izbore svoje mjesto u pet nastupa u finalima, a može biti dodjeljeno i guslarima koji su dali značajan doprinos afirmaciji i popularisanju “gusala i epske poezije” (“Takmičenja guslara”, *Gusle – list Saveza guslara Srbije*, 1. decembar 1998 (1), 20; Golemović, *Pjevanje uz gusle*, 42–43).

17 Dumnić, “Grupno pevanje uz gusle”, 7; Golemović, *Pjevanje uz gusle*, 118.

epskog asimetričnog deseterca",¹⁸ prepoznatog u drugim lirskim i epsko-lirskim pjesama, tj. postfolklornim epskim hronikama, čiji su tekstovi na metričkoj osnovi sastavljeni na način epskih pjesama bliskim po stilskim i strukturalno-semantičkim osobinama.¹⁹ Zbog toga se smatrala adekvatnim upotreba termina postfolklorna epska hronika koja obuhvata sve vrste pjesama i "izmješta fenomene iz užeg okvira književnog naslijeđa u znatno širi domen, zaobilazeći i moguću devaluaciju ovakvog tipa stvaralaštva i njegovih nosilaca" ispoljenih kroz "uvažanje višestrukih komunikativnih kodova i modela, načina postojanja, transmisije i recepcije".²⁰

"To je zajednička neka melodija, rubni, graničarski krajevi kad se pomiješaju kajde": analiza grupnog pjevanja uz gusle u centralno-istočnoj Bosni

Gusle su prepoznate kao reprezentativno "epski instrument" (epsko semantičkog zvuka koji u savremenoj praksi kao u solističkom i(li) grupnom izvođenju služi i za ispijevanje ljubavnih, šaljivih, lascivnih pjesama,²¹ zatim pjesama *zavičajnog* i *lirskog* tipa,²² *sofračkih*, *zajedničkih* pjesama u okviru slavskog običaja,²³ (pravoslavnih i katoličkih) *duhovnih*

18 Saša Knežević, "Epska pjesma o Otadžbinskom ratu", u: *Nauka i identitet* 6/1, ur. Miloš Kovačević (Istočno Sarajevo–Pale: Univerzitet u Istočnom Sarajevu, Filozofski fakultet, 2012), 378.

19 Smiljana Đorđević Belić, *Postfolklorna epska hronika, žanr na granici i granice žanra* (Beograd: Čigoja štampa, Institut za književnost i umetnost, 2016), 125–163; Đorđina Trubarac Matić, *Gusle naše nasušne: polemika o guslama sagledana u funkcionalno-pragmatičkom ključu* (Beograd: Etnografski institut SANU, 2018), 84.

20 Smiljana Đorđević Belić, *Postfolklorna epska hronika, žanr na granici i granice žanra* (Beograd: Čigoja štampa, Institut za književnost i umetnost, 2016), 36.

21 Lajić Mihajlović, *Srpsko tradicionalno pevanje uz gusle. Guslarska praksa kao komunikacioni proces*, 117.

22 Guja, *Narodna muzička tradicija Pala i okoline*, 101–102; Guja, "Prilog proučavanju romanijskog stila pjevanja uz gusle kroz prizmu guslara Milovana Srdanovića", 93, 95; Zorana Guja Dražeta, "Jelica Belović Bernadžikovska: od male vezilje do guslarskih pjesama kroz prepiske i saradnje", u: *Savremena srpska folkloristika XI*, ur. Danijela Petković i Dejan Ajdačić (Beograd–Loznica–Tršić: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, Komisija za folkloristiku Međunarodnog komiteta slavista; Centar za kulturu „Vuk Karadžić“, Naučno-obrazovno kulturni centar „Vuk Karadžić“, 2023), 343–344.

23 Guja, „Običaj obilježavanja krsne slave Đurđevdana na Palama“, 38.

pjesama,²⁴ te pjesama od lokalnog značaja, parodijsko-anegdotskog²⁵ tipa s različitim muzičkim oblikovanjem rimovanih distiha u odnosu na druge pjesme. Kao što je navedeno, pjevanje u rimovanim (guslarskim) distisima nije nepoznata i nova pojava, već je riječ o skoro dva vijeka dugom praktikovanju pjesničke i muzičke tradicije koja je postala modus za ispjevavanje savremenih događaja, odnosno pjesama o njima, a primjetna je i prevlast simetričnog osmerca kao promjene u okviru metričkih obrazaca.²⁶ Tu ubrajamo i pjesme o aktualnim temama i dešavanjima iz svakodnevnog života, opisa ličnosti i događaja iz novije istorije,²⁷ kao i *revolucionarne* pjesme i pjesme koje opisuju događaje, bitke i likove iz rata u Bosni i Hercegovini (1992–1995) prepoznate kao dio ratnog folklor.²⁸ U okviru pomenutih pjesama, tradicionalna usmena epika sadrži i sentimentalističke elemente, posebno u *rustikalnim*, *idiličnim* i *nostalgičnim* pjesmama prepoznatim kao osmeračke pjesme "posuđene" iz vokalnih oblika koje se nerijetko izvode uz grupno pjevanje uz gusle kao "guslarske himne".²⁹

Grupno pjevanje uz gusle očituje se prvenstveno kroz (lirske) pjesme koje se pjevaju u "brdovitim" krajevima Crne Gore i njenim pograničnim³⁰

24 Jasmina Talam, *Pripovijedanje kroz pjesmu: narativni oblici u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine* (Sarajevo: Institut za muzikologiju, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2017), 103.

25 Đorđina Trubarac Matić, *Gusle naše nasušne: polemika o guslama sagledana u funkcionalno-pragmatičkom ključu* (Beograd: Etnografski institut SANU, 2018), 103.

26 Saša Knežević, "Epska pjesma o Otadžbinskom ratu", 371; Smiljana Đorđević, "Epski pevač kao junak: mehanizmi heroizacije", *Međunarodni sastanak slavista u Vukove dane* 38/2 (2009): 66.

27 Guja, *Narodna muzička tradicija Pala i okoline*, 101–102.

28 Jasmina Talam, *Pripovijedanje kroz pjesmu: narativni oblici u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine* (Sarajevo: Institut za muzikologiju, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2017), 47; Đorđina Trubarac Matić, *Gusle naše nasušne: polemika o guslama sagledana u funkcionalno-pragmatičkom ključu* (Beograd: Etnografski institut SANU, 2018), 130–131; Golemović, *Pjevanje uz gusle*, 131–134; Saša Knežević, "Epska pjesma o Otadžbinskom ratu", 371–378; Saša Knežević, "Guslarstvo – folklorizam i (li) živa tradicija?", u: *Savremena srpska folkloristika 1*, ur. Zoja Karanović i Jasmina Jokić (Novi Sad: Filozofski fakultet, 2013), 265.

29 Smiljana Đorđević Belić, *Postfolklorna epska hronika, žanr na granici i granice žanra* (Beograd: Čigoja štampa, Institut za književnost i umetnost, 2016), 162; Golemović, *Pjevanje uz gusle*, 56–57.

30 Pored pojedinih sličnosti izvođenja, melopoetskih karakteristika vokalnih oblika starijeg seoskog sloja i prenosa između istočne i zapadne Hercegovine, u guslarskom i vokalnom repertoaru primjetne su sličnosti s oblastima Nevesinja i okoline gdje

oblastima i imaju izražen igrački metroritam kao osnov za pretpostavku o prvobitnim korijenima tih pjesmama u kolu, što se može dovesti u vezu s njihovim plesnim uzorima. Osim tradicionalnih pjesama, pjesme uz gusle u ovom obliku najčešće su osmeračke lirske pjesme iz drugih³¹ krajeva, silabične strukture, jednostavne, ali i prepoznatljive melodije i *kajde*, koje svojom strukturom podsjećaju na pjevanje uz gusle, tako da dodavanje ovog instrumenta djeluje veoma prirodno i omogućava priključivanje svih izvođača u sam čin zajedničke interpretacije, stvarajući tako određenu „kopču” s (istočno)hercegovačkim (muzičko-folklornim) dijalektom kao varijantom *starobosanskog* pjevanja.³² U tom slučaju govorimo o eventualno novom (interpretativnom) žanru, pjevanju s dodatim guslanjem kao novijoj praksi koja obuhvata dva starija načina muzičkog izražaja, vokalni i vokalno-instrumentalni, stvarajući time i “tematski” i interpretativni kontrast u ukupnom guslarskom izvođenju.³³ Novi/moderni način (muzičkog) razmišljanja tretira se kao progres, unapređenje, dok je “glavni kriterijum za prihvatanje inovacije od strane kolektiva njena ‘rutinizacija’”,³⁴ dok, s druge strane, koliko god praksa izgledala nova i drugačija u odnosu na tradicionalne okvire, ona u sebi i dalje ima slojeve (naj)starijeg muzičkog nasljeđa gdje oblikovni faktori i elementi kojima se narod služi ostaju arhaični, bez obzira na nivo transformacije, dinamike

se pjesme iz “gornjeg polja” otežu, za razliku od pjesama iz “donjeg polja”, koje se sporije izgovaraju (Sanja Ranković, “Dvoglasno pevanje Srba u Nevesinju i okolini”, u: *Dani Vlade S. Miloševića 2007*, ur. Dimitrije Golemović [Banja Luka: Akademija umjetnosti, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2007], 46), što svakako predstavlja i jednu od karakteristika vokalnih oblika centralno-istočne Bosne, odnosno Romanije kroz primjere *otezalica* (razvučene i aritmičke *kajde*) i *natezalica* kao oblika *presijecanja* (Cvjetko Rihtman, “Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine”, *Bilten za proučavanje folkloru u Sarajevu I* [1951]: 11–12, 14; Guja, *Narodna muzička tradicija Pala i okoline*, 47). U ranijim istraživanjima primjetno je da *brojnica* iz Nevesinja i okoline, odnosno njihovo izvođenje po pojedinim elementima podsjećaju na pjevanje u pograničnim krajevima (istočne) Hercegovine i Crne Gore (Ranković, “Dvoglasno pevanje Srba u Nevesinju i okolini”, 48).

- 31 Iz istočne Bosne, Podrinja i drugih srodnih krajeva kao *sječavice/sječalice*, *čantalice/kantalice* (Dimitrije Golemović, *Narodna muzika Podrinja* [Sarajevo: Drugari, 1987], 20.
- 32 Golemović, *Pjevanje uz gusle*, 118; Dumnić, “Grupno pevanje uz gusle”, 7; Guja, „Običaj obilježavanja krsne slave Đurđevdana na Palama”, 37, 39; Irena Medar-Tanjga, Jelenka Pandurević i Dragica Panić Kašanski, *Nematerijalno kulturno nasljeđe. Teorijski, metodološki i administrativni aspekti* (Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci, Filološki fakultet, 2017), 221.
- 33 Dumnić, “Grupno pevanje uz gusle”, 7; Golemović, *Pjevanje uz gusle*, 109.
- 34 Danka Lajić Mihajlović, “Etnomuzikološki ‘portret’ narodnog muzičara: Guslara”, *Muzikologija* 8 (2008): 236, prema: Edward Shils, *Tradition*, Faber and Faber Limited (London, Boston 1981), 2–3.

razvoja i promjena.³⁵ Naslojavanje tradicija u tom je slučaju podjednako prepoznato i kao tradicijski kontinuitet ispoljavanja individualnog identiteta pojedinca, te kao i ono što pojedinac u sebi nosi, stvara i interpretira putem grupnog identiteta (u ovom slučaju muzičko-folklorno mišljenje) kroz stalnu interakciju i komunikaciju stvaraoca prenosioca i zajednice kao socio-kulturnog tijela/kulturnog identiteta kao muzičke tradicije.³⁶

Funkcija grupnog pjevanja uz gusle u savremenoj praksi prvenstveno se odnosi na upotrebu u okviru guslarskih večeri, smotri i festivala izvorne muzike, sabora, slava kroz *sofračko* pjevanje,³⁷ zatim na svadbama kao zdravice, na druženjima, KUD-ovima, manifestacijama i različitim programima na nivou lokalnih zajednica, odnosno u javnoj i privatnoj sferi kao "scenske prezentacije" u "realnom" (specifičnom) izvođačkom ambijentu.³⁸ Jedna od osnovnih funkcija pjevanja uz gusle (bila) je prije svega očuvanje kolektiviteta, vaspitna uloga s artističko-filozofskim konceptom,³⁹ pri čemu je karakteristično opjevavanje/ispjevavanje (narodne) istorije kroz epsku poetiku i poistovjećivanje s (nacionalnim) junacima i njihovim djelima kao precima kod Dinaraca i s izrazitim lokalnim identitetom, što se posmatra kao duhovno jedinstvo i zbližavanje.⁴⁰ Ako tome dodamo i narodni muzički (tradicionalni) instrument, dobijamo muziciranje uz "drevni" instrument koji se posmatra kao nastavak ljudskog tijela, a unisono izvođenje kao "simbol identičnosti ili uzajamnog razumijevanja" kroz "kolektivni zvuk" i "glas mnoštva subjekata".⁴¹ Time se promjena

35 Tamara Karača Beljak, *Zvučni krajolici: pogled na vokalne fenomene Bosne i Hercegovine* (Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2014), 60.

36 Danka Lajić Mihajlović, "Guslar: individualni identitet i tradicija", *Muzikologija* 7 (2007): 139.

37 Guja, „Običaj obilježavanja krsne slave Đurđevdana na Palama“, 37.

38 Smiljana Đorđević, "Figura pevača/guslara: kodiranje teksta socijalne uloge", u: *Likovi usmene književnosti*, zbornik radova, ur. Snežana Samardžija (Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2010), 192–193; Smiljana Đorđević Belić, "Savremeno epsko pevanje: problemi, mogućnosti i perspektive proučavanja", *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* LIX, 2 (2011): 425.

39 Tvrtko Čubelić, "Uvodna napomena", u: *Rad xv kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Jajcu 12–16. septembar 1968*, ur. Cvjetko Rihtman (Sarajevo: Savez folklorista Jugoslavije, 1971), 166–167.

40 Jovan Cvijić, *Balkansko poluostrvo* 2 (Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Književne novine, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1987), 343–346.

41 Lajić Mihajlović, *Srpsko tradicionalno pevanje uz gusle. Guslarska praksa kao komunikacioni proces*, prema: Zaharieva, 1987, 65, 76, 88, 232.

funkcije desila u vidu mjesta, svrhe i načina izvođenja kao i tretiranja gusala kao striktno pratnje pri samom izvođenju koja je u pojedinim momentima i akustički nadjačana.

Uzevši u obzir model Alana Merriema (1923–1980) muzika u kulturi/ muzika kao kultura, možemo reći da je to produkt ljudskog ponašanja proučavan u širem kontekstu kroz muzičke koncepte, muzičko ponašanje i muzički proizvod,⁴² kao i način na koji ljudi doživljavaju muziku i koje predstave o njoj kreiraju. Muzika u životima ljudi ima veliki značaj i utiče na oblikovanje grupa i pojedinaca i različitih nivoa kulturnih identiteta (individualni, kolektivni, nacionalni, lokalni, globalni).⁴³ Za kazivače grupno pjevanje uz gusle predstavlja osjećaj "zajedničkog, bratskog pjevanja" putem kojeg se "uvažava i cijeni", kroz "druženje", "saborovanje", "ljubav" i "slobodu", dok su takođe istakli da je to postala masovna pojava kroz "pomodarstvo", "pretjerivanja" i "novi stil gdje se gleda da se ljudima (publici) udovolji". Ako nema grupne pjesme na kraju, guslarsko veče, koncert, sabor "se i ne pika", "gotovo je propao" iz razloga što auditorijum očekuje grupno pjevanje uz gusle kao "šlag na torti". To nam govori o značaju "glasa naroda", koji se pored sopstvenih mogućnosti i senzibiliteta guslara tretira kao važan faktor u formiranju repertoara guslara i tekstualno-muzičke realizacije pjesama na osnovu "funkcionalno-estetskih kriterijuma kulturne sredine" u kojoj guslari djeluju, formiraju se i kojoj je izvođenje upućeno, te niza drugih faktora.⁴⁴ U tom smislu bitno je istaći da se ukupno socijalno (društveno) ponašanje reflektuje kako kroz kolektivnu svijest o muzičaru (guslaru) koji ima posebnu ulogu i status u društvu tako i kroz razmatranje ponašanja i slušalaca.⁴⁵ Ovakav vid

42 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evaston: Northwestern University Press, 1964).

43 Marija Ristivojević, "Muzika i lokalni identitet. Festival kulture mladih Srbije kao identitetsko obeležje Knjaževca", *Antropologija* 14, 3 (2014): 45.

44 Radoslav Medenica, "Guslari i njihovi slušaoci", *Prilozi proučavanju narodne poezije V*, 2 (1938); Matija Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanje u godinama 1930–1932*. (Zagreb: JAZU, 1951); Smiljana Đorđević, "Jedan trenutak savremenog guslanja – guslar Slobodan Gligorijević, Život u Enklavi", *Liceum* 9 (2005): 142; Đorđević Belić, "Savremeno epsko pevanje: problemi, mogućnosti i perspektive proučavanja", *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik LIX*, 2 (2011): 430–431; Lajić-Mihajlović, "Guslar: individualni identitet i tradicija", *Muzikologija* 7 (2007); Danka Lajić Mihajlović i Smiljana Đorđević Belić, "Definisanje 'tradicionalnog' u (tradicionalnom) pevanju uz gusle kao nematerijalnom kulturnom nasleđu: kompetencija nosilaca nasleđa i/ili stručnjaka?", u: *Savremena srpska folkloristika XI*, ur. Danijela Petković i Boško Suvajdžić (Beograd–Tršić: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, Centar za kulturu „Vuk Karadžić“, 2019), 243.

45 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*.

folkloru omogućava "da svi pjevaju, i muškarci i žene", što se dvostruko očitava: prvenstveno u rodnom iskoraku koncepta gusala kao "muškog" instrumenta i nepisanim kanonima ponašanja u patrijarhalnom društvu, a drugo kao promjena u estetskom konceptu od *ženskog* "pjevanja na tanko" i *muškog* pjevanja "na debelo" do *staračkog* pjevanja, putem "zajedničke intonacije" pjesme koja u akustičkoj, fiziološkoj i tembralnoj ravni predstavlja prelazni, odnosno "ujednačeni" oblik vokalno-instrumentalne prakse (mješovitog) pjevanja uz gusle.⁴⁶

Repertoar koji se izvodi uz gusle u grupnoj formaciji na istraživanom prostoru centralno-istočne Bosne žanrovski je veoma raznovrstan jer se "svaka pjesma može odsvirati uz gusle". Tu ubrajamo *izvorne, narodne*⁴⁷ pjesme ("Tekla voda na valove", "Vila bana", "Oj, đevojko, Milijana" itd.), (guslarske) zdravice za mladence i slavu, ljubavne, rodoljubive, zavičajne, šaljive, duhovne pjesme, kao i *modernije* pjesme. Pjesme su najčešće ispjevane u osmercu kao obliku koji je "lakši za pjevanje", a pojavljuje se i deseterac, dvanaesterac i šesterac, "zavisno od melodije" koja se koristi. Analizom odabranih primjera nastalih na terenu, snimaka s YouTubea i prethodnih istraživanja može se kazati da je tekstualna komponenta, odnosno poetski tekst sastavljen na dvostihovnoj i u nekoliko primjera jednostihovnoj osnovi s metrikom u vidu simetričnog osmerca VIII: 4, 4 (8 primjera), epskog X: 4, 6 (4 primjera) i lirskog deseterca X: 5, 5 (2 primjera), sedmerca VII: 4, 3 i jedan primjer u kome se gradacijski povećavaju metričke stope od šesterca VI: 3, 3, sedmerca VII: 4, 3 do osmerca VIII: 4, 4. Oblikovanje pjevanog teksta je po jednostavnom principu prostog izlaganja stihova i rada s tekstem u smislu ponavljanja stiha i(li) članka po principu A B A B i a1 A a2 a1 A a2 i jednim primjerom dodavanja refrena (A a2 r), odnosno pripjeva (*Romanijo*), koji se javlja na kraju melostrofe i ponavlja se kao refrenski tip.⁴⁸ Jednostavno silabično kazivanje teksta putem kratkog napjeva formira "stih kao potpunu misaonu cjelinu, a članci njene logične sastavne dijelove".⁴⁹

46 Smiljana Đorđević Belić, "Neka je žensko, ali biće guslar: ideologija jednog instrumenta", *Muzikologija* 14 (2013); Iva Nenić, *Guslarke i sviračice na tradicionalnim instrumentima u Srbiji – identifikacija zvukom* (Beograd: Clio, 2019); Karača Beljak, *Zvučni krajolici: pogled na vokalne fenomene Bosne i Hercegovine*, 74.

47 Termini *izvorno, narodno, tradicionalno* u ovom kontekstu navedeni su kao riječi i imenovanje od strane ispitanika, dok se o njihovoj upotrebi kako u opštim, širokim krugovima tako i u naučnim da dodatno problematizovati, što svakako prevazilazi okvire ovoga rada.

48 Dimitrije Golemović, *Refren u narodnom pevanju: od obreda do zabave* (Bijeljina–Banja Luka: Renome i Akademija umjetnosti Banja Luka, 2000), 33–35.

49 Cvjetko Rihtman, "Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u Bosni i Hercegovini",

Na osnovu odnosa instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih segmenata i kadenci kao melodijskih i sazvučnih signala,⁵⁰ grupne pjesme uz gusle su trodijelne strukture. Početak pjesme čini instrumentalni uvod, zatim guslar kao solista i prvi, "vodeći" glas izlaže melostrofu, nakon čega mu se priključuje neograničen broj pjevača koji ga prate i nastavljaju da izvode drugi glas. Tada guslar sam pjeva prvi glas, odnosno sam *svodi*,⁵¹ dok ga svi ostali prate, čime na kraju dobijamo udvostručenu dionicu gusala i grupe izvođača. Nakon svake (melo) strofe koristi se kratki prelaz/predah/interludijum kao svojevrsna pauza i veza između dva vokalno-instrumentalna dijela. Instrumentalni završetak pjesme predstavlja svojevrsno zaokruženje kojim završava pjesma,⁵² a on može biti ili finalno "prosviravanje", što je kao i kod solističkog izvođenja pjevanja uz gusle znatno kraće u odnosu na uvodni dio, ili se pjesma završava zajedno s posljednjim stihom teksta. Tonski niz većine pjesama čine trikord, tetrakord u obliku f-g-as/a-hezes, a kulminacioni ton doseže se uzlaznim pokretom naviše. U većini primjera primjetno je poklapanje poetske/tekstualne i muzičke segmentacije sa (slušnom) percepcijom „neprekidnog, začaranog kretanja”⁵³ pomoću cezure unutar sloga na pretposljednem slogu stiha u drugom polustihu ili trećem članku. Pjesme su heterofone muzičke strukture, strofičnog makroformalnog tipa s monotematskim principom oblikovanja i nizanjem (gotovo) istih melostihova, bez tematskog kontrasta s "intonacijskim pozicioniranjem" početka i kraja melostihova,⁵⁴ pri čemu određen vid transformacije predstavlja manje melodijsko-ritmičke promjene kao evolutivni "proces" pjesme.⁵⁵ U heterofonom/polifonom

u: *Rad xv kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Jajcu 1968*, ur. Cvjetko Rihtman (Sarajevo: Savez folklorista Jugoslavije, 1971), 99.

50 Lajić Mihajlović, *Srpsko tradicionalno pevanje uz gusle. Guslarska praksa kao komunikacioni proces*, 354.

51 *Svođenje, svoditi* opšti je termin za spuštanje glasa na hipotoniku, odnosno momenat kada se prvi glas u dodiru s uporišnim tonom drugog pjevača (prazne strune gusala) obavezno spušta na sekundu, što je u posebnom obliku karakteristično za Glasinac i područje Romanije (Cvjetko Rihtman, "Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine", *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu* xviii [1963a]: 78; Cvjetko Rihtman, "Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine", *Bilten za proučavanje folkloru u Sarajevu I* [1951]: 13–14).

52 Dumnić, "Grupno pevanje uz gusle", 7; Guja, „Običaj obilježavanja krsne slave Đurđevdana na Palama", 37, 39.

53 Izaljić Zemcovski, "Prilog pitanju strofike narodnih pesama (iz južnoslovensko-ruskih paralela)", *Narodno stvaralaštvo – Folklor* vii, 25 (1968): 66–68.

54 Golemović, *Pjevanje uz gusle*, 118; 140–141.

55 Dimitrije Golemović, *Srpsko narodno pevanje u razvojnem procesu od obredne do*

smislu grupno izvođenje uz gusle ima pretežno unisono vođenje glasova s pojavom sekundnih sazvuca, tj. na mjestima na koja bismo očekivali dvoglas i u vokalnim oblicima u vidu *svođenja* glasa, dok su završeci muzičko-poetskih cjelina, odnosno melostrofe najčešće u sekundom sazvuku na hipotonici ili nižem neodređenom tonu karakterističnim za muško izvođenje,⁵⁶ što se može sagledati kao još jedna dodatna "muška" crta u samom mješovitom izvođenju.

Završna razmatranja

Ako muziku sagledamo kroz formu ponašanja s višestepenim simboličkim svojstvima koja su rezultat sadržajnog znanja o muzici kao kulturnoj kategoriji,⁵⁷ samim time to možemo prenijeti i na tradicionalnu muziku kroz primjer pojave grupnog pjevanja uz gusle posmatrajući identitet kao otvorenu funkciju u društvu. Naslojavanje i "prelazak" određenih muzičko-folklornih oblika nije nepoznanica u narodnoj muzičkoj i plesnoj praksi, gdje se taj proces može desiti unutar istih i (li) različitih etničkih zajednica u okviru kojeg (tradicionalna) muzika može biti "filter" za nadmašivanje vjerskih i etničkih podjela, što proizlazi iz osnaživanja lokalnih identiteta.⁵⁸ Detaljnije naučne rasprave o tome "šta je čije" i "šta je proisteklo iz čega" usred različitih uticaja i transformacija u odnosu na određene "izvorne" i "autentične" modele u slučaju grupnog pjevanja uz gusle svakako nije osnovna tema rada i zahtijeva posebne studije, već je bila želja da se ukaže na jedan od vokalno-instrumentalnih akustičkih profila i grupne formacije kroz oblik grupnog pjevanja uz gusle na do sada nedovoljno definisanom prostoru centralno-istočne Bosne. Postavljen je okvir za početno proučavanje simboličke geografije ili muzičke geografije i prikaza (nove) funkcije realizacije folklorizovanog konteksta/oblika i djelimično tradicionalnog autentičnog konteksta guslarske prakse. Primjetno je to

Ljubavne lirike, etnomuzikološki ogleđi (Beograd: Biblioteka xx vek, 1997), 30–31.

- 56 Cvjetko Rihtman, "Narodna muzička tradicija Istočne Hercegovine", u: *Rad 1x-og kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Mostaru i Trebinju 1962*, ur. Jovan Vuković (Sarajevo–Cetinje: Savez folklorista Jugoslavije, Obod, 1963b), 69.
- 57 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, 258; Bojan Žikić, "Za šta su dobri žanrovi? Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture", u: *Strukturalna antropologija danas*, tematski zbornik u čast Klod Levi-Strosa, uredila Dragana Antonijević (Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 2009), 337.
- 58 Bogdan Dražeta i Zorana Guja, "Uticaj muzike na međuetničke odnose stanovnika Sarajeva i Mostara", *Etnoantropološki problemi* 13, 4 (2018): 920.

da je ova praksa prisutna kako kod guslara profesionalaca tako i kod guslara amatera, te u javnoj i privatnoj sferi sa sve većom produkcijom zvaničnih i nezvaničnih CD-izdanja. Žanrovska raznolikost datog muzičko-folklornog nasljeđa je u savremenoj praksi evidentna u zavisnosti od prilike, mjesta i vremena izvedbe, što se može objediniti svobuhvatnim terminom postfolklorna epska hronika, o kojoj je prethodno bilo riječi. Dalja proučavanja ove i srodnih tema u svakom slučaju doprinijela bi istraživanju tipova/formi komuniciranja i žanrova koji su funkcionalno i stilski bliski epici kroz saradnju i interdisciplinarni i međudisciplinarni pristup savremenoj guslarskoj izvođačkoj praksi.

Reference:

- Cvijić, Jovan. *Balkansko poluostrvo*, 2. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Književne novine, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1987.
- Čubelić, Tvrtko. "Uvodna napomena". U: *Rad xv kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Jajcu 12–16. septembar 1968*, urednik Cvjetko Rihtman, 161–196. Sarajevo: Savez folklorista Jugoslavije, 1971.
- Dražeta, Bogdan i Zorana Guja. "Uticaj muzike na međuetničke odnose stanovnika Sarajeva i Mostara". *Etnoantropološki problem* 13, 4 (2018): 899–925.
- Dražeta, Bogdan. "Ethnology and Anthropology in Bosnia and Herzegovina: past, present, future." *EthnoAnthropoZoom* 16 (2017): 209–245.
- Dražeta, Bogdan. "Etnički i regionalni stereotipi u tv seriji 'Konak kod Hilmije'". *Etnoantropološki problemi* 17, 1 (2022): 119–156.
- Dražeta, Bogdan. "Etnološka i antropološka proučavanja Istočnog Sarajeva: postanak, razvoj i buduće perspektive 'novog' grada". U: *Nauka i stvarnost*, urednica Jelena Marković, 211–230. Pale: Filozofski fakultet Univerziteta u Istočnom Sarajevu, 2022.
- Dražeta, Bogdan. "Prožimanja, udaljšavanja i sporenja među Bošnjacima, Srbima i Hrvatima u Bosni i Hercegovini početkom XXI veka". U: *Savremena srpska folkloristika XI*, urednici Danijela Petković i Dejan Ajdačić, 321–336. Beograd–Loznica–Tršić: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, Komisija za folkloristiku Međunarodnog komiteta slavista, Centar za kulturu „Vuk Karadžić“, Naučno-obrazovno kulturni centar „Vuk Karadžić“, 2023.
- Dumnić, Marija. "Grupno pevanje uz gusle". *Zadužbina* xx, 84 (2008): 7.
- Đerković, Mojsije. *Pale i Paljani*. Pale: autor, 1999.
- Đorđević Belić, Smiljana. "Neka je žensko, ali biće guslar: ideologija jednog instrumenta". *Muzikologija* 14 (2013): 77–167.
- Đorđević Belić, Smiljana. "Savremeno epsko pevanje: problemi, mogućnosti i perspektive proučavanja". *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* LIX, 2 (2011): 425–433.
- Đorđević, Smiljana. "Jedan trenutak savremenog guslanja – guslar Slobodan Gligorijević, Život u Enklavi". *Liceum* 9 (2005): 139–166.
- Đorđević, Smiljana. "Epski pevač kao junak: mehanizmi heroizacije". *Međunarodni sastanak slavista u Vukove dane* 38/2 (2009): 57–72.
- Đorđević, Smiljana. "Figura pevača/guslara: kodiranje teksta socijalne uloge". U: *Likovi usmene književnosti*, urednica Snežana Samardžija, 147–204. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2010.
- Đorđević Belić, Smiljana. *Postfolklorna epska hronika, žanr na granici i granice žanra*. Beograd: Čigoja štampa, Institut za književnost i umetnost, 2016.

- Filipović, Milenko. *Glasi nac: antropogeografsko-etnološka rasprava. Srpski etnografski zbornik, knjiga LX*. Beograd: Srpska akademija nauka, 1950.
- Golemović, Dimitrije. *Narodna muzika Podrinja*. Sarajevo: Drugari, 1987.
- Golemović, Dimitrije. *Srpsko narodno pevanje u razvojnom procesu od obredne do ljubavne lirike, etnomuzikološki ogleđi*. Beograd: Biblioteka xx vek, 1997.
- Golemović, Dimitrije. *Refren u narodnom pevanju: od obreda do zabave*. Bijeljina–Banja Luka: Renome i Akademija umjetnosti Banja Luka, 2000.
- Golemović, Dimitrije. *Pjevanje uz gusle*. Beograd: Srpski genealoški centar, 2008.
- Gorunović, Gordana. "Pseudomarksizam i protofunkcionalizam u srpskoj etnologiji: Kulišić vs. Filipović". *Etnoantropološki problemi* 1, 2 (2006): 185–208.
- Grubišić, Ivana. "Etnobotanika – nova disciplina". *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 54 (2005): 415-431.
- Guja Dražeta, Zorana. "Jelica Belović Bernadžikovska: od male vezilje do guslarskih pjesama kroz prepiske i saradnje". U: *Savremena srpska folkloristika xii*, urednici Danijela Petković i Dejan Ajdačić, 337–349. Beograd–Loznica–Tršić: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, Komisija za folkloristiku Međunarodnog komiteta slavista; Centar za kulturu „Vuk Karadžić“, Naučno-obrazovno kulturni centar „Vuk Karadžić“, 2023.
- Guja, Zorana. „Običaj obilježavanja krsne slave Đurđevdana na Palama“. Diplomski rad, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2015.
- Guja, Zorana. *Narodna muzička tradicija Pala i okoline*. Pale: Narodna biblioteka, 2017.
- Guja, Zorana. "Prilog proučavanju romanijskog stila pjevanja uz gusle kroz prizmu guslara Milovana Srdanovića". U: *Muzičko nasljeđe Bosne i Hercegovine*, uredile Tamara Karača Beljak i Jasmina Talam, 81–100. Sarajevo: ICTM Nacionalni komitet u Bosni i Hercegovini, 2021.
- Gusle* – list Saveza guslara Srbije. „Takmičenja guslara“. 1. decembar 1998 (I, 1), 20.
- Karača Beljak, Tamara. *Zvučni krajolici: pogled na vokalne fenomene Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2014.
- Karača Beljak, Tamara. *Uvod u etnomuzikologiju: etnomuzikološka čitanka Bosne i Hercegovine za studente Muzičke teorije i pedagogije*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2019.
- Knežević, Božica. *Mikrotoponimija i govor Romanije*, doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, 2016.

- Knežević, Saša. "Epska pjesma o Otadžbinskom ratu". U: *Nauka i identitet* 6/1, urednik Miloš Kovačević, 371–378. Istočno Sarajevo–Pale: Univerzitet u Istočnom Sarajevu, Filozofski fakultet, 2012.
- Knežević, Saša. "Guslarstvo – folklorizam i (li) živa tradicija?". U: *Savremena srpska folkloristika* 1, urednici Zoja Karanović i Jasmina Jokić, 262–268. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2013.
- Lajić Mihajlović, Danka i Smiljana Đorđević Belić. "Definisanje 'tradicionalnog' u (tradicionalnom) pevanju uz gusle kao nematerijalnom kulturnom nasleđu: kompetencija nosilaca nasleđa i/ili stručnjaka?". U: *Savremena srpska folkloristika* x1, urednici Danijela Petković i Boško Suvajdžić, 225–245. Beograd–Tršić: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, Centar za kulturu „Vuk Karadžić“, 2019.
- Lajić-Mihajlović, Danka. "Guslar: individualni identitet i tradicija". *Muzikologija* 7 (2007): 135–156.
- Lajić Mihajlović, Danka. "Etnomuzikološki 'portret' narodnog muzičara: Guslara". *Muzikologija* 8 (2008): 225–240.
- Lajić Mihajlović, Danka. *Srpsko tradicionalno pevanje uz gusle. Guslarska praksa kao komunikacioni proces*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 2014.
- Medar-Tanjga, Irena, Pandurević, Jelenka i Dragica Panić Kašanski. *Nematerijalno kulturno nasleđe. Teorijski, metodološki i administrativni aspekti*. Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci Filološki fakultet, 2017.
- Medenica, Radoslav. "Guslari i njihovi slušaoci". *Prilozi proučavanju narodne poezije* V, 2 (1938): 171–186.
- Merriam, Alan. P. *The Anthropology of Music*. Evaston: Northwestern University Press, 1964.
- Mrgić, Jelena and Bogdan Dražeta. "Seeing, Sensing, and De/Scribing – Narratives on Weather and Climate in Preindustrial Serbia and Bosnia-Herzegovina". *Ekonomska i ekohistorija/Economic and Ecohistory* 16, 1 (2020): 184-200.
- Murko, Matija. *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanje u godinama 1930–1932*. Zagreb: JAZU, 1951.
- Mutabdžija, Goran. "Sarajevo-Romanija Region: A Fluid Space between the Rural and Urban." *European Countryside* 8, 3 (2016): 296–303.
- Mutabdžija, Goran. *Regionalna geografija Bosne i Hercegovine*. Istočno Sarajevo: JP Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2018.
- Nenić, Iva. *Guslarke i sviračice na tradicionalnim instrumentima u Srbiji – identifikacija zvukom*. Beograd: Clio, 2019.
- Popadeva, Tatiana i Bogdan Dražeta. "Jezička politika i identitet: slučaj Bosne i Hercegovine". *Zbornik Matice srpske za društvene nauke* 180 (2021): 653-668.

- Radović, Marko. *Narodna nošnja, igre i pjesme sa Glasinca*. Istočno Sarajevo: Omladinsko udruženje Aksiom, 2021.
- Ranković, Sanja. "Dvoglasno pevanje Srba u Nevesinju i okolini". U: *Dani Vlade S. Miloševića 2007*, urednik Dimitrije Golemović, 41–56. Banja Luka: Akademija umjetnosti, Muzikološko društvo Republike Srpske, 2007.
- Rihtman, Cvjetko. "Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine". *Bilten za proučavanje folkloru u Sarajevu*, I (1951): 7–20.
- Rihtman, Cvjetko. "Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine". *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu*, xviii (1963): 61–75.
- Rihtman, Cvjetko. "Narodna muzička tradicija Istočne Hercegovine". U: *Rad IX-og kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Mostaru i Trebinju 1962*, urednik Jovan Vuković, 75–81. Sarajevo–Cetinje: Savez folklorista Jugoslavije, Obod, 1963.
- Rihtman, Cvjetko. "Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u Bosni i Hercegovini". U: *Rad XV kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Jajcu 1968*, urednik Cvjetko Rihtman, 97–106. Sarajevo: Savez folklorista Jugoslavije, 1971.
- Rihtman, Cvjetko. "O ilirskom porijeklu polifonih oblika narodne muzike Bosne i Hercegovine". *Muzika* 11/1, 5 (1998): 6–11.
- Ristivojević, Marija. "Muzika i lokalni identitet. Festival kulture mladih Srbije kao identitetsko obeležje Knjaževca". *Antropologija* 14, 3 (2014): 45–53.
- Rovinski Apolonovič, Pavle. *Crna Gora u prošlosti i sadašnjosti 2*, Cetinje: Izdavački centar Cetinje, 1994.
- Talam, Jasmina. *Narodni muzički instrumenti u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija, Institut za muzikologiju, 2014.
- Talam, Jasmina. *Pripovijedanje kroz pjesmu: narativni oblici u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Institut za muzikologiju, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2017.
- Trubarac Matić, Đorđina. *Gusle naše nasušne: polemika o guslama sagledana u funkcionalno-pragmatičkom ključu*. Beograd: Etnografski institut SANU, 2018.
- Vučičević, Sofija. "Kosta Plakalović, savremeni narodni guslar". Magistarski rad, Univerzitet u Banjoj Luci, 2023.
- Zemcovski, Izalji. "Prilog pitanju strofike narodnih pesama (iz južno-slovensko-ruskih paralela)". *Narodno stvaralaštvo – Folklor* vii, 25 (1968): 66–68.
- Žikić, Bojan. "Za šta su dobri žanrovi? Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture". U: *Strukturalna antropologija danas*, tematski

zbornik u čast Klod Levi-Strosa, urednica Dragana Antonijević, 326–361. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 2009.

Summary

Group Singing to the Accompaniment of Gusle in Central-Eastern Bosnia

It is known that musical-folklore practices are very vital forms that are prone to changes, different influences and transformations in relation to certain "original" and "authentic" models in the form of the tradition. One of such reflections of the folk music vocal-instrumental tradition is "grupno" (group) singing to the accompaniment of gusle, recognized as a product of recent times. Its spread and popularity outside the "motherland" (today's state of Montenegro) was transferred in various ways to other parts, including both "related" Herzegovina and certain parts of Bosnia. This paper examines the practice of "grupno" (group) singing in the area of Central-Eastern Bosnia viewed through different diachronic and synchronic perspectives through function, repertoire, (musical) structure, genre, relationship to tradition, etc. Further studies of this and related topics would in any case contribute to the research of types/forms of communication and genres that are functionally and stylistically close to the epic through collaboration and an interdisciplinary and cross-disciplinary approach to contemporary performance practice.

SAVREMENA PITANJA MUZIČKE EDUKACIJE
CURRENT ISSUES IN MUSIC EDUCATION

Systematisation of Examples for Musical Dictation in Elementary Ear Training Teaching

Sistematizacija primjera za glazbeni diktat u nastavi početnih godina poučavanja solfeggia

Davorka Radica (Croatia/Hrvatska)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.501

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANAK

ABSTRACT: The paper outlines general didactic assumptions for the systematisation of musical dictation in ear training classes of basic music education. Being based on didactic examples and examples from artistic literature, the systematisation of examples for dictation is presented by taking into account the learning of intonation patterns as the prerequisite for learning musical language.

KEY WORDS: Ear training. Musical dictation. Learning stages. Systematisation of examples.

SAŽETAK: U radu se donose opće didaktičke pretpostavke za sistematizaciju glazbenih diktata u nastavi solfeggia početnog glazbenog obrazovanja. Uzimajući u obzir usvajanje intonacijskih obrazaca kao temelja učenja glazbenog jezika, prikazana je sistematizacija primjera za diktate na didaktičkim primjerima i primjerima iz umjetničke literature.

KLJUČNE RIJEČI: Solfeggio. Glazbeni diktat. Faze učenja. Sistematizacija primjera.

Introduction

Contemporary pedagogy and didactics are mostly subject (student) – oriented in terms of learning strategies and metacognitive knowledge and skills. Little emphasis seems to be placed on music as the object of learning and teaching, despite a close intertwining and mutual conditioning of subject and object in professional music teaching. Paying more attention to the presented musical material would ultimately contribute

to the musical metacognition itself and the so-called student-centered learning. The paper aims to show the systematisation of the gradation of requirements in examples for musical dictation and defines some of the most important principles in the organisation of the musical content of ear training lessons. In doing so, it draws from didactic examples, as well as examples from artistic music literature and traditional music. Although there is a plethora of modern aids for learning musical language (e.g., digital content and online teaching possibilities), developing the skill of writing musical dictation in live interaction between teacher and student continues to be an invaluable cognitive contribution both to learning musical language and to an individual's overall intellectual and emotional development. This type of auditory mental education is likely to gain exceptional importance in the era of over-emphasised visual content and the inevitable negative effects arising from children and young people's fixation on computer and smartphone screens. Although the rhythm problem is an integral part of the above examples and systematisations, in this paper attention is primarily given to work on intonation.

The Skill of Writing Musical Dictation and Learning Musical Language

The skill of writing musical dictation is primarily based on the mental "image" of the learned musical concepts – intonation and rhythm. The long path of acquisition of auditory musical concepts and the mental nature of this process is the reason learning a musical language is constantly compared to learning a mother language.¹ In addition, dictation, along with *prima vista* singing, is merely one way of assessing the acquired mental image.

The musical language learning process is the process of gradually learning musical patterns that are „incorporated“ into the deep layers of memory, thus becoming a kind of infrastructural mental base. When called upon and activated, such structures may facilitate the learner's current reconstruction („reading“) of the musical passage.² The reconstruction itself relies on

1 See more in: Pavel Rojko, „Solfeggio kao učenje glazbenog jezika“, *Tonovi* 33 (1999): 14–31; Davorka Radica, „Solfeggio kao učenje glazbenog jezika-uzlazne i izlazne kompetencije na vertikali glazbenog obrazovanja“, in: *Zbornik radova s Četvrtog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga*, ed. Vito Balić, Davorka Radica (Split: Umjetnička akademija u Splitu, 2015), 227–240.

2 The famous American music psychologist and researcher Edwin E. Gordon (1927–2015)

grouping as the most important psychological process, as indicated by Gestalt psychology and confirmed by the latest neurological findings³. Grouping is a mental process that is directly related to the laws of shaping musical components in tonal music, i.e. melodic, harmonic, and rhythmic-meter patterns. Musical dictation is inseparable from the process of learning intonation and rhythmic patterns in the first years of ear training lessons and therefore represents a direct image of every concept learnt by ear.⁴

General Systematization of Musical Dictations

Musical dictations in teaching are usually divided into one-part, two-part, three-part and four-part, but this division does not show a literal gradation from easier to more complex. However, for the initial learning of ear training, it is important to take into account one-part and two-part dictations. It is also common to divide them into didactic examples and examples from artistic literature or traditional music. To systematize the examples for the initial years of learning, we will consider several aspects: the importance of learning musical language based on patterns, the treatment of tonality, the gradual learning of tonality from principally melodic to principally harmonic, and general didactic principles.

The Treatment of Tonality and the Beginning of Work on Dictations – One Voice Examples

The beginning of learning musical patterns is conditioned by the so-called entering into intonation and rhythm, both of which are largely determined

in his learning theory (MLT, Music Learning Theory) strongly emphasizes the importance of acquiring musical patterns as the basis of learning musical language. These are typical musical structures that are acquired by means of audiation – a process that Gordon labeled as musical thinking. See more in: Edwin Gordon, *Learning sequences in music: A contemporary music learning theory* (Chicago: GIA Publications, Inc. 2007).

- 3 Pavel Rojko, *Psihološke osnove intonacije i ritma* (Zagreb: Muzička akademija, 2012), 80.
- 4 Although not directly aimed at examples for musical dictation, but (due to the text-book nature) of learning to sing *prima vista*, many well-known concepts of learning ear training are based on learning musical patterns. Among others, concepts are presented in the books: Jorgen Jersild, *Ear training: Basic Instruction in Melody and Rhythm Reading* (New York, Schirmer 1966) or Lars Edlund, *Modus Vetus: Sight Singing and Ear Training in Major/Minor Tonality* (Stockholm: Nordiska Musikförlaget, Edition Wilhelm Hansen 1994).

by the chosen method of intonation. The melodic-harmonic determination of intonation patterns also depends on the absolute or relative method of intonation. More pronounced jumps and a general breakdown of the tones of the tonic fifth chord are to be expected in relative methods (for example I-V) whilst, with absolute methods, a more gradual melodic movement is expected. For example, the model-songs for learning the first and fifth tones of the scale in the typical relative approach of Elly Bašić's (1908–1998) functional method entail the alternation of tonic and dominant,⁵ while other methodical approaches imply a gradual movement along the trichord of the major scale.⁶

It should be noted here that the intonation methods do not only determine the differences when entering intonation, but also have an important determination according to the treatment of tonality. Such methods, like geographical and traditional predispositions for the choice of a relative or absolute approach, have their origin in a fundamentally twofold interpretation of the theory of tonality. Here we speak of two general views as defined by Carl Dahlhaus (1928–1989),⁷ when comparing the differences in François-Joseph Fétis' (1784–1871) and Hugo Riemann's (1849–1919) definitions of the tonality concept. Riemann describes the concept of tonality as "a given tonal system based on the difference between two basic types of scale – major and minor – enabling a clear hierarchy between tonic and other consonances". For Fétis (similarly to Rameau a century and a half before) tonality is 'only' a set of relationships between dissonant and consonants, without such a distinct focus on the tonic, as required by Riemann. While Fétis sees tonality as a distinctly 'anthropological phenomenon' (C. Dahlhaus) guided by the composer's imagination, and implying a smaller 'measure of contraction' among the chords, Riemann insists on tonality as a 'natural phenomenon', with closely connected, hierarchically arranged chords in relation to 'perfect chord' and 'perfect cadence'.⁸

5 The reference is to the model-song *Do i So su momci snažni* in: Elly Bašić, *Sedam nota sto divota* (Zagreb: Školska knjiga, 1960), 13.

6 An example is the beginning of the work on the C major scale in the book: Ivan Golčić, *Priručnik za I. razred solfeggia za glazbene škole* (Zagreb: НКД sv. Ćirila i Metoda, 1993).

7 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kasse: Bärenreiter, 1968).

8 Quote according to: Leon Stefanija, *Metode analize glazbe. Povijesno-teorijski ocr*t (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008), 53.

As tonality is a natural phenomenon, as well as a product of cultural generation in the pedagogical and didactic senses, the two above-mentioned differences in understanding complement each other, and are mostly reflected in the choice of a firmly established relative method in relation to the vaguer approach of the absolute method. They are most prominent at the very beginning of working on intonation. Learning musical language should primarily be understood as a path towards music, allowing the (tonal) music itself to determine the logic of gradation and systemisation, and especially the focus on the tonic fifth chord as the basis of intonation. This is something both the relative and absolute methodological approaches, as well as the musical examples selected here, strive for.

General Principles in Working on Dictations

After learning the initial diatonic patterns, where, according to Edwin Gordon, the mentioned audiation is essential, it is important to practise writing dictation with each new processing of the scale/tonality. In doing so, several important principles should first be taken into account:

- a. Musical dictation is a difficult and unpopular activity that requires multiple simultaneous mental actions. So, it is important to provide students with some kind of support at the beginning that will make it easier for them to navigate the time process;
- b. Initial dictations should be short;
- c. Phrases that are intended as units during dictation should contain emphasised grouping elements, for example the same rhythmic pattern that initially contains two different note values (or only one note value), clear harmonic differentiation, frequent use of pivotal (connecting) tones;
- d. In the beginning, any enigmatic approach to dictation should be omitted, i.e. all initial doubts should be clarified (tonality, measure, starting tone, matching the counting unit).

Aspects of Gradation and Didactic Principles

At the very beginning of music education, i.e. the beginning of learning (practicing) the skill of writing musical dictations (conducted either in oral or written form), didactic examples are essential. The teacher should make maximum use of the possibilities of didactic systematisation of musical content at their disposal. Vladimir Poljak (1920–1998) outlines eight didactic

principles in his book *Didaktika*:⁹ 1. Clarity and abstraction, 2. Activity and development, 3. Systematicity and gradualism, 4. Differentiation and integration, 5. Adequacy and effort, 6. Individualisation and socialization, 7. Rationalisation and economy, 8. Historicity and modernity.

It is possible and necessary to connect the above principles with ear training and learning the musical language.

Clarity and abstraction: refers to facts and generalizations, but also credibility when learning content. This principle is particularly supported by the selection of examples from music literature, since they not only represent "real" music, but also rounded wholes that synthesize previously learned smaller parts. Also means intensification of the tonality idiom by upgrading the diatonic intonation framework with chromatics, and moving out of the tonality (from simple to complex).

Activity and development: refers to the active participation of students in class. The very way of working on musical dictations implies the active participation of students. However, it is precisely the clearer gradation of examples for musical dictation that enables the teacher to follow the student's development more precisely.

The third principle (systematicity and gradualness) is particularly important for the systematisation of musical dictations entailing four rules of progression: 1. From closer to further, 2. From simple to complex, 3. From easier to harder, 4. From the concrete to the abstract. Intensification of the melodic flow with jumps, as opposed to gradual melodic flow, and complicated rhythmic flow, especially with more complex divisions of time (in other words, more note values in a shorter time interval). Also, by "interrupting" the balanced rhythmic-metre flow by introducing syncopation, and by changing the measure, even by changing the counting unit, the principle from simple to complex is realized.

The fourth principle is about analysis and synthesis. Learning the language of music implies this principle on both a micro and a macro level. Separation of different simultaneous actions, for example intonation reconstruction from rhythm reconstruction. In addition to the fact that the rhythmic dictation can be completely isolated as independent, the intonation can also be given maximum priority by simplifying the rhythm

9 Vladimir Poljak, *Didaktika* (Zagreb: Školska knjiga, 1991).

to the same note values or always the same rhythmic pattern. In general, it is necessary to establish a balance between the two, allowing dictations that have a more demanding intonation (melodic movement in large intervals, etc.) to be supported by calmer and more even rhythmic events and vice versa (a more complex rhythmic sequence will take place in the dictation, for example at the same pitch). Linearized tonic is also a form of harmonic idiom analysis that will be synthesized much later in the vertical of musical education and learning of harmonic tonality.

The fifth principle implies a good balance of easy and complex material. When learning musical language, this principle is achieved by expanding the memory of musical units or by dictating longer passages, which in this sense must be musically "well-rounded".

The sixth principle is primarily related to the way of working in class and the special benefit that working in groups brings to students. In solfeggio classes, it could be said that working on dictation implies more individualization, while another important aspect of the class (singing) brings numerous opportunities for group work.

Basing dictation on patterns is a real example of the application of the didactic principle of rationalization and economy in learning music. This principle is also realized by selecting typical tonality examples and examples from artistic literature that are characteristic of an individual composer.

Historicity and modernity in music teaching usually refers to the music of the past and current music, which does not have to play a decisive role in the systematization of examples for musical dictation. Namely, tonality, which is the central material of learning the language of music, is treated as a super-historical concept in solfeggio classes. On the other hand, the historical evolution of tonality, which in principle implies a movement from diatonic to chromatic and increasingly frequent modulations, is directly reflected in the systematization of examples for musical dictation and the selection of examples from music literature. Thus, examples from musical classicism will be easier than those that can be chosen from the period of romanticism or music of the 20th century.

However, examples from the musical baroque, which imply a synthesis of horizontal and vertical idioms of musical material, can be more complex than the one mentioned, and examples of earlier music, due to the immaturity of tonality relationships, may be completely beyond the

scope of such thoughtful teaching. Modernity in teaching mainly refers to the ways of working and the use of technology, which in the case of musical dictations is mostly manifested in the presentation of examples, independent work with headphones, etc.

The following is a systematization of examples for musical dictation with a gradation that takes into account everything previously stated.

Didactic Examples of Dictation with Pre-trained Rhythmic Patterns

The temporal aspect of music is what makes music abstract. When reconstructing even the simplest musical flow, organising time is the most difficult part of the mental activity. Therefore, in the first phase of writing the dictation, it is didactically justified to facilitate this part of the mental "effort" with a pre-trained rhythmic pattern that will be repeated several times during its melodisation in the musical flow.



Example 1: Dictation with a pre-trained rhythmic pattern.

Dictation with Groupings Using Pivot Tones

After such examples with "solved" rhythmic requirements where the rhythmic patterns themselves ensure clear groupings in advance, the move towards more difficult tasks would be to use examples without predetermined patterns. However, even in this case it is good to ensure continuity and emphasise grouping with the so-called pivot tones.



Example 2: Groupings using pivot tones.

By combining the two examples above, diatonic relationships will be practised for some time in various tonalities and with different combinations of note values and rests, thus ensuring a good balance of intonation and rhythm.

The time frame within which the teacher will continue to make use of such examples i.e. how they will balance the intensity (complication of diatonic movements) and extent (learning new tonalities/scales) of the material will certainly depend on the prescribed curriculum materials, chosen intonation methods, as well as students' individual abilities.

Linearisation of the Tonic Fifth Chord

The transition to the next stage of dictation refers to a greater awareness of the given supports and focusing on something that could be called linearising of the tonic fifth chord. This is a general phase of learning musical language in which the initial focus on the tonic, understood exclusively as the initial tone of the scale, is deepened according to harmonic thinking. The learning process will once again revolve around previously learned patterns which are to be structured in such a way that they combine a linear tonic fifth chord and a complete scale sequence. This will ultimately result in a good combination of the melodic-harmonic character of the scale/tonality when singing:



Example 3: A pattern of linearising the tonic.¹⁰

Before writing the dictation, the pattern will be sung in the given tonality and will refer to the tones of the linearised tonic fifth chord, which will be apostrophised as potential intonation supports. Accordingly, these tones will be clearly emphasised in the dictations and will always appear on a strong beat of the bar.



Example 4: Dictation in D major based on the linearised tonic.

¹⁰ The same pattern should be sung in major and natural, harmonic, and melodic minor.

Dictation with Chromatic Tones

In the same phase of "getting used to" the linearised tonic fifth chord as the base of intonation, the first chromatic tones will be introduced (exclusively as non-chord i.e. alternating or transitive), and their introduction may also be preceded by the singing of characteristic patterns.



Example 5: Pattern with chromatic tones.

In the previous pattern, the chromatic tones "rely" on the tones of the linearised tonic fifth chord.

After practising dictation with such intonation anchors, further complication will again refer to balancing intensity (intonation and rhythm complications, introduction of chromatic tones and modulations) and extent (expansion of memorized phrases), both of which can be supported by examples from music literature.

Gradation of Examples from Artistic Literature and Traditional Music

Examples from music literature often elude the actual didactic gradation, and it is difficult to graduate "real" music in the literal sense, from easier to more complicated. Music in school should be viewed as a real object of teaching and provide constant inspiration in classes. Although some basic principles of musical language teaching are abstracted from perceptual logic, it could be said that they derive even more from the "higher" laws of musical formation. The principle of musical integrity is the most important feature among these and is something to which all musical education should strive.

Therefore, the selection of musical examples for teaching ear training is primarily characterised by this principle. Such musical examples must either be complete compositions or parts of compositions which, when separated, can function as a "rounded" whole. Furthermore, when choosing musical examples, one of the most important criteria is the high degree of musicality and potential "likeability"/receptivity among

students. All examples that can serve as musical dictations would have to be presented as a musical unit, in a harmonic context, and even as musical examples in the original performance, and be listened to and sung even before they become the material of musical dictations.

Along with well-known children's songs, such musical examples should be stored in a kind of "treasury" of children's musical memories. Dictation made by an example of a well-known melodic line is not didactically unjustified; on the contrary, it will increase the motivation of the student's mental effort, since reconstructing a well-known melodic line in itself contributes to the student's senses of comfort and security when practicing dictation.

Musical examples selected from artistic literature or traditional heritage, if brought as a whole, will inevitably contain numerous (sometimes literal) repetitions. At first glance, such repetitions could seem didactically unjustified. However, it is necessary to insist even on the literal copying of musical sentences, since repetition is one of the main factors in the construction of musical units. It is possible, for example, to learn the concept of musical periods or musical units of a "higher" order already at the initial level of practicing dictation.

Initial Phase

Even in the earliest stages of writing dictation, it is possible to choose complete musical works. Examples from traditional music and some well-known children's songs (presented with harmonisation) seem to be the best choice.

The following examples represent clear musical units, with characteristic diatonic movements in major and minor, rhythmic patterns that can be understood as repeating patterns, and clear alternations of major harmonic functions.

Miš mi je polje popasel

Hrvatska tradicijska pjesma

The image shows a musical score for a traditional Croatian song. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature is one sharp (F#), indicating D major or B minor. The time signature is 4/4. The melody is written in a simple, diatonic style with a mix of quarter and eighth notes. The accompaniment consists of chords, primarily triads and dyads, providing a harmonic foundation for the melody. The title 'Miš mi je polje popasel' is centered above the staff, and 'Hrvatska tradicijska pjesma' is centered below the staff.

Example 6: A traditional song as an example for dictation with diatonic movements in C major.

The selection from artistic literature in these early stages of practicing dictation could mostly be limited to the so-called "small compositions" or compositions for children by major European composers.¹¹



Example 7: An example of a simple dictation of diatonic movements in C major, Robert Schumann, *Album für die Jugend*, no. 3, *Trällerledchen*.



Example 8: An example of a simple dictation of diatonic movements in C minor, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, *Album for the Young*, no. 8, *The doll's burial*.

Linearising the Tonic Fifth Chord Phase

The examples that underline this phase are certainly the easiest and most logical to look for in the music of classicism, i.e. the musical period that emphasises the connection between harmony and melody (built primarily on the tones of linearised chords). In such musical examples, the construction of a musical whole will certainly be emphasised by means of repetition and different sentence endings marking such examples as a big step towards a future understanding of musical speech. This phase is emphasised by the following example:



Example 9: Wolfgang Amadeus Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, kv 525, *Romanze*.

¹¹ Due to limited space, the original examples are not listed here. All the above examples should also be played as complete pieces in a piano arrangement.

Introducing Characteristic Non-Chord Chromatic Tones Phase

As with previously mentioned and undeniably easier didactic examples, along with the gradation of examples from music literature for dictation, this phase is followed by the introduction of the first non-chord chromatic tones, i.e. tones that “circle” and rely primarily on tones of the linearised tonic fifth chord (chromatic variations of the II, IV, and VI degrees of the scale).

Described as extremely transparent and clear tonal music, the music of the Viennese classicists has often proved highly suitable for the initial learning of ear training. Interestingly, non-chord chromatic tones are in fact one of the special features of Wolfgang Amadeus Mozart’s melody, making his numerous compositions the perfect basis for learning this phase of intonation. Such examples significantly underline the logic that learning is conditioned by music (and not the other way around).

The following example meets all the didactic and musical requirements of clear tonality, linearised tonic, and non-chord chromatic tones that “rely” on the tonic as alternating or passing tones:



Example 10: Wolfgang Amadeus Mozart, *Piano concerto* in D minor, kv 466, no. 20, 2nd movement, *Romanze*.

Longer (rounded) Musical Examples Phase

The extent of the musical matter should be increased by presenting (dictating) longer musical examples with clear periodic repetitions and differences in sentence endings.



Example 11: Repetition of longer dictated units and noticing the periodic structure, Giuseppe Verdi, *Aida*, *Triumphal March*, Act 2, Scene 2.

Dictation With Modulations Phase

Finally, the more difficult group of dictations would consist of examples of rounded diatonic movements, but with modulation transitions and clear formations of formal parts (for example A B A).



Example 12: Dictation with modulations G major, E minor, G major, Ludwig van Beethoven: *Rondo e Capriccio*.

Beginning of Work on Two-Voice Dictations

Although often seen as a learning phase in later years of ear training, it is essential to address the early beginnings and early treatment of two-part singing as a phenomenon here. Two-part singing can lead to a sublimation of almost all phenomena of the musical vertical and musical horizontal. In other words, a two-part example can represent a distinct homophonic syllable, as well as an emphasised polyphonic movement with all possible combinations. Such combinations may result from the relationship between the two melodies (simplified, from the melodic line and “accompaniment” in the form of sustained tone, over complementary rhythms, and up to two completely emancipated and independent melodic lines).

The beginning of working on two voices with dictations should certainly be preceded by familiarisation with intervals, which could and should be initially (only) auditory in terms of recognizing the sound quality, and later on “theoretical” in terms of determining in ascending and descending directions, and with specifying “large”, “small”, “augmented” and “diminished”.

In the stage of auditory acquisition (recognition), the beginning of learning two voice dictation could lead to spontaneous singing “in thirds” or “in sixths”. Such initial logic is not only supported by traditional or spontaneous singing, (something to which many musical (untrained) singers aspire) but is also at the origins of polyphonic European music

or Organum. This term dates back to the 9th century, with an exhaustive theory being presented in the treatise *Musica Enchiriadis*.¹² The didactic logic behind this is also said to be based on the theory of phylogenetic-ontogenetic parallelism.¹³

In a practical sense, familiarisation with this original musical phenomenon (which could also be called the "thickening" of the melody) would therefore begin with singing. However, the same problem would be realised by simply adding an upper or lower voice in thirds to a previously written monophonic melodic line in musical dictations. Some previously learned children's songs can also be used for dictation in this sense. The song *Dom* by Jakov Gotovac (1895–1982) is a good example, since it brings two-part parallel movement in thirds.

A more advanced phase of learning two voice dictation can be seen as a step towards initial harmonic thinking. In addition to the recognizable melodic line, the dictation exemplified here also contains an "accompaniment" in the form of a sustained tone, initially perhaps only the tonic function, and all the main functions later on. Already learned children's songs should serve as examples of dictation here, as well as with a parallel acquisition of two-part patterns in the form of condensed cadence units taking place.



Example 13: An example of a two-part cadence pattern.

12 The Organum is based on two voices in parallel fourths between one choral melody (*vox principalis*) and an added lower voice (*vox organalis*). See: Vlastimir Peričić, "Organum", in: *Muzička enciklopedija leksikografskog zavoda*, Vol. 111, ed. Krešimir Kovačević (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977), 5.

13 The Hungarian composer and pedagogue Zoltan Kodály (1882–1967) relied on the same theory in his approach to intonation and rhythm. Croatian musical pedagogy offers a well-known example of the theoretical elaboration and practical textbook in the work of Miroslav Magdalenić (1906-1969), *Jednoglasni i dvoglasni solfeggio I II* (Zagreb: Muzička naklada, 1980, 1981).

Te-će, te-će bi-stra vo-da i-me joj je Sa-va, te-će. te-će bi-stra vo-da i-me joj je Sa-va

I I I I I I I V I

Example 14: A traditional song as an example of two-voice dictation. Type of dictation: melody and simplified “accompaniment”.

The further stages of learning two-voice dictation, which include more complex cadence patterns and complementary rhythm, are no longer the building blocks of initial ear training. However, it is undeniable that they all have intonation foundations in such examples.

Conclusion

Work on the initial practice of musical dictations in ear training classes is closely related to the acquisition of musical patterns (intonational, rhythmic, and even harmonic). As the patterns form the basis of learning the musical language, they are also the basis of practicing dictation. In general, the beginning of work on dictations should focus on pattern as a support, as only (over)emphasised groupings and balance between mental demands can overcome the initial disorientation in abstract musical matter. A detailed gradation of examples in this sense is possible only on didactic examples in which the balance refers to the balancing between musical intensity (complicating intonation and rhythm requirements) and musical extensiveness (lengthening i.e. memorizing increasingly long dictated units). Although examples from music literature do not provide literal didactic sequence, the apostrophisation of these examples in class is bound to direct music teaching towards the most important learning factor – the understanding of musical integrity. Easier gradation of examples from musical literature can be facilitated by the addition of children’s and traditional songs that “make up for” the lack of a significant part of beginner’s content, which may be difficult or impossible to support with artistic musical works. A teacher who cultivates a precise didactic sequence when teaching this skill will make their students aware of these processes and help them build future learning strategies that the modern student-centred learning cannot be imagined without today.

References:

- Bašić, Elly. *Sedam nota sto divota*. Zagreb: Školska knjiga, 1960.
- Dahlhaus, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kasse: Bärenreiter, 1968.
- Edlund, Lars. *Modus Vetus: Sight Singing and Ear Training in Major/Minor Tonality*. Stockholm: Nordiska Musikförlaget, Edition Wilhelm Hansen, 1994.
- Ferenc, Anna. „Promoting Metacognitive Reflection in Music Theory Instruction“. *Journal of Music Theory Pedagogy* 30 (2016): 23–85.
- Golčić, Ivan. *Priručnik za I. razred solfeggia za glazbene škole*. Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metoda, 1993.
- Gordon, Edwin E. *Learning sequences in music: A contemporary music learning theory*. Chicago: GIA Publications, Inc., 2007.
- Jersild, Jürgen. *Ear Training: Basic Instruction in Melody and Rhythm Reading*. New York, Schirmer, 1966.
- Magdalenić, Miroslav. „Problemi intonacije u nastavi početničkog solfeggia“. *Muzika i škola* 1–2 (1958): 7–11.
- Magdalenić, Miroslav. *Jednoglasi i dvoglasni solfeggio I*. Zagreb: Muzička naklada, 1980.
- Magdalenić, Miroslav. *Jednoglasi i dvoglasni solfeggio II*. Zagreb: Muzička naklada, 1981.
- Peričić, Vlastimir. „Organum“. In: *Muzička enciklopedija leksikografskog zavoda*, Vol. III, editor Krešimir Kovačević, 5. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.
- Poljak, Vladimir. *Didaktika*, Zagreb: Školska knjiga, 1991.
- Radica, Davorka. „Solfeggio kao učenje glazbenog jezika-uzlazne i izlazne kompetencije na vertikali glazbenog obrazovanja“. In: *Zbornik radova s Četvrtog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga*, editors Vito Balić and Davorka Radica, 227–240. Split: Umjetnička akademija u Splitu, 2015.
- Rojko, Pavel. „Solfeggio kao učenje glazbenog jezika“. *Tonovi* 33 (1999): 14–31.
- Rojko, Pavel. *Psihološke osnove intonacije i ritma*. Zagreb: Muzička akademija, 2012.
- Stefanija, Leon. *Metode analize glazbe. Povijesno-teorijski ocr.* Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008.

Rezime

Sistematizacija primjera za glazbeni diktat u nastavi početnih godina poučavanja solfeggia

Glazbeni diktat jedna je od najsloženijih aktivnosti u nizu različitih zahtjeva koje postavlja glazbeno obrazovanje. Razina poznavanja i razumijevanja glazbenih struktura očituje se u samoj vještini slušanja ili rekonstruiranja odslušanog glazbenog odlomka. S druge strane, kompleksna mentalno-slušna aktivnost upotpunjuje uvijek iznova "unutarnju" sliku ili poznavanje glazbenih pojmova i njihovu opetovanu kontekstualizaciju.

Glazbeni diktat je složena vještina koju treba sustavno poučavati stalnim uvidom i balansiranjem između onoga što učenik posjeduje kao predodžbu i načina na koji će tu predodžbu izraziti. Dobro osmišljen pristup izgradnji ove vještine kod učenika zahtijeva sustavan pristup u smislu odabira glazbenih primjera koji odražavaju postupnost pojedinih faza učenja.

Klasifikacijskom metodom koja najprije uvažava osnovno didaktičko načelo "od lakšeg prema težem", glazbeni primjeri za početni diktat grupiraju se prema zakonitostima koje proizlaze iz usporedbe učenja glazbe i jezika, odnosno audicije (prema E. Gordon). Ovako shvaćena načela klasifikacije također uzimaju u obzir "prirodu" tonaliteta prema stupanjskoj i funkcionalnoj teoriji te njihove primjene u raznim udžbenicima i priručnicima za poučavanje harmonije i solfeggia.

Metodička primjenljivost pjesama o Gazi Osman-paši

Methodical Applicability of Songs About Gazi Osman-paša

Naka Nikšić (Srbija / Serbia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.519

ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: U ovom radu je uporednom analizom programskih zahtjeva i muzičkih struktura sagledana metodička primjenljivost pjesama o Gazi Osman-paši u nastavi muzičke kulture na bosanskom jeziku u osnovnim školama u Srbiji. Rezultati pokazuju da su četiri pjesme primjenljive u oblasti *izvođenje*, tri *slušanje muzike*, a jedna u obje predmetne oblasti. Cilj rada je unapređenje nastave muzičke kulture u novopazarskom kraju i šire.

KLJUČNE RIJEČI: Gazi Osman-paša. Narodne pjesme. Izvođenje muzike. Slušanje muzike. Integracija nastavnih sadržaja.

ABSTRACT: In this paper, through a comparative analysis of program requirements and musical structures, the methodical applicability of songs about Gazi Osman-paša in the teaching of music in the Bosnian language in elementary schools in Serbia is reviewed. The results show that four songs are applicable in the area of performance, three in listening to music, and one in both subject areas. The goal of the work is to improve the teaching of music in the Novi Pazar region and beyond.

KEYWORDS: Gazi Osman-aša. Folk Songs. Performing Music. Listening to Music. Integration of Teaching Contents.

Uvod

Muzički pedagozi ističu značaj narodne pjesme za muzički razvoj i saznanje učenika i smatraju da polazni sadržaji u nastavi muzičke kulture trebaju biti sadržaji sredine u kojoj on odrasta.¹ Ovakvo stanovište ima potporu u saznanjima iz više oblasti. Didaktičari naglašavaju da nastavne sadržaje treba uvoditi po principu sistematičnosti i postupnosti, odnosno pravilima od bližeg ka daljem, od prostog ka složenom, od lakšeg ka težem i od poznatog ka nepoznatom.² Psiholozi ističu da djeca uče kumulativno, odnosno da su prethodna znanja uslov za sticanje novih (složenijih).³ Neuromuzičari su saglasni u tome da se muzičko iskustvo koje posjedujemo pri polasku u školu "vjerodostojno" čuva u našem sistemu dugoročne memorije, te mi u skladu s njim težimo da kontekstualizujemo nove sadržaje i stvorimo muzičke sponse.⁴ Muzikolingvisti saopštavaju da se pri učenju novog muzičkog sadržaja tonalni, harmonski, melodijski i ritmički odnosi iz njega preračunavaju i porede s „modelima koje slušalac ima u svom iskustvu, a koji vode poreklo iz njegove kulture”.⁵

Novopazarski kraj obuhvata Novi Pazar, Sjenicu, Tutin, Novu Varoš, Prijepolje i Priboj, odnosno mjesta u Republici Srbiji u kojima u značajnom broju žive Bošnjaci. Očuvanje kulture i kulturnog identiteta Bošnjaka⁶ (samim tim i nacionalnog), između ostalog, podrazumijeva rad na prenošenju elemenata/sadržaja njihove kulture na mlađe generacije uključivanjem u formalno obrazovanje.⁷

1 Gordana Stojanović, *Nastava muzičke kulture od 1. do 4. razreda osnovne škole* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996), 110.

2 Mladen Vilotijević, *Didaktika 1* (Beograd: Učiteljski fakultet, 2000), 405–412.

3 Mladen Vilotijević, *Didaktika 2* (Beograd: Učiteljski fakultet, 2000), 169–178.

4 Danijel Levitin, *Muzika i mozak* (Novi Sad: Psihopolis, 2011), 184.

5 Mihailo Antović, *Muzika i jezik* (Niš: Niški kulturni centar, 2004), 57.

6 Kultura određene nacionalne zajednice, u širem smislu, označava sveukupnost njenog načina života (jezik, predmete, znanja, vrednosti, vjerovanja, umjetnost, religiju, mitologiju, običaje), a kulturni identitet simbole koji datu nacionalnu zajednicu „razlikuju od drugih naroda i njihovih kultura”. Zoran Avramović, *Kultura* (Beograd: Zavod za udžbenike), 22.

7 Prenosjenje elemenata kulturnog naslijeđa „podrazumeva jasnu svest pripadnika zajednice o neophodnosti očuvanja sopstvenog nasleđa, te je prenošenje među članovima zajednice, putem direktnog učestvovanja, najzastupljeniji metod. S druge strane, aktivnost šire zajednice, kroz uključivanje elemenata nematerijalnog kulturnog nasleđa u formalno i neformalno obrazovanje, čini drugi aspekt za obezbeđivanje prenošenja”. Dušica Živković, Danijela Filipović, „O sistemu zaštite

Analizom ciljeva osnovnog obrazovanja i odgoja u programima nastave i učenja u Republici Srbiji uočavamo jasnu orijentaciju ka poštovanju kulture srpskog naroda i nacionalnih manjina, te njegovanju interkulturalnosti. Sadržaji predmeta Muzička kultura odabrani su iz narodnog i umjetničkog stvaralaštva shodno metodičkim zahtjevima na određenom uzrastu i razvrstani su po temama/oblastima.⁸ Preporučeni sadržaji su: kratke govorne forme (brojalice, pošalice, zagonetke, brzalice, poslovice), pjesme, igre, primjeri vokalne, vokalno-instrumentalne i instrumentalne muzike za slušanje. Kada je riječ o pjesmama, preporučeni sadržaji su komponovane i narodne pjesme koje su u prošlosti patile razne oblike rada, praznike i običaje, odnosno svakodnevni život stanovništva, te one koje su nastale kao refleksija historijskih događaja i dio su kolektivnog pamćenja. One su, pored razvoja muzičkih sposobnosti (opažanja, vokalnih i ritmičkih sposobnosti, muzičke memorije, harmonskog sluha...) i muzičkog opismenjavanja, u funkciji njegovanja nacionalnog identiteta učenika.

Bošnjaci u Republici Srbiji počeli su ostvarivati pravo na obrazovanje na maternjem jeziku (bosanskom) 2013. godine. Međutim, iako je od tada proteklo deset godina, nastavu na bosanskom jeziku prati niz problema, a jedan od njih je i mali broj preporučenih sadržaja za nastavu muzičke kulture u programima nastave i učenja. Razlog za to prvenstveno treba tražiti u nedovoljnoj istraženosti elemenata/sadržaja kulture Bošnjaka s aspekta njihove metodičke primjenljivosti u nastavi.⁹

U uputstvu za didaktičko-metodičko ostvarivanje programa nastavnicima se daje mogućnost da u nastavi pored preporučenih koriste i druge po slobodnom izboru (maksimalno do 30%), ali je uslov da su primjereni

nematerijalnog kulturnog nasleđa u Republici Srbiji", u: *Ka očuvanju nematerijalnog kulturnog nasleđa Bošnjaka u Republici Srbiji*, ur. Nermina Duran (Prijepolje, Priboj, Beograd: Nova vizija, Ženska inicijativa, Etnološko-antropološko društvo Srbije), 21.

- 8 Više riječi o tome biće u nastavku rada.
- 9 Tek su se nedavno pojavile publikacije u ovoj oblasti. Riječ je o radovima: Naka Nikšić, „Metodička primenljivost narodnih pesama novopazarskog kraja u postavci elementarne muzičke pismenosti,” *Inovacije u nastavi* 35, 2 (2022): 102–116; Naka Nikšić, *Muzičko opismenjavanje na muzičkom maternjem jeziku novopazarskog kraja* (Beograd, Učiteljski fakultet, 2022); Naka Nikšić, „Tradicionalni muzički instrument džumbuš – novopazarski bendžo i primjena u nastavi muzičke kulture”, u: *Tradicija kao inspiracija*, ur. Gordana Grujić i Saša Pavlović (Banja Luka: Akademija umjetnosti, 2022), 114–132; Naka Nikšić, „Aerofoni narodni instrument svirala od pirinča: mogućnost primjene u nastavi muzičke kulture”, *Časopis za muzičku kulturu Muzika* 1 (2023): 47–70; Naka Nikšić, „Metodička primenljivost instrumentalnih kompozicija Sulejmana Čatovića u nastavi muzičke kulture”, *Uzdanica* 1 (2023): 259–275; Naka Nikšić, „Songs about Đurumlje in Music Education”, *Konservatorijum* 1 (2023): 1–24.

mogućnostima učenika, zahtjevima i ishodima programa, te lokalitetu na kome se škola nalazi.¹⁰

Teorijskom analizom relevantnih izvora utvrdili smo da bi polazni sadržaji u nastavi muzike u osnovnoj opšteobrazovnoj školi trebali poticati iz kulture u kojoj učenik odrasta, te da se njihovim prenošenjem putem obrazovanja njeguje nacionalni identitet učenika. Također, uvidjeli smo da je u programima nastave i učenja u Srbiji zastupljen mali broj muzičkih sadržaja bošnjačke kulture, ali da se u njima nastavnicima daje mogućnost korišćenja i onih sadržaja koji nisu preporučeni programom, a primjereni su mogućnostima učenika i zahtjevima i ishodima programa. Imajući sve ovo u vidu, odlučili smo da u ovom radu istražimo metodičku primjenljivost pjesama o jednoj za kulturu Bošnjaka i njegovanje njihovog kulturnog identiteta značajnoj historijskoj ličnosti – Gazi Osman-paši. Cilj rada je unapređenje nastave muzičke kulture u novopazarskom kraju i šire, te očuvanje muzičke tradicije Bošnjaka i njihovog kulturnog i nacionalnog identiteta.

Gazi Osman-paša i pjesme o njemu

U novopazarskom kraju na slavljima povodom sklapanja braka i suneta često se pjeva o čuvenom osmanlijskom vojskovođi Gazi Osman-paši (tur. Gazi Osman Paşa, 1833–1900). Ova značajna vojna i politička ličnost Osmanlijskog carstva rođen je kao Osman Nuri u mjestu Tokat, u današnjoj Turskoj. Svoje vojno obrazovanje započeo je još u ranom djetinjstvu u Istanbulu, a od tada pa do kraja života službovao je na različitim pozicijama, širom Osmanlijskog carstva – od Jemena na istoku do Bosne na zapadu. U periodu 1873–1875. godine, između ostalog, službovao je u komandama divizije u Novom Pazaru i Bosni.¹¹ Učestvovao

10 *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za prvi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 10 (2017): 34–39; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za drugi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 16 (2018): 82–85; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za treći razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 5 (2019): 46–50; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za četvrti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 11 (2019): 47–50; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za peti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 15 (2018): 157–160; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za šesti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 15 (2018): 305–309; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za sedmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 5 (2019): 106–110; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za osmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 11 (2019): 112–117.

11 Više djetalja o životu i kretanju u službi Gazi Osman-paše vidjeti u: Mehmet Metin

je i dobio brojne bitke, ali će u historiji i pjevanju Bošnjaka zauvijek ostati zapamćen po bitkama za odbranu Plevne 1877. godine. U posljednjoj je zarobljen i u zarobljeništvu ostao nekoliko mjeseci. Tom prilikom ruski car Aleksandar II Nikolajevič (1818–1881) dodijelio mu je orden za hrabrost i nazvao ga *Lavom od Plevne*.¹² Po oslobođenju iz ropstva prvo je postavljen za kapetana sultanove garde, a potom za maršala njegove palate. Na tom položaju ostao je sve do smrti.

Prema dostupnim izvorima, u bitkama za odbranu Plevne učestvovali su "brojni Bošnjaci".¹³ Pretpostavlja se da su se prve pjesme o Gazi Osman-paši među Bošnjacima pojavile "najranije krajem 1878. ili početkom iduće godine", kad su se oni, "počeli vraćati kući".¹⁴ U ranijem istraživanju pjesama o Gazi Osman-paši u muzičkoj tradiciji Bošnjaka u novopazarskom kraju pronađeno je više njih¹⁵. To su pjesme: *Slavu slavi Osman-paša u Stambolu*

Hülagü, "Gazi Osman Paşa", *İslam Asiklopedisi*, pristupljeno 17. novembra 2023, <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/13/C13004878.pdf>.

- 12 Rusija je objavila rat Osmanlijskom carstvu 24. aprila 1877. godine. Gazi Osman-paša tada se nalazio u Vidinskoj komandi Zapadne armije. 7. jula 1877. godine je po komandi s korpusom od 25 000 vojnika iz Vidina stigao u Plevne i već 8. jula uspješno se suprotstavio prvom napadu Rusa. Ruske snage veoma brzo dobile su pojačanje i 18. jula po drugi put napale Plevne i još jednom doživjele poraz. 7. septembra Rusi su uz pomoć Rumuna još jednom napali i bili opet poraženi. Zbog ove pobjede Osman-paši je dodijeljeno zvanje gazija. Rusi su 13. septembra bombardovali Plevnu, te su se predstavnici tvrđave zbog nedostatka municije i hrane usljed dugotrajnog bombardovanja odlučili na pokret. Osman-paša je ujutro 10. decembra s vojskom od 40 000 ljudi podijeljenom na dva dijela, prelazeći rijeku Vid, ranjen gelerom rusko-rumunske topovske vatre, te je tom prilikom i zarobljen. Neko vrijeme bio je u zarobljeništvu u Bugotu, Bukureštu, Harkovu i Rusiji. Ruski car Aleksandar II Nikolajevič ga je za vrijeme zarobljeništa odlikovao Dvostrukim orlom za hrabrost i nazvao ga *Lavom od Plevne*. Oslobođen je posredovanjem visokog oficira Seraskera Musir Rauf-paše. U Istanbul je došao 12. ili 13. marta 1878. Ibid.
- 13 Alija Bejtović, „Prilozi proučavanju naših narodnih pjesama I.“, *Bilten Instituta za proučavanje folkloru* 2 (1953): 391.
- 14 Ibid., 390–391. Do ovog zaključka može se doći i uporednom analizom teksta turske pjesme *Tuna Nehri* (u prijevodu s turskog jezika *Rijeka Dunav*, poznatom i kao *Plevne marşı* (u prijevodu Marš Plevne) i pjesme *Zaplakala Şećer Đula*, koja se i danas pjeva kod Bošnjaka u novopazarskom kraju i okruženju (Bosni i Hercegovini i Crnoj Gori), a koja je nastala prepjevavanjem spomenute turske pjesme. Naime, u tekstu pjesme *Tuna Nehri* pjeva se o hrabrosti, odlučnosti i vojnoj vještini Gazi Osman-paše za vrijeme bitaka za Plevnu, dok se u tekstu pjesme *Zaplakala Şećer Đula* opjevava ljubavni dijalog između Gazi Osman-paše i njegove vjerne ljube dok je on u zarobljeništvu. Nezihe Şenturk, Naka Nikšić, "Geleneksel Boşnak Müziğinde Türk Halk Şarkıları", u: *iv. Uluslararası Türk Kültürü Kurultayı*, ur. İrfan Ünver Nasratinoğlu (Anakara: Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu, 2013), 491–502.
- 15 Riječ je o istraživanju Nake Nikšić, "The Lion of Plevna in the songs of Bosniaks

gradu (Prilog 1), *Zaplakala Šećer Đula* (Prilog 2), *Des' Osmane, desi more* (Prilog 3), *Proplakala Šećer Đula* (Prilog 4)¹⁶, *Zaplakala Šećer-Đula*¹⁷ (Prilog 5) i *Pokraj Plevne i Sofije* (Prilog 6). Pjesme su uglavnom ljubavne tematike.¹⁸ Za potrebe ovog rada izdvojena je i savremena obrada pjesme *Zaplakala Šećer Đula* u izvođenju Vanje Muhovića i grupe *Divanhana*.¹⁹

Mogućnost primjene pjesama o Gazi Osman-paši u nastavi muzičke kulture

Ono što se uvidom u programe nastave i učenja u Republici Srbiji da uvidjeti jeste da se nastava muzičke kulture u mlađim razredima osnovne škole realizuje u oblastima/temama *slušanje muzike, izvođenje muzike* i

from Sandžak", *Müzik Oyun ve Eğlence* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018), 197–207.

- 16 Upoređujući pjesme *Zaplakala Šećer Đula*, *Des' Osmane, desi more* (obje zabilježene od narodnih pjevača iz Pljevalja) i *Proplakala Šećer Đula* (zabilježena u Priboju) iz etnomuzikoloških zbirki uočavamo da je riječ o više varijanti iste pjesme. Pojava da se „iste pesme, na relativno malom području, pjevaju na različite kliše” jeste jedna od karakteristika pjesama novopazarskog kraja. Naka Nikšić, *Muzičko opisivanje na muzičkom maternjem jeziku novopazarskog kraja* (Beograd, Učiteljski fakultet, 2022), 91.
- 17 Već je istaknuto da je pjesma *Zaplakala Šećer Đula* prisutna u svakodnevnom pjevanju stanovništva novopazarskog kraja. Izvodi se na varirani melodijski obrazac turske narodne pjesme *Tuna nehri*. Do promjena u melodiji, karakteru i tempu ove pjesme u odnosu na pjesmu *Tuna nehri* najvjerovatnije je došlo usljed prepjevavanja pjesme na bosanski jezik i osmišljavanja teksta lirskog sadržaja. Naime, kao što je već istaknuto, u pjesmi *Tuna nehri* pjeva se o vojnoj vještini i hrabrosti Gazi Osman-paše, te je ova pjesma koračnica i ima svečani karakter, dok se u pjesmi *Zaplakala Šećer-Đula* opjevava ljubavni dijalog zarobljenog Gazi Osman-paše i njegove supruge (ova pjesma svrstava se u sevdalinke).
- 18 Pjesme *Zaplakala Šećer Đula*, *Des' Osmane, desi more*, *Proplakala Šećer Đula* i *Zaplakala Šećer-Đula* pjesme su s ljubavnom tematikom. U njima se opjevava ljubav između Osman-paše i Šećer Đule. Iz određenih izvora saznajemo da je Šećer Đula bila Bošnjakinja (Sarajka ili Trebinjanka). „Zaplakala Šećer Đula: Priča o ljubavi, hrabrosti i časti”, NAP, pristupljeno 11. aprila 2015, <https://www.preporod.info/bs/article/5999/zaplakala-secer-dula-prica-o-ljubavi-hrabrosti-i-casti>. Međutim, Šećer Đula je zapravo Turkinja Zâtügül Hanım (sestra Ferik Nešet Paše) s kojom je Gazi Osman-paša imao četvero djece – sinove Nureddina, Kemaleddina, Cemaleddina i Huseyin Abdulkadira. Hülâgü, “Osman Paşa”. U pjesmi *Slavu slavi Osman-paša* pjeva se o izdaji Gazi Osman-paše, dok se u pjesmi *Pokraj Plevne i Sofije* pjeva o boju za Plevnu i veliča Osman-paša. Više u: Naka Nikšić, “The Lion of Plevna in the songs of Bosniaks from Sandžak”, *Müzik Oyun ve Eğlence* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018), 197–207.
- 19 Vanja Muhović & Divanhana, „Zaplakala Šećer Đula,” snimljeno 20. marta 2010, Sarajevo, video 5:11, <https://www.youtube.com/watch?v=gEHfucwz3Og>.

muzičko stvaralaštvo, a u starijim razredima pored ovih još i u oblastima *čovjek i muzika i muzički instrumenti*.²⁰ Programom je predviđeno da na kraju IV razreda u oblasti *izvođenja muzike* učenici pjevaju pjesme u obimu od h do c^2 u mjeri $2/4$, $3/4$ i $4/4$, a u VIII razredu primjere u C-duru, a-molu, G-duru, F-duru, d-molu, D-duru, koji mogu sadržavati šesnaestine, triolu na jedinici brojanja, sinkopu i punktirani ritam u mjeri, $2/4$, $3/4$, $4/4$, $6/8$ i mješovitim taktovima ($5/8$, $7/8$).²¹ Za svaku tematsku oblast preporučeni su odgovarajući muzički sadržaji.

Pri sagledavanju metodičke primjenljivosti pjesama o Gazi Osmanpaši u oblasti izvođenja muzike, konkretno aktivnosti pjevanja pjesama, odmah se da uvidjeti da je određene pjesme iz etnomuzikoloških zapisa potrebno i moguće prilagoditi. Prilagođavanje pjesama vrši se postupcima na koje je ukazao Miodrag Vasiljević, a to su modifikovanje teksta, transponovanje melodije pjesama i eliminacija melizmatike. Modifikovanje teksta podrazumijeva promjenu mjesta riječi, zamjenu određenih riječi drugima ili skraćivanje samog poetskog teksta u pjesmama. Pjesme u etnomuzikološkim zapisima kreću se u okviru narodnih ljestvica,

-
- 20 *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za prvi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 10 (2017): 34–39; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za drugi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 16 (2018): 82–85; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za treći razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 5 (2019): 46–50; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za četvrti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 11 (2019): 47–50; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za peti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 15 (2018): 157–160; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za šesti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 15 (2018): 305–309; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za sedmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 5 (2019): 106–110; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za osmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 11 (2019): 112–117.
- 21 U mlađim razredima osnovne škole po sluhu se pjevaju pjesme bez većih skokova u melodiji, jasnog ritma, obima do oktave, oblika rečenice, perioda, dvodijelne i trodijelne pjesme s čestim ponavljanjem muzičkih fraza, u tonalitetu koji odgovara dječijem glasu. Na ovom uzrastu iz notnog teksta pjevaju se pjesme obima do none ($h-c^2$) u mjeri $2/4$, $3/4$ i $4/4$. Gordana Stojanović, *Nastava muzičke kulture od 1. do 4. razreda osnovne škole* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996). Zaključno s osmim razredom po sluhu i iz notnog teksta pjevaju se pjesme s triolom na jedinici brojanja, sinkopom, mjerom $6/8$, punktiranim ritmom, šesnaestinama u G-duru, F-duru i d-molu. U osmom razredu samo po sluhu se pjevaju pjesme u mješovitim taktovima ($7/8$, $5/8$). *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za peti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 15 (2018): 157–160; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za šesti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 15 (2018): 305–309; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za sedmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 5 (2019): 106–110; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za osmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 11 (2019): 112–117.

te sve, bez obzira na tonalne osnove, prema načelima *finske metode* notiranja narodnih napjeva, imaju za finalis ton g¹. Zato je ove pjesme potrebno transponovati tako da odgovaraju registru dječijeg glasa i da melodije nakon transponovanja budu u tonalitetima u kojima se pjeva na osnovnoškolskom uzrastu. U pjesmama o Gazi Osman-paši zastupljena je melizmatika koja se javlja u vidu jednostavnih ukrasa, prolaznih i skretničnih tonova, ali i dužeg niza tonova. Intonativno, ritmički precizno i izražajno pjevanje melizmatike predstavlja izazov i za profesionalne pjevače, a kamoli za djecu osnovnoškolskog uzrasta. Posmatrajući pjesme o Osman-paši, uviđamo da je kod nekih od njih moguće uprostiti melodiju, odnosno prilagoditi je dječijim prosječnim izvođačkim sposobnostima. To se postiže postupkom eliminacije melizmatike koji je primjenjivao Miodrag Vasiljević. Ovaj postupak sastoji se u izvlačenju kostura melodije, odnosno „onih tonova koji su nosioci slogova riječi, tj. eliminisanjem ukrasnih tonova“.²² U primjerima za ovaj postupak Miodrag Vasiljević, u zavisnosti od pjesme, pored izvlačenja tonova koji su nosioci slogova riječi, eliminisanja dužeg niza tonova, ukrasa, prolaznih i skretničnih tonova, mijenja tonska trajanja, uprošćuje metar i izostavlja upjev. Zorislava Vasiljević pri eliminaciji melizmatike kod pjesama iz etnomuzikoloških zbirki preporučuje zadržavanje prolaznih i skretničnih tonova u osminama i četvrtinama “budući da ih je lako pjevati”.²³

Nakon prilagođavanja pjesama spomenutim postupcima uviđamo da su pjesme *Slavu slavi Osman-paša* (Primjer 1), *Des'Osmane, đe si more* (Primjer 2), *Proplakala Šećer Đula* (Primjer 3) i *Zaplakala Šećer Đula* – varijante pjesme koja se danas pjeva na slavljima (Primjer 4) i da su metodički primjenljive u oblasti izvođenja muzike, odnosno za pjevanje pjesama po sluhu i iz notnog teksta (u zavisnosti od programskih zahtjeva u određenom razredu). Pjesme *Zaplakala Šećer Đula* (iz etnomuzikološke zbirke) i *Pokraj Plevne i Sofije* i nakon transponovanja i uprošćavanja melizmatike zbog svoje ritmičke i ljestvične strukture nisu metodički primjenljive u oblasti izvođenja muzike.

22 Vasiljević, Zorislava, „Ideje Miodraga Vasiljevića o mogućnosti utvrđivanja autohtonosti međumorskog narodnog pevanja”, *Međumurje*, 13/14 (1988): 185–195.

23 Naka Nikšić, *Muzičko opismenjavanje na muzičkom maternjem jeziku novopazarskog kraja* (Beograd: Učiteljski fakultet, 2022), 156.

Slav - vu slav - vi Os - man pa - ša u Stam - bo - lu gra - du,
slav - vu slav - vi ci - gar pa - li, bje - lu gla - di bra - du.

Primjer 1: *Slavu slavi Osman-paša*²⁴

Đe s' Os - ma - ne, đe si mo - re, za to - bom me gla - va bo - li,
đe s' Os - ma - ne, đe si mo - re, za to - bom me gla - va bo - li.

Primjer 2: *Đe s' Osmane*²⁵

Pro - pla - ka - la Še - ćer Đu - la, Os - man pa - še vjer - na lju - ba, a - man, a - man,
pro - pla - ka - la Še - ćer Đu - la, Os - man pa - še vjer - na lju - ba.

Primjer 3: *Proplakala šećer Đula*²⁶

Za - pla - ka - la Še - ćer Đu - la, Os - man pa - še vjer - na lju - ba.
Moj Os - ma - ne đe si bi - o, đe si voj - sku iz - gu - bi - o?

Primjer 4: *Zaplakala Šećer Đula* (pjesma zastupljena u živoj muzičkoj tradiciji stanovništva)²⁷

24 Na pjesmi *Slavu slavi Osman-paša* iz etnomuzikološke zbirke izvršeni su eliminacija melizmatike i transponovanje za čistu kvartu naniže.

25 Na pjesmi *Đe`s Osmane* iz etnomuzikološke zbirke izvršeni su eliminacija melizmatike i transponovanje za malu sekstu naniže.

26 Na pjesmi *Proplakala Šećer Đula* iz etnomuzikološke zbirke izvršeni su eliminacija melizmatike i transponovanje za malu sekstu naniže.

27 Na pjesmi *Zaplakala Šećer Đula* iz Priloga 5 izvršeni su eliminacija melizmatike i transponovanje za veliku sekstu naniže.

Programima nastave i učenja predviđeno je da učenici još od mlađeg školskog uzrasta slušaju primjere kojima će nadograditi i upotpuniti muzički doživljaj, a samim tim produbiti odnos prema muzici i njenom razumijevanju.²⁸ Otuda se u oblasti *slušanje muzike* obrađuju sadržaji koji ilustruju različita osjećanja, sredstva izvođenja, tonsku boju (boje glasa i instrumenta), karaktere i muzičke komponente (melodija, ritam, tempo, dinamika), a koji su povezani s događajima i bitnim datumima iz svakodnevnog života (različite vrste slavlja, praznici, historijski događaji...). Muzički primjeri folklorne tradicije u programima nastave i učenja kao preporučeni sadržaji za slušanje muzike pojavljuju se u četvrtom, petom, šestom, sedmom i osmom razredu osnovne škole.²⁹ Pjesma *Zaplakala Šećer Đula* u dvije varijante – iz etnomuzikološke zbirke i na način kako se danas pjeva na slavljinama (u pratnji harmonike i/jli darbuke i klarineta) mogu biti sadržaji za slušanje muzike u IV i VII, a pjesma *Pokraj Plevne i Sofije* u VII razredu osnovne škole. Učenici na ovim pjesmama mogu opaziti sredstvo izvođenja i njihovu boju (glas i instrumente) i mogu povezati sadržaje pjesama s karakterom melodija.

Programom nastave i učenja za sedmi razred osnovne škole predviđeno je da učenici slušaju savremene obrade sadržaja tradicionalne muzike. Neki od preporučenih sadržaja jesu obrade makedonskih narodnih pjesama *Zajdi, Zajdi* i *Jovano, Jovanke*. Analogno tome, obrada narodne pjesme *Zaplakala Šećer Đula* u izvođenju Vanje Muhovića i grupe *Divanhana* može biti nastavni sadržaj u ovom razredu. Na ovom muzičkom primjeru učenici mogu uočiti narodnu pjesmu kao inspiraciju za obradu u popularnoj muzici, te transformacije melodije, ritma, tempa i karaktera narodne pjesme u savremenoj obradi. Također, učenici na ovom muzičkom sadržaju, pored harmonike, klarineta i darbuke uz čiju se pratnju ova pjesma na slavljinama izvodi, mogu opaziti i druge instrumente – klavir i električnu gitaru.

U savremenoj nastavi teži se ka integrisanju nastavnih sadržaja. Oni se integrišu po horizontali i vertikalni unutar (između različitih oblasti

28 Gordana Stojanović, *Nastava muzičke kulture od 1. do 4. razreda osnovne škole* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996), 112.

29 *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za prvi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 10 (2017): 34–39; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za drugi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 16 (2018): 82–85; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za treći razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 5 (2019): 46–50; *Prosvetni glasnik*, „Pravilnik o programu nastave i učenja za četvrti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“, 11 (2019): 47–50.

istog predmeta) i između predmeta.³⁰ Posmatrajući muzičke sadržaje o Gazi Osman-paši, uočavamo da ih je moguće integrisati u okviru predmeta Muzička kultura. Pjesme koje su metodički primjenljiviji sadržaji u oblasti *izvođenje muzike* – *Slavu slavi Osman-paša, Des'Osmane, đe si more, Proplakala Šećer Đula* i *Zaplakala Šećer Đula* (varijanta koja je zastupljena u živoj muzičkoj tradiciji stanovništva) moguće je integrisati s metodički primjenljivim sadržajima u oblasti *slušanje muzike* – narodnim pjesmama *Pokraj Plevne i Sofje, Zaplakala Šećer Đula* (verzijom pjesme iz etnomuzikološke zbirke i onom koja je zastupljena u živoj muzičkoj tradiciji stanovništva), kao i savremenom obradom pjesme *Zaplakala Šećer Đula* u izvođenju Vanje Muhovića i grupe *Divanhana*. Na primjer, po horizontali u četvrtom razredu osnovne škole moguće je povezati pjevanje pjesme *Slavu slavi Osman-paša* (po sluhu i iz notnog teksta) i slušanje narodne pjesme *Zaplakala Šećer Đula* (varijantom pjesme iz etnomuzikološke zbirke i onom koja je zastupljena u svakodnevnom pjevanju stanovništva). Po vertikali je moguće povezati pjevanje pjesama *Slavu slavi Osman-paša, Des'Osmane, đe si more, Proplakala Šećer Đula* i *Zaplakala Šećer Đula* (one se s obzirom na muzičku problematiku mogu obraditi u IV, V i VI razredu osnovne škole) sa slušanjem savremene obrade pjesme *Zaplakala Šećer Đula* u VII razredu osnovne škole.

Kada je riječ o međupredmetnoj integraciji sadržaja, uočavamo da je muzičke sadržaje o Gazi Osman-paši moguće integrisati sa sadržajima predmeta Historija i Bosanski jezik. Naime, u sedmom razredu osnovne škole u okviru predmeta *Historija* obrađuju se historijski događaji druge polovine 19. vijeka, a među njima i rusko-turski rat, te je ovaj nastavni sadržaj moguće povezati po horizontali sa slušanjem pjesme *Pokraj Plevne i Sofje* ili savremene obrade pjesme *Zaplakala Šećer Đula* u VII razredu. Integraciju ovog sadržaja predmeta *Historija* moguće je ostvariti i po vertikali – s pjesmama o Gazi Osman-paši koje su predviđene za obradu u IV, V i VI razredu. Na isti način moguće je ostvariti integraciju muzičkih sadržaja o Gazi Osman-paši sa sadržajem predmeta *Bosanski jezik*. U VII razredu se u okviru predmeta *Bosanski jezik* obrađuje sevdalinka *Zaplakala Šećer Đula* (varijanta pjesme koja se danas pjeva).

30 Vilotijević, Mladen i Vilotijević, Nada, *Inovacije u nastavi* (Vranje: Učiteljski fakultet, 2008).

Zaključak

Gazi Osman-paša je značajna historijska ličnost druge polovine 19. vijeka koja je ostavila neizbrisiv trag u kulturi i kolektivnom sjećanju Bošnjaka što žive u novopazarskom kraju i šire. Otuda je prenošenje pjesama o ovoj historijskoj ličnosti na mlađe generacije putem nastave muzičke kulture od izuzetnog značaja za očuvanje njihovog kulturnog i nacionalnog identiteta.

Iz etnomuzikoloških zbirki, članaka i svakodnevnog pjevanja stanovništva na slavljinama, kao i savremenih muzičkih obrada izdvojili smo narodne pjesme: *Slavu slavi Osman-paša u Stambolu gradu*, *Zaplakala Šećer Đula* (varijanta pjesme u etnomuzikološkoj zbirci), *Đes' Osmane, đesi more*, *Proplakala Šećer Đula*, *Zaplakala Šećer-Đula* (varijanta pjesme koja je zastupljena u pjevanju stanovništva danas), *Pokraj Plevne i Sofije* i obradu narodne pjesme *Zaplakala Šećer Đula* u izvođenju Vanje Muhovića i grupe *Divanhana*. Nakon prilagođavanja izdvojenih pjesama iz etnomuzikološkog zapisa potrebama nastave muzičke kulture postupcima transponovanja melodije i eliminacije melizmatike i sagledavanja zahtjeva programa nastave i učenja za predmet Muzička kultura I–VIII razreda osnovne škole uvidjeli smo da su sve one metodički primjenljivi sadržaji u nastavi muzičke kulture. Pjesme *Slavu slavi Osman-paša*, *Đes'Osmane*, *đe si more*, *Proplakala Šećer Đula* i *Zaplakala Šećer Đula* (varijanta pjesme koja je zastupljena u živoj muzičkoj tradiciji) primjenljive su u oblasti *pjevanja pjesama* – po sluhu i iz notnog teksta. Pjesme *Pokraj Plevne i Sofije*, *Zaplakala Šećer Đula* (varijanta iz etnomuzikološke zbirke i varijanta pjesme kako se danas izvodi – u pratnji harmonike i/ili darbuke i klarineta) i njena obrada u popularnoj muzici može biti sadržaj u oblasti *slušanje muzike* u četvrtom i sedmom razredu osnovne škole. Utvrdili smo i da se spomenuti sadržaji, u skladu sa savremenim tendencijama u nastavi, mogu integrisati u okviru predmeta Muzička kultura (između predmetnih oblasti *izvođenje* i *slušanje muzike* po horizontali i vertikali), ali i sa sadržajima predmeta *Historija* i *Bosanski jezik* (po horizontali i vertikali).

Nadamo se da smo ovim radom uspjeli dati konkretne smjernice nastavnicima za implementaciju pjesama o Gazi Osman-paši u nastavi Muzičke kulture u novopazarskom kraju, kao i da smo dali doprinos muzičkoj pedagogiji i očuvanju kulturnog i nacionalnog identiteta Bošnjaka u novopazarskom kraju i šire.

Reference:

- Antović, Mihailo. *Muzika i jezik*. Niš: Niški kulturni centar, 2004.
- Bejtić, Alija. „Prilozi proučavanju naših narodnih pjesama”. *Bilten Instituta za proučavanje folklor* 2 (1953): 387–403.
- Hülagü, Mehmet Metin. “Gazi Osman Paşa”. *İslam Asiklopedisi*. Pristupljeno 17. novembra 2023. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/13/C13004878.pdf>.
- Levitin, Danijel. *Muzika i mozak*. Novi Sad: Psihopolis, 2011.
- Muhović, Vanja & Divanhana, „Zaplakala Šećer Đula”. Snimljeno 20. marta 2010, Sarajevo. Video 5:11. <https://www.youtube.com/watch?v=gEHFUCWZ3Og>.
- NAP. „Zaplakala Šećer Đula: Priča o ljubavi, hrabrosti i časti”. Pristupljeno 11. aprila 2015. <https://www.preporod.info/bs/article/5999/zaplakala-secer-dula-prica-o-ljubavi-hrabrosti-i-casti>.
- Nikšić, Naka. “The Lion of Plevna in the songs of Bosniaks from Sandžak”. U: *Müzik Oyun ve Eğlence*, 197–207. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018.
- Nikšić, Naka. „Metodička primenljivost narodnih pesama novopazarskog kraja u postavci elementarne muzičke pismenosti.” *Inovacije u nastavi* 35, 2 (2022): 102–116.
- Nikšić, Naka. *Muzičko opismenjavanje na muzičkom maternjem jeziku novopazarskog kraja*. Beograd: Učiteljski fakultet, 2022.
- Nikšić, Naka. „Tradicionalni muzički instrument džumbuš – novopazarski bendžo i primjena u nastavi muzičke kulture”. U: *Tradicija kao inspiracija*, urednici Gordana Grujić i Saša Pavlović, 114–132. Banja Luka: Akademija umjetnosti, 2022.
- Nikšić, Naka. „Aerofoni narodni instrument svirala od pirinča: mogućnost primjene u nastavi muzičke kulture”. *Časopis za muzičku kulturu Muzika* 1 (2023): 47–70.
- Nikšić, Naka. „Metodička primenljivost instrumentlanih kompozicija Sulejmana Čatovića u nastavi muzičke kulture”. *Uzdanica* 1 (2023): 259–275.
- Nikšić, Naka. „Songs about Đurumlje in Music Education”. *Konservatoryum* 1 (2023): 1–24. Istanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Prosvetni glasnik*. „Pravilnik o programu nastave i učenja za prvi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja”. 10 (2017): 34–39.
- Prosvetni glasnik*. „Pravilnik o programu nastave i učenja za drugi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja”. 16 (2018): 82–85.
- Prosvetni glasnik*. „Pravilnik o programu nastave i učenja za treći razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja”. 5 (2019): 46–50.
- Prosvetni glasnik*. „Pravilnik o programu nastave i učenja za četvrti razred

- osnovnog obrazovanja i vaspitanja". 11 (2019): 47–50.
- Prosvetni glasnik*. „Pravilnik o programu nastave i učenja za peti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“. 15 (2018): 157–160.
- Prosvetni glasnik*. „Pravilnik o programu nastave i učenja za šesti razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“. 15 (2018): 305–309.
- Prosvetni glasnik*. „Pravilnik o programu nastave i učenja za sedmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“. 5 (2019): 106–110.
- Prosvetni glasnik*. „Pravilnik o programu nastave i učenja za osmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja“. 11 (2019): 112–117.
- Stojanović, Gordana. *Nastava muzičke kulture od 1. do 4. razreda osnovne škole*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996.
- Şenturk, Nezihe, Nikšić, Naka. "Geleneksel Boşnak Müziğinde Türk Halk Şarkıları". U: *iv. Uluslararası Türk Kültürü Kurultayı*, urednik İrfan Ünver Nasrattınoğlu, 491–502. Ankara: Halk Kültürü Arastirmalari Kurumu, 2013.
- Vasiljević, Miodrag. *Narodne melodije iz Sandžaka*. Beograd: SANU, 1953.
- Vasiljević, M. A. *Zbornik narodnih pjesama po pjevanju Hamdije Šahinpašića*, urednica Ivana Drobni. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.
- Vasiljević, Zorislava. „Ideje Miodraga Vasiljevića o mogućnosti utvrđivanja autohtonosti međumurskog narodnog pevanja.“ *Međumurje* 13/14 (1988): 185–195.
- Vilotijević, Mladen. *Didaktika 1*. Beograd: Učiteljski fakultet, 2000.
- Vilotijević, Mladen. *Didaktika 2*. Beograd: Učiteljski fakultet, 2000.
- Vilotijević, Mladen i Vilotijević, Nada. *Inovacije u nastavi*. Vranje: Učiteljski fakultet, 2008.
- Živković, Dušica, Filipović, Danijela. „O sistemu zaštite nematerijalnog kulturnog nasleđa u Republici Srbiji“. U: *Ka očuvanju nematerijalnog kulturnog nasleđa Bošnjaka u Republici Srbiji*, urednica Nermina Duran, 13–31. Prijepolje, Priboj, Beograd: Nova vizija, Ženska inicijativa, Etnološko-antropološko društvo Srbije.

Summary

Methodical Applicability of Songs About Gazi Osman-paša

In this paper, we first presented Gazi Osman-paša and seven poems about him. Then, after adapting the songs from ethnomusicological records to the needs of teaching *Music* it was established that the songs *Slavu slavi Osman-paša u Stambolu gradu*, *Des' Osmane, desi more*, *Proplakala Šećer-Đula* and *Zaplakala Šećer-Đula* (a song that is sung at celebrations today) are methodologically applicable in the field of music performance. It was also determined that the folk songs *Pokraj Plevna i Sofije*, *Zaplakala Šećer-Đula* (both versions) and its contemporary arrangement performed by Vanja Muhović and the group *Divanhana* are applicable in the field of listening to music. The aforementioned contents can be integrated within the subject of *Music*, but also with the contents of the subjects of *History* and *Bosnian language*. The aim of the work is to improve the teaching of *Music* in the Novi Pazar region and beyond, and to preserve the cultural and national identity of Bosniaks.

Prilozi

Музыкальный фрагмент с четырьмя станами нот и соответствующими текстами на сербском языке. Музыка записана в нотации с ключом G-dur и ритмом 2/4. В начале фрагмента указаны метры: I-та, Iас (XIV), II-11, Iбе (XIV), II-4, Iв (XIV), 5-11, Iа (XIV), II-1. Текст песни: Сла-ву сла-ви О-сман па-ша у Стам-бо-лу гра-лу, сла-ву сла-ви ми-гар па-ли, бе-лу гла-ди бра-лу.

Prilog 1: *Slavu slavi Osman-paša u Stambolu gradu*³¹

Музыкальный фрагмент с четырьмя станами нот и соответствующими текстами на сербском языке. Музыка записана в нотации с ключом G-dur и ритмом 2/4. В начале фрагмента указаны метры: I A VIII, а-8, I B12 (VII), 7-3, I C VIII, б-3, I D VIII, 4-1. Текст песни: Запла-ка-ла Ше-ћер-ђу-ла, Де-ман па-ше вјер-на љу-ба, а-ман, ма-ма! Запла-ка-ла Ше-ћер-ђу-ла, Де-ман па-ше вјер-на љу-ба.

Prilog 2: *Zaplakala Šećer Đula*³²

31 Miodrag, Vasiljević, *Zbornik narodnih pjesama po pjevanju Hamdije Šahinpašića*, ur. Drobnji (Podgorica: Muzički centar Crne Gore), 184.

32 Ibid., 58.

Musical score for "Des'osmane, desi more". The score is written in 3/4 time and features a melody with lyrics in Cyrillic. The lyrics are: ЂЕ С'ОСМАНЕ, ЂЕ СИ МО - РЕ, ЗА ТО - БОМ МЕ ГЛА - ВА БО - ЛИ АМАН, А - МАН! ЂЕ С'ОС - МА - НЕ, ЂЕ СИ, МО - РЕ, ЗА ТОБОМ МЕ ГЛАВА БО - ЛИ.

The score includes four staves of music. The first staff has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The melody is marked with a bar line and a measure rest of 8 measures, labeled A(8). The second staff has a bar line and a measure rest of 8 measures, labeled B(8+4). The third staff has a bar line and a measure rest of 7 measures, labeled 7-3; and a bar line and a measure rest of 8 measures, labeled C(8). The fourth staff has a bar line and a measure rest of 3 measures, labeled 3-3; and a bar line and a measure rest of 8 measures, labeled D(8). The score ends with a double bar line and a measure rest of 4 measures, labeled 4-1.

Prilog 3: *Des'osmane, desi more*³³

Musical score for "Proplakala Šećer Đula". The score is written in 3/4 time and features a melody with lyrics in Cyrillic. The lyrics are: ПРО ПЛА - КА - ЈА ШЕЋЕР ЂУ - ЈА, ОСМАН ПА - ШЕ ВЈЕРНА ЈЪУ - БА, АМАН, А - МАН! ПРОПЛАКА - ЈА ШЕЋЕР ЂУ - ЈА, ОСМАН ПА - ШЕ ВЈЕРНА ЈЪУ - БА.

The score includes four staves of music. The first staff has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The melody is marked with a bar line and a measure rest of 8 measures, labeled A(8). The second staff has a bar line and a measure rest of 8 measures, labeled B(8+4). The third staff has a bar line and a measure rest of 7 measures, labeled 7-3; and a bar line and a measure rest of 8 measures, labeled C(8). The fourth staff has a bar line and a measure rest of 8 measures, labeled D(8). The score ends with a double bar line and a measure rest of 4 measures, labeled 4-1.

Prilog 4: *Proplakala Šećer Đula*³⁴

33 Vasiljević, Miodrag. *Narodne melodije iz Sandžaka* (Beograd: SANU, 1953), 240–241. Pjesmu je zabilježio Jusuf Lačević iz Pljevalja.

34 Vasiljević, Miodrag. *Narodne melodije iz Sandžaka* (Beograd: SANU, 1953), 241. Pjesmu je zabilježila Ševala Vlahovljak-Skorupan iz Priboja.

Musical score for the song "Zaplakala Šećer Đula". The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff contains the lyrics: "Za-pla-ka - la Še-ćer Đu - la, Os-man pa-še vjer-na lju - ba." The second staff contains the lyrics: "Moj Os- ma- ne đe si bi - o, đe si voj - sku iz - gu - bi - o?"

Prilog 5: *Zaplakala Šećer Đula*³⁵

Musical score for the song "Pokraj Plevne i Sofije". The score is written in G major and 12/8 time. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff contains the lyrics: "Po-kraj Plev ne - i - So - fi-je, pok-raj Plev ne i So -". The second staff contains the lyrics: "-fi - je kr - va - vo se - Sun - ce". The third staff contains the lyrics: "li - je, kr-va - vo se - sun - ce vi - je." A tempo marking of "♩=45" is present at the beginning of the first staff.

Prilog 6: *Pokraj Plevne i Sofije*³⁶

35 Etnomuzikološki zapis autora po pjevanju Rustema Muratovića iz Novog Pazara.

36 Naka Nikšić, "The Lion of Plevna in the songs of Bosniaks from Sandžak", *Müzik Oyun ve Eğlence* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018), 206. Pjesmu je zabilježio Avdija Avdića iz Bijelog Polja.

Usporedba provedbe online nastave solfeggia na univerzitetskom nivou između Bosne i Hercegovine i Slovenije

A Comparison of Conducting Online Solfeggio Classes in Higher Education Between Bosnia and Herzegovina and Slovenia

Nerma Hodžić-Mulabegović (Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina)

Senad Kazić (Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina)

Katarina Zadnik (Slovenija / Slovenia)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.537

ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: Istraživanje se temelji na anketnom upitniku koji je namijenjen dvjema fokus grupama, studentima Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu (Bosna i Hercegovina) i Muzičke akademije Univerziteta u Ljubljani (Slovenija). Odnosi se na realizaciju nastave solfeggia tokom perioda *lockdowna* uslijed pandemije COVID-19 od marta do maja 2020. godine. U fokusu je provedba *online* nastave solfeggia, afirmativni i negativni aspekti. Zasniva se na kvantitativnom metodološkom pristupu, u kojem se koristila deskriptivna i kauzalno-neeksperimentalna metoda pedagoškog istraživanja, te su primijenjeni odgovarajući postupci analize podataka. Analizom i definiranjem deskriptivnih rezultata, koji su ishod ličnih iskaza studenata, istraživanje se definira i kao kvalitativno.

KLJUČNE RIJEČI: Solfeggio. Akademsko obrazovanje. Online nastava. Afirmativni i negativni aspekti.

ABSTRACT: The research is based on a survey questionnaire intended for two focus groups, students of the Music Academy of the University of Sarajevo (Bosnia and Herzegovina) and the Music Academy of the University of Ljubljana (Slovenia). It refers to the realization of Solfeggio classes during the lockdown period, from March to May 2020. The focus is on the implementation of online solfeggio classes, both positive and negative aspects. The research is based on a quantitative methodological approach, in which a descriptive and causal-non-experimental method of

pedagogical research was used, with appropriate data analysis procedures being applied. By analysing and defining descriptive results, which are the outcome of students' personal statements, the research is also defined as qualitative.

Key words: Solfeggio. Academic education. Online classes. Affirmative and negative aspects.

Provedba obrazovnog procesa u *online* formatu prisutna je na svim nivoima i u svim oblicima obrazovanja. Bila je znatno zastupljena za vrijeme pandemije COVID-19, a naročito u periodu *lockdowna* tokom kojega je u potpunosti usmjerena na *online* radno okruženje.

Ideja o učenju na daljinu zaživjela je krajem 80-ih godina 20. stoljeća. Realizacija muzičke edukacije u *online* formatu počinje se podrobnije problematizirati početkom 21. stoljeća.¹ Ipak, kontinuirana realizacija *online* nastave solfeggia, koja je bila rezultat iznenadnog *lockdowna*,² na izvjestan je način zatekla učesnike nastavnog procesa. Stoga se bitnim čine istraživanja u kojima se težište stavlja na provedbu *online* nastave solfeggia, njene afirmativne i negativne aspekte.

U Bosni i Hercegovini realizirana su istraživanja o provedbi *online* nastave solfeggia u čijem su fokusu učesnici nastavnog procesa svih nivoa muzičkog obrazovanja iz Bosne i Hercegovine, te informativno u manjem broju i iz zemalja regije,³ a kojim se između ostalog ukazuje i na prepoznavanje položaja, važnosti i potencijala Oblasti solfeggio u muzičkom odgoju i obrazovanju.⁴ U Sloveniji su provedena istraživanja

1 Nerma Hodžić-Mulabegović, Senad Kazić i Ena Plakalo, „Nastava solfeggia u online okruženju – evaluacija i perspektive“, *Časopis za muzičku kulturu Muzika* 2 (2021): 32.

2 Period mart–maj 2020. godine.

3 Senad Kazić, Nerma Hodžić-Mulabegović i Sead Begagić, „Subjektivna procjena učesnika nastavnog procesa o uspješnosti kontinuirane provedbe online nastave solfeggia“, u: *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena*, 7. Zbornik radova Sedmog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga, ur. Sabina Vidulin (Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Muzička akademija u Puli, 2021), 285–315.

4 Primjetne su analize uspješnosti kao i upute za provedbu *online* nastave resornih ministarstava. Međutim, upute i analize više se kategoriziraju kao uopćene, odnosno bez posebnog fokusa na nastavu solfeggia. Vidi u: Ministarstvo za obrazovanje, nauku i mlade Kantona Sarajevo, *Metodologija realizacije online nastave u Kantonu Sarajevo sa smjernicama za izradu digitalnog obrazovnog sadržaja i praćenje, vrednovanje i ocjenjivanje učenika/ca* (Sarajevo: Ministarstvo za obrazovanje, nauku i mlade Kantona Sarajevo, 2020), <https://sscha.edu.ba/wp-content/uploads/2020/08/>

u osnovnoj muzičkoj školi o upotrebi informaciono-komunikacione tehnologije⁵ i oblicima učenja na daljinu tokom prvog vala pandemije COVID-19 u svim slovenskim regijama.⁶

Definiranje problema istraživanja

Istraživanje se zasniva na poređenju dviju grupa studenata: Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu (Bosna i Hercegovina) i Muzičke akademije Univerziteta u Ljubljani (Slovenija). Cilj je na osnovu komparacije stavova i mišljenja studenata ustanoviti način provedbe *online* nastave solfeggia, te njene afirmativne i negativne aspekte.

Za potrebe ankete pitanja su grupisana u četiri problemski utvrđena seta:

1. Kako studenti definiraju preferencije i muzičke kompetencije na predmetu Solfeggio?
2. Korišteni digitalni alati i oblici rada, uslovi rada i ambijent.

Metodologija-2020.pdf; Ministarstvo za odgoj i obrazovanje Kantona Sarajevo, *Uputstvo o organizaciji i realizaciji odgojno-obrazovnog rada u osnovnim i srednjim školama na području Kantona Sarajevo u školskoj 2020/2021. godini* (Sarajevo: Ministarstvo za odgoj i obrazovanje Kantona Sarajevo, 2021), https://mo.ks.gov.ba/sites/mo.ks.gov.ba/files/uputstvo-precisceni_tekst.pdf; Ministarstvo obrazovanja, nauke, kulture i sporta Unsko-sanskog kantona, *Priručnik sa metodičkim uputama za obrazovanje na daljinu u periodu prekida redovne nastave za osnovne i srednje škole Unsko-sanskog kantona* (Bihać: Ministarstvo obrazovanja, nauke, kulture i sporta Unsko-sanskog kantona, 2020), https://vladausk.ba/v4/files/media/pdf/5e91ba7e51dbc3.37136190_PRIRUCNIK%20SASA%20METODI%20C4%8CKIM%20UPUTAMA%20ZA%20OBRAZOVANJE%20NA%20DALJINU%20-%20ONLINE%20NASTAVA%20-%20APRIL%202020.pdf; Ministarstvo za obrazovanje, nauku, kulturu i sport. Pedagoški zavod Zenica, *Analiza realizacije konsultativne nastave primjenom informaciono-komunikacijskih tehnologija u osnovnim i srednjim školama Zeničko-dobojskog kantona* (Zenica: Ministarstvo za obrazovanje, nauku, kulturu i sport. Pedagoški zavod Zenica, 2020), https://www.zdk.ba/sjednicevlade/sjednice2020/72-sjednica/72-20_01-09-2020.pdf; Ministarstvo za odgoj i obrazovanje Kantona Sarajevo, *Priručnik za organizaciju i realizaciju odgojno-obrazovnog procesa u okolnostima pandemije COVID-19* (Sarajevo: Ministarstvo za odgoj i obrazovanje Kantona Sarajevo, 2021), https://mo.ks.gov.ba/sites/mo.ks.gov.ba/files/prirucnik_mo_ks.pdf; PROMENTE socijalna istraživanja, „Procjena online nastave tokom pandemije COVID-19 od strane roditelja i učenika u BiH: izvještaj mart–juni 2020.“, pristupljeno 25. augusta 2021, <https://www.promente.org/onlineroditeljucenici.pdf>.

- 5 Martina Valant, „Pouk v glasbeni šoli po šolski prenovi“, u: *Javno glasbeno šolstvo na Slovenskem – pogledi ob 200-letnici, Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani, Letnik 12*, številka 25, ur. Branka Rotar Pance (Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2016), 217–237.
- 6 Natalija Šimunovič, „Poučevanje inštrumenta v času epidemije covid-19“, u: *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani, Letnik 16*, številka 32, ur. Katarina Habe (Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2020), 11–39.

3. Zadovoljstvo samostalnim radom / poboljšanje i uočavanje kompetencija.
4. Stavovi studenata prema *online* nastavi solfeggia.

Metodološki okvir istraživanja

Istraživanje se odnosi na period od marta do maja 2020. godine tokom kojeg se nastava solfeggia kontinuirano provodila isključivo u *online* formatu. Zasniva se na kvantitativnom metodološkom pristupu, u kojem se koristila deskriptivna i kauzalno-neeksperimentalna metoda pedagoškog istraživanja. Uzorak ankete obuhvatio je 124 studenta i 11 ciklusa studija: 73 studenta iz Sarajeva i 51 iz Ljubljane. Anketa je anonimna, provedena je na dobrovoljnoj bazi i služi isključivo u naučnoistraživačke svrhe. Realizirana je *online* u periodu od 9. do 31. decembra 2020. godine putem platforme Office 365 (aplikacija Microsoft Forms).⁷

Anketni upitnik sadržavao je 30 tvrdnji/pitanja. Saglasnost s ponuđenim tvrdnjama/pitanjima kategorizirana je na 5-stepenoj numeričkoj skali (1 – potpuno netačno, 2 – uglavnom netačno, 3 – nisam siguran, 4 – uglavnom tačno, 5 – potpuno tačno), pri čemu veći rezultat u odgovorima ukazuje na veću izraženost varijable koja se ispituje. Ispitanici su tvrdili ili odbili tvrdnju odgovorima da/ne, birali su pitanja s jednim ili višestrukim izborom. Prema sadržaju pitanja se klasificiraju kao pitanja o objektivnim činjenicama, subjektivnim stavovima i preferencijama. Stavovi koje su studenti iznosili o pitanjima otvorenog tipa interpretirani su generiranjem prikupljenih tumačenja, te su svrstani u manje cjeline kojima se tretira isti ili sličan sadržaj i problematika, pri čemu se uočavaju zajednički elementi i povezanost. Uočeni rezultati ne podliježu matematičko-statističkim metodama obrade podataka. Autori rada bili su direktni sudionici u problematiziranoj *online* nastavi solfeggia. Kontinuirano su zapažali i promatrali reakcije studenata te o njima diskutovali. Oslanjajući se na te spoznaje i prosudbe, te uviđajući problematiku koju su studenti apostrofirali isticanjem svojih stavova, definirani rezultati imaju kvalitativna svojstva.⁸

7 Microsoft, „Office 365: Microsoft Forms“, pristupljeno 6. decembra 2020, <https://educationblog.microsoft.com/en-us/tag/microsoft-forms>.

8 Ivan Čavlović, *Uvod u muzikologiju i metodologija naučno-istraživačkog rada* (Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Muzikološko društvo FBiH, 2012); Vladimir Mužić, *Uvod u metodologiju istraživanja odgoja i obrazovanja* (Zagreb: Educa, 2004); Veljko Bandur i Nikola Potkonjak, *Istraživački rad u školi. Akciona istraživanja* (Beograd: Školska knjiga, 2006); Vesna Lamza Posavec, *Kvantitativne metode istraživanja: anketa i analiza sadržaja* (Zagreb: Hrvatski studij Sveučilišta u Zagrebu, 2011).

Metode obrade i analize podataka

Nakon prikupljanja podataka provedeni su postupci deskriptivne analize podataka (prosječni rezultati, raspršenja, analiza frekvencija odgovora). Za mjerenje statističkih razlika između frekvencija primijenjen je χ^2 test, zatim t-test za nezavisne uzorke kako bi se utvrdile eventualne statističke razlike između posmatranih grupa. Spearmanovom korelacijom mjerena je povezanost odgovora ispitanika. Okvirne granice korelativnosti su: od 0,00 do $\pm 0,20$ \rightarrow nikakva ili neznatna povezanost; od $\pm 0,20$ do $\pm 0,40$ \rightarrow lagana povezanost; od $\pm 0,40$ do $\pm 0,60$ \rightarrow srednje jaka povezanost; od $\pm 0,60$ do $\pm 1,00$ \rightarrow visoka povezanost. Statističke hipoteze testirane su na nivou $p=0,05$. Ukupni rezultat na skali stavova studenata o zadovoljstvu *online* nastavom solfeggia dobio se kao jednostavna linearna kombinacija rezultata na svim pitanjima koji pripadaju toj skali. Pouzdanost mjernih ljestvica testirana je definiranjem *Cronbach alfa* koeficijenta. Podaci su obrađeni pomoću programskih paketa MS Excel i IBM SPSS.

Rezultati i diskusija

Set pitanja 1: Kako studenti definiraju preferencije i muzičke kompetencije na predmetu Solfeggio?

Za tvrdnju *Solfeggio mi je jedan od omiljenih predmeta* studenti iz Sarajeva su odgovorili da je uglavnom tačna sa 26,03% (19 od 73) i potpuno tačna sa 13,7% (10 od 73). Studenti iz Ljubljane su na navedenu tvrdnju odgovorili sa „potpuno netačno“ 15,69% (8 od 51) i „uglavnom netačno“ sa 25,49% (13 od 51), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=3,59$, $p=0,464$). Nije bilo značajnih razlika između percepcije studenata iz Ljubljane ($M=2,74$, $SD=1,15$) i studenata iz Sarajeva ($M=3,10$, $SD=1,23$); $t(124)=1,609$, $p=0,110$.

Pitanje o zadovoljstvu predmetom Solfeggio uopćeno je i ima mnogo poveznica o kojima bi se moglo diskutirati. Predmet Solfeggio kontinuirano se uči kroz osnovno i srednje muzičko obrazovanje i nastavlja na muzičkim studijama. Zbog toga je sasvim realno da su stavovi o ovom predmetu stečeni u prethodnom školovanju i kao takvi zadržani i na studiju. S obzirom na to da se radi o predmetu intenzivne interakcije između učenika i nastavnika, na iskazano zadovoljstvo kod studenta može utjecati ličnost nastavnika, metode koje je provodio, izbor nastavnog gradiva itd. Drugi važan čimbenik je instrument koji student svira jer to također u značajnoj

mjeri može utjecati na stavove o solfeggiju.⁹ Sve to potvrđuje činjenica da procentualno najveći broj studenata nema jasan stav o izrečenom pitanju, „nisam siguran“ (Sarajevo 28,77%, Ljubljana 35,29%), dakle imaju ambivalentan odnos prema predmetu Solfeggio. Također, uzevši u obzir period tokom kojeg je provođeno istraživanje najveći broj odgovora „nisam siguran“ mogao bi se protumačiti kao promjena stava u smislu sklonosti ili odbojnosti prema klasičnom ili *online* pristupu podučavanju i učenju.

Na tvrdnju *Solfeggio me potiče i omogućava mi da koristim istovremeno više svojih muzičkih znanja i vještina* studenti iz Sarajeva i studenti iz Ljubljane su podjednako odgovorili, te nema statističke značajnosti između njihovih odgovora ($\chi^2=1,133$, $p=0,769$). Nije bilo značajnih razlika između percepcije studenata iz Ljubljane ($M=4,12$, $SD=0,95$) i studenata iz Sarajeva ($M=3,97$, $SD=1,01$); $t(124)=-0,8024$, $p=0,423$). Tvrdnju kao uglavnom ili potpuno tačnu podupire 68,5% sarajevskih i 76,47% ljubljanskih studenata. Dobiveni rezultat izuzetno je pozitivan i zadivljujući jer su učenici svjesni važnosti predmeta Solfeggio kao aktivnosti u podršci njihovoj specifičnoj muzičkoj profesiji, što ukazuje na značaj teze da je solfeggio osnovni i glavni povezujući element u holističkom razvoju muzičara.¹⁰

Za tvrdnju *Melodijski primjeri mi idu dobro jer mi je intonacija dobra* studenti iz Sarajeva su odgovorili da je potpuno tačna 31,51% (23 od 73) u odnosu na studente iz Ljubljane koji su s „potpuno tačno“ odgovorili sa 21,57% (11 od 51), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=1,812$, $p=0,77$). Nije bilo značajnih razlika između percepcije studenata Ljubljane ($M=3,31$, $SD=1,27$) i studenata Sarajeva ($M=3,60$, $SD=1,27$); $t(124)=1,194$, $p=0,235$. Procjena vlastitih sposobnosti u melodijskom segmentu solfeggia statistički je vrlo

9 Senad Kazić, „Significance and effect of external factors on the formation and shaping of individual/subjective musical thought in the sphere of elementary music theory“, u: *The collection of papers, The 10th International Symposium „Music in Society“*, ur. Amra Bosnić and Naida Hukić (Sarajevo: Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina, Academy of Music, University of Sarajevo, 2018), 80–87; Ena Plakalo, Nerma Hodžić-Mulabegović i Senad Kazić, „The impact of long-term playing of a musical instrument on the perception of acoustic phenomena in aural skills training“, u: *Proceedings of the PAM-IE Belgrade*, ur. Blanka Bogunović, Sanela Nikolić i Dejana Mutavdžin (Belgrade: Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 2022), 29–36.

10 Katarina Zadnik, „Cross-curricular connections between instrument and music theory in Slovenian music schools“, u: *Interdisciplinary perspectives in music education*, ur. Jerneja Žnidaršič (Hauppauge (NY): Nova Science Publishers, 2020), 227–247; Lucija Muženič, „Medpredmetno povezovanje ustvarjalnih dejavnosti pri nauku o glasbi in pouku inštrumenta v nižjih razredih glasbene šole“ (Magistarski rad, Univerza v Ljubljani, 2021).

ujednačena između dvije grupe studenata. Evidentno je da četvrtina ili više od ukupnog broja ispitanika ponovo „nisu sigurni“ u procjeni, Sarajevo 26,03% (19 od 73), Ljubljana 29,41% (15 od 51). No, ukupan broj afirmativnih odgovora značajno je veći od ukupnog broja negativnih odgovora. Može se pretpostaviti i kako je ovaj rezultat usko povezan s potrebom učenika za formativnim ocjenjivanjem nastavnika, tj. vrednovanjem samog procesa učenja i napredovanja. Kontinuirano formativno deskriptivno ocjenjivanje od strane nastavnika važan je akademski element za motivaciju i samo/korekciju svakog studenta u daljim koracima prema postizanju boljih rezultata u predmetnoj oblasti. Solfeggio s relativno manjim brojem studenata u grupi i raznovrsnim oblicima i postupcima rada¹¹ omogućava nastavniku (i asistentu) individualizaciju i kontinuirano praćenje svakog pojedinačnog studenta.

Tvrđnju *Lakše mi je pjevati uz klavirsku pratnju ili pratnju nekog muzičkog instrumenta* studenti iz Ljubljane statistički su značajno više potvrdili sa 96,08% (49 od 51) u odnosu na studente iz Sarajeva sa 79,45% (58 od 73) ($\chi^2=7,016$, $p=0,008$). Statistički je manje značajan manji broj negativnih odgovora (Sarajevo 20,55%, Ljubljana 3,92%).

Tvrđnju *Melodijski diktat radim bez poteškoća* studenti iz Sarajeva nešto više su potvrdili kao uglavnom tačnu sa 23,29% (17 od 73) i potpuno tačnu sa 19,18% (14 od 73) nego studenti iz Ljubljane, koji su uglavnom tačno odgovorili sa 11,76% (6 od 51) i potpuno tačno sa 19,61% (10 od 51), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=72,771$, $p=0,597$). Nema značajnih razlika između percepcije studenata iz Ljubljane ($M=2,92$, $SD=1,35$) i studenata iz Sarajeva ($M=3,14$, $SD=1,32$); $t(124)=0,886$, $p=0,337$.

Samoprocjena o uspješnosti zapisivanja melodijskih diktata ipak ukazuje na nešto strožiji stav o vlastitim mogućnostima iako se i ovdje odgovori statistički uglavnom podudaraju. Naime, odgovor „nisam siguran“ ne može se posmatrati isključivo kao neutralan odgovor, nego se može pridodati u grupu negativnih odgovora, Sarajevo 21,92%, Ljubljana 25,49%. Ovo je, naravno, opet subjektivan stav studenata i statistički pouzdan odgovor u ovom slučaju dobio bi se tek kada bi se obje grupe studenata podvrgle istom testu i pod istim uvjetima.¹²

11 Senad Kazić, *Solfeggio: historija i praksa* (Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2013).

12 Zadnik je potvrdila sličan rezultat i na nižem stepenu muzičkog obrazovanja, u kojem su osmogodišnja djeca iskazivala svoje protivljenje melodijskom diktatu. Vidi u: Katarina Zadnik, *Nauk o glasbi v slovenski glasbeni šoli: med preteklostjo, sedanostjo in*

Na tvrdnju *Ritamski diktat radim bez poteškoća* studenti iz Sarajeva su statistički značajno više odgovorili „uglavnom tačno“ sa 42,47% (31 od 73) nego studenti iz Ljubljane sa 21,57% (11 od 51) ($\chi^2=5,854$, $p=0,015$). Ipak nije bilo značajnih razlika između ukupne percepcije studenata iz Ljubljane ($M=3,23$, $SD=1,32$) i studenata iz Sarajeva ($M=3,63$, $SD=0,99$); $t(124)=0,900$, $p=0,60$. Samoprocjena o uspješnosti zapisivanja ritamskih diktata pokazuje nešto više afirmativnih odgovora u obje skupine studenata, uzimajući u obzir i odgovore „potpuno tačno“, Sarajevo 17,81% (13 od 73), Ljubljana 21,57% (11 od 51). I ovdje se odgovor „nisam siguran“ ne može posmatrati isključivo kao neutralan odgovor, Sarajevo 28,77%, Ljubljana 29,41%, nego se može pridodati u grupu negativnih odgovora.

Tvrdnju *Moram vježbati solfeggio kod kuće jer mi rad na predavanjima nije dovoljan* studenti iz Ljubljane su većinom potvrdili sa 88,24% (45 od 51), kao i studenti iz Sarajeva sa 91,78% (67 od 73). Nema statistički značajnih razlika između ove dvije grupe ($\chi^2=0,432$, $p=0,511$). Studenti su svjesni važnosti vlastitog rada, te na osnovu ličnog angažmana očekuju i veću uspješnost.

Analizom korelacija uočava se da je najviša korelacija 0,662 evidentirana kod stavova *Melodijski diktat radim bez poteškoća* i *Melodijski primjeri mi idu dobro jer mi je intonacija dobra*. Ovdje se radi o pristupu melodijskoj supstanci iz različitih pravaca, slušanja i gledanja, i korelacija je očekivana iako ne nužna. To su dvije aktivnosti koje se međusobno razlikuju. Zadatak pjevanja melodijskih vježbi bazira se na transformaciji notnog zapisa u izvedbu, a zadatak muzičkog diktata na transformaciji izvedbe u notni zapis. Metodički korektno vođena aktivnost slušanja i percepcije muzičkih elemenata ipak može dovesti do pogrešnog zapisa koji je više pitanje muzičke pismenosti studenta. Studenti u najvećem broju posmatraju zapis i izvođenje melodije kao dva odvojena zadatka i ne nalaze puno poveznica. No, korelacija je ipak značajna za razmatranje.

Povezanost stavova *Solfeggio mi je jedan od omiljenih predmeta* i *Solfeggio me potiče i omogućava mi da koristim istovremeno više svojih muzičkih znanja i vještina* visokom korelacijom od 0,652 potvrđuje da preferencija prema ovom predmetu dovodi postepeno do svjesnosti o njegovoj širokoj lepezi ponuda kojima povezuje i druga područja muzičke edukacije. Studenti su svjesni važnosti sposobnosti unutrašnjeg sluha koji se uglavnom razvija uz aktivnosti solfeggia. Kako se čini, studenti efektivno prenose stečenu

prihodnostjo (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019).

sposobnost unutrašnjeg sluha na druge muzičke aktivnosti kao što su sviranje instrumenta, ansambla ili orkestra, pjevanje u horu itd.

Set pitanja 2: Korišteni digitalni alati i oblici rada, uslovi rada i ambijent

Iz odgovora na pitanje o *upotrebi internet platformi tokom online nastave solfeggia* zapaža se da su studenti iz Ljubljane većinom koristili platformu *MS Teams* – 94,11% (48 od 51), što je očekivano jer se Univerzitet u Ljubljani opredijelio za navedenu platformu. Na ponuđeno pitanje bilo je moguće dati više odgovora, te su ljubljanski studenti odabrali i *Dropbox* (9,8%), *Tone Savvy* (3,92%) i *Zoom* (11,76%). Muzička akademija u Sarajevu opredijelila se za platformu *Big Blue Button*. Uslijed zapaženih čestih poteškoća pri realizaciji nastave, sarajevski nastavnici i studenti opredijelili su se za aplikacije koje su se u datim okolnostima pokazale prikladnijima, te stoga studenti navode i *Zoom* – 91,79% (67 od 73), *Big Blue Button* (65,76%), *Facebook* (65,76%), *Viber* (65,76%) i *WhatsApp* (65,76%).

Odgovori na pitanje o *upotrebi aplikacija kao pomoć u vježbanju nekih elemenata solfeggia* pokazuju da one nisu nužno vezane uz online nastavu (aplikacije pokrivaju domene: intonacija, tempo, ritam, snimanje audiofajlova, učenje i auditivno prepoznavanje intervala, akorada i ljestvica, zapisivanje diktata, zadaci iz teorije muzike). Iz priloženih odgovora evidentno je da su studenti koristili različite aplikacije za različite domene, što između ostalog govori i o kompleksnosti oblasti solfeggia.

Studenti iz Ljubljane *prikladnost platforme za realizaciju nastave solfeggia* ocijenili su najvišom ocjenom 5 – 25,49% (13 of 51), dok su studenti iz Sarajeva ocjenom 5 ocijenili manjim postotkom – 13,7% (10 od 73), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=2,712$, $p=0,0964$). Studenti iz Sarajeva prikladnost platforme ocijenili su najnižom ocjenom 1 i to njih 2,7% (2 od 73) i ocjenom 2 njih 13,7% (10 od 73) u odnosu na studente iz Ljubljane koji nisu nikako dali najnižu ocjenu, a sa 3,9% (2 od 51) ocijenili su ocjenom 2, ali to nije statistički značajno ($\chi^2=7,123$, $p=0,0681$). Nije bilo značajnih razlika između prosječnih ocjena prikladnosti platforme studenata Ljubljane ($M=3,92$, $SD=0,82$) i studenata Sarajeva ($M=3,47$, $SD=0,99$); $t(124)=-2,797$, $p=0,06$. Krivulje odgovora ljubljanskih i sarajevskih studenata ukazuju na kritičan odnos prema prikladnosti platforme za realizaciju nastave solfeggia iako je tek manji broj iskazao niske ocjene 1 ili 2. Procentualno je uz ocjenu 4 najviše srednjih ocjena 3, sarajevski studenti 31,51% (23 od 73) i ljubljanski 25,49% (13 od 51). U ovom slučaju važan podatak je to što nema značajnih

statističkih razlika među njima, a to govori o univerzalnosti problema. Očigledno je da platforme nisu kreirane za solfeggio, nego su iz područja primjene u općoj komunikaciji prebačene u polje muzičke edukacije. No, s obzirom na to da se radi o auditivnim pristupima u poučavanju u kombinaciji s potrebom neposrednog kontakta s učiteljem, ubrzo su se pokazale sve nesavršenosti platformi bilo koje vrste.

Studenti iz Ljubljane 39,2% i iz Sarajeva 41,10% podjednako su odgovorili da im je *teško pratiti online nastavu solfeggia zbog slabe internet veze*, tako da nema značajnih statističkih razlika ($\chi^2=0,044$, $p=0,834$). Nije bilo značajnih razlika između percepcije studenata iz Ljubljane ($M=4,23$, $SD=0,88$) i studenata iz Sarajeva ($M=4,19$, $SD=0,88$); $t(124)=-0,271$, $p=0,787$. Gotovo identičan postotak odgovora kod obje skupine studenata potvrđuje da neadekvatna tehnička podrška još uvijek u značajnoj mjeri može ometati nastavni proces.

Studenti iz Sarajeva više su potvrdno odgovorili na pitanje *Teško mi je pratiti online nastavu jer nemam odgovarajuću tehničku opremu* sa 19,2% (14 od 73) nego studenti iz Ljubljane – 13,7% (7 od 51), koji su na isto pitanje potvrdno odgovorili, ali to nije statistički značajno ($\chi^2=0,634$, $p=0,425$). Broj potvrdnih odgovora ukazuje da je ovaj problem ipak prisutan.

Studenti iz Sarajeva statistički su značajno više potvrdili tvrdnju *I za vrijeme online nastave izvodili smo melodijske i meloritamske primjere* sa 91,78% (67 od 73) u odnosu na studente iz Ljubljane, koji su isto potvrdili sa 74,51% (38 od 51) ($\chi^2=6,902$, $p=0,0086$). Melodijski i meloritamski primjeri osnova su svake nastave solfeggia i teško je zamisliti da su nekad bili izostavljeni iz rada, što potvrđuje i veliki procent pozitivnih odgovora. Statističke razlike u potvrdnim odgovorima mogu biti rezultat metodičkog pristupa, ali to nije tema ovog rada. Pitanje je samo da li su tehničke mogućnosti dozvoljavale grupno ili samo individualno izvođenje. Ovaj manji broj negativnih odgovora može se tumačiti na način da ti studenti nisu učestvovali u izvođenju ukoliko je ono bilo na dobrovoljnoj osnovi ili ukoliko su imali neki od tehničkih problema naznačenih u prethodnim pitanjima. Teško je zamisliti drugi scenario.

Studenti iz Sarajeva također su statistički značajno više potvrdno odgovorili i na pitanje *I za vrijeme online nastave izvodili smo ritamske primjere* sa 80,8% (59 od 73) u odnosu na studente iz Ljubljane – sa 49,0% (25 od 51) ($\chi^2=13,896$, $p=0,00019$). Kad su u pitanju samo ritamski primjeri, to može imati poveznicu s nastavnim programima jer je u nekima ritamsko područje zastupljeno u većoj ili manjoj mjeri. Ovo također može imati vezu

s metodičkim pristupom jer se ritamske vježbe mogu izvoditi u kontekstu melodije (npr. parlato) ili kao zaseban metro-ritmički tok (ritamskim slogovima i dr.). Broj negativnih odgovora mogao bi se objasniti na sličan način kao i u prethodnom pitanju.

Na pitanje *I za vrijeme online nastave zapisivali smo diktate* studenti su podjednako uglavnom potvrdno odgovorili sa preko 92%. Statistički značajnih razlika između dvije grupe nije bilo. Veliki broj pozitivnih odgovora potvrđuje da se muzički diktati mogu provoditi *online* putem u različitim metodičkim provedbama. Također se može pretpostaviti da su se više izvodili muzički diktati nego ritamske/melodijske vježbe. Odgovori na ovo i prethodna dva pitanja vjerovatno su posljedica izazova i poteškoća grupnog muziciranja tokom sinhronog učenja na daljinu.

Studenti iz Sarajeva potvrdno su odgovorili na tvrdnju *I za vrijeme online nastave radili smo zajedno analitičko slušanje i pjevanje* sa 79,4% (58 od 73), a studenti iz Ljubljane sa 64,71% (33 od 51), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=3,343$, $p=0,0675$). Ne postoje značajne statističke razlike u odgovorima, ali različite statistike mogu biti rezultat različitih programskih zadataka.

Studenti iz Ljubljane nešto su više odgovorili sa „potpuno tačno“ na postavljenu tvrdnju *Lijepo je na solfeggiu pjevati u više glasova* sa 47,1% (24 od 51), a studenti iz Sarajeva sa 42,5% (31 od 73), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=0,2988$, $p=0,861$). Ovo su ujedno i najbrojniji odabrani odgovori. Visokom procentnošću odabrali su i odgovor „uglavnom tačno“, ljubljanski 35,3% (18 od 51) i sarajevski 39,7% (29 od 73). Nije bilo značajnih razlika između percepcije studenata iz Ljubljane ($M=4,23$, $SD=0,88$) i studenata iz Sarajeva ($M=4,19$, $SD=0,88$); $t(124)=-0,271$, $p=0,787$.

Kada se saberu procenti dvaju afirmativnih odgovora (uglavnom tačno i potpuno tačno), dobije se gotovo identičan rezultat: ljubljanski studenti 82,35% – sarajevski studenti 82,2%. Ovaj podatak govori o značaju višeglasnog pjevanja na nastavi solfeggia, ali i o tome da su studenti prepoznali značaj tog postupka i očigledno uživaju u tome.

Studenti iz Ljubljane potvrdno su odgovorili na tvrdnju *I za vrijeme online nastave pjevali smo svi zajedno, u isto vrijeme* tek sa 13,7% (7 od 51), a studenti iz Sarajeva sa 5,48% (4 od 73), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=0,2988$, $p=0,861$). Ova tvrdnja direktno se naslanja na prethodne. Veoma mali postotak pozitivnih odgovora ukazuje na činjenicu da je zajedničko pjevanje u *online* nastavi skoro nemoguće u postojećim tehničkim uvjetima. Ovo je značajan segment nastave koji osim tehničkih

zadataka ima značajnu ulogu u komunikaciji i socijalizaciji grupe. Nažalost, iz opravdanih razloga zajedničko pjevanje u *online* nastavi u najvećoj mjeri je izostavljeno.

Studenti iz Ljubljane statistički su značajno više potvrdno odgovorili na postavljenu tvrdnju *Kod online izvođenja primjera imam manju tremu nego u razredu* 78,4% (40 od 51) u odnosu na studente iz Sarajeva 54,8% (40 od 73) ($\chi^2=7,327$, $p=0,0067$). Ovo pitanje je važno više za samu metodičku provedbu oblika rada na nastavi solfeggia. Naime, ono prije svega potvrđuje da studenti muzike imaju tremu prilikom samostalnog izvođenja iako su u prethodnom školovanju uglavnom imali 10 godina (6 godina osnovna muzička škola + 4 godine srednja muzička škola) nastave solfeggia. Izražajinja prisutnost treme neprihvatljiva je i na tome se treba sistemski raditi. Tek onda je zanimljivo pitanje zašto studenti imaju manju tremu u *online* komunikaciji. U sociološkom smislu oni u *online* komunikaciji „ne osjećaju“ prisustvo kolega i nastavnika. Također su zanimljivi i negativni odgovori u smislu da li oni potvrđuju da jedan dio studenata ima istu tremu kod izvođenja primjera i u razredu i *online* ili je nemaju nikako.

Na tvrdnju *Tokom online nastave nedostajala mi je radna atmosfera kao kada smo na akademiji* studenti iz Sarajeva odgovorili su sa „potpuno tačno“ 57,5% (42 od 73), a studenti iz Ljubljane sa 45,1% (23 od 51), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=1,862$, $p=0,172$). Nije bilo značajnih razlika između percepcije studenata iz Ljubljane ($M=3,84$, $SD=1,38$) i studenata iz Sarajeva ($M=4,12$, $SD=1,31$); $t(124)=1,147$, $p=0,254$. Ukoliko se saberu procenti afirmativnih odgovora (uglavnom tačno i potpuno tačno), onda se može zaključiti kako najvećem broju studenata (Ljubljana 70,59%, Sarajevo 79,45%) itekako nedostaje rad u učionici. Ovo potvrđuje svjesnost studenata o nedostacima *online* nastave, važnosti predmeta Solfeggio za opći napredak i razvoj muzičkih vještina, ali vjerovatno i o ličnosti nastavnika, metodičkim pristupima i dr.

Povezanost zadovoljstva studenata *Lijepo je na solfeggiu pjevati u više glasova* i *Tokom online nastave nedostajala mi je radna atmosfera kao kada smo na akademiji* niskom korelacijom od 0,324 ukazuje da studentima nedostaje radna atmosfera kao kada su prisutni na akademiji, što se jednim dijelom osjeća kada se sjete kako im je lijepo pjevati na solfeggiu u više glasova.

Stavovi o pitanju *Prikladnost platforme za realizaciju nastave solfeggia može se ocijeniti ocjenom* nemaju povezanost s pitanjem *Lijepo je na solfeggiu*

pjevati u više glasova sa korelacijom 0,049 i s pitanjem *Tokom online nastave nedostajala mi je radna atmosfera kao kada smo na akademiji* sa korelacijom -0,139, što između ostalog ukazuje na neprikladnost platforme za ovu vrstu zadataka.

Set pitanja 3: Zadovoljstvo samostalnim radom / poboljšanje i uočavanje kompetencija

Odgovorima na tvrdnju *Online nastava solfeggia mi je omogućila da uvijek imam dostupan notni ili tekstualni materijal potreban za samostalan rad* studenti iz Sarajeva imali su tek nekoliko odgovora s „potpuno netačno“ – 1,4% i „uglavnom netačno“ sa 5,5%, dok studenti iz Ljubljane nisu imali nijedan odgovor s istim tvrdnjama. Studenti iz Sarajeva više su odgovorili s „potpuno tačno“ 54,8% (40 od 73) u odnosu na studente iz Ljubljane 43,1% (22 od 51), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=2,91$, $p=0,233$). Nije bilo značajnih razlika između percepcije studenata iz Ljubljane ($M=4,23$, $SD=0,76$) i studenata iz Sarajeva ($M=4,25$, $SD=1,00$); $t(124)=0,068$, $p=0,946$. Ukoliko se saberu procenti afirmativnih odgovora (uglavnom tačno i potpuno tačno), može se zaključiti kako su obje grupe studenata potpuno saglasne (Ljubljana 80,39%, Sarajevo 78,08%) kako ovaj vid nastave ima afirmativne aspekte u smislu praktičnije razmjene materijala za učenje koji su onda dostupni za vježbu.

Na postavljenu tvrdnju *Zadaci na online nastavi solfeggia su mi bili zanimljiviji nego kada sam na nastavi na akademiji* studenti iz Sarajeva su više odgovorili s „potpuno netačno“ sa 32,9% (24 od 73) u odnosu na studente iz Ljubljane sa 21,6% (11 od 51), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=1,895$, $p=0,1686$). Nije bilo značajnih razlika između percepcije studenata iz Ljubljane ($M=2,69$, $SD=1,22$) i studenata iz Sarajeva ($M=2,34$, $SD=1,22$); $t(124)=-1,545$, $p=0,125$.

Ovo pitanje direktno je naslonjeno na prethodno. Iako *online* pristupi ostavljaju sve materijale za rad, pokazalo se ipak da je rad u učionici zanimljiviji. To se može zaključiti iz ukupnog procenta negativnih odgovora (potpuno netačno i uglavnom netačno) ljubljanskih studenata 41,18% i sarajevskih studenata 54,8%. Također, i srednji odgovor „nisam siguran“ u ovom slučaju ide u prilog tvrdnji kako su zadaci u učionici zanimljiviji – Sarajevo 30,14%, Ljubljana 37,25%.

Na tvrdnju *Tokom online predavanja morali smo snimiti video zapis dok pjevamo i poslati ga profesoru* studenti iz Sarajeva potvrdno su odgovorili sa 49,3%, a studenti iz Ljubljane sa 41,1%, ali to nije statistički značajno

($\chi^2=0,800$, $p=0,371$). Ovdje nema nekih značajnijih razlika između afirmativnih i negativnih odgovora. Kod sarajevskih studenata skoro je jednak procenat odgovora, a kod ljubljanskih studenata razlika je neznatna.

Na postavljenu tvrdnju *Online nastava je dobra za mene jer primjere koje izvodim mogu više puta ponoviti dok snimam* studenti obje grupe skoro su identično potvrdno odgovorili sa preko 75%. Bez obzira na prirodu snimka (audio ili audio-video), ovakav rad ostavlja mogućnost za različite vrste „intervencija“ i to se na neki način potvrđuje iz afirmativnih odgovora. Tek statistički značajno manji procenat studenata nije koristio mogućnost ponavljanja, pa time i samoevaluacije. Ovo je, naravno, značajno pitanje jer prilikom neograničene mogućnosti za ponavljanje postupak *prima vista* gubi svaki smisao.

Studenti iz Ljubljane statistički su značajno više potvrdno odgovorili na postavljenu tvrdnju *Trebalo mi je puno vremena da snimim primjere koje trebam poslati* sa 80,4% (41 od 51) nego studenti iz Sarajeva 52,0% (38 od 73) ($\chi^2=10,427$, $p=0,0012$). Ovo pitanje naslanja se na prethodno jer potreba za više vremena za snimanje odnosi se upravo na mogućnost određene informatičke manipulacije snimkom ili tek pukog ponavljanja dok se ne postigne zadovoljavajući odgovor. Statistički značajna razlika između grupa mogla je proizaći zbog različito postavljenih zadataka, kao i njihovih zahtjeva.

Studenti iz Ljubljane nešto su više potvrđivali – *Tokom online nastave mnogo je više samostalnog rada* sa 66,7% (34 od 51) u odnosu na studente iz Sarajeva 60,3% (44 od 73), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=0,571$, $p=0,751$). Nije bilo značajnih razlika između percepcije studenata iz Ljubljane ($M=4,51$, $SD=0,78$) i studenata iz Sarajeva ($M=4,44$, $SD=0,78$); $t(124)=0,500$, $p=0,3089$. Skoro očekivano i skoro identično veliki je procenat studenata potvrdio ovu tvrdnju – studenti iz Ljubljane s ukupno 86,28% (potpuno tačno i uglavnom tačno) i studenti iz Sarajeva s ukupno 84,93% (potpuno tačno i uglavnom tačno).

Uviđajući utvrđene korelacijske veze za tvrdnju *Online nastava solfeggia mi je omogućila da uvijek imam dostupan notni ili tekstualni materijal potreban za samostalan rad* s tvrdnjom *Zadaci na online nastavi solfeggia su mi bili zanimljiviji nego kada sam na nastavi na akademiji*, uočava se neznatna povezanost, 0,157, i tvrdnjom *Tokom online nastave mnogo je više samostalnog rada* – neznatna povezanost 0,115. *Tokom online nastave mnogo je više samostalnog rada* i *Zadaci na online nastavi solfeggia su mi bili zanimljiviji nego kada sam na nastavi na akademiji* nemaju nikakvu

povezanost, $-0,001$, te se definiraju sljedeća zapažanja: većina studenata se slaže kako *online* nastava solfeggia omogućava bolju dostupnost materijala, pa bi s te strane bilo logično da su za samostalan rad trošili manje vremena, ali izgleda da ipak nije tako. Većina studenata negira kako su zadaci na *online* nastavi solfeggia zanimljiviji nego na akademiji, pa bi u slučaju *online* nastave trošili više vremena za samostalan rad jer nije bilo odgovarajuće motivacije. Većina studenata izvodila je primjere više puta za vrijeme snimanja primjera dok nisu došli do zadovoljavajućeg rezultata, te im je trebalo puno vremena da snime primjere koje su trebali poslati. Izvjesno je da su u tom slučaju trošili više vremena za samostalan rad.

Set pitanja 4: Stavovi studenata prema *online* nastavi solfeggia

Komentare za tvrdnju *Svojim riječima navedite prednosti online nastave solfeggia* dalo je 29 studenata iz Sarajeva. Uzimajući u obzir da su odgovori bili otvorenog tipa te da su ispitanici navodili i više od jedne tvrdnje, na koncu je uočena 41 tvrdnja. U 14 tvrdnji pozitivnim je istaknuta mogućnost praćenja nastave iz udobnosti doma, sa 7 tvrdnji studenti ukazuju na laku dostupnost radnog materijala, te sa 5 ukazuju na prednosti koje su rezultat mogućeg snimanja i preslušavanja snimljenih zadataka. U 8 tvrdnji pozitivnim je ocijenjen poticajan utjecaj *online* nastave na oslobađanje od treme. Iako su se tražili stavovi o prednostima, studenti su iskoristili mogućnost davanja mišljenja te su i ovom prilikom sa 7 tvrdnji procijenili da *online* nastava ima određene nedostatke. Zbog slojevitijeg uvida u problematiku u nastavku su ukratko navedena odabrana mišljenja studenata o prednostima *online* nastave solfeggia:

„Više pokušaja dok snimam navježbano omogućava mi da pokažem da zaista nešto mogu, ali često se zbog straha na ispitu ne pokažem.“

„Nastavu mogu pratiti iz stana i imati sve potrebne materijale na dohvat ruke.“

„Jako lijepe utiske imam sa *online* nastave solfeggia. Puno mi je pomogla oko pjevanja i intonacije.“

Studenti iz Ljubljane u 22 odgovora otvorenog tipa izjasnili su se o prednostima *online* nastave solfeggia. Većina studenata je u 20 odgovora navela veću mogućnost samoobuke u pogledu stepena stečenih kompetencija. Iako je učenicima bilo potrebno dosta vremena za pripremu snimaka, istaknuli su prednosti aktivnosti jer su u ovakvim zadacima uočili vlastito poboljšanje svojih muzičkih kompetencija i znanja. Prednost niskog nivoa anksioznosti tokom *online* nastave istaknula su 4 studenta, dok su 2 ukazala na lakše dostupan radni materijal, 2 studenta su istakla

mogućnost učenja u svom domu, 1 je kao prednost naveo mogućnost za više privatnosti, 1 student je naveo da nema nijedne prednosti, 1 student da nije u stanju iskazati prednosti *online* učenja u odnosu na tradicionalne pristupe. Poređenje izjava studenata iz Sarajeva i Ljubljane pokazalo je sličnosti sa stavovima studenata iz Ljubljane:

„Većina našeg rada teče nezavisno od časa *solfeggia*, pojedinac može prilagoditi proces učenja svom muzičkom znanju i ojačati na način koji mu najviše odgovara.“

„Osjećao sam manje stresa i anksioznosti tokom *online* lekcije nego na časovima uživo.“

Više komentara bilo je za uputu *Svojim riječima navedite nedostatke online nastave solfeggia*. Odgovore je dalo 29 studenata iz Sarajeva s ukupno 62 tvrdnje. Imajući u vidu da su studenti i na pitanje o prednostima *online* nastave naveli 7 tvrdnji kojima su željeli istaknuti nedostatke, zapaža se oko 70 tvrdnji, što je skoro duplo više u odnosu na tvrdnje s pozitivnim procjenama.

Sa 18 tvrdnji studenti kritiziraju neadekvatne tehničke uvjete, neprikladnost primjene *online* platformi za realizaciju nastave *solfeggia*. Nemogućnost ostvarivanja neverbalne komunikacije i interakcije s kolegama i profesorima problematiziraju u 12 tvrdnji, u 5 tvrdnji ističu manjak radne discipline, sa 5 ukazuju na teže uspostavljanje balansa između definiranih obaveza i realizacije domaćih zadataka i vježbanja, te u 5 tvrdnji kritiziraju nedosljednu satnicu koja je u početku *online* nastave rezultirala produžavanjem časova, kao i izražajniju upotrebu *web* i mobilnih aplikacija, što nije rezultiralo uspješnijim savladavanjem gradiva. Sa 17 tvrdnji ukazuje se na neadekvatnost *online* provedbe nastave jer nije moguće realizirati glavne zadatke, provoditi oblike i postupke rada te postići postavljene ciljeve. Među brojnim tvrdnjama izdvajaju se:

„Ponekada je loša konekcija ili slab zvuk, loša kvaliteta zvuka uopće, što dodatno otežava zadatak profesora koji ne zna da li je problem u signalu ili studentu.“

„Nedostatak interakcije sa profesorima i kolegama.“

„Neverbalna komunikacija nije zastupljena, a jako je bitna.“

„Nemogućnost zajedničkog muziciranja.“

Od ponuđenih 20 mišljenja ljubljanskih studenata većina ih je (11) izrazila problem digitalne opreme i uređaja u svojim domovima i kvaliteta internet-konekcije, što je ograničavalo mogućnost jasnog slušanja muzičkih diktata

kao i diktata intervala/akorda. 9 studenata navelo je nedostatak atmosfere razreda i društvenih interakcija među ostalim kolegama i nastavnicima. 8 studenata navelo je veća očekivanja i zahtjeve nastavnika u pogledu davanja većeg broja domaćih zadataka tokom *online* časova. 3 studenta istakla su nedostatak njihove pažnje i koncentracije tokom *online* učenja, 3 studenta ukazala su na nedostatak grupnog muziciranja, posebno u načinu grupnog pjevanja, 3 studenta nedostatak motivacije za *online* učenje, 2 studenta nedostatak primanja povratne informacije nastavnika o njihovom napretku. Studenti iz Ljubljane dali su slične izjave kao i studenti iz Sarajeva:

„Nedostajao mi je živi kontakt sa profesorom i kolegama iz razreda. Za mene je atmosfera u učionici veoma važna jer me drugovi iz razreda ohrabruju i pomažu.“

„Nije se moglo pjevati u grupi, nedostajalo je grupno muziciranje.“

„Imao sam izazov sa motivacijom i koncentracijom tokom *online* časova.“

Završna razmatranja i sugestije

Pozitivni stavovi o realizaciji *online* nastave solfeggia uglavnom su usmjereni ka osjećaju sigurnosti po zdravlje s obzirom da se nastava provodila tokom potpunog *lockdowna* uslijed pandemije COVID-19. Studenti su vrlo rijetko ukazivali na mogućnosti samoprocjene ličnog napretka, nisu davali mišljenje o mogućnostima produbljivanja znanja, razvijanja muzičkih sposobnosti niti usavršavanja specifičnih muzičkih vještina. To ne isključuje mogućnost da *online* nastava ima potencijal za razvijanje i poticanje muzičkih sposobnosti i vještina, ali mišljenja studenata sugeriraju da realizirana *online* nastava na njih nije ostavila takav utisak.

U konačnici, indikativne rezultate i smjernice daju naredne dvije procjene ispitanika. Tvrdnju *Online nastavu solfeggia ocjenjujem ocjenom* studenti iz Ljubljane i studenti iz Sarajeva podjednako su ocijenili zajedničkom prosječnom ocjenom 3,41. Ne uočavaju se značajnije razlike između studenata iz Ljubljane (3,35) i studenata iz Sarajeva (3,45). Primjećuje se da su studenti iz Sarajeva nešto više odgovorali s najvišom ocjenom 5, 16,4% (12 od 73) u odnosu na studente iz Ljubljane – 11,8% (6 od 51), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=1,413$, $p=0,702$). Nije bilo značajnih razlika između percepcije studenata iz Ljubljane ($M=3,53$, $SD=0,98$) i iz Sarajeva ($M=3,45$, $SD=1,09$); $t(124)=0,519$, $p=0,605$.

Svi ispitanici dosta ujednačenim stavom ocjenjuju *online* nastavu solfeggia i to najviše ocjenama 3 i 4. Studenti iz Ljubljane statistički nastavu najviše

ocjenjuju ocjenom 3 (41,18%; 21 od 51), a 16 ocjenom 4 (31,37%), dok studenti iz Sarajeva statistički nastavu više ocjenjuju ocjenom 4 (35,62%; 26 od 73), a njih 23 ocjenom 3 (31,51%). Međutim, sasvim je očekivan i značajan broj ocjena kojima se uspješnost *online* nastave ocjenjuje ocjenom nedovoljan (ocjena 1) ili dovoljan (ocjena 2). Posmatrajući ocjene 1 i 2 zajedno, može se ustanoviti da 15,68% studenata iz Ljubljane i 16,44% studenata iz Sarajeva nije uvidjelo prednosti nastave, pa tako ni ostvarenu uspješnost na značajnijem nivou. Ovakav odgovor mogao se i očekivati uzevši u obzir sve rezultate koji su ustanovljeni tokom istraživanja. Pretpostavka je da su upravo manjkavosti *online* nastave kao rezultat nemogućnosti adekvatne provedbe nastavnih oblasti kojima se definiraju, proširuju i usavršavaju praktična znanja i vještine iz domena auditivne percepcije, izvedbe i interpretacije bile od presudnog značaja za odabir niskih ocjena. Međutim, nije zanemariva ni procjena ocjenom odličan – 5. Naime, 11,76% studenata iz Ljubljane i 16,44% iz Sarajeva odličnom ocjenom 5 ocjenjuju uspješnost *online* nastave, što svakako potvrđuje konstataciju da bi se artikuliranjem optimalnog omjera *online* i klasične nastave mogli ostvariti dosta dobri rezultati.

Studenti su različito odgovorili na postavljeno pitanje *Smatram da se solfeggio može naučiti preko interneta*, a može se uočiti da su studenti iz Ljubljane to potvrdili sa 19,6% (10 od 51) odgovora „potpuno tačno“ i „uglavnom tačno“ sa 25,5% (13 od 51) u odnosu na studente iz Sarajeva koji su s „potpuno tačno“ odgovorili sa 13,7% (10 od 73), a „uglavnom tačno“ 15,1% (11 od 73), ali to nije statistički značajno ($\chi^2=4,688$, $p=0,321$). Nema značajnih razlika između percepcije studenata iz Ljubljane ($M=3,20$, $SD=1,36$) i studenata iz Sarajeva ($M=2,81$, $SD=1,33$); $t(124)=-1,600$, $p=0,112$.

U konačnici, rezultati istraživanja mogu se sagledati kroz nekoliko sažetih konkluzija. Solfeggio je obavezan predmet, ekvivalentan je drugim oblastima u muzičkom obrazovanju i predstavlja važnu podršku ostalim oblastima muzičke edukacije. Platforme koje su korištene za *online* nastavu nisu adekvatne za predmet Solfeggio. Skupno muziciranje je zapostavljeno, a ono doprinosi, uz ostale oblike rada, društvenoj interakciji, komunikaciji kao i poticajnoj radnoj klimi u učionici. Mnogo je zadataka koji se uglavnom odnose na pripremu audio, audio-video snimaka, a čija je priprema oduzimala mnogo vremena. Postoji nedostatak motivacije i formativne procjene u interaktivnom okruženju. Trema je manje izražena tokom *online* nastave. Potiče se samostalnost u radu, kao i samokritičko promišljanje. *Online* nastava ne bi trebala biti shvaćena kao svojevrsni „odmor“ od uobičajene nastave na akademiji, već prilika da se navedeni pozitivni aspekti iskoriste i unaprijede, a da se određeni negativni aspekti promišljenim pristupom poboljšaju.

Reference:

- Bandur, Veljko i Nikola Potkonjak. *Istraživački rad u školi. Akciona istraživanja*. Beograd: Školska knjiga, 2006.
- Plakalo, Ena, Nerma Hodžić-Mulabegović i Senad Kazić. „The impact of long-term playing of a musical instrument on the perception of acoustic phenomena in aural skills training“. U: *Proceedings of the PAM-IE Belgrade*, urednice Blanka Bogunović, Sanela Nikolić i Dejana Mutavdžin, 29–36. Belgrade: Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 2022.
- Čavlović, Ivan. *Uvod u muzikologiju i metodologija naučno-istraživačkog rada*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Muzikološko društvo FBiH, 2012.
- Hodžić-Mulabegović, Nerma, Senad Kazić i Ena Plakalo. „Nastava solfeggia u online okruženju – evaluacija i perspektive“. *Časopis za muzičku kulturu 'Muzika'* xxv, 2 (2021): 31–64.
- Kazić, Senad. *Solfeggio: hitorija i praksa*. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2013.
- Kazić, Senad. „Significance and effect of external factors on the formation and shaping of individual/subjective musical thought in the sphere of elementary music theory“. U: *The collection of papers, The 10th International Symposium 'Music in Society'*, ur. Amra Bosnić i Naida Hukić, 80–87. Sarajevo: Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina, Academy of Music, University of Sarajevo, 2018.
- Kazić, Senad, Nerma Hodžić-Mulabegović i Sead Begagić. „Subjektivna procjena učesnika nastavnog procesa o uspješnosti kontinuirane provedbe online nastave solfeggia“. U: *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena. 7. Zbornik radova Sedmog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga*, ur. Sabina Vidulin, 285–315. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Muzička akademija u Puli, 2021.
- Lamza Posavec, Vesna. *Kvantitativne metode istraživanja: anketa i analiza sadržaja*. Zagreb: Hrvatski studij Sveučilišta u Zagrebu, 2011.
- Ministarstvo obrazovanja, nauke, kulture i sporta Unsko-sanskog kantona. *Priručnik sa metodičkim uputama za obrazovanje na daljinu u periodu prekida redovne nastave za osnovne i srednje škole Unsko-sanskog kantona*. Bihać: Ministarstvo obrazovanja, nauke, kulture i sporta Unsko-sanskog kantona, 2020. https://vladausk.ba/v4/files/media/pdf/5e91ba7e51dbc3.37136190_PRIURU%C4%8CNIK%20OSA%20METODI%-C4%8CKIM%20OUPUTAMA%20ZA%20OBRAZOVANJE%20NA%20DALJINU%20-%20ONLINE%20NASTAVA%20-%20APRIL%202020.pdf.

- Microsoft. „Office 365: Microsoft Forms“. Pristupljeno 6. decembra 2020.
<https://educationblog.microsoft.com/en-us/tag/microsoft-forms>.
- Ministarstvo za obrazovanje, nauku i mlade Kantona Sarajevo. *Metodologija realizacije online nastave u Kantonu Sarajevo sa smjernicama za izradu digitalnog obrazovnog sadržaja i praćenje, vrednovanje i ocjenjivanje učenika/ca*. Sarajevo: Ministarstvo za obrazovanje, nauku i mlade Kantona Sarajevo, 2020. <https://sscha.edu.ba/wpcontent/uploads/2020/08/Metodologija-2020.pdf>.
- Ministarstvo za obrazovanje, nauku, kulturu i sport. Pedagoški zavod Zenica. *Analiza realizacije konsultativne nastave primjenom informaciono-komunikacijskih tehnologija u osnovnim i srednjim školama Zeničko-dobojskog kantona*. Zenica: Ministarstvo za obrazovanje, nauku, kulturu i sport. Pedagoški zavod Zenica, 2020. https://www.zdk.ba/sjednicevlade/sjednice2020/72sjednica/72-20_01-09-2020.pdf.
- Ministarstvo za odgoj i obrazovanje Kantona Sarajevo. *Priručnik za organizaciju i realizaciju odgojno-obrazovnog procesa u okolnostima pandemije covid-19*. Sarajevo: Ministarstvo za odgoj i obrazovanje Kantona Sarajevo, 2021. https://mo.ks.gov.ba/sites/mo.ks.gov.ba/files/prirucnik_mo_ks.pdf.
- Ministarstvo za odgoj i obrazovanje Kantona Sarajevo. *Uputstvo o organizaciji i realizaciji odgojno-obrazovnog rada u osnovnim i srednjim školama na području Kantona Sarajevo u školskoj 2020/2021. godini*. Sarajevo: Ministarstvo za odgoj i obrazovanje Kantona Sarajevo, 2021. https://mo.ks.gov.ba/sites/mo.ks.gov.ba/files/uputstvo-precisceni_tekst.pdf.
- Muženič, Lucija. „Medpredmetno povezovanje ustvarjalnih dejavnosti pri nauku o glasbi in pouku inštrumenta v nižjih razredih glasbene šole“. Magistarski rad, Univerza v Ljubljani, 2021.
- Mužič, Vladimir. *Uvod u metodologiju istraživanja odgoja i obrazovanja*. Zagreb: Educa, 2004.
- PROMENTE socijalna istraživanja. „Procjena online nastave tokom pandemije covid-19 od strane roditelja i učenika u BiH: izvještaj mart–juni 2020.“. Pristupljeno 25. augusta 2021. <https://www.promente.org/onlineroditeljiucenici.pdf>.
- Šimunović, Natalija. „Poučevanje inštrumenta v času epidemije covid-19“. U: *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani, Letnik 16, številka 32, urednica Katarina Habe, 11–39*. Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2020.
- Valant, Martina. „Pouk v glasbeni šoli po šolski prenovi“. U: *Javno glasbeno šolstvo na Slovenskem – pogledi ob 200-letnici, Glasbenopedagoški*

zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani, Letnik 12, številka 25, urednica Branka Rotar Pance, 217–237. Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2016.

Zadnik, Katarina. *Nauk o glasbi v slovenski glasbeni šoli: med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019.

Zadnik, Katarina. „Cross-curricular connections between instrument and music theory in Slovenian music schools“. U: *Interdisciplinary perspectives in music education*, urednica Jerneja Žnidaršič, 227–247. Hauppauge (NY): Nova Science Publishers, 2020.

Summary

A Comparison of Conducting Online Solfeggio Classes in Higher Education Between Bosnia and Herzegovina and Slovenia

The first wave of pandemic encouraged complete transition of traditional teaching to (a)synchronous distance learning and teaching in general and music-school education. Solfeggio is a compulsory subject and equivalent to other singing and instrumental areas and present an important support in music production (composing) and reproduction (performing). Students of both examined groups (Sarajevo, Ljubljana) perceive solfeggio as an important activity which supports them in their specific music profession.

Solfeggio with its musical activities is one of the most demanding subjects which was confirmed with the acquired survey results. Students' standpoints from Sarajevo and Ljubljana expressed ambivalent attitude toward subject which explains that subject brings demanding activities for which a lot of effort needs to be put in and student's training. Even though, students' standpoints confirmed that they assess the traditional approaches of teaching solfeggio as more interesting than online lessons as well they expressed their need toward constantly teachers' feedback of their improvement. The acquired results are extremely important in further consideration of planning and implementing subject Solfeggio in case of distance teaching and learning, especially in terms of group singing and persistence of concentration as well motivation which are important starting points in student's development. The conducted survey has its limitations since it was implemented in two countries, so the gained results can not be generalized in the student's population of the other European countries.

Iskustva i izazovi realizacije metodičke prakse za buduće nastavnike muzičko-teorijskih predmeta

Experiences and Challenges in the Implementation of the Teaching Methodology Practicum for the Future Teachers of Musical-Theoretical Subjects

*Nermin Ploskić (Bosna i Hercegovina /
Bosnia and Herzegovina)*

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.559

ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: Metodička praksa kao jedinstveni oblik koji predstavlja poveznicu teorijskog i praktičnog ima veliki značaj u inicijalnom obrazovanju budućih nastavnika muzičko-teorijskih predmeta. Cilj ovog rada i istraživanja je istaknuti iskustva i izazove realizacije metodičke prakse koja je u prethodnim godinama na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu realizovana u različitim oblicima rada.

KLJUČNE RIJEČI: Metodička praksa. Inicijalno obrazovanje nastavnika. Metodika muzičke nastave.

ABSTRACT: Teaching methodology practicum, as a unique form connecting theoretical and practical aspects, holds significant importance in the initial education of future music teachers. The aim of this paper is to highlight the experiences and challenges of its implementation in various forms at the University of Sarajevo – Academy of Music.

KEY WORDS: Teaching methodology practicum. Initial teacher education. Methodology of music teaching.

Uvod

Nastavnik, kao moderator nastavnog procesa i saradnik, svojim kvalitetnim radom stvara uslove za napredovanje učenika i ostvarivanje njihovih potencijala. Pri tome njegove stručne i profesionalne osobine djeluju na učenike, a njegova otvorenost različitim inicijativama i prijedlozima ne završava izlaskom iz učionice, već se to djelovanje širi i van učionice, te utiče na podizanje kvaliteta odgoja i obrazovanja djece i mladih.¹ Uloga nastavnika u odgojno-obrazovnom procesu složena je i višedimenzionalna. Postoje njena brojna tumačenja, kao i klasifikacije i opisi,² a od početka njegovih prvih angažmana od nastavnika muzike očekuje se da odgovorno i profesionalno obavlja svoje radne zadatke i da je kompetentan za posao koji obavlja. Od formiranog nastavnika očekuje se da posjeduje kompetencije neophodne za globalizovano društvo, te da i kod učenika podstakne razvoj njihovih kompetencija.³ Djelotvoran razvoj nastavnika ključan je na svim nivoima nastave, a da bi se dobri nastavnici zadržali i njegovali, škole i fakulteti moraju biti pripremljeni da im pruže različite smislene prilike za stručno usavršavanje, što uključuje i radionice, grupe za stručno usavršavanje, pripravništvo i razmjene, akademsko i poslovno napredovanje.⁴

Ključni faktor za adekvatnu pripremljenost nastavnika muzike za bavljenje nastavničkom profesijom predstavlja njegovo inicijalno, univerzitetsko obrazovanje. "Kvalitetno inicijalno obrazovanje budućih nastavnika omogućava usvajanje znanja, vještina i vrijednosti važnih za nastavnika koji će podučavati u kontekstu 21. vijeka. Inicijalno obrazovanje nastavnika je sistemsko, konceptualna i razvojna aktivnost za izgradnju kvalitetnog obrazovanja, za razliku od svih ostalih aktivnosti profesionalnog usavršavanja i razvoja kojima inicijalno obrazovanje predstavlja temelj

-
- 1 Sabina Vidulin-Orbanić, "Učitelj glazbe u suvremenoj školi: Nositelj promjena i slobode poučavanja", u: *Zbornik radova s Prvog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga – Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena*, ur. Sabina Vidulin-Orbanić (Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2009), 45.
 - 2 Danijela Zdravić-Mihailović, "The Role of a Teacher in Music Education of Young Professional Musicians", *Teaching, Learning and Teacher Education* 4, 1 (2020): 57, pristupljeno 5. marta 2022, <https://doi.org/10.22190/FUTLTE2001057Z>.
 - 3 Nikolina Zobenica i Ana Stipančević, "Uloga i kompetencije nastavnika u globalizovanom društvu", *Pedagoška stvarnost* 63, 2 (2018): 110, pristupljeno 5. marta 2022, <https://doi.org/10.19090/ps.2017.2.107-119>.
 - 4 Preston D. Feden, F. Joseph Merlino i Michele Oswald, *Priručnik za univerzitetske profesore* (Sarajevo: Save the Children International, 2018), 59.

za daljnju gradnju.”⁵ Univerzitetsko obrazovanje može biti ključno i za razvoj izvrsnosti u nastavničkoj profesiji, a u idealnom slučaju ono bi trebalo osigurati uravnotežen i dosljedan pristup teoretskom poznavanju određenog muzičko-teorijskog predmeta, vješto poučavanje tog predmeta i neposredno iskustvo poučavanja. Završetkom inicijalnog nastavničkog obrazovanja studenti bi trebali biti u mogućnosti teoriju provesti u praksi, kao i kontinuirano propitivati vlastito poučavanje.⁶

Pitanja kontinuiranog propitivanja svog rada, stručnog usavršavanja i cjeloživotnog učenja predstavljaju sastavne dijelove nastavničke profesije. Temelji stručnih nastavničkih kompetencija postavljaju se tokom inicijalnog obrazovanja, dok se stručna osposobljenost nastavnika muzike nastavlja razvijati i dalje, od pripravničkog staža, nastavničke prakse do cjeloživotnog usavršavanja.⁷ Kako je već navedeno, inicijalno obrazovanje budućeg nastavnika muzike i muzičko-teorijskih predmeta u sebi mora sadržavati elemente koji obuhvataju iskustvo poučavanja, praktičnog rada i mogućnosti da student stečeno znanje i vještine primijeni u praksi, a upravo je metodička praksa oblik kroz koji se realizuju sve navedene aktivnosti.

Metodička praksa i njena realizacija na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu

Metodička praksa predstavlja oblik praktičnog učenja i stjecanja ličnog iskustva u živom procesu nastave i radu s učenicima, uz prisustvo mentora, pri čemu je spoj teorijskih i praktičnih saznanja u ovom procesu okosnica za cjeloživotno obrazovanje studenta, ali i procesa konstruisanja znanja i razvoja kompetencija. Metodičkom praksom doprinosi se intenzivnijem povezivanju teorijske nastave s odgojno-obrazovnom praksom, ali i ostvarenju i unapređenju kompetencija, vještina i umijeća studenta. Kao jedinstveni oblik koji omogućava studentima uvid u praktičan rad u području profesionalnog zanimanja nastavnika, metodička praksa od izuzetnog je

-
- 5 Preston D. Feden et al., *Standard kvalifikacije za pedagoško-psihološko-didaktičko-metodičko obrazovanje nastavnika na univerzitetima u Bosni i Hercegovini*, 7.
 - 6 European Education and Culture Executive Agency, Eurydice, *Nastavnička struka u Europi: praksa, percepcija i politike*, ur. Arlette Delhaxhe (Publications Office of the European Union, 2015), 31.
 - 7 Nevenka Tatković i Snježana Močinić, “Profesionalne kompetencije budućih učitelja u kontekstu stručno-pedagoške prakse”, u: *Pedagoška praksa i proces razvijanja kompetencija studenata budućih učitelja u Hrvatskoj, Srbiji i Sloveniji*, ur. Valenčić Zuljan et al. (Vršac: Vaspitačka škola Mihailo Palov, Ljubljana: Birografika Bori, 2012), 51.

značaja za obrazovanje budućeg nastavnog kadra.⁸ Stručna, pedagoška i metodička praksa predstavlja poveznicu između inicijalnog obrazovanja nastavnika i njihovog uvođenja u nastavničku profesiju i profesionalnog razvoja,⁹ te je u procesu obrazovanja budućeg nastavnika treba usmjeriti ka svim odgojno-obrazovnim područjima s podjednakim akcentom na njihovu važnost, pri čemu se korelacijom različitih odgojno-obrazovnih područja stvara interdisciplinarni pristup organizaciji i realizaciji nastavnog procesa.¹⁰ Praktično osposobljavanje studenata ima i motivacionu vrijednost, a razvoj njegovog kvaliteta podrazumijeva holistički pristup i dinamički koncept koji omogućava razvoj kompetencija studenata, kao i odgovornosti za ishode procesa koji te kompetencije obuhvaćaju.¹¹

Na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu od akademske 2019/2020. godine u primjeni su novi nastavni planovi i programi prema kojima studenti odsjeka s nastavničkim usmjerenjima tokom I i II ciklusa studija ostvaruju 60 ECTS za pedagoško-psihološke i didaktičko-metodičke grupe predmeta i 30 ECTS za praktičnu nastavu. Nastavni planovi i programi revidirani su i usklađeni sa Zakonom o visokom obrazovanju Kantona Sarajevo,¹² kao i Uputstvom o zastupljenosti nastavnih sadržaja iz psihološko-pedagoške i metodičko-didaktičke grupe nastavnih predmeta u studijskim programima nastavničkih usmjerenja.¹³ Upravo

8 Lamija Tanović et al., *Metodička praksa i praktikum metodičke prakse* (Sarajevo: Save the children, 2022), 11.

9 Sanja Canjek-Androić, "Stručno-pedagoška praksa studenata Odsjeka za učiteljske studije Učiteljskog fakulteta u Zagrebu", u: *Zbornik radova – Suvremene teme u odgoju i obrazovanju – stoo, Pedagogija i psihologija: od ispravljanja nedostataka do poticanja osobnih snaga i vrlina 1*, ur. Irena Klasnić (Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Učiteljski fakultet, 2017), 96.

10 Veselin Mićanović, "Metodička praksa vaspitača u Bolonjskom sistemu studiranja", *Sociološka luča* IV, 1 (2010): 197.

11 Olivera Gajić, "Izazovi profesionalnog obrazovanja nastavnika u evropskoj različitosti," u: *Zbornik radova sa međunarodne konferencije Unapređenje obrazovanja učitelja i nastavnika – od selekcije do prakse*, ur. Matti Meri (Jagodina: Pedagoški fakultet u Jagodini, 2010), 74.

12 Skupština Kantona Sarajevo, "Zakon o visokom obrazovanju", *Službene novine Kantona Sarajevo* 33 (2017), pristupljeno 14. aprila 2022, <https://www.unsa.ba/sites/default/files/dodatak/2017-10/Zakon%20o%20vo%20august%202017.PDF>.

13 Skupština Kantona Sarajevo, "Uputstvo o zastupljenosti nastavnih sadržaja iz psihološko-pedagoške i metodičko-didaktičke grupe nastavnih predmeta u studijskim programima nastavničkih usmjerenja", *Službene novine Kantona Sarajevo* 31 (2018), pristupljeno 14. aprila 2022, <https://www.unsa.ba/sites/default/files/dodatak/2018-09/Uputstvo%20o%20zastupljenosti%20nastavnih%20sadržaja%20iz%20psiholosko>

se navedenim dokumentima traži da zastupljenost psihološko-pedagoške i metodičko-didaktičke grupe nastavnih predmeta u studijskim programima nastavnčkih usmjerenja treba iznositi minimalno 90 ECTS, pri čemu će sadržaj obaveznih nastavnih predmeta iz navedenog područja voditi ka ishodima učenja koji su definirani Evropskim kvalifikacijskim okvirom i Standardom kvalifikacije za obrazovanje nastavnika.

U Standardu kvalifikacija za obrazovanje nastavnika nabrojane su i kompetencije koje student stječe nakon ostvarivanja potpune kvalifikacije: samostalno izvođenje nastave, samostalno cjeloživotno učenje i usavršavanje u skladu s potrebama učenika i novim programima rada, istraživački rad, prikupljanje i obradu podataka, te samostalno zaključivanje, razvijanje voditeljskih sposobnosti za timski rad, vrednovanje učeničkog rada, nastavak obrazovanja.¹⁴

Navedene izmjene nastavnih planova i programa na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu odnose se na sve odsjeke koji imaju nastavničko ili umjetničko-nastavničko usmjerenje, a u ovom radu detaljnije će se obraditi metodička praksa zastupljena na predmetu Metodika muzičke nastave na Odsjeku za muzičku teoriju i pedagogiju (Tabela 1).

Odsjek za muzičku teoriju i pedagogiju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu:	
Predmeti iz pedagoško-psihološke i didaktičko-metodičke grupe:	Praktična nastava:
Psihologija I–II	Metodika muzičke nastave I–VI
Pedagogija I	Metodika nastave solfeggia I–II
Didaktika I	Metodička i pedagoška praksa
Metodika muzičke nastave I–VI	
Metodika nastave solfeggia I–II	
Metodika inkluzivne muzičke nastave	
Savremene metodičke prakse	
Psihologija muzike	
Muzička pedagogija	
Ukupno: 62 ECTS (I i II ciklus studija)	Ukupno: 30 ECTS (I i II ciklus studija)

Tabela 1: Zastupljenost pedagoško-psihološke i didaktičko-metodičke grupe predmeta na Odsjeku za muzičku teoriju i pedagogiju¹⁵

pedagoske%20i%20metodicko-didakticke%20grupe%20nastavnih%20predmeta%20u%20studijskim%20programima%20nastavnickih%20usmjerenja.pdf.

14 Feden et al., *Standard kvalifikacije za pedagoško-psihološko-didaktičko-metodičko obrazovanje nastavnika na univerzitetima u Bosni i Hercegovini*, 11.

15 "Nastavni planovi i programi (silabusi)", *Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija*,

Predmet Metodika muzičke nastave na Odsjeku za muzičku teoriju i pedagogiju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu ima za cilj pripremiti studente da kroz stečena znanja iz metodike i drugih teorijsko-pedagoških predmeta oblikuju muzičku nastavu u skladu s važećim propisima i nastavnim planovima i programima na različitim nivoima muzičkog odgoja i obrazovanja.¹⁶ Neizostavni dio predmeta je, osim teorijskog, i metodička praksa koja je zastupljena u svim semestrima, a kroz koju studenti uz prisustvo predmetnog nastavnika i asistenta s Akademije primjenjuju stečena teorijska i praktična znanja s predavanja i vježbi u predškolskim ustanovama, osnovnim i srednjim školama (gimnazijama) i srednjoj muzičkoj školi.

Sastavni dio metodičke prakse studenata je hospитovanje na redovnim časovima i vannastavnim aktivnostima, kao i realizacija oglednih i ispitnih časova u školama uz primjenu adekvatne literature, nastavnih sredstava i metoda u skladu s psihofizičkim sposobnostima učenika različitog uzrasta. Broj i dinamika radnih sati određuju se i prilagođavaju svakoj grupi s ciljem što bolje i kvalitetnije organizacije i realizacije navedenih aktivnosti u školama. Praktični dio predmeta planira se na način da svi studenti hospituju na svim oglednim časovima koje realizuje predmetni nastavnik iz škole, ali i drugi studenti tokom akademske godine.

Plan posjeta i realizacije aktivnosti prema vrsti i nivou muzičkog odgoja i obrazovanja organizovan je na način da studenti druge godine I ciklusa studija svoje aktivnosti realizuju u predškolskim ustanovama i osnovnim školama (predmet Muzička/Glazbena kultura, hor i orkestar), studenti treće godine u srednjim školama/gimnazijama (predmet Muzička/Glazbena kultura, hor i orkestar), studenti četvrte godine u srednjoj muzičkoj školi (predmeti Harmonija, Muzički oblici, Muzička teorija), dok studenti II ciklusa studija pohađaju predmet Metodika inkluzivne muzičke nastave i obavljaju samostalnu metodičku i pedagošku praksu. Samostalnom metodičkom i pedagoškom praksom na II ciklusu studija studentima se omogućava realizacija svih navedenih aktivnosti u skladu s nastavnim planom i programima kojima su definisani obim i sadržaj obaveza studenata, te da se nađu u okolnostima koje će im biti životno i radno okruženje, kao i da nauče da u radu s učenicima svih uzrasta primijene znanja stečena tokom studija.¹⁷

pristupljeno 20. marta 2023, <http://www.mas.unsa.ba/nastavni-planovi-i-programi-silabusi>.

16 Ibid.

17 Ibid., pristupljeno 25. marta 2023, <http://www.mas.unsa.ba/nastavni-planovi-i>

Metodička praksa predstavlja važan stub predmeta i uopće kvalitetnog obrazovanja budućeg nastavnika/profesora muzičko-teorijskih predmeta, zbog čega je svake godine pažljivo osmišljena, planirana i kontinuirano realizovana.

Iskustva i izazovi realizacije metodičke prakse

Realizacija metodičke prakse kroz predmet Metodika muzičke nastave na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu svake godine odvija se u kontinuitetu i bez prekida tokom trajanja školske godine u školama. Svi nivoi muzičkog odgoja i obrazovanja, a samim tim i ustanove s kojima Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu saraduje, imaju određene specifičnosti, te je prije same realizacije metodičke prakse potrebno izvršiti adekvatne organizacijske pripreme.

Izazov organizacije predstavljaju i prostorni kapaciteti u školama, kao i brojčano stanje učenika u odjeljenjima. Shodno navedenom, često se grupe studenata dijele u nekoliko manjih (3–5 studenata) da bi se časovi mogli realizovati neometano, poštujući prostorne kapacitete, brojčano stanje učenika u učionici, u skladu s aktuelnim pedagoškim standardima i normativima za osnovnu¹⁸ i srednju školu¹⁹. To bi u konačnici značilo da je za neke grupe potrebno organizovati i veći broj oglednih časova za hospitovanje s obzirom da bi sve grupe studenata trebale prisustvovati istom broju časova, ali i tematskih cjelina koje se na oglednim časovima obrađuju.

To je posebno izraženo na nastavi muzičke kulture u osnovnoj školi, ali i gimnaziji. S obzirom da se u osnovnim školama gradivo muzičke kulture grupiše po oblastima, aktivnostima i programskim sadržajima, potrebno je da studenti u početku hospituju barem po jednom času iz svake navedene oblasti (pjevanje i sviranje, slušanje muzike, brojalice, muzičke igre, narodna muzička tradicija, upoznavanje muzičke literature) s obzirom da se način obrade i metodički pristupi navedenim oblastima razlikuju.²⁰

programi-silabusi.

18 Vlada Kantona Sarajevo, "Pedagoški standardi i opći normativi za osnovni odgoj i obrazovanje i normative radnog prostora, opreme, nastavnih sredstava i učila po predmetima za osnovnu školu", *Službene novine Kantona Sarajevo* 30 (2018), pristupljeno 25. marta 2022, <https://propisi.ks.gov.ba/sites/propisi.ks.gov.ba/files/30-18.pdf>.

19 Vlada Kantona Sarajevo, "Pedagoški standardi i normativi za srednje obrazovanje", *Službene novine Kantona Sarajevo* 23 (2004), pristupljeno 25. marta 2022, <https://propisi.ks.gov.ba/sites/propisi.ks.gov.ba/files/30-18.pdf>.

20 "Nastavni planovi i programi (silabusi)", *Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija*,

Prilikom planiranja časova koje realizuju studenti potrebno je pažljivo organizovati aktivnosti na način da oni dobiju priliku izlagati različite oblasti i programske sadržaje, te da ne budu uvijek prisutni u istim odjeljenjima, već da pokušaju primijeniti pripremljene sadržaje i aktivnosti za učenike različitog uzrasta i različitih psihofizičkih sposobnosti. U srednjoj muzičkoj školi isti princip pokušava se uspostaviti na način da studenti ne prisustvuju i realizuju nastavu samo na jednom muzičko-teorijskom predmetu, već da svi studenti hospituju na nastavi na svim ponuđenim predmetima (Muzička teorija, Muzički oblici, Harmonija), te da realizuju svoje časove na barem dva, a po mogućnosti i na sva tri ponuđena predmeta.

Ono što je zajedničko svim ustanovama jeste da se časovi studenata uglavnom odnose na realizaciju novih nastavnih sadržaja za učenike, dok se časovi koji se odnose na ponavljanje, sistematizaciju gradiva i provjere znanja realizuju isključivo od strane predmetnih nastavnika u školama. U tehničkom i organizacijskom smislu, metodička praksa predstavlja veliki izazov svake godine, međutim, saradnja Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu sa školama veoma je dobra, tako da do sada nije bilo većih poteškoća u smislu planiranja i organizacije rada studenata u školama u kojima studenti realizuju svoju metodičku praksu.²¹

Plan realizacije predviđa intenzivno praćenje individualnog i grupnog razvoja studenata u školama. Svi časovi se prate i analiziraju, nakon časova se organizuju termini za analizu, diskusiju i refleksiju urađenog, te se svim studentima sugerišu elementi koji bi se na narednim časovima mogli poboljšati s ciljem boljih i kvalitetnijih rezultata rada. U pitanju je složen i opsežan proces s obzirom da se tokom školske godine na sedmičnom nivou održi veliki broj časova studenata u različitim školama i s različitim uzrastima. Taj proces ne počinje sa samom realizacijom časa studenata, već od onog trenutka kada student dobije termin i temu za realizaciju svog časa. Nakon toga slijedi planiranje časova, konsultativni rad i pregled pripremljenog materijala, da bi u konačnici student realizovao čas s materijalom koji je prethodno pregledan, mentorisan i usklađen sa svim normativima nastave i odgojno-obrazovnog rada.

pristupljeno 27. marta 2023, <http://www.mas.unsa.ba/nastavni-planovi-i-programi-silabusi>.

21 Studenti hospitacije ogledne i ispitne časove u sklopu predmeta Metodika muzičke nastave realizuju u Osnovnoj školi „Silvije Strahimir Kranjčević“ u Sarajevu, Prvoj bošnjačkoj gimnaziji u Sarajevu i Srednjoj muzičkoj školi u Sarajevu.

U cijelom tom procesu potrebno je pružiti kontinuiranu podršku i pomoć studentima da bi njihov boravak i iskustvo u učionici i školi bili što produktivniji, ali i ugodniji, imajući u vidu da se tokom praktičnog rada studenti dodatno povežu sa strukom i nastavničkim pozivom. Pojednim studentima ta podrška je potrebna i u značajnijoj mjeri s obzirom da određene neugodnosti i nepredviđene situacije u učionici i školi koje se mogu desiti već na prvim časovima što ih realizuju mogu dovesti do stvaranja dodatne nesigurnosti kod studenata. Nakon analize, diskusije i dobronamjernih preporuka za budući rad student se ohrabruje i svoje stavove usmjerava da i dalje aktivno radi na sebi, svojim vještinama i pripremi realizacije budućih časova. U takvim situacijama već na narednim časovima prisutna su poboljšanja, pri čemu je motivacija studenta da održi produktivan čas znatno izraženija i osjetna u radu s učenicima. Nepredviđenih situacija u školi može biti mnogo, ali ona koja je ostavila trag na obrazovanje u globalnim razmjerima jeste i pojava pandemije Covid-19 u martu 2020. godine. Pojava pandemije uzrokovala je prelazak na online oblik rada kako u osnovnim i srednjim školama²² tako i na fakultetima, uključujući i Muzičku akademiju Univerziteta u Sarajevu.²³ Jedno od osnovnih pitanja tokom uspostavljanja online oblika rada na predavanjima i vježbama bilo je kako nastaviti realizaciju metodičke prakse za studente s obzirom da nije bilo mogućnosti fizičkog boravka studenata u školama, niti realizacije nastave u učionicama. U skladu s tim postignuti su dogovori sa školama da studenti hospituju na časovima putem online platformi koje škole koriste za realizaciju online nastave, ali i da svoje časove realizuju putem navedenih platformi.²⁴ Za studente je pripremljena kraća edukacija o upotrebi navedenih platformi u sklopu predavanja i vježbi na predmetu Metodika muzičke nastave, nakon čega su održani i probni termini na navedenim platformama, te je uslijedilo i hospitovanje na nastavi u online režimu. Tokom trajanja pandemije metodička praksa na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu održana je u kontinuitetu i ni u jednom trenutku nije bila prekinuta.

22 „Instrukcija o postupanju u izvođenju online nastave broj: 11/06-34-157-5/20“, *Ministarstvo za obrazovanje, nauku i mlade Kantona Sarajevo*, pristupljeno 7. aprila 2023, <https://ssvoonkbihkoks.com.ba/?p=1470>.

23 “Obavijest o izmjeni načina realizacije nastavnog procesa na Muzičkoj akademiji shodno naredbama, odlukama, preporukama i zaključcima”, *Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija*, pristupljeno 7. aprila 2023, <http://www.mas.unsa.ba/vijesti/izmjena-na%C4%8Dina-realizacije-nastavnog-procesa-na-muzi%C4%8Dkoj-akademiji-shodno-naredbama-odlukama>.

24 Dvije platforme koje su bile zastupljene u školama u tom periodu, a na kojima su i studenti realizovali svoje časove bile su Google Classroom i Microsoft Teams.

Istraživanje o iskustvima studenata u procesu realizacije metodičke prakse u različitim oblicima rada

Metodička praksa u online formatu sa sobom je donijela nove izazove koji su prvenstveno bili tehničke prirode (pitanje opreme, internet-konekcije, zvuka, slike i videa), ali i oni koji se odnose na sam doživljaj nastave i časova u ovom formatu za studente (nastava koja se ne realizuje u učionici i s djecom, pitanje aktivnosti učenika, hospitovanje i analiza časova, pažnja učenika i studenata tokom realizacije svih aktivnosti). Nakon cijelog tog procesa i povratka u uobičajene oblike rada primjetno je kako studenti s jednom novom energijom odlaze u škole i realizuju svoje časove. Nakon iskustva koje je prouzrokovala pandemija Covid-19 i angažmana studenata u različitim oblicima rada na metodičkoj praksi provedeno je istraživanje o njihovim iskustvima u vremenu tokom i nakon pandemije Covid-19.

Istraživanje je provedeno u mjesecu junu 2022. godine. Korištena je metoda intervjua, odnosno grupnog intervjua – fokus grupe. Fokus grupu činilo je osam studenata koji su u akademskoj 2021/2022. godini pohađali III godinu Odsjeka za muzičku teoriju i pedagogiju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu. Svi studenti s navedene godine studija učestvovali su u istraživanju, bez selekcije i izuzetaka.²⁵ Ova grupa studenata odabrana je iz razloga što su tokom II i III godine studija svi u grupi realizovali i online časove i časove u učionicama osnovnih škola i gimnazija, čime je zastupljenost realizovanih časova u online obliku i učionici u obje ustanove bila ravnomjerna za sve studente, što nije bio slučaj s drugim grupama studenata u trenutku realizacije istraživanja (studenti IV godine do tada su uglavnom realizovali samo online časove u obje škole, a u trenutku istraživanja realizovali su isključivo časove u učionici u srednjoj muzičkoj školi, dok su studenti II godine studija u 2021/2022. akademskoj godini tek započeli s prvim aktivnostima realizacije prakse).

Aktivnosti istraživanja s fokus grupom realizovane su u prostorijama Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu.²⁶ Prije početka realizacije učesnici su upoznati s razlozima i detaljima provođenja istraživanja, pri čemu su ohrabreni da u svojim odgovorima budu iskreni i otvoreni, jer bi njihovi

25 Nermin Ploskić, "Grupa studenata. Iskustva u procesu realizacije metodičke prakse u različitim oblicima rada", intervju, Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, 6. juni 2022.

26 Ibid.

stavovi mogli biti od pomoći za buduću organizaciju i sveukupni razvoj metodičke prakse za studente u budućnosti. Pri samoj realizaciji i razgovoru s fokus grupom olakšavajuća okolnost bila je što se sa svim grupama studenata na predavanjima i vježbama otvoreno razgovara i diskutuje o časovima, nastavi, aktivnostima hospitacija i realizacije časova, te su studenti po tom pitanju već bili naviknuti na otvorenu i konstruktivnu diskusiju.

Cilj istraživanja jeste utvrditi i evidentirati iskustva rada studenata tokom realizacije redovne prakse, ali i one u online oblicima, odnosno koja to pozitivna, a koja manje pozitivna iskustva studenti imaju u navedenim procesima. Akcenat je na ličnim iskustvima studenata koja mogu biti različita i drugačija, te su studenti i u tom smislu bili ohrabreni da se ne trebaju nužno slagati s mišljenjima svojih kolega, već da je poželjno da izraze svoje lično mišljenje o određenim stavkama.

Rezultati i diskusija

U prvoj temi za diskusiju studenti su trebali istaknuti lične utiske o nedostacima metodičke prakse u online obliku rada. To se odnosi na cjelokupno iskustvo hospitacija i realizacije njihovih časova za učenike putem online platformi Google Classroom i Microsoft Teams (Tabela 2).

Student 1	“Online oblik rada i onaj u učionici se ne mogu se porediti, kao ni doživljaj časa, učionice i učenika u ovim oblicima.”
Student 2	“Nemam osjećaj prisustva učenika na časovima, kao da govorim ‘sam/-a sebi’, ponekad je jako neprijatno. Učenici jako malo komentarišu, stičem osjećaj da su tu, samo šute i gledaju u ekran.”
Student 3	“Mislim da je otežavajuća okolnost u online nastavi i to što stičem dojam da su roditelji učenika sve vrijeme tu i prate svaku moju riječ. Osjećaj odgovornosti je veliki.”
Student 4	“U kontinuitetu sam imao/-la neprijatan osjećaj tokom realizacije svog online časa. Mislim da tehnologija pruža i mogućnost manipulacije zvukom i videom, to je opterećavajuće.”
Student 5	“Nedostaje interakcije, to je najveći nedostatak, mislim da djeca jako brzo gube pažnju. Mislim da nemaju ni sva djeca dobre uslove za praćenje časova. Slična situacija je i kod nas studenata.”
Student 6	“Mislim da većina učenika nije pratila te časove, online tehnologija im i to omogućava. Najviše vremena mi je trebalo za kreiranje prezentacije koju namjeravam koristiti na času, kao i traženje potrebnih online materijala.”

Student 7	"Imao/-la sam osjećaj da sam sam/-a tokom svog časa. Mislim da je drugačije kada si u učionici i sva djeca te gledaju, smatram da postoji veća doza odgovornosti kada si u kabinetu i radiš svoj čas."
Student 8	"Bilo mi je jako teško ispratiti sve što se dešava na jednom ekranu. Teško mi je bilo pratiti prezentaciju i uočiti koji učenici su se 'javili' da nešto kažu i ko je bio prvi u tome."

Tabela 2: Iskustva studenata o nedostacima metodičke prakse u online obliku rada²⁷

Među nedostacima metodičke prakse koja je realizovana u online obliku rada studenti su prvenstveno istaknuli doživljaj rada, a tiče se ambijenta u kojem su realizovali praktične aktivnosti i jasan nedostatak učionice, školskog prostora, fizičkog prisustva učenika u učionici. Učenici su prisutni u online režimu, međutim, njihovo prisustvo ni na koji način nije vidljivo i uočljivo kao što je to slučaj s časovima u učionici. Studentima, osobito prilikom realizacije njihovih prvih časova, puno znači podrška učenika, njihova aktivnost tokom časova i to često zna biti motivirajuće i ohrabrujuće za njih i planiranje njihovih narednih časova. Takav motivirajući faktor u ovom slučaju je izostao jer su učenici u određenoj mjeri bili aktivni isključivo ako im se postavi neko pitanje i traži se njihov angažman, dok su "spontane" aktivnosti i reakcije kakve se mogu desiti u učionici izostale. Nedostatak interakcije od strane učenika kod studenata izaziva i određenu nelagodu tokom realizacije časova, pri čemu stječu utisak da govore isključivo za sebe, kao da nema prisutnih učenika na času.²⁸

Uočljivi su i nedostaci koji se tiču tehničkih kapaciteta kako kod studenata tako i kod samih učenika. Iz tog razloga pojedini časovi kasnili su s realizacijom, ali i bili prekinuti zbog poteškoća koje se tiču jačine i kvaliteta internet-konekcije, mikrofona i zvuka uopćeno i sl. Problemi tehničke prirode bili su izraženi i u situacijama kada su se učenici javljali da učestvuju u realizaciji pojedinih aktivnosti. U procesu online nastave i realizacije časova u ovom obliku važna je i prethodna edukacija koja uključuje i adekvatno poznavanje digitalnih tehnologija od strane nastavnika. Studenti ističu da im je bilo potrebno znatno više vremena da pronađu adekvatne online sadržaje, pripreme prezentacije za realizaciju svojih časova, a u toku realizacije časova imali su određeni napor u smislu kontinuiranog praćenja ekrana s prezentacijom i drugim audio-video

27 Nermin Ploskić, "Grupa studenata. Nedostaci metodičke prakse u online obliku rada", intervju, Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, 6. juni 2022.

28 Ibid.

sadržajima i listom prisutnih učenika na času, posebno u situacijama kada se više učenika javi za riječ. U svim fazama diskusije studenti su kontinuirano isticali stavke koje se tiču odgovornosti u radu, bilo u online obliku ili u učionici. To potvrđuje da su studenti izrazito svjesni svoje uloge u aktivnostima metodičke prakse, kao i važnosti njihovog profesionalnog pristupa cijelom tom procesu, kako za učenike tako i za njih same.²⁹

U drugoj temi za diskusiju studenti su trebali istaknuti lične utiske o pozitivnim karakteristikama metodičke prakse u online obliku rada (Tabela 3).

Student 1	“Tokom online časova nema toliko stresa, mislim da se generalno osjećam opuštenije, nemam toliki osjećaj treme i grča.”
Student 2	“Drugačije je kad si sam/-a i radiš u svom ambijentu, nemam strah kao ponekad kada stanem ispred učenika u razredu.”
Student 3	“Mislim da je ovako lakše za neke da realizuju časove jer mogu ispričati sve, a nemaju nikoga ispred sebe, nekome je to lakše na taj način.”
Student 4	“Kada radiš u kabinetu, moraš misliti na svaki detalj, čak i na koji način ćeš stati i kretati se u učionici. Ovako si fiksiran za jedno mjesto i to je tako do kraja časa.”
Student 5	“Pozitivno je što možeš kreirati svoj ambijent rada, osjećaš se komotnije. Mislim da sam puno napredovao/-la u tehničkom smislu u ovom periodu.”
Student 6	“Bilo je dobro što možeš imati svoj ambijent rada, međutim, pitanje je u kakvim su uslovima učenici slušali nastavu.”
Student 7	“Nemam određeni stav o pozitivnim stranama online nastave, preferiram rad u učionici. Prije online nastave sam znao/-la samo osnovno o kreiranju online sadržaja, sada o tome i drugim mogućnostima tehnologije znam mnogo više.”
Student 8	“Mislim da je bilo interesantno probati i jedno i drugo, postoji puno sadržaja na internetu koji se mogu iskoristiti za online časove. Ne bih to mogao/-la raditi duži vremenski period, drago mi je što smo ponovo u učionici.”

Tabela 3: Iskustva studenata o pozitivnim karakteristikama metodičke prakse u online obliku rada³⁰

29 Ibid.

30 Nermin Ploskić, “Grupa studenata. Pozitivne karakteristike metodičke prakse u online obliku rada“, intervju, Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, 6. juni 2022.

U diskusiji u kojoj su studenti mogli komentarisati o pozitivnim iskustvima tokom realizacije online metodičke prakse primjetno je da su njihovi odgovori znatno blaži i suzdržaniji.³¹ U određenim komentarima diskusija o pozitivnim iskustvima kombinuje se s poređenjem online i redovnog oblika rada, pri čemu se blaga prednost daje učionici i aktivnostima što se realizuju direktno u učionici. Nakon analize odgovora i cjelokupne diskusije stječe se dojam da su glavne pozitivne karakteristike metodičke prakse u online obliku rada bile mogućnost da se radi u lično kreiranom prostoru i ambijentu, što stvara dodatni osjećaj slobode, ugodnosti i određene doze opuštenosti kod studenata tokom realizacije njihovih časova. U svakoj fazi metodičke prakse kod studenata može biti prisutan određeni stepen treme, a kada su u pitanju njihovi prvi časovi, ta trema je zastupljena i u znatno većoj mjeri, dok se kod nekih studenata ona zadržava i duže tokom realizacije praktičnih aktivnosti. Situacija u kojoj studenti ističu da im je nekada lakše kada uče djecu novim nastavnim sadržajima radeći "iza monitora", a ne u učionici sugerise da prisustvo u učionici i ispred učenika za studente ponekad stvara dodatni osjećaj treme. Činjenica je da su studenti instrumentalnih odsjeka na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu u smislu javnih nastupa i nastupa pred publikom aktivniji i da tu za njih ima više prilika nego kod studenata koji pohađaju teorijske i pedagoške odsjeke. Na osnovu toga se može smatrati da je upravo nedostatak javnih nastupa pred publikom ili većom grupom ljudi jedan od uzroka da izlazak pred učenike bilo kojeg uzrasta za studente nekad predstavlja veliki stres, za koji je potrebno određeno vrijeme da se prevaziđe. Studenti mnogo razmišljaju o svom fizičkom prisustvu u učionici, razmišljaju i o načinu kretanja u učionici, održavanja kontakta s učenicima i u tom smislu njihov angažman u samoj učionici znatno je veći i sadržajniji nego onaj koji se realizuje u online obliku. Primjetno je da se nakon nekoliko realizovanih časova studenti znatno opuštenije i prirodnije ponašaju pred učenicima, što utiče na to da i tok realizacije njihovih pojedinih časova bude uspješniji. Period online nastave i metodičke prakse u online obliku za studente je bio značajan u smislu da su svjesni i svog ličnog napretka u tehnološkom smislu, te da je njihovo iskustvo upotrebe i rada na digitalnim platformama sada mnogo ugodnije iskustvo nego što je to bio slučaj ranije. Studenti Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu i u ranijim istraživanjima isticali su važnost i potrebu uvođenja dodatnih edukacija iz oblasti upotrebe informacijsko-komunikacijske tehnologije, digitalnih alata, softvera i aplikacija.³²

31 Ibid.

32 Valida Akšamija i Nermin Ploskić, "Informacijsko-komunikacijske tehnologije

U trećoj temi za diskusiju studenti su trebali napraviti komparaciju redovnog načina realizacije metodičke prakse u odnosu na online oblike rada na osnovu ličnih utisaka i iskustava (Tabela 4).

Student 1	“Učionica nudi puno više mogućnosti za muzičku nastavu, sa instrumentima se može organizovati puno više aktivnosti.”
Student 2	“Nedostajali su mi instrumenti i živa muzika na mojim časovima, to je ključno.”
Student 3	“Osjećam se dobro kada su i učenici aktivni, kada komuniciramo, kada ih sve mogu vidjeti. U učionici je to izraženo, dok na online časovima nisam imao/-la takav osjećaj.”
Student 4	“Drugačiji mi je osjećaj kada su moje kolege tu u učionici, kada imam i podršku profesora i asistenta. To mi pomogne da prevaziđem tremu, a na online časovima mi nedostaje taj kontakt i podrška.”
Student 5	“Djeca nisu mogla muzicirati i učestvovati u muziciranju s nama u online režimu, u učionici je to puno bolje.”
Student 6	“U učionici možete osmisliti puno više muzičkih igara, ima puno više interakcije, djeca su više zainteresovana.”
Student 7	“Osjećaj škole i rada u školi je bolji kada se sve to ne dešava u online formatu, stičem utisak da mi i časovi sporije prolaze dok ih radim ili slušam u online formi.”
Student 8	“Djeca su poželjela školu, kao i mi ova predavanja uživo. Interakcija je puno kvalitetnija ovako, a nama kao nekome ko uči da bude nastavnik puno bolje se može ostvariti i postići kada radi u učionici nego u online obliku.”

Tabela 4: Stavovi studenata koji se tiču komparacije redovnog i online oblika rada na metodičkoj praksi³³

U diskusiji koja se odnosila na komparaciju ovih dvaju oblika rada studenti su prvenstveno istaknuli nedostatak muziciranja i instrumenata na svojim časovima u online obliku rada.³⁴ To se odnosi i na njihovo muziciranje, ali i muziciranje učenika. U situaciju u kojoj nastavnik svira instrument i izvodi muziku učenici se uključuju s pjevanjem, pokretima, drugim

u procesu razvoja digitalnih kompetencija nastavnika u muzičkom odgoju i obrazovanju”, *DHS – Društvene i humanističke studije* 8, 1/22 (2023): 369, pristupljeno 15. juni 2023, <https://doi.org/10.51558/2490-3647.2023.8.1.357>.

33 Nermin Ploskić, “Grupa studenata. Komparacija redovnog i online oblika rada na metodičkoj praksi”, intervju, Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, 6. juni 2022.

34 Ibid.

instrumentima. Bilo je veoma teško postići takvo što tokom online časova. To je zabilježeno i kao opći nedostatak muzičke nastave u online formatu s obzirom da su tehnički problemi sa sinhronizacijom zvuka uglavnom onemogućavali kvalitetno skupno, zajedničko muziciranje u realnom vremenu. Ovakav stav studenata je i očekivan s obzirom da su ga i nastavnici muzike u školama kao i na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu u vremenu tokom i nakon pandemije izražavali kao jedan od ključnih nedostataka muzičke nastave u online formatu.³⁵ Instrumenti u učionici omogućavaju i raznovrsniji odabir muzičkih aktivnosti koje se s djecom mogu realizovati, a u kojima svi učenici mogu učestvovati, muzicirati zajedno u realnom vremenu. Online oblik rada to je omogućavao samo za pojedinačna izvođenja, tokom kojih je također bilo primjetno da su reprodukcija i zvuk bili prilično slabijeg kvaliteta. Za studente je rad u školi i učionici dinamičniji u svim segmentima. Učenici u takvom okruženju puno bolje reaguju na predstavljene sadržaje i izražavaju veću aktivnost. To studentima mnogo znači u ovoj fazi, jer oni uče iz svojih časova i pripremaju se za obavljanje nastavničke profesije u budućnosti. S obzirom da su studenti naviknuti i na prisustvo svojih kolega iz grupe na časovima, i nedostatak njihovog prisustva kao i podrške s fakulteta stvarao im je određeni osjećaj nesigurnosti tokom realizacije časova. Rezultati istraživanja potvrđuju da studentima upravo kolege, mentori s fakulteta i predmetni nastavnici iz škola predstavljaju značajne resurse i oslonac za prevazilaženje poteškoća tokom praktičnog rada, te je nedostatak njihovog fizičkog prisustva na online časovima studentima očekivano izazvao određenu nesigurnost.³⁶ Prethodna istraživanja potvrđuju da studenti općenito podršku nastavnika i osoblja iz škole i s fakulteta, dostupnost informacija i mogućnost razmjene iskustava smatraju mogućim ključnim faktorima za uspješan razvoj metodičke prakse u školama.³⁷

U posljednjoj temi za diskusiju studenti su trebali izraziti svoja lična iskustva o mentorstvu, odnosno konsultativnom radu i podršci s

35 Valida Akšamija i Nermin Ploskić, "Digitalna transformacija nastavnog procesa u akademskoj muzičkoj edukaciji", *Pregled: časopis za društvena pitanja/Periodical for Social Issues* 1 (2023): 222, pristupljeno 17. juna 2023, <https://doi.org/10.48052/19865244.2023.1.207>.

36 Daniela-Maria Cretu, "Practicum in Early Childhood Education: Student Teachers' Perspectives", *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala* 13, 1 (2021): 274, pristupljeno 10. maja 2023, <https://doi.org/10.18662/rrem/13.1Sup1/395>.

37 Rita Friães et al., "The Role of Practicum for Early Childhood Teacher Education: The Perspectives of Student Teachers", u: *ICERI2018 Proceedings*, ur. L. Gómez Chova, A. López Martínez, I. Candel Torres (Seville: IATED Academy, 2018), 3357, pristupljeno 10. maja 2023, <https://doi.org/10.21125/iceri.2018.1746>.

nastavnikom/asistentom s fakulteta tokom realizacije metodičke prakse u online i redovnom obliku rada (Tabela 5).

Student 1	“Stalo mi je do mišljenja profesora/asistenta o mom času. Nije mi svejedno kakav ću komentar dobiti poslije časa. Mislim da su konsultacije uživo i online bile na istom nivou, nije bilo većih razlika.”
Student 2	“Ohrabrujuće poruke i poruke podrške nakon časa od strane profesora/asistenta motiviraju me da budem još bolji/-a. Online konsultacije su bile dobre, mada ja lično više preferiram kada je to uživo; u online formatu, pogotovo ako je pisanim putem, postoji mogućnost da nešto ne shvatim dobro.”
Student 3	“Individualne konsultacije su bile konstruktivne u oba oblika rada, mada mislim da se ne može niko mailom shvatiti toliko dobro kao što je to uživo. Online konsultacije na Zoomu bile su jako dobre.”
Student 4	“Nekada imam mali strah od komentara poslije časa, mislim da sam radio/-la jako dobro, a dobijem malo drugačiji komentar. Mislim da svi na ovaj način učimo kako prihvatiti konstruktivne komentare i kritike.”
Student 5	“Mislim da je način govora i saopštavanja komentara jako važan; ako je on topliji, nekako me više i motiviše. Nismo svi isti, nekada nije dobro ni porediti neke časove, to radimo međusobno.”
Student 6	“Nekada sam u grču zbog osjećaja da moj čas neko prati i treba da ocijeni, ali me to jako brzo prođe, znam da su svi dobronamjerni i cilj je da budemo što bolji iz časa u čas.”
Student 7	“Nekada smo i sami svjesni nekih stvari koje nisu bile dobre na času; kako vrijeme prolazi, sve više to zapažamo. Ohrabrujuće i motivirajuće poruke su dobre za nas, puno nam znače svima.”
Student 8	“Stalo mi je do mišljenja profesora/asistenta o mom času. Nije mi svejedno kakav ću komentar dobiti poslije časa. Mislim da su konsultacije uživo i online bile na istom nivou, nije bilo većih razlika.”

Tabela 5: Stavovi studenata koji se tiču mentorskog i konsultativnog rada tokom realizacije metodičke prakse³⁸

Pitanje konsultativnog rada, mentorstva i podrške ključno je u procesu rada sa studentima koji realizuju metodičku praksu i pripremaju se za obavljanje nastavničke profesije. Mentorstvo igra ključnu ulogu kada su u pitanju ishodi učenja metodičke prakse, a svojim radom mentori

³⁸ Nermin Ploskić, „Grupa studenata. Iskustva o mentorskom i konsultativnom radu tokom realizacije metodičke prakse“, intervju Nermin Ploskić, Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, 6. juni 2022.

definišu stepen slobode, podrške koju student dobije, kao i načine na koji su studenti uključeni u nastavni proces.³⁹ Osim toga, mentorstvo predstavlja dio kontinuiranog procesa profesionalnog razvoja u kojem uče i u kojoj aktivnu ulogu imaju i nastavnik mentor i student/budući nastavnik, pri čemu se u tom procesu razvije i podsticaj za preispitivanje aspekata njihovog rada, kao i učenje shvaćeno kao razvoj nastavnika i njihove prakse.⁴⁰

Kako je navedeno u prethodnim poglavljima, proces konsultacija i mentorisanja počinje mnogo prije realizacije prvih časova studenata, a završava tek onog trenutka kada student u potpunosti završi s realizacijom metodičke prakse. U online obliku to je bio poseban izazov, te je bilo važno pružiti adekvatnu podršku i pomoć studentima kako bi se i u novim okolnostima uspjeli dobro organizovati i realizovati svoje obaveze na predmetu, blagovremeno i kvalitetno. Konsultativni rad organizovan je u grupama i putem platformi koje su omogućavale razgovor u realnom vremenu, dok se u određenim situacijama (ispravke pismene pripreme za čas, korekcije napisanog teksta) proces odvijao i putem službene mail-komunikacije. Studenti ističu da je proces podrške i mentorstva bio prilično ujednačen i na istom nivou u oba oblika rada, s tim da je konsultativni rad putem mail-komunikacije ostavljao i prostor za eventualne nejasnoće koje je poslije bilo potrebno i razjasniti. Proces učenja i realizacije metodičke prakse vodi ka tome da student nakon realizovanih aktivnosti dobije sugestije, komentare i utiske o času, a koje možda sam nije lično stekao. To je posebno specifično kod prvih časova studenata, nakon kojih će se vrlo mali broj njih izjasniti o eventualnim greškama ili propustima tokom realizacije navedenih časova. U tom smislu primjetno je da su i reakcije studenata nakon upućenih komentara i sugestija koji se odnose na njihove prve časove dosta neujednačene (u smislu slaganja ili neslaganja s njima). Kako se fond realizovanih časova povećava, tako je primjetno da i studenti sami počinju više razmišljati o tome šta bi se sljedeći put moglo napraviti bolje, gdje ima adekvatnog prostora da se određene aktivnosti realizuju drugačije, raznovrsnije, kvalitetnije. Pitanje refleksije i samorefleksije izrazilo je važno u aktivnostima metodičke prakse. Refleksija o praktičnom

39 Marit Ulvik, Ingrid Helleve i Kari Smith, "What and how student teachers learn during their practicum as a foundation for further professional development", *Professional Development in Education* 44, 5 (2018): 644, pristupljeno 15. aprila 2023, <https://doi.org/10.1080/19415257.2017.1388271>.

40 Vera Rajović i Lidija Radulović, "Mentorstvo u svjetlu refleksivne prakse: Perspektiva insajdera", u: *Zbornik radova sa međunarodne konferencije Unapređenje obrazovanja učitelja i nastavnika – od selekcije do prakse*, 8/1, ur. Matti Meri (Jagodina: Pedagoški fakultet u Jagodini, 2010), 13.

iskustvu kao nezaobilazan oblik cjeloživotnog učenja smatra se jednom od ključnih dimenzija osposobljavanja budućih nastavnika, pri čemu se studenti moraju razviti u reflektivne praktičare koji su odgovorni za svoje odluke i razvoj lične strategije poučavanja i koji će kritički promišljati o vlastitoj djelatnosti te biti sposobni za djelovanje u određenom kontekstu.⁴¹ Shodno navedenom, studenti se od samog početka trebaju usmjeravati u pravcu procjenjivanja sebe i kontinuiranog stručnog usavršavanja koje će rezultirati kvalitetnijim radom i rezultatima u muzičkoj nastavi i odgojno-obrazovnom procesu.

Zaključak

Nastavnik sa svim svojim stručnim i profesionalnim osobinama, kompetencijama i ulogama u muzičkom odgoju i obrazovanju ima veliki uticaj na svoje učenike, kako u učionici tako i van nje. Temelj adekvatne pripremljenosti za obavljanje složene nastavničke djelatnosti predstavlja inicijalno obrazovanje budućeg nastavnika. Inicijalno, univerzitetsko obrazovanje treba ponuditi budućem nastavniku muzičko-teorijskih predmeta adekvatan prostor za stjecanje novih znanja, vještina i kompetencija, pri čemu poseban element edukacije treba predstavljati dobro organizovana i strukturirana metodička praksa.

Metodička praksa predstavlja ključnu komponentu povezivanja teorijskog i praktičnog obrazovanja i jedinstven je oblik u kojem budući nastavnici stječu lična iskustva u nastavnom procesu. Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu revidiranjem nastavnih planova i programa na I i II ciklusu studija u tom smislu pružila je studentima značajan prostor i vrijeme koje se izdvaja za pedagoško-psihološku i didaktičko-metodičku grupu predmeta, kao i za metodičku praksu. Bez obzira na sve okolnosti i izazove u proteklim godinama koje je prouzrokovala pandemija Covid-19, metodička praksa na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Sarajevu i predmetu Metodika muzičke nastave Odsjeka za muzičku teoriju i pedagogiju kontinuirano je realizovana, a studenti su imali priliku obavljati praktičan rad i u online obliku rada i u učionici.

Kroz rezultate istraživanja provedenog s fokus grupom od osam studenata Odsjeka za muzičku teoriju i pedagogiju koji su imali priliku obavljati

41 Snježana Močinić i Nevenka Tatković, "Uloga pedagoške prakse u razvoju kompetencija budućih učitelja", u: *Kompetencije suvremenog učitelja i odgajatelja – izazov za promjene*, ur. Hicela Ivon i Branimir Mendeš (Split: Filozofski fakultet, 2015), 219.

metodičku praksu u oba oblika rada vidljivo je da su nekim studentima online časovi bili ugodniji jer su na taj način lakše prevazilazili tremu koju su imali. Studenti izražavaju stav da aktivnost učenika u online obliku rada nije bila zadovoljavajuća, kao ni tehnički uslovi u kojima su i oni i učenici pratili i realizovali takvu nastavu. Tokom realizacije online časova za učenike studentima je nedostajala mogućnost skupnog muziciranja, upotrebe instrumenata od strane učenika, ali i prisustvo kolega i nastavnika/asistenta s Akademije. Kontinuirana podrška i konsultativni rad sa studentom u procesu učenja i pripreme za obavljanje nastavničke profesije sastavni su dio kvalitetne metodičke prakse, a u cijelom procesu studente treba usmjeravati u procese prihvatanja dobronamjernih komentara i sugestija, kritičkog promišljanja o vlastitom radu, iskustvima i refleksiji na sve urađeno.

Studenti su kroz istraživanje izrazili i veliku dozu svijesti o odgovornosti koju imaju u ovoj fazi svog stručnog i profesionalnog razvoja. Svijest studenata o važnosti obavljanja nastavničke profesije kao i odgovornost koju ona sa sobom nosi ohrabruje u procesu daljeg planiranja njihovog univerzitetskog obrazovanja, koje će im omogućiti da budu adekvatno pripremljeni i odgovorni nastavnici muzičko-teorijskih predmeta – muzički pedagozi.

Reference:

- Akšamija, Valida i Ploskić, Nermin. "Digitalna transformacija nastavnog procesa u akademskoj muzičkoj edukaciji". *Pregled: časopis za društvena pitanja/Periodical for Social Issues* 1 (2023): 207–230. Pristupljeno 17. juna 2023. <https://doi.org/10.48052/19865244.2023.1.207>.
- Akšamija, Valida i Ploskić, Nermin. "Informacijsko-komunikacijske tehnologije u procesu razvoja digitalnih kompetencija nastavnika u muzičkom odgoju i obrazovanju". *DHS – Društvene i humanističke studije* 8, 1 (2023): 357–374. Pristupljeno 15. juna 2023. <https://doi.org/10.51558/2490-3647.2023.8.1.357>.
- Canjek-Androić, Sanja. "Stručno-pedagoška praksa studenata Odsjeka za učiteljske studije Učiteljskog fakulteta u Zagrebu". U: *Zbornik radova – Suvremene teme u odgoju i obrazovanju – 100, Pedagogija i psihologija: od ispravljanja nedostataka do poticanja osobnih snaga i vrlina* 1, urednica Irena Klasnić, 95–105. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Učiteljski fakultet, 2017.
- Cretu, Daniela-Maria. "Practicum in Early Childhood Education: Student Teachers' Perspectives". *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala* 13, 1 (2021): 261–278. Pristupljeno 10. maja 2023. <https://doi.org/10.18662/rrem/13.1Sup1/395>.
- European Education and Culture Executive Agency i Eurydice. *Nastavnička struka u Europi: praksa, percepcija i politike*, urednica Arlette Delhaxhe. Publications Office of the European Union, 2015. <https://data.europa.eu/doi/10.2797/323773>.
- Feden, Preston D., Husremović, Dženana, Kasumagić-Kafedžić, Larisa, Merlino, F. Joseph, Oswald, Michele i Zečević Ivana. *Standard kvalifikacije za pedagoško-psihološko-didaktičko-metodičko obrazovanje nastavnika na univerzitetima u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Save the Children International, 2018.
- Feden, Preston D., Merlino, F. Joseph i Oswald Michele. *Priručnik za univerzitetske profesore*. Sarajevo: Save the Children International, 2018.
- Friães, Rita, Lino, Dalila, Parente, Cristina, Craveiro, Clara i Silva, Brigitte. "The Role of Practicum for Early Childhood Teacher Education: The Perspectives of Student Teachers". In: *ICERI2018 Proceedings*, urednici L. Gómez Chova, A. López Martínez, I. Candel Torres, 3352–3360. Seville: IATED Academy, 2018. Pristupljeno 10. maja 2023. <https://doi.org/10.21125/iceri.2018.1746>.
- Gajić, Olivera. "Izazovi profesionalnog obrazovanja nastavnika u evropskoj različitosti". U: *Zbornik radova sa međunarodne konferencije 'Unapređenje obrazovanja učitelja i nastavnika – od selekcije do prakse'* 8/1, urednik Matti Meri, 69–76. Jagodina: Pedagoški fakultet u Jagodini, 2010.

- Mićanović, Veselin. "Metodička praksa vaspitača u Bolonjskom sistemu studiranja". *Sociološka luča* 14/1 (2010): 196–209.
- Ministarstvo za obrazovanje, nauku i mlade Kantona Sarajevo. "Instrukcija o postupanju u izvođenju online nastave broj: 11/06-34-157-5/20". Pristupljeno 7. aprila 2023. <https://ssvoonkbihkoks.com.ba/?p=1470>.
- Močinić, Snježana i Tatković, Nevenka. "Uloga pedagoške prakse u razvoju kompetencija budućih učitelja". U: *Kompetencije suvremenog učitelja i odgajatelja – izazov za promjene*, urednici Hicela Ivon i Branimir Mendeš, 215–230. Split: Filozofski fakultet, 2015.
- Ploskić, Nermin. „Grupa studenata. „Iskustva u procesu realizacije metodičke prakse u različitim oblicima rada“. Intervju, privatni arhiv. Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, 6. juni 2022.
- Ploskić, Nermin. „Grupa studenata. Iskustva o mentorskom i konsultativnom radu tokom realizacije metodičke prakse“. Intervju, privatni arhiv. Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, 6. juni 2022.
- Ploskić, Nermin. „Grupa studenata. Komparacija redovnog i online oblika rada na metodičkoj praksi“. Intervju, privatni arhiv. Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, 6. juni 2022.
- Ploskić, Nermin. „Grupa studenata. Nedostaci metodičke prakse u online obliku rada“. Intervju, privatni arhiv. Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, 6. juni 2022.
- Ploskić, Nermin. „Grupa studenata. Pozitivne karakteristike metodičke prakse u online obliku rada“. Intervju, privatni arhiv. Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija, 6. juni 2022.
- Rajović, Vera i Radulović, Lidija. "Mentorstvo u svjetlu refleksivne prakse: Perspektiva insajdera". U: *Zbornik radova sa međunarodne konferencije 'Unapređenje obrazovanja učitelja i nastavnika – od selekcije do prakse' 8/1*, urednik Matti Meri, 11–15. Jagodina: Pedagoški fakultet u Jagodini, 2010.
- Skupština Kantona Sarajevo. "Uputstvo o zastupljenosti nastavnih sadržaja iz psihološko-pedagoške i metodičko-didaktičke grupe nastavnih predmeta u studijskim programima nastavničkih usmjerenja". *Službene novine Kantona Sarajevo*, 31 (2018). Pristupljeno 14. aprila 2022. <https://www.unsa.ba/sites/default/files/dodatak/2018-09/Uputstvo%20o%20zastupljenosti%20nastavnih%20sadržaja%20iz%20psiholosko-pedagoske%20i%20metodicko-didakticke%20grupe%20nastavnih%20predmeta%20u%20studijskim%20programima%20nastavnickih%20usmjerenja.pdf>.
- Skupština Kantona Sarajevo. "Zakon o visokom obrazovanju". *Službene novine Kantona Sarajevo*, 33 (2017). Pristupljeno 14. aprila 2022. <https://www.unsa.ba/sites/default/files/dodatak/2017-10/Zakon%20o%20vo%20august%202017.PDF>.
- Tanović, Lamija, Matić, Dragan, Dedić Bukvić, Emina, Pobrić, Alma, Medar, Amela, Boban, Luciana, Šuman, Mirela i Nuić, Ines. *Metodička praksa*

- i praktikum metodičke prakse*. Sarajevo: Save the children, 2022.
- Tatković, Nevenka i Močinić, Snježana. "Profesionalne kompetencije budućih učitelja u kontekstu stručno-pedagoške prakse". U: *Pedagoška praksa i proces razvijanja kompetencija studenata budućih učitelja u Hrvatskoj, Srbiji i Sloveniji*, urednici Valenčić Zuljan, Milena, Gojkov, Grozdanka, Rončević, Anida, Vogrinc, Janez, 51–78. Vršac: Vaspitačka škola „Mihailo Palov“, Ljubljana: Birografika Bori, 2012.
- Ulvik, Marit, Helleve, Ingrid i Smith, Kari. "What and how student teachers learn during their practicum as a foundation for further professional development". *Professional Development in Education* 44, 5 (2018): 638–649. Pristupljeno 15. aprila 2023. <https://doi.org/10.1080/19415257.2017.1388271>.
- Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija*. "Nastavni planovi i programi (silabusi)". Pristupljeno 27. marta 2023. <http://www.mas.unsa.ba/nastavni-planovi-i-programi-silabusi>.
- Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija*. "Obavijest o izmjeni načina realizacije nastavnog procesa na Muzičkoj akademiji shodno naredbama, odlukama, preporukama i zaključcima". Pristupljeno 7. aprila 2023. <http://www.mas.unsa.ba/vijesti/izmjena-na%C4%8Dina-realizacije-nastavnog-procesa-na-muzi%C4%8Dkoj-akademiji-shodno-naredbama-odlukama>.
- Vidulin-Orbanić, Sabina. "Učitelj glazbe u suvremenoj školi: Nositelj promjena i slobode poučavanja". U: *Zbornik radova s Prvog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga – Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena*, uredila Sabina Vidulin-Orbanić, 42–57. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2009.
- Vlada Kantona Sarajevo. "Pedagoški standardi i normativi za srednje obrazovanje". *Službene novine Kantona Sarajevo*, 23 (2004). Pristupljeno 25. marta 2022. <https://propisi.ks.gov.ba/sites/propisi.ks.gov.ba/files/30-18.pdf>.
- Vlada Kantona Sarajevo. "Pedagoški standardi i opći normativi za osnovni odgoj i obrazovanje i normative radnog prostora, opreme, nastavnih sredstava i učila po predmetima za osnovnu školu". *Službene novine Kantona Sarajevo*, 30 (2018). Pristupljeno 25. marta 2022. <https://propisi.ks.gov.ba/sites/propisi.ks.gov.ba/files/30-18.pdf>.
- Zdravić-Mihailović, Danijela. "The Role of a Teacher in Music Education of Young Professional Musicians". *Teaching, Learning and Teacher Education* 4, 1 (2020): 57–66. Pristupljeno 5. marta 2022. <https://doi.org/10.22190/FUTLTE2001057Z>.
- Zobenica, Nikolina i Stipančević, Ana. "Uloga i kompetencije nastavnika u globalizovanom društvu". *Pedagoška stvarnost* 63, 2 (2018): 107–119. Pristupljeno 5. marta 2022. <https://doi.org/10.19090/ps.2017.2>.

Summary

Experiences and Challenges in the Implementation of the Teaching Methodology Practicum for the Future Teachers of Musical-Theoretical Subjects

Teachers with their expertise, competencies, and roles in music education, profoundly influences pupils inside and outside the classroom. Adequate preparation for this complex role is crucial in a teacher's initial education. University education should provide the future music teachers with the knowledge, skills, and competencies they need. Teaching methodology practicum have a very important role in connecting theoretical and practical aspects, offering a unique opportunity for future music teachers to gain personal teaching experience. Despite pandemic challenges, the University of Sarajevo – Academy of Music ensured consistent methodology practicum, including online formats. A focus group study with eight students revealed varied experiences. Some found online classes as a good experience, while others missed the collaborative in-person environment, music performing, live interaction with the pupils and faced technical issues. Students showcased their awareness of teaching responsibilities, emphasizing the significance of their future careers as music educators and pedagogues.

ANALITIČKE STUDIJE O MUZICI
STUDIES IN MUSICAL ANALYSIS

Simfonizam u Bosni i Hercegovini između socijalističkog svjetonazora i subjektivnog pogleda na svijet

Symphonism in Bosnia and Herzegovina Between Socialist *Weltanschauung* and *Weltansicht*

Amra Bosnić

(Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.585

ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

ORIGINAL SCHOLARY PAPER

SAŽETAK: Nakon Drugog svjetskog rata u Bosni i Hercegovini intenzivira se stvaralaštvo i produkcija simfonijske muzike. Člankom se ukazuje na dihotomiju između simfonizama koji ukazuju na stilsko i estetsko zajedništvo uvjetovano socijalističkim svjetonazorom i onih koji se od njega odmiču u smjeru individualnih stvaralačkih iskaza, te se propituju okviri njihove funkcionalnosti u sociokulturnom kontekstu tadašnje Bosne i Hercegovine.

KLJUČNE RIJEČI: Simfonizam. Bosna i Hercegovina. Socijalistički svjetonazor. Subjektivni pogled na svijet. Autonomija / funkcija muzike.

ABSTRACT: After the Second World War in Bosnia and Herzegovina, creation and production of symphonic music intensified. The article points to the dichotomy between symphonisms that indicate a stylistic and aesthetic commonality conditioned by the socialist worldview and those that deviate from it in the direction of individual creative expressions, and questions the framework of their functionality in the socio-cultural context of Bosnia and Herzegovina of the time.

KEY WORDS: Symphonism. Bosnia and Herzegovina. Socialist *Weltanschauung*. *Weltansicht*. Autonomy / function of music.

U nešto više od stotinu godina razvoja njenog kompozitorstva kao sistematske djelatnosti Bosna i Hercegovina je od monarhijske pokrajine Austro-Ugarske do današnje nezavisne države Bosne i Hercegovine prošla kroz čak 5 državnih uređenja i tri rata čije su devastirajuće posljedice bile takve da je iza svakog od njih bosanskohercegovačko društvo u svakom svom segmentu trebalo temeljitu rekonstrukciju. Historija kompozitorstva u Bosni i Hercegovini,¹ koje je zbog takvih društveno-političkih prilika bilo u znaku diskontinuiteta, ne posjeduje stoga muzičko-stilsku klasifikaciju, nego je ona imenovana periodima omeđenima prijelomnim historijskim tačkama; period koji je u fokusu ovoga rada obično se naziva periodom nakon Drugog svjetskog rata do rata 1992–1995, kad je Bosna i Hercegovina bila jedna od konstituirajućih republika Jugoslavije, s društveno-ekonomskim uređenjem socijalističkog samoupravljanja.

Svi društveni tokovi u Bosni i Hercegovini bili su prožeti socijalističkim svjetonazorom, koji ih je pod geslom bratstva i jedinstva odlučno usmjeravao ka obnovi, reformi i progresu i koji je svakog pojedinca entuzijastično podržavao ukoliko doprinosi napretku kolektiva. Takvo djelovanje bilo je stimulirano i finansirano od strane vladajućih struktura – isprva u rigidnim okvirima socijalističkog realizma, kasnije relaksiranijeg odnosa prema sadržajima kulture i umjetnosti i pod finansijsko-programskom kontrolom samoupravnih interesnih zajednica. Umjetnost je posmatrana sumnjičavo, kao dijelom kulture koja je opet shvatana vrlo široko i zbog toga je podlijejala tradicionalističkom, dogmatskom i elitističkom razumijevanju njene funkcije u društvu, bez identifikovanja važnosti njene unutaretske autonomije i bez stvarnog progressa koju bi kao takva ponijela.

U takvoj atmosferi prvi put u historiji kompozitorstva u Bosni i Hercegovini stvoreni su infrastrukturni uvjeti za razvoj kompozitorstva i posebno za razvoj stvaralaštva simfonijske muzike, o čemu svjedoči broj od oko 100

1 Periodizaciju razvoja muzike u Bosni i Hercegovini dao je u prvoj integralnoj historiji muzike u Bosni i Hercegovini muzikolog i muzički teoretičar Ivan Čavlović: muzika starog vijeka do naseljavanja Slavena, muzika srednjovjekovne Bosne, muzika u vrijeme osmanlijske uprave, muzika u vrijeme austrougarske uprave, muzika između dva svjetska rata, muzika u vrijeme Drugog svjetskog rata kao prijelazni period, muzika od 1945. do 1992, muzika u ratu 1992–95. kao prijelazni period, muzika nakon 1995. Ivan Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo: Muzička akademija, 2011), 21. Iz navedene periodizacije izvedena je periodizacija kompozitorstva u Bosni i Hercegovini: kompozitorstvo u doba austrougarske uprave (1878–1918), kompozitorstvo između dva svjetska rata (1918–1941), kompozitorstvo u Drugom svjetskom ratu (1941–1945), kompozitorstvo nakon Drugog svjetskog rata (1945–1991), kompozitorstvo u ratu 1992–1995, kompozitorstvo nakon rata 1995. Amra Bosnić, „Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini“ (doktorska disertacija, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2016), 30.

simfonijskih djela.² Ključne historijske tačke tog razvoja prvi su poslijeratni koncert Sarajevske filharmonije 18. oktobra 1948, osnivanje Muzičke akademije u Sarajevu 1955, osnivanje Simfonijskog orkestra Radio-televizije Sarajevo 1957, osnivanje prvog međunarodnog festivala savremene muzike – Muzičkog bijenala Zagreb (1961), simpozija Nova muzika i muzičke interpretacije u Opatiji (1962), koji će inicirati i opatijsku Jugoslavensku muzičku tribinu (1964), osnivanje Elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograda (1971), te osnivanje ansambala za savremenu muziku MOMUS i Masmantra (1972) u Sarajevu.

Ukoliko se na trenutak prisjetimo stilskih, odnosno estetskih odrednica razvoja simfonije kao formalne vrste, konstatujemo da je uporedo s mijenama njene izražajnosti i oblikovanja propitivano načelo njene autonomnosti, a koje je u pojedinim trenucima muzičke historije imala u društvima u kojima je nastajala kao relevantna umjetnička činjenica. Simfonija je već od trenutka svoga samostalnog života početkom 18. stoljeća polako ali sigurno postajala jednim od najprepoznatljivijih simbola zapadnjačke, prvenstveno evropske umjetničke tradicije, ali se velika djela ovog žanra, poput simfonija Ludwiga van Beethovena (1770–1827) ili Gustava Mahlera (1816–1911) uglavnom unisono prepoznaju kao identitarni simboli ljudske civilizacije uopće. U strogo formalnom smislu općepoznato je da je u periodu simfonijskog idealizma³ simfonija kompozicija apsolutne muzike od 3 ili 4 stavka tješnje ili labavije povezanih u jednu cjelinu po principu kontrasta koji se nivelirao u narednih dva stoljeća; ipak, ovo je tek jedno od nekoliko formalnih koncepata koji su u tradiciji zapadnjačke umjetničke muzike nosili naziv simfonija. Zapravo, upravo su ta druga značenja oni estetski regulativi na koje su se kompozitori oslanjali u kompoziciono-tehničkim, stilsko-estetskim, individualnim i kolektivnim stvaralačkim protokolima kojima su odgovarali na prilično rigorozne zahtjeve za novim i originalnim, koji su pred ovu formu tzv. visoke umjetnosti postavljani više nego pred bilo koju drugu formu. Od u nju ugrađenih arhetipskih značenja koja iščitavamo iz grčkog termina συμφωνία (grč. *symphonía*), što pretpostavljaju zajedničko i usklađeno muziciranje putem harmoničnog zvučanja tonova, odnosno ansambla, promjenom muzičke paradigme mijenjalo se, odnosno raznovrsno manifestiralo i

2 Pregled simfonijskih djela po dekadama, odnosno godinama nastanka, kao i sistematizaciju istih po formalnim vrstama v. u: Amra Bosnić, *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2021), 68.

3 Julian Horton, „Introduction: Understanding the Symphony“, u: *The Cambridge Companion to Symphony*, ur. Julian Horton (New York: Cambridge University Press, 2013), 4.

značenje simfonijskog – kako je to još Mattheson definirao – „[ono] u kojem su kompozitori potpuno slobodni da slijede svoju vlastitu inspiraciju u onoj mjeri koja omogućava njihovoj muzici da ne postane haotična“⁴. Nadalje, faktorna organizacija vokalno-instrumentalne madrigalske forme 16. i 17. stoljeća bit će obnovljena u 19. stoljeću – simfonijom koja instrumentalnom dodaje vokalni aparat, a nakon perioda simfonijskog idealizma sjetimo se programskih simfonija i simfonijskih pjesama ispunjenih vanmuzičkom sadržinom, hibridizacije s formama koncerta, kantate ili solo pjesme, te faktorno reduciranih verzija simfonija za gudačke orkestre ili vokalno-instrumentalne kamerne sastave, pa sve do povratka arhetipskim značenjima u muzici 20. stoljeća.

Uporedo su formalne modifikacije simfonijske muzike tekle u dijalektičkom odnosu s društvima u kojima kao relevantna činjenica nastaju, kako Kramer kaže, „ukazujući koje su to vrijednosti: uvjerenja, stavovi, mišljenja koja je muzika podržavala u prošlosti i može podržavati u budućnosti“⁵. Ovaj odnos utjecao je ne samo na njenu makrostrukturnu konstrukciju nego i mikrostrukturne procese. Kapital s kojim je simfonija u 18. stoljeću ušla u fazu samostalnog života uvjetovan je dramaturgijom tematskog dualizma i koncepta oblikovanja tema na principu korespondirajućih fraza (pitanje – odgovor); u skladu s tim, izbjegavala se afektivna opterećenost muzičkog narativa zarad lagodnije komunikacije s publikom, pa otud i priliv folklornih plesova i melodija u muzičkom materijalu. Simfonija je bila umjetnički nepretenciozna muzika namijenjena potrebama društva (bolje rečeno, dijela društva) čiji je svjetonazor oblikovao njegov aristokratski sloj. Prenesena u javni prostor, u početku je bila vezana za operne kuće i njome se popunjavalo vrijeme između činova, te na nju nije bila obraćana velika pažnja publike. Institucija koncerta kao javnog događaja inaugurirana u tom periodu – govorimo, dakle, o periodu pretklasike – u Francuskoj nazivana *concerti spiritueli*, u Beču *Akademie* ili *academia* – ključna je za navedeni proces transformacije od *sinfonie avanti l'opera* prema samostalnoj i autonomnoj muzičkoj formi.⁶ Šturmundrangovski zamah harmonijske izražajnosti, posebno u opusu Carla Philippa Emanuela Bacha (1714–1788), stvaralačka strategija kontrasta kao estetskog principa oblikovanja materijala, samouvjereno će se kretati prema svome prvom

4 Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713; repr. Laaber, 2004), 171–2.

5 Lawrence Kramer, *Why Classical Music Still Matters* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007), vii.

6 John Irving, “The Viennese symphony 1750 to 182”, u: *The Cambridge Companion to Symphony*, ur. Julian Horton (New York: Cambridge University Press, 2013), 15–29.

umjetničkom vrhuncu – od muzike namijenjene zabavi visoke klase ona će od Josepha Haydna (1732–1809) do trenutka kad Beethoven završi s njom postati muzika namijenjena publici neovisno o njenom klasnom statusu, čovjeku koji je intelektualno sposoban da je primi i razumije – ona će postati “paradigmom umjetničke autonomije i utopijske ambicije”⁷. U skladu s navedenim simfonija i za ovaj članak ima poseban status: početak njenog razvoja postavljen je kao jedan od mnoštva znakova na raskrsnici koja je evropsko društvo odvela od feudalizma ka liberalnom kapitalizmu; muzika mnoštva dionica među kojima vlada određena zvučna hijerarhija među jednakima ostat će jedna od kapitalnih formi umjetnosti takvog društva u svim njegovim društvenim (s)kretanjima.

Jedna od karika razumijevanja razvoja simfonije u društvenom kontekstu jeste i faza koju je prošla u sklopu romantičkog svjetonazora [*Weltanschauung*]. Porijeklom iz filozofskih tekstova njemačkih filozofa, pojam svjetonazora ovdje se oslanja na određenje Wilhelma von Humboldta (1767–1835) kao “fundamentalno i potrebno procesiranje svijeta umom kroz kapacitet jezika”⁸. Ono što je kod Humboldta zanimljivo zapravo je predstavljeno dualizmom koncepta svjetonazora kao prikaza svijeta u smislu koncepta ideologije i njegove druge polovice – subjektivnog pogleda na svijet (*Weltansicht*), kojeg “konstituiraju individualna forma ili priroda jezika (ali također, u dubljem smislu, također i njegovo značenje). Svjetonazor kao *Weltansicht*, odnosno subjektivni pogled na svijet, označava kapacitet jezika da formira koncepte kojima mislimo i koje trebamo kako bismo komunicirali”⁹, pa čak i one koji su označeni ideološkim u smislu *Weltanschauung*. Ovakav koncept najočitije je predstavljen slučajem Beethoven ne samo u pogledu njegovog nemjerljivog doprinosa razvoju simfonije nego i takvim snažnim utjecajem na savremenike koji će zbog nemogućnosti iznalaženja logičnog nastavka razvojnog kontinuiteta nakon *Devete simfonije* dovesti do prve krize simfonijskog stvaralaštva u periodu romantizma. Iz napora njenog prevazilaženja i, kako će se vidjeti, opstanka simfonije kao centralne instrumentalne vrste razvila su se, načelno, dva stvaralačka koncepta: u okviru prvog kompozitori su se nastojali prilagoditi romantičkim nastojanjima za ekspresivnošću i originalnošću pokušavajući pomiriti umjetničku autonomnost s narastajućim očekivanjima masovne publike;

7 Carl Dahlhaus, *Glazba 19. stoljeća* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007), 151.

8 James W. Underhill, *Humboldt, Worldview and Language* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), 16.

9 Ibid., 56.

drugi koncept iniciran je uplivom programnosti koja značenje "simfonijskog" rasteže na oblike programske muzike, prvenstveno simfonijske pjesme.

U prvoj polovini 20. stoljeća, a posebno u periodu od 1930. do sredine stoljeća, simfonija zajedno s koncertom zadržava prevlast nad drugim oblicima instrumentalne muzike. "Analiza ovoga fenomena može se svesti na pokušaj da ga se svede na snažno djelovanje 'duha vremena' ['Zeistgeist'], odnosno na onodobne ekonomsko-političke pretpostavke koje su mogućnost prevladavanja svjetske privredne krize vidjele u populističkim pokretima. Pri približem se posmatranju, međutim, dade utvrditi da glazbenopovijesne podudarnosti, koje bi dopustile pisanje međunarodne povijesti vrste, u pojedinostima počivaju na posve različitim, djelimično nacionalnim, a djelomično individualnim, datostima."¹⁰ Jedna od takvih nacionalnih datosti svakako je socijalistički svjetonazor, koji će, pored zemalja Istočnog bloka, snažno utjecati na sve društvene tokove u Bosni i Hercegovini i u drugoj polovini 20. stoljeća. U prvim godinama nakon Drugog svjetskog rata ispoljen je u formi socijalističkog realizma, koji se po uzoru na zemlje tzv. Istočnog bloka s matičnim središtem u tadašnjem SSSR-u u umjetnosti generalno zasniva na: "(1) pseudoklasicističkoj, romantičarskoj i akademskoj figurativnoj ikonografiji XIX stoljeća, koja se uobličuje u tipičnu ikonografiju socijalizma; (2) zamislama realizma kao umjetnosti sinteze i monumentalnog (herojskog) prikazivanja novog društva; (3) dijalektičkoj metodi istinitog i povijesno konkretnog prikazivanja realnosti (teorija odraza) u njezinom revolucionarnom razvoju; (4) ostvarivanju pedagoške funkcije umjetnosti u društvu, prikazivanjem primjerenim širokim narodnim masama"¹¹. Navedene smjernice u muzici pogodovala su stvaralačkoj estetici koja je za osnovnu ideju imala na što neposredniji način prikazati objektivnu stvarnost, iskomunicirati i pritom glorificirati revolucionarne proletherske ideje i, naposljetku, time iskazati lojalnost kompozitora etatistički koncipiranoj ideologiji. Modernističkim tendencijama Zapada nije bilo mjesta, jer su, s jedne strane, sve oblasti muzičkog djelovanja imale istu agendu, a s druge, protok informacija sa Zapada će još gotovo dva desetljeća biti otežan. "U oblasti muzike komponovana su brojna djela tipa kantata, horskih i solo pjesama s revolucionarnom tematikom"¹², u kojima je tekst neposredno komunicirao sa

10 Hermann Danuser, *Glazba 20. stoljeća* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007), 258.

11 Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb, Ghent: Horetzky, Vlees & Beton, 2005), 582.

12 Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, 159–160.

širokom publikom, a monumentalnost koju je proizvodila masivnost zvuka simfonijskog orkestra i često ogromnih horskih ansambala doprinosila je osjećaju sudjelovanja u revolucionarnom, pobjedničkom narativu.

Raskidanje veza sa Sovjetskim savezom 1948. godine relaksiralo je rigidnu stegu političkog sistema, no svi društveni tokovi i dalje ostaju kontrolirani, prvobitno preko Komunističke partije Jugoslavije, a od 1974. osnivanjem i opunomoćenjem samoupravnih interesnih zajednica (siz-ova). Umjetnici su i dalje u prilično hermetičnom društvenom sistemu koji je očekivao, finansijski podržavao i promicao kulturu koja ga je propagirala lavirali između privržene mu lojalnosti i subjektivnog pogleda na svijet što je kreirao vlastite stvaralačke strategije. Simfonija je u takvom kontekstu imala nezavidnu poziciju, pa se pred bosanskohercegovačke simfoničare postavljaju još 20-ih godina 20. stoljeća prevaziđeni problemi, koji sad iznova postaju aktualni: kakav je njihov stav prema autonomiji muzike svojstvenoj tradiciji ove formalne vrste, odnosno kako je kao takva, kako Danuser terminološki postavlja, orijentirana prema funkciji, na kakvim sadržajno-formalnim osnovama se konstituišu raznorodni simfonizmi i, naposljetku, kakve su njihove reperkusije.¹³

Simfonija kao oblik apsolutne muzike svoje mjesto nije nalazila u ovakvom kontekstu, te je stoga početak ovog perioda bio usmjeren ka simfonijskim pjesmama koje su nazivom i muzičkim sadržajem potencirale prisustvo vanmuzičke sadržine navedene tematike. Kreiran je koncept masovnog simfonizma, koji je iskovan analogno terminu masovne pjesme.¹⁴ Ovaj je koncept ponudio umjetnički potentnu alternativu masovnim pjesmama i kantatama, dakle, formu koja je mogla ponijeti odgovornost estetske autonomije muzičkog. Pozivajući se na tradiciju simfonije, on je porijeklom muzičke građe anahronistički ostajao u umjetničkoj tradiciji Beethovenovog "herojskog" simfonizma, evokativno programski utemeljenoj na signalnim motivima kvartno-kvintne intervalike i razloženoj akordici brzih melodijskih uspona i punktiranog ritma, koji se tonalitetno-tematski eksponiraju, razvijaju, sučeljavaju i naposljetku razriješe u pobjedonosnom epilogu, što je blisko estetiци socijalističkog svjetonazora, ali i estetiци (i funkciji) simfonizma, kako ga u svom djelu *Musical Form as a Process* tumači sovjetski muzikolog Boris Asafjev. Naime, prema Asafjevu, simfonizam počiva na ekspoziciji i provedbi jedne inicijalne ideje čija je sudbina da na kraju svih tematskih transformacija konačno dođe do svog bitka, što

13 Danuser, *Glazba 20. stoljeća*, passim.

14 Bosnić, *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini*, 121.

bi trebalo biti prepoznato od strane masovne publike.¹⁵ Drugim riječima, radi se o "dovođenju u prvi plan dinamičkih, evolutivnih aspekata muzičkih 'intonacija' motiviranih prvenstveno 'muzičkim instinktom masovne publike'".¹⁶ Asafjev je želio kompozitora lišiti bremena političke angažiranosti, te simfoniji osigurati autonomiju koju je imala i zahvaljujući njoj opstajala u različitim historijskim trenucima i na različitim geografskim područjima. Međutim, univerzalna građa kod bosanskohercegovačkih simfoničara izlazi iz okvira unutarmuzičke autonomije citiranjem popularnih i folklornih melodija s asocijacijom na revolucionarnu prošlost, čime oni postaju općim muzičkim simbolima u procesu komunikacije, odnosno internalizacije geste¹⁷. Navedeni materijali očekivano su dolazili u sprezi s tonalitetnom kasnoromantičkom i impresionističkom harmonijom i orkestracijskim postupcima koji su u prvi plan dovodili zvučni intenzitet, posebno duhačkog limenog korpusa. Internalizacija geste nije bila otežana niti uplivom radikalnijih modernističkih postupaka koji bi "zamaskirali" prenošenje inicijalne ideje ideološki angažiranog kompozitora masovnoj publici, iako su takvi postupci, posebno u početku, bili rijetki.

Praznična skica Miroslava Špilera (1906–1982) paradigma je ovakve funkcije simfonijske muzike. Špilerova kompoziciona estetika počiva na premisi da kompozitorstvo jednog društva mora biti usmjereno ka prikazivanju objektivne stvarnosti i usmjereno na komunikaciju sa širokim masama. „Naša će djela (...) nositi na sebi i pečat masovnosti (...)“¹⁸, govorio je Špiler, naglašavajući da ga u kompozicionom procesu rukovodi svijest o recepciji: "(...) jer zaista o svakoj noti dobro razmislim i uvijek mislim kako će je shvatiti slušaoci, kako će na njih djelovati. (...) mislim da je mnoge od nas boravak u partizanima učinio drugim ljudima, koji i drukčije osjećaju, drukčije gledaju, imaju drukčiji odnos prema drugim ljudima itd. Bar kod mene je to izraženo u tolikoj mjeri da mislim da se u svakoj mojoj kompoziciji, premda ona naoko nema nikakve direktne veze sa aktuelnim zbivanjima, mora osjetiti da to piše čovjek koji na određeni način drukčije misli, osjeća, ima drukčiji stav i odnos prema životu, prema ljudima itd.

15 Boris Vladimirovich Asaf'ev, *Musical Form as a Process*, prev. James Robert Tull (Michigan: The Ohio State University, 1976), 504.

16 Pauline Fairclough, *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony* (Aldershot, Burlington: Ashgate Publishing, 2006), 56.

17 Georg Herbert Mead, *Mind, Self and Society* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1972), 47.

18 Ivan Čavlović, *Muzički portreti. Izvori i sjećanja* (Sarajevo, Zagreb: Buybook, 2017), 311.

Smatram čak da je to, ovo posljednje, najvažniji ostatak iz doba boravka u partizanima u meni kao muzičaru.”¹⁹

Praznična skica u formi jednostavnog trodijelnog oblika (Primjer 1) služi se materijalom signalne melodike gotovo banalne jednostavnosti skoka T-D in D i njegovih varijanti u ovom uvodnom osmotaktu, himničnog karaktera, uvedenog k tome tremolom timpana, te asocira na fanfarno otvaranje svečanosti dodatno i eksplicitno potaknuto bojom unisona kvarteta horni (Primjer 2). Ovako koncipirana građa zapravo je *élan vital* koji gradi cijeli stavak i u kojima se svi tokovi – melodijski, harmonijski, fakturni – udružuju u procesu smjene stabilnosti i raskola ravnoteže, te potrage za konačnim trijumfom inicijalne ideje iz koje je muzičko zbivanje i poteklo.²⁰ Na tom materijalu formira se i melodija dugog daha punktiranog ritma i postupno uspinjuće melodije – tipična revolucionarna tema – čije će trokratno sekventno ponavljanje od kontrabasa, violončela i fagota preko violi i horni u drugom ponavljanju, pa do trube, oboe i engleskog roga, violina u trećem stići od polaznog in D preko in Es do E-dura, i na taj način simbolizirati uspon od tame ka svjetlu, odnosno pobjednički narativ produžen završnim razvijanjem ovog materijala i prvim vrhuncem orkestarske polifonije, što se u potpunosti miri s konceptom socijalističkog svjetonazora (Primjer 3).

UVOD	I DIO	PRIJELAZ	II DIO	III DIO/ REPRIZA	KODA
t. 1-8	t. 9-54	t. 54-65	t. 65-141	t. 141-188	t. 188-235
D:	D: E: Es:	B:	B:	C: G: As: A:	Es: A: D:

Primjer 1: Miroslav Špiler, *Praznična skica*, Globalna forma.



Primjer 2: Miroslav Špiler, *Praznična skica*, Uvod, t. 1.²¹

19 Senka Hodžić, „Od partizanske propagande ka socalizmu: ideološki inspirisana djela Miroslava Špilera“, u: *Muzika u društvu zbornik radova*, ur. Fatima Hadžić (Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2014), 457.

20 Više o ovome u: Amra Bosnić, „*Praznična skica* Miroslava Špilera kao paradigma *masovnog simfonizma*“, *Časopis za muzičku kulturu 'Muzika'* 2 (2020): 7–30.

21 Rukopisne partiture preštampane su za potrebe ovog rada. Miroslav Špiler, “Ruko-



Primjer 3: Miroslav Špiler, *Praznična skica*, I dio, t. 13.

Ovaj dio je, međutim, samo podloga, dramaturški uvod u centralni dio, koji nosi citat crnogorskog folklornog napjeva *Pod onom gorom zelenom*, tokom Drugog svjetskog rata korištenog u funkciji partizanske pjesme (Primjer 4). U centru pažnje njena su tri stilizirana materijala, jednoobrazno oblikovana u naizmjenično ponavljajuće dvotakte, te se i na taj način postiže asocijacija na strofičnost vokalnog oblika. Iz polaznog B-dura slojevi se u novom zamahu orkestarske polifonije koja se postupno gradi stapaju u specifičnoj miksolidijskoj zvučnosti folklornog porijekla i sve se više nadmeću da bi u trenutku dosezanja maksimuma orkestarske zvučnosti u kodi preovladao "herojski" Es-dur. Naglasak je na masivnosti orkestarskog zvuka, odnosno ističe se fakturna dispozicija ovakvog materijala u impresionističkim orkestracijskim postupcima spratovnosti po uzoru na, recimo, vibrantne plohe zvuka iz ruske faze stvaralaštva Igora Stravinskog i njegove obrade u višeslojnom tkivu orkestarske polifonije temeljene na tehnici ostinatnih figura. Primjere masovnog simfonizma pronalazimo u brojnim djelima bosanskohercegovačkih kompozitora ovog perioda.



Primjer 4: Miroslav Špiler, *Praznična skica*, II dio, t. 65.

Socijalistički realizam zamijenit će umjerenomodernističke tendencije s obzirom da propagira "umjerenu, potrošačku i masovnu kulturu građanske klase i srednjih društvenih slojeva, te (...) ispunjava (...) potrebu vladajućeg političkog i partijskog sistema da se umjetnost neutralizira u estetskom,

pisna partitura *Praznična skica*, 1955", Ostavština Miroslava Špilera, Arhiv Instituta za muzikologiju i etnomuzikologiju, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Sarajevo (Primjeri 2-4).

umjetničkom, kulturnom, društvenom i političkom smislu"²², odnosno "denotira politički neutralnu, socijalno prihvatljivu, neavangardnu, neizazovnu formu modernizma, čija je najočitija pojava želja umjetnika da pomiri moderno i tradicionalno i regionalno i internacionalno. Autori koji su prigrlili umjereni modernizam bili su zainteresirani za pristupanje dominantnim strujama internacionalnog modernizma; međutim, njegove najradikalnije varijante bile su im strane. Umjereni modernizam situiran je između avangarde i tradicije, između internacionalnih i regionalnih ideja i ideala."²³ Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini svojim najvećim dijelom ostat će u ovom stilskom uporištu u dvjema nijansama – folklorističkog i formalističkog simfonizma, koji donose prevagu simfonije nad simfonijskom pjesmom.

Iako je folklorni materijal, kako smo vidjeli, bio citatno korišten i u socijalističkom realizmu, u "folklorističkom simfonizmu"²⁴ uporište za kompozicionu estetiku pronalazi se u folklorom obojenom materijalu. Materijal za koji su kompozitori bili posebno zainteresirani je ruralna narodna tradicija, čiji su napjevi izražajno oštri, opori i tvrdi, u svojoj primitivnoj jednostavnosti neadekvatni za prenošenje u umjetničku muziku zasnovanu na tematsko-tonalitetnom konceptu. Stoga će ovakav materijal u simfonijski medij biti uspješno transponovan putem sublimacije folklornih arhetipova. Sklonost folkloru nije samo u bosanskohercegovačkom kompozitorstvu bila jedan od rijetkih nosilaca kontinuiteta, koliko god izazovi i pritisci na kompozitore za muzičkim univerzalizmom – kao umjetničkim fenomenom koji je osiguravao umjetničku neovisnost i individualnost – bili jaki. "S tim u vezi valja konstatovati da se nacionalni pravac brzo oslobodio ovih utjecaja [socijalističkog realizma, op. a.]. On se, bez obzira na stilski okvir, opet osamostalio, gradeći svoju fizionomiju u skladu s vlastitim ishodištima."²⁵

Interes za ekspresivnu uproštenost melodijskog sloja i disonantnog vertikaliteta kojim je odisao folklor, sveden na nivo muzičkog materijala, prvi na jedan sistematski način pokazuje Vlado Milošević (1901–1990). Melodija, primarna u Miloševićevom faktornom ustroju, gradi se ili rapsodično, pri čemu njena „glasovna kreativnost izbija iz intervalskih pomaka proizašlih iz poštivanja ritmo-metro-melodijskih struktura riječi“, ili se oblikuje varijacijom

22 Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 644.

23 Ivana Medić, „The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology“, *Muzikologija* 7 (2007): 280.

24 Bosnić, *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini*, passim.

25 Dragotin Cvetko, *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike* (Beograd: Nolit, 1984), 260.

i transformacijom izrazite, početne melodijske strukture, pri čemu nalikuje „sonatnim organizacijama forme.“²⁶ Stilski, Milošević se služi modernističkim praksama u okviru neoklasicističkih i ekspresionističkih tendencija.

Dramatična simfonija Vlade Miloševića iz 1967. godine daje paradigmatičan prikaz teorije simfonizma Marka Aranovskog, ruskog muzikologa koji je u drugoj polovini 20. stoljeća istraživao tipologiju ciklične forme unutar sovjetskih simfonija nastalih između 1960. i 1975, a kojim daje pogled na kompozicioni, analitički i receptivni aspekt simfonijskog stvaralaštva tog vremena.²⁷ Aranovski simfoniju označava kao svjetovnu misu u savremenom ateističkom svijetu, konstruišući idealni teorijski model simfonijskog djela, u kojem je svakom stavku dodijelio specifičnu ulogu u dramaturškoj okosnici cjeline kao metafore čovjeka i društva (Primjer 5).

Prvi stavak	Drugi stavak	Treći stavak	Četvrti stavak
Homo agens	Homo sapiens	Homo ludens	Homo communis
1 brzi tempo	spori tempo	brzi tempo	brzi tempo
2 sonatni oblik	stari dvodijelni ili stari sonatni oblik, sonatni oblik bez razvojnog dijela, trodijelna pjesma, varijacije, rjeđe rondo	Trodijelnost	rondo, sonatni rondo
3 prevlast razvoja, fragmentacije [drobnosti], diskretnosti [diskretnosti], tematskih struktura	prevlast ekspozicije, cjelovitost [tselostnosti]	prevlast ekspozicije, cjelovitost	prevlast ekspozicije, cjelovitost
4 vodeća uloga tonalitetno-harmonijskog razvoja i diskretnih tematskih struktura	vodeća uloga melodije	vodeća uloga ritma	balans funkcionalnih značenja

Primjer 5: Aranovskijeva tipologija ciklične forme rane klasičke simfonije.²⁸

26 Ivan Čavlović, *Vlado Milošević – kompozitor* (Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, 2001), 17.

27 Vidi više u: David Fanning, "Carl Nielsen and Theories of Symphonism", *Carl Nielsen Studies* 4 (2009): 9–25; Ivana Medić, *From Polystylism to Meta-pluralism. Essays on Late Soviet Symphonic Music* (Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2017), 14.

28 David Fanning, "Carl Nielsen and Theories of Symphonism", *Carl Nielsen Studies* 4 (2009): 13.

Profilirajući socijalno-psihološku dramu pojedinca koji se nakon ratne pobjede na Kozari 1942. suočava s tragičnim i nenadoknadivim ratnim posljedicama, predstavljajući njegove unutarnje monologe, društveni, intelektualni i psihološki status, Milošević je iz polja prikazivanja objektivne stvarnosti svoj narativ prebacio u polje subjektivnog. Predimenzioniranjem simfonijskog prostora u faktornom smislu – *a tre* sastav uz neobično složenu duhačku i udaraljkašku sekciju – a tehnikom varijativnog razvoja u linearnom, stavke autodidaktički gradi daleko izvan okvira tradicionalnih formalnih obrazaca simfonije. Ovdje imamo monumentalnu dramu trostavane programske simfonije redosljeda stavaka brz – lagan – brz, čija je formalna rezultanta ishod slaganja nekoliko dijelova povezanih manje ili više izraženim principima sonatnosti (I stavak), rondoičnosti (II stavak) i varijativnosti (III stavak). Miloševićevom trostavaju, u usporedbi s gore navedenom tipologijom Aranovskog, nedostaje ludička komponenta – *homo ludens*, a epilog zadnjeg stavka *homo communisa* Miloševićeva *Simfonija* sagledava kao čovjeka pojedinca čija je monumentalnost individualne tragedije toliko puta multiplicirana u bosanskohercegovačkom društvu (i, nažalost, ponavljana).

Shema I stavka, čiji je oblik rezultat precizno zamišljenog programskog sadržaja (Primjer 6), predstavlja ekspoziciju sonatnog oblika koja donosi I temu koncipiranu na način fugata (Primjer 7). "Snaga, otpor, borba, trijumf" – njena je programska okosnica. Jezgro teme je peterotaktna istaknuta melodija in D. Izrazita folklorna zvučnost predstavljena je uskim ambitusom melodije koja se iz jednog tona disperzno širi u troglasni klaster – što je metafora netemperiranog sistema kao odlike ruralne prakse – s malom sekundom u postupnom linijskom kretanju, skokom umanjene kvarte (cis–f) u t. 51, velikom sekundom u vertikali te punktiranim ritmom. Navedenim folklornim arhetipovima ovdje se pridružuje i polifono višeglasje folklornog porijekla, koje kreće iz unisona, nakratko se rasprši na oštru disonancu troglasnog klastera (t. 49), a potom se vraća u početni ton (Primjer 8).

Sekundu kao konstruktivni element Milošević opsesivno koristi ne samo kao osnovu melodijske i harmonijske izražajnosti nego i na nivou muzičkih granica: I stavak počinje in C, a završava in D, II stavak počinje in D, a završava u e-molu; III stavak počinje in F a završava in D (izuzetak od prethodne geste, kako bi se stvorio dojam zaokruženja oblika, no ni to nije bez opaske – zadnji ton melodijskog zbivanja je II stupanj – ton e!). Sekunda, dakle, uvjetuje kako melodijsko-harmonijski izražajni tako i harmonijski konstruktivni plan.²⁹

29 Naida Hukić, „Neoklasicistička harmonija i njen utjecaj na bosanskohercegovačke

I DIO	UVOD	"bojni poklič"	t.1-8	a	In C:
		"priprema za borbu"	t. 8-21	prijelaz	In D:
		"uznemirenost"	t. 22-31	B	h:
			t. 31-43	a	In C:
II DIO	EKSPozICIJA	"snaga, otpor, borba, trijumf"	t. 43-89	I tema	In D:
		"buđenje iz noćnog nemirnog sna"	t. 89-95	završni odsjek	In E:
			t. 95-117	II tema	In A:
			t.118-121	prijelaz	In E:
III DIO	RAZVOJNI DIO		t.121-152		
IV DIO	REPRIZA		t.152-172	uvod	In D:
			t.172-181	I tema	In E:
V DIO	KODA		t.181-193		

Primjer 6: Vlado Milošević, *Dramatična simfonija*, I stavak, globalna forma.³⁰

A	dux	t. 48-52	In D:	cor, trbn.
A1	comes	t. 53-58	In A:	cor, tr.
PRIJELAZ	međustavak	t. 58-60		
A	dux	t. 60-66	In D:	picc, fl, ob, cor. ing, cl, tr.
PRIJELAZ	međustavak	t. 66-70		
A3	comes	t. 70-75	In G:	cor, tr, trbn.
PRIJELAZ	međustavak	t. 75-84		
A4	dux	t. 84-89	In D:	tutti
MOST	završni odsjek	t. 89-95		

Primjer 7. Vlado Milošević, *Dramatična simfonija*, I stavak, struktura I teme.³¹

autore" (Magistarski rad, Univerzitet u Sarajevu, 2017), passim.

³⁰ Bosnić, Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini, 167.

³¹ Ibid., 170.

Primjer 8: Vlado Milošević, *Dramatična simfonija*,³² I stavak, I tema, t. 48.

Na drugoj strani grupe umjerenomodernističkih djela stoji simfonija apsolutne muzike, koja doživljava uspon u 60-im godinama – kad započinje djelovanje prve generacije svršenih kompozitora Muzičke akademije u Sarajevu. Okvir formalističkog simfonizma postat će dijelom edukacijskog kanona čija je funkcija bila čisto tehnička – obučiti mlade kompozitore umještosti raspolaganja materijalom u simfonijskom tkivu. Srbijski kompozitor Vladan Radovanović (1932) ovu praksu naziva "akademske klasicizmom"³³ s obzirom na to da njihov strukturni ustroj nerijetko ukazuje na anahronističku održivost tradicionalnih umjetničkih sistema klasičke i romantizma ne samo na nivou oblikovanja ciklusa nego

32 Vlado Milošević, *Dramatična simfonija*, ur. M. Šamić (Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine), 1973.

33 Ivana Janković, „Sinestezijska umetnost Vladana Radovanovića“, *Muzikologija* 3 (2003): 144.

i na nivou unutarstavačnog sintaktičkog ustroja, što se opet vezuje uz naslijeđe socrealizma.

Insistiranje na autonomiji muzike bilo je svojevrsna kritika muzike kao funkcionalizovanog alata društvenih potreba, a univerzalnošću materijala ova djela u potpunosti su se ograđivala od bilo kakvih naznaka folkloru ili revolucionarne tematike, te su se u neoklasicističkom ili ekspresionističkom stilskom uporištu (kao „prihvatljivim“ inačicama umjerenog modernizma) okretala simfoniji, simfonijeti, simfonijskom stavku, koncertnom stavku za orkestar i sl. iz domena apsolutne muzike. Njima su se pak priklanjali kompozitori nezainteresirani za radikalnije modernističke postupke o kojima se u ovom periodu, u početku uz otežan priliv informacija i u rijetkim kontaktima s kompozitorima avangardistima, kasnije sve snažnije saznavalo. Kroz umjerenomodernistički, odnosno neoklasicistički okvir kompozitori su se deklarirali kao oni koji "(...) izlaz iz kriznog stanja materijala [traže] i u svojevrsnoj restituciji povijesnog iskustva, odnosno u ispitivanju onih povijesnih stanja materijala kojega se latentne karakteristike, u vremenu njegove potpune glazbenosti, nisu dokraja iskoristile"³⁴.

Koncept formalističkog simfonizma kompozitorice Anđelke Bego Šimunić (1941–2022) u bosanskohercegovačkom kompozitorstvu predstavlja kuriozitet svojim konstruktivističkim načinom razmišljanja o muzičkom materijalu i načinima njegove formalizacije. *Koncertnom stavku* za orkestar (1971) prethodilo je temeljito istraživanje određenih zvučnih konstrukcija koje su kompozitorici bile neophodne za ostvarenje temeljne ideje *Stavka*: ostvariti što veći zvučni kontrast između njegova osnovna tri dijela (poglavlja), a istovremeno naći mogućnost njihovog povezivanja. Tako prvi dio *Stavka* postavlja unutar kvartno-kvintnih, drugi dio unutar tercno-sekstnih i treći dio unutar sekundno-septimnih konstrukcija.³⁵ Važnu početnu kariku kompozicionog procesa čini, dakle, istraživanje koje idejnu svježinu formatira tematski rehabilitiranjem neoklasicističkog oslonca na formalne modele prošlosti i harmonijski centar – koji uvijek postoji makar bio vezan tek za jedan ton ili sazvučje – ali se proširuje ekspresionističkim oblikovanjem gradivnih ćelija kao serijskih nizova. Od elemenata ekspresionističkog okvira koristi i kvartnu i sekundnu akordiku, odnosno klasterska sazvučja, te harmonijsko-funkcionalno mišljenje

34 Nikša Gligo, *Problemi nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vredovanja* (Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1987), 23.

35 Amra Bosnić, *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini*, 199.

utemeljeno na svojevrsnom osovinskom sistemu³⁶, kojim se tretiraju osnovna linija i njena retrogradna varijanta. Stratifikacijska organizacija fature dopunjena je obligatno-solističkim tretmanom pojedinih dionica, koji izranjaju iz često polifono tretiranih slojeva, uz sporadičnu primjenu tehnike muzike zvučnih boja. *Koncertni stavak* pripada vrsti čije je porijeklo u hibridnim formama koncerta i simfonije – koncertantne simfonije, višehorskih i concerta grossa, a u kojima su se instrumenti tretirali obligatno solistički.

U I poglavlju osnovna materijalna čestica je serija od 10 tonova, konstruktivistički raspoređena kao niz uzastopnih kvartnih skokova (h-e, g-c, b-es, c-f, cis-fis), prvi put izloženih u dionici ksilofona (Primjer 9). Oslonac je ton c, koji se postavlja kao os simetrije – ishodište je dvozvuk g-c, a cilj c-f, što potvrđuje naprijed konstatiranu praksu harmonijske centralizacije i stilsku utemeljenost u neoklasicizmu. Druga ćelija (tr, cl, fl) obrazovana je pomoću serije od pet tonova (as ces des d c) koji se u okviru ćelije ponavljaju kao paralelizam kvartnih sazvučja (Primjer 10). Treći materijal poglavlja čini melodija dugog daha (b. cl, fg) sa svojim kontrasubjektivom (cor), inverznim u odnosu na osnovnu melodiju u čeonom dijelu, potom u gesti pomičnog orgelpunkta, naposljetku dovršenog hromatikom (Primjer 11).



Primjer 9: Anđelka Bego Šimunić, *Koncertni stavak* za orkestar, I poglavlje, t. 1.³⁷



Primjer 10: Anđelka Bego Šimunić, *Koncertni stavak* za orkestar, I poglavlje, t. 6.

36 O osovinskom sistemu, kao jednom od „najvažnijih vidova kompozitorske tehnike u savremenoj muzici, karakteristič[nom] za prošireno-tonalno mišljenje“, govori Kohoutek, navodeći načine njegove primjene u pojedinačnim vezama sazvučja, u organizaciji tonalnoga plana i muzičke cjeline, te pri oblikovanju melodike. Ctirad Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici xx veka* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1984), 59-60.

37 Anđelka Bego Šimunić, „Rukopisna partitura *Koncertni stavak* za orkestar, 1971“, Privatni arhiv Anđelka Bego Šimunić, Sarajevo.

65

Cl.
Fg.

Cor.

Primjer 11: Anđelka Bego Šimunić, *Koncertni stavak* za orkestar, I poglavlje, t. 65.

Oblikovanje materijala ovakve meloharmonijske izražajnosti odvija se principom tematskog rada s čeonim motivskim ćelijama. Jednostavačnost *Koncertnog stavka* za orkestar prožeta je aluzijom na trostavlačnost, što je potencirano kontrastom tempa "stavaka" (allegro risoluto – larghetto – allegro giusto), koje kompozitorica naziva poglavljima, a dodatnu aluziju stvara i odbrojavanje taktova za svako poglavlje posebno (brojevi uneseni u rukopis). Unutrašnja građa se oslanja na tipove oblikovanja koji rasporedom također impliciraju klasičku cikličnost (sonatnost – dvodijelnost – rondoičnost), dok se referenca na romantičko oblikovanje uspostavlja putem redukcije i stapanja stavaka u ciklus.

Od druge polovine 60-ih, a posebno tokom 70-ih godina 20. stoljeća djeluje struja kompozitora koja se u muzikološkim krugovima tog perioda smatrala predstavnicima avangarde u Bosni i Hercegovini zbog tendencija koje su u hermetičnom društvu djelovale "eksperimentalno ili napredno u tehnici"³⁸. Raskida se veza s tradicijom vrste i prerasta u eksperimentiranje zvučnim mogućnostima simfonijskog orkestra u slobodnim, individualnim formama otvorenog, odnosno zatvorenog tipa³⁹. U Bosni i Hercegovini ove tendencije nastale su kao rezultat interesa i znatiželje, istraživanja, proučavanja i ispitivanja granica muzike, zauzimajući jasan kritički stav prema historiji i tradiciji, ali i gotovo pa otvoreni prijezir prema umjerenomodernističkim postupcima. Iako ova praksa u Bosni i Hercegovini nije uspjela dosegnuti nivo avangardnog pokreta, njena je pojava u uglavnom umjerenomodernistički profiliranoj bazi bosanskohercegovačkog kompozitorstva ovog perioda time značajnija jer je uspjela ne samo proizvesti fond djela koja su bila

38 Nikša Gligo, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća* (Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1996), 17.

39 O problemima forme muzike 20. stoljeća vidi više u: Gligo, *Problemi nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vredovanja*.

zapažena i nagrađivana nego i pokrenuti značajan muzički impuls interesa i razvoja savremenog muzičkog stvaralaštva: multimedijalnih ostvarenja, aleatoričkih i elektroničkih djela u opusima Vojina Komadine (1933–1997), Josipa Magdića (1933–2020), Mladena Miličevića (1957).

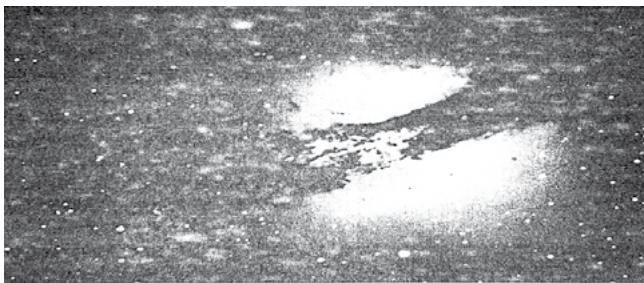
Ovom nevelikom krugu kompozitora zajednički je bio stilski pluralizam, u kojem je nemoguće pronaći jasan i nedvojen termin koji će ujedno pokriti i njihove umjetničke individualitete; štaviše, oni u procesu "dekategorizacije"⁴⁰ kombiniraju raznovrsne tehnike upravo kako bi naglasili svoj otpor prema kolektivnim umjetničkim obrascima. Materijalno uporište koje marginalizira meloritam i harmoniju, te potencira boju, dinamiku i agogiku, i k tome je donekle prepušteno ingerencijama izvođača, podvrgava se tehnikama *Klangfarbenmelodie*, mikropolifonije i kontrolirane aleatorike, novih instrumentalnih tehnika, tehnike klastera, koje se stratifikacijski odvajaju u zasebne slojeve, a ta odvojenost naglašava tonskim visinama, ambitusom i tempom. Rezultat ovih procesa su individualne forme zatvorenog tipa iako pokazuje intenciju ka otvorenoj formi.

Koncert NGC 5128 za orkestar (1980) Josipa Magdića predstavlja tranziciju koncepta programske muzike (kojim se vanmuzička zvučna pojava tematizira) ka premještanju objekta – fotografije galaksije – i njegovu verifikaciju kao muzičkog aspekta, odnosno premještanje vanmuzičkog fenomena u muzički kontekst, što je predstavljeno objašnjenjem koje je Magdić dao u jednom intervjuu: "*Koncert NGC 5128* predstavlja zvučnu ilustraciju jedne fotografije galaksije [v. ispod, op. a.], koju sam pokušao prenijeti u zvuke tako što sam širinu fotografije prenio u trajanju, a visinu u zvučne visinske razlike. Kada se kompozicija sluša dobija se utisak kretanja kroz kosmos, kao da se čuje muzika iz dviju galaksija. To je, međutim, sve u prenesenom smislu. To je apstraktna muzika koja ima različite nivoe djelovanja: ona je zastrašujuća, veličanstvena, plemenita, sa obiljem utisaka i kontrasta."⁴¹ Nadahnut fotografijom sudara galaksija, kompozitor vrijednosti na vodoravnoj osi fotografije pretvara u trajanje zvuka, a njene visinske vrijednosti izvodi iz vertikale, stvarajući tako dojam kretanja svemirom. Materijal je sačinjen od akustičkih manifestacija tona/zvuka dobivenih proširenim instrumentalnim tehnikama i s naglaskom na njihove tembralne i dinamičke kvalitete u prostoru simfonijskog zvuka. Magdić pluralistički kombinira slojeve u kojima materijal navedenog dijapazona

40 David Cope, *Techniques of the Contemporary Composer* (Belmont: Schirmer Books, 1997), 230.

41 Čavlović, *Muzički portreti: izvori i sjećanja*, 127.

tretira tehnikama *Klangfarbenmelodie*, mikropolifonije, klasterske tehnike, tehnike ostinata, te kontrolirane aleatorike, u okviru koje se razlikuju zadati, fiksirani elementi (visina i dužina trajanja tonova, tempo, artikulacija, dinamika, redosljed javljanja elemenata, broj javljanja elemenata) od onih prozvoljnih, prepuštenih slučaju, odnosno nahodaženju izvođača. *Koncert* je kompleksnog formalno-strukturnog ustroja, čiji su dijelovi raščlanjeni granicama koje kreiraju: 1) promjene navedenih kompoziciono-tehničkih postupaka predoblikovanja zvuka/tona/šuma u strukture, koje kao takve ostvaruju prepoznatljivost u kasnijim javljanjima preuzimajući funkciju raščlanjenja, 2) fakturane promjene muzičkog toka što rukovode dramaturgijom sonornosti i dinamike, a koje proizlaze iz promjena kompoziciono-tehničkih postupaka (Primjer 12).



Primjer 12: Fotografija NGC 5128 – vjerovatni sudar dviju galaksija sa snažnim izvorom radiovalova⁴²

Guerilla (1982) kompozitora Mladena Miličevića, nastala kao diplomski rad na Muzičkoj akademiji u Sarajevu pod mentorstvom Josipa Magdića, možda najbolje oslikava kritički stav spram sistema kontrole umjetničkih sredstava, ali i rigidnog edukacijskog kanona. No, Miličević kritiku usmjerava i prema sebi, rekavši kako je "Guerilla odraz onoga što sam radio kad mi je bilo 22 godine i ništa više, odraz moje naivnosti prema muzici, i odraz kako je sve skupa u to vrijeme bilo 'jako avangardno', a u stvari ništa naročito."⁴³ *Guerilla* je pak dobila nagradu Max Deutsch Prize u izvođenju orkestra Ille de France u Parizu 1983. i važna je jer pokazuje ambiciju i kritički stav kompozitora mlađe generacije ove kompozitorske škole koji svoja interesovanja pokazuje na polju popularne muzike, a posebno nakon susreta sa savremenom muzikom na spomenutom Muzičkom

42 Josip Magdić, *Koncert za orkestar NGC 5128* (Sarajevo: Edicije Udruženja kompozitora Bosne i Hercegovine, 1983).

43 Bosnić, *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini*, 229.

bijenalu i Jugoslavenskoj muzičkoj tribini u Opatiji. Zvučnu građu donekle određuju tonske visine i ritam u smislu linearnog muzičkog izražajnog sredstva, opet s naglaskom na njihovo faktorno oblikovanje u prostoru simfonijskog zvuka. Grafička notacija partiture pokazuje višefazni tretman zvuka u svakom od dijelova, prikazan brojevima, pri čemu se atraktivnost njegove vizualizacije sporadično približava konceptu *Augenmusik*, odnosno "muzike za oči", koja po definiciji, međutim, pretpostavlja svoju realizaciju u zvuku⁴⁴. Početak kompozicije, uveden klasterom u flažolet artikulaciji diviziranih prvih violina koji će se zadržati u cijelom ovom dijelu kao ostinatni sloj (Primjer 13), postupno uvodi slojeve sačinjene od fragmenata neujednačenog trajanja, poput zvučnog konglomerata tuttija u fortissimu, koji ubrzo prelazi u reduciranu fakturu diviziranih dionica u mikrostreti, eho odzvuka udaraljki i sinhroniziranih glissanda diviziranih kontrabasa nedeterminiranih tonskih visina. Primjer 14 odlikuje dinamičko nijansiranje zvučnih fragmenata, također podijeljenih na slojeve gudača i duhača, koji naizmjenično ili u međusobnom prožimanju donose akordske konstrukcije artikulirane mnogobrojnim proširenim instrumentalnim tehnikama u terasnoj dinamici. U centru pažnje su klasterske konstrukcije u attacca nastupu mnoštva diviziranih gudača, a potom se dionice jedna za drugom postepeno isključuju iz muzičkog toka u dinamskoj regresiji i isto tako vraćaju nazad na scenu. Prepuštanje izvođaču izvjesnih ingerencija na nivou melodijsko-ritamske konstrukcije u pojedinim fragmentima pokazuje intenciju ka otvaranju forme, no ona ipak ostaje u okvirima individualne forme zatvorenog tipa s obzirom na regulirane "osnovne" parametre redoslijeda i trajanja dijelova.

44 Gligo, *Pojmovni vodič kroz muziku 20. stoljeća*, 90.

Primjer 13: Mladen Miličević, *Guerilla*, I dio.⁴⁵

Uporedo sa svim navedenim tendencijama krajem 70-ih godina, a posebno tokom 80-ih postmodernistički "široki val (front) fiktionalizacija i decentriranja modernističkih (avangardnih) eksperimenata, ideologija, projekata i učinaka u muzici"⁴⁶ zahvata i bosanskohercegovačko kompozitorstvo, kojim su zavladao raznovrsni interesi u oblastima popularne muzike (Miličević), ali i dosad potiskivan interes za duhovnu tematiku (Komadina, Magdić), bilo da se radi o šire shvaćenom značenju spiritualističkog ili religijskog, pa i nacionalnih tema. Sve to baca novo svjetlo na funkciju simfonijske muzike i, s obzirom na službeno propagirani ateistički svjetonazor komunističke Jugoslavije, otvara nove smjerove

45 Miličević, Mladen, *Guerilla* (Sarajevo: Edicije Udruženja kompozitora Bosne i Hercegovine, 1982).

46 Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 480.

sagledavanja društvenih kretanja koji će ubrzo dovesti do raspada socijalističkog sistema. Jačanje individualiteta i opiranje ideji kolektiviteta propituje temeljne postavke socijalističkog svjetonazora. Ovaj trend bio je u zemljama Istočnog bloka posebno izražen kod grupe kompozitora koji su svoj simfonizam gradili kao protutezu muzici režima: Alfreda Schnittkea (1934–1998), Arva Pärta (1935), Sofije Gubaiduline (1931) i dr. i "raspoznao se po pokušajima da se ponovo poveže sa navodno izgubljenom religioznom prošlošću i oživi spiritualnu stranu umjetnosti. (...) Poriv za ovom sadržinom muzičkih djela bio je poprilično izražen u društvu čiji je ateizam, ukorijenjen u dijalektičnom materijalizmu, bio službena doktrina i čiji su građani bili, manje-više, uskraćeni za religijsku utjehu mnoge decenije."⁴⁷ U Bosni i Hercegovini ovaj je model simfonizma zaintrigirao Josipa Magdića i posebno Vojina Komadinu, koji je pod utjecajem duhovnog minimalizma Henryka Góreckog (1933–2010) formalizovao svoja zanimanja za *Novu jednostavnost* u mnogim djelima ovog perioda: *Simfoniji Most* (1970), *Preludijumu za "Modru rijeku"* (1979), *Simfoniji Njegos* (1984), simfonijskoj freski *Beli anđeo* (1987). Možda kao znak potrage za vlastitim identitetom promišlja dualistički filozofski koncept bogumilske/paterenske tradicije Bosne i Hercegovine, za koju postaje zainteresiran putem poetskih tekstova Maka Dizdara.

Preludijum za "Modru rijeku" nastao je 1979. godine po narudžbi za godišnjicu oslobođenja Sarajeva, te premijerno izveden 5. 4. 1979. Pripada nizu snažnih reakcija umjetničkih, ali i filozofskih krugova na čuvenu zbirku pjesama *Kameni spavač* (1966) pjesnika Mehmedalije Maka Dizdara (1917–1971), od kojih se izdvaja diskusija o bosanskom duhu – primarno u književnosti – i teorijski predočenoj kulturnim člankom Muhameda Filipovića *Bosanski duh u književnosti, šta je to? Pokušaj istraživanja povodom zbirke poezije M. Dizdara "Kameni spavač"*⁴⁸, koji se pojavio nedugo nakon objavljivanja zbirke. Filipović govori o umjetničkoj, a poseban naglasak stavlja na idejnu vrijednost ove poezije, odnosno "izvjesne bitne aspekte našeg bosanskog duha. (...) To su ideje koje uopće izražavaju ljudski odnos prema sebi samome i svijetu. Pod tim idejama ovo je pozicija univerzalnog, svjetskog značenja"⁴⁹. Komadinin *Preludijum* simfonijski je stavak napisan za veliki simfonijski orkestar trojnog sastava. Iako

47 Medić, *From Polystilism to Meta-pluralism*, 85.

48 Muhamed Filipović, „Bosanski duh u književnosti, šta je to? (Pokušaj istraživanja povodom zbirke poezije M. Dizdara "Kameni spavač")", *Život* 15 (1967): 3, dostupno na: <http://www.preporod.ba/tag/bosanski-duh-u-književnosti/>, pristupljeno 25. februara 2021.

49 Ibid.

atematizmom i atonalitetom poništava tradiciju simfonije i simfonijske pjesme, referenca na melodijsko-harmonijsku materijalnu esenciju klasične simfonije uspostavlja se osnovnim materijalom – trozvukom d-f-a. Njegova molska zvučnost, odnosno aluzija na tonalitet d-mola nosi značenjski talog ovog tonaliteta koji, ako se referiramo na Matthesonov *Das Neu-Eröffnete Orchester* (1713), "sadrži nešto odano, mirno, pritom i nešto veliko, ugodno i zadovoljno; zato je isti [tonski način, op. H. H. E.] sposoban podupirati pobožnost, a u životu zajednice duševni mir; on ne sprečava da se iz tog tonskog načina uspješno sklada nešto ljupko, ali ne posebno skakutavo, nego tečno".⁵⁰ U ovom su tonalitetu napisana remek-djela umjetničke muzičke literature, od *Umjetnosti fuge* (1750) Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750), Mozartovog *Requiem*a (1791), Beethovenove *Devete simfonije* (1824) ili *Verklärte Nacht* (1899) Arnolda Schönberga (1874–1951), svojim tretmanom pridodajući mu nova značenja. Završetak stavka durskim trozvukom priziva dramaturgiju sonatnog ciklusa "od tame ka svijetlu", no isto se tako da iščitati kao zaostatak estetike sočrealizma.

Građa reducirana na molski trozvuk I dijela (Primjer 14), koja se postepeno dekonstruira uzrokujući sve disonantniju zvučnost, nemenzuriranost prouzrokovana statičnošću ritmomelodijskog i harmonijskog toka s jedne i pravilnost obnavljanja njegove zvučnosti s druge strane, koralni fragmenti koji simuliraju muzičke prakse umjetničke muzike (Primjer 15) i istaknute melodije improvizacijskog karaktera folklorne tradicije (Primjer 16) u drugom dijelu, konstruktivizam koji se ogleda u simetričnoj promjeni vertikaliteta po četverotaktima, dvotaktima ili kraćim strukturalnim jedinicama (koja je slušno spoznatljiva tek na analitičkom nivou) – osnovne su stilske karakteristike ovog djela. Tretman izražajnih sredstava kombinira klaster tehniku u sekventnom i minimalizmu bliskom repetitivnom načinu oblikovanja muzičkog toka, uz mikropolifonu fakturu prvog dijela, te monofonu fakturu (melodija i "modernistička" upotreba isona) koja se smjenjuje s homofonim koralnim fragmentima koji sugerišu tonalitet u drugom. Navedeno ukazuje na kompozicioni tretman koji potiskuje melodijsku i harmonijsku dinamiku u drugi plan zarad isticanja onih tradicionalno marginalnih – boje, dinamike i artikulacije u konstrukciji forme, te uz potcrtavanje zvučnih, akustičkih i tembralnih odnosa među grupama dionica. Statičnost mistične, meditativne, spiritualističke atmosfere krajnji je kompoziciono-tehnički cilj i osnovni perceptivni utisak.

50 Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713; repr. Laaber, 2004).

1 $\text{♩} = 60$

Vni. I 1 2 3

Vni. II 1 2 3

Vlc. 1 2 3

Vc. 1 2 3

Cb.

Primjer 14: Vojin Komadina, *Preludijum za Modru rijeku*, I dio, t. 1.⁵¹

51 Vojin Komadina, „Rukopisna partitura *Preludijuma za 'Modru rijeku'*, 1979“, Privatni arhiv Ivana Čavlovića, Sarajevo.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 72 to 75. It features four parts: Cor. I and II (top staff), Cor. III and IV (second staff), and Vc. Cb. (bottom staff). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The second system covers measures 76 to 79. It features three parts: Cor. I and II (top staff), Cor. III and IV (second staff), and Vc. Cb. (bottom staff). Dynamics include *pp* (pianissimo). There are also some markings like '+' above notes in the first system.

Primjer 15: Vojin Komadina, *Preludijum za Modru rijeku*, II dio, t. 72.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 79 to 83. It features two parts: Fl. (top staff) and Vc. Cb. (bottom staff). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Fl. part is marked 'solo' and *p* (piano). The second system covers measures 84 to 87. It features two parts: Fl. (top staff) and Vc. Cb. (bottom staff). Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Primjer 16: Vojin Komadina, *Preludijum za Modru rijeku*, II dio, t. 79.⁵²

Istovremeno se konstruiše intertekstualni odnos prema Dizdarevoj *Modroj rijeci* na dva nivoa na kojima se iščitavaju slojevi asocijativno-analoških značenja Dizdareva teksta u Komadininoj interpretaciji: na nivou simulacije idioma prošlosti – prvenstveno meloritamskog i harmonijskog, te na formalno-strukturnom nivou. Paratekstualni sadržaj – dakle, samo imenovanje djela kao preludija, odnosno stavka koji je tradicionalno ciklično vezan s narednim stavkom (preludij i fuga) ili više njih (preludij kao uvodni stavak svite), u značenju uvoda za sljedeće muzičko dešavanje, pravi intertekstualnu poveznicu sa semantikom zadnjeg stiha – „valja nama preko rijeke“.

Kratak prohod kroz djela simfonijske muzike koja su nastajala u Bosni i Hercegovini od kraja Drugog svjetskog rata do agresije na Bosnu i

52 Ibid.

Hercegovinu 1992–1995. ukazuju na stav sumiran u Komadininoj izjavi kako "unutrašnja ličnost mora biti u harmoniji sa spoljnim svetom"⁵³, a koji bi se dao primijeniti na većinu opusa ovog perioda. Naime, iako socijalistički realizam traje u svom rigoroznom obliku tek deceniju nakon Drugog svjetskog rata, njegove reperkusije koje zaostaju u vidu socijalističkog svjetonazora kroz cijeli ovaj period pratit će simfonijsko stvaralaštvo upravo i najviše kroz nemogućnost iznalaženja odgovora na zahtjeve za unutarestetskom autonomijom svojstvenoj tradiciji vrste⁵⁴. Umjetnička muzika bila je sredstvo kojemu je osnovna funkcija bila podržavati ideje zajedništva – stav je bio da je idealno društvo već bilo stvoreno i stoga je socijalistički svjetonazor učio da nema potrebe za umjetničkom slobodom i nezavisnošću na koju ona poziva i progresom koji kao takva propagira. Jednako su u takvoj nemoći ostajali i oni koji su svojim djelima propagirali ideologiju socijalističkog svjetonazora internaliziranim revolucionarnim pjesmama u velikom broju simfonijskih pjesama kasnoromantičkog stila, s prevlašću melodije, tonalitetne harmonije, monumentalne i kolorističke fature simfonijskog zvuka, no posljedično je izostao formalno-estetski učinak simfonijskih formi koje bi morale pozvati na intelektualno uključenje provocirano složenijim postupcima i dinamikom procesualnosti. Jednako su u nemilosti očekivanja bili i oni koji su u negaciji takve funkcije umjetnosti posezali za apsolutnim formama simfonije neoklasicističkog ili kasnoromantičkog stila, pa čak i umjerenomodernističkim postupcima kao estetike koja je posezala za umjetničkom anatomijom, ali ju je anahronistično tražila u stilskim sredstvima prošlosti bez jasne nakane da se iz takve komforne situacije istupi.

Razlozi odgađanja radikalnijih prekida s tradicijom daju se iščitati prvenstveno iz općeprihvaćenog stava da mentalitet publike ne bi prihvatio i razumio radikalni prekid s obrascima prošlosti, o kojem su govorile prve reakcije na djela tadašnje jugoslavenske avangarde.⁵⁵

53 Čavlović, *Muzički portreti: izvori i sjećanja*, 66.

54 Danuser, *Glazba 20. stoljeća*, passim.

55 Recimo, 1961. godine održan je prvi Muzički bijenale Zagreb, na kojem su predstavljena recentna djela Witolda Lutoslawskog (1913–1994), Pierrea Schaeffera (1910–1995), Schönberga, Karlheinz Stockhausena (1928–2007), Györgyja Ligetija (1923–2006), Slavka Osterca (1895–1941), Branimira Sakača (1918–1979), Primoža Ramovša (1921–1999) i dr. Kritika je poslije prvog MBZ-a bila oštra posebno prema djelima elektroničke muzike, iako je publika pokazala vidno interesovanje za novi medij muzičkog izraza. Poznata je izjava kompozitora Božidara Trudića (1911–1989)

S druge strane, srednji put za prevladavanje ove krize predstavljao je folklor u svom sublimiranom vidu. Na ovaj način započeta je tradicija koja je jedan od rijetkih znakova kontinuiteta u bosanskohercegovačkom kompozitorstvu: folklor se ne percipira samo kao gradivna osnova koja se podvrgava zakonitostima gradnje simfonijskih formi u heterogenosti stilova i jezika, spajajući tako dva idioma – folklorni i umjetničko-univerzalni – nego i kao mogućnost da se putem njega ostvari originalnost u internacionalnom prostoru. Stavovi bosanskohercegovačkih kompozitora deklarativni su u tome da je “[s]am folklor podesan kao osnovni, sporedni ili paralelni materijal. Folklorni motiv se može upotrebljavati na najrazličitije načine: ponavljati, ubrzavati, obogaćivati, reducirati, multiplicirati. Može se, dakle, pomoću različitih tehnika koristiti na različite načine, ali nikad tako da folklor bude osnovni cilj i svrha komponovanja nego samo kao zahvalan i vrijedan materijal koji obogaćuje inspiraciju jednog kompozitora”⁵⁶, a o antropološkoj povezanosti s ovakvim materijalom Vojin Komadina izjavio je da njega “interesuje idiom – koren i inspiracija narodnog stvaraoca. Folkloru ne prilazim kao ukrasu, kao turističkoj atrakciji. Trudim se da osetim taj izvor i da ga svojim jezikom dočaram.”⁵⁷ Povrh toga, “prepoznatljivost” zvuka folklornih napjeva omogućavala je kompozitorima povezivanje s publikom na onom iskonskom, antropološkom nivou.

Pa ipak, korištenje folklornog materijala u umjetničkoj muzici, a posebno u velikim formama, u ovom periodu muzičke historije bilo je kontroverzno u krugovima umjetnika i kritičara i smatrano praksom sumnjive umjetničke vrijednosti. Negativan kritički stav proizlazio je iz tehničkog i estetičkog aspekta korištenja folkloru. Još je Schönberg konstatovao da “[d]iskrepancija između zahtjeva velike forme i jednostavne konstrukcije folklornih napjeva

da je tokom izvođenja Stockhausenovog djela *Kontakte* morao napustiti dvoranu kako mu ne bi pozlilo, ili Slavka Zlatića (1910–1993), koji je Cageova djela nazvao “nastranim”: “Bojim se da nam poslije sintetske ‘muzike’ više neće ni trebati muzike, naravno muzičkih akademija najmanje, a da o 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 legionara ili poeme plavog konjanika.” Miloš Marinković, “Jugoslavenska elektroakustična muzika pre sedamdesetih: produkcija i promocija na Muzičkom biennalu Zagreb i na Jugoslavenskoj muzičkoj tribini”, u: *Muzika u društvu. Zbornik radova. Muzika – Nacija – Identitet*, ur. Amra Bosnić, Nerma Hodžić Mulabegović i Naida Hukić. (Sarajevo: Muzikološko društvo ФВН, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2020), 551–552.

56 Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, 2016.

57 Vojin Komadina, *Kamerna muzika* [videoblog]. Dostupno na: <http://vojinkomadina.wikisoarces.com/Kamerna>, pristupljeno 1. marta 2016.

nije nikad, niti će ikad biti riješena. Jednostavna ideja ne smije koristiti jezik velike dubine, ili nikad ne može postati popularna. (...) U njima ništa ne poziva na ekspanziju”⁵⁸. Indikativno je i Schönbergovo razmišljanje o estetici transpozicije folkloru u umjetničkoj muzici u nastavku prethodnog izvoda: “Kompozitor – istinski stvaralac – komponira samo onda kad ima nešto da kaže što nije već prethodno rečeno i što osjeća da mora biti izgovoreno: muzička poruka ljubiteljima muzike. Pod kojim okolnostima on može osjećati potrebu da napiše nešto što je već rečeno, kao što je slučaj u statičnoj upotrebi folkora?”⁵⁹

Intenziviranje stvaralaštva simfonijske muzike u periodu nakon Drugog svjetskog rata govori o razvoju kulture kao važnog aspekta bosanskohercegovačkog društva koji je zajedno s ostalim djelatnostima bio usmjeren ka obnovi, reformi i progresu. Dok god su ideje pojedinaca služile napretku kolektiva, bile su sistemski podržavane, pa su naznačeni stvaralački koncepti – oni koji se podvode u okvire masovnog i folklorističkog simfonizma – kao takvi pogodovali stabilnosti političkog sistema. No, razvojni impuls u umjetnosti bio je zakočen i zarad navodne komunikativnosti s publikom uporno odgađao raskid s konzervativizmom. Naprosto, onemogućen je život umjetnosti kroz „društvenu snagu otpora; [jer] ukoliko samu sebe ne opredmeti, postaje roba. Njen doprinos društvu nije komunikacija s njim nego radije nešto ekstremno posredovano: to je otpor kojim se, snagom unutar-estetskog razvoja, društveni razvoj proizvodi bez da bude imitiran.”⁶⁰ S druge strane, postepeno otvaranje prema Zapadu, posebno kompozitora koji se educiraju u evropskim centrima, važan je impuls identificiranja važnosti unutar-estetske autonomije koja bi kao takva ponijela i stvarni umjetnički progres – kompozitori o kojima je bilo riječi u prethodnom tekstu tokom posljednje četvrtine 20. stoljeća bosanskohercegovačko kompozitorstvo dovode u korak s evropskim stvaralačkim tokovima.

58 Arnold Schoenberg, *Style and Idea* (New York: Philosophical Idea, 1950), 179–180.

59 Ibid., 181.

60 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (London, New York: Continuum, 1997), 226.

Reference:

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London, New York: Continuum, 1997.
- Aranovsky, Mark. *Simfonicheskiye iskaniya [Symphonic Explorations]*. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. Citirano u: David Fanning, "Carl Nielsen and Theories of Symphonism", *Carl Nielsen Studies* 4 (2009): 9–25.
- Asaf'ev, Boris Vladimirovich. *Musical Form as a Process*. Prev. James Robert Tull. Michigan: Ohio State University, 1976.
- Bosnić, Amra. „Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini.“ Doktorska disertacija, Univerzitet u Sarajevu, 2016.
- Bosnić, Amra. *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2021.
- Cvetko, Dragotin. *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*. Beograd: Nolit, 1984.
- Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. Belmont: Schirmer Boooks, 1997.
- Čavlović, Ivan. *Vlado Milošević – kompozitor*. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, 2001.
- Čavlović, Ivan. *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija, 2011.
- Čavlović, Ivan. *Muzički oblici i stilovi. Analiza muzičkog djela*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2014.
- Čavlović, Ivan. *Muzički portreti. Izvori i sjećanja*. Sarajevo, Zagreb: Buybook, 2017.
- Dahlhaus, Carl. *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.
- Danuser, Hermann. *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.
- Fairclough, Pauline. *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony*. Aldershot, Burlington: Ashgate Publishing, 2006.
- Fanning, David. „Carl Nielsen and Theories of Symphonism“. *Carl Nielsen Studies* 4 (2009): 9–25.
- Filipović, Muhamed. „Bosanski duh u književnosti, šta je to? (Pokušaj istraživanja povodom zbirke poezije M. Dizdara "Kameni spavač")“. Pristupljeno 25. februara 2021. <http://www.preporod.ba/tag/bosanski-duh-u-knjizevnosti/>.
- Gligo, Nikša. *Problemi nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1987.
- Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1996.
- Hodžić, Senka. „Od partizanske propagande ka socrealizmu: ideološki inspirisana djela Miroslava Špilera“. U: „Muzika u društvu“. *Zbornik*

- radova, urednica Fatima Hadžić, 445–466. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2014.
- Horton, Julian. „Introduction: Understanding the Symphony.“ U: *The Cambridge Companion to Symphony*, Ch. 1, urednik Julian Horton, 1–13. New York: Cambridge University Press, 2013.
- Hukić, Naida. „Neoklasicistička harmonija i njen utjecaj na bosansko-hercegovačke autore“. Magistarski rad, Univerzitet u Sarajevu, 2017.
- Irving, John. “The Viennese symphony 1750 to 1827.” U: *The Cambridge Companion to Symphony*, Ch. 2, urednik by Julian Horton, 15–29. New York: Cambridge University Press, 2013.
- Janković, Ivana. „Sinestezijska umetnost Vladana Radovanovića“. *Muzikologija* 3 (2003): 141–186.
- Kohoutek, Ctirad. *Tehnika komponovanja u muzici xx veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1984.
- Komadina, Vojin. *Kamerna muzika* [videoblog]. Pristupljeno 1. marta 2016. <http://vojinkomadina.wikisoarces.com/Kamerna>.
- Kramer, Lawrence. *Why Classical Music Still Matters*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007.
- Marinković, Miloš. „Jugoslovenska elektroakustična muzika pre sedamdesetih: produkcija i promocija na Muzičkom biennalu Zagreb i na Jugoslavenskoj muzičkoj tribini“. U: *Muzika u društvu zbornik radova. Muzika – Nacija – Identitet*, urednice Amra Bosnić, Nerma Hodžić Mulabegović i Naida Hukić, 547–581. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akaademija Univerziteta u Sarajevu, 2020.
- Mattheson, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1713; repr. Laaber, 2004. U: *The Cambridge Companion to Symphony*, Ch. 3, urednik Julian Horton, 29–61. New York: Cambridge University Press, 2013.
- Mattheson, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), ? Citirano u: Hans Heinrich Eggebrecht, *Bachovo Umijeće fuge* (Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2005).
- Mead, Georg Herbert. *Mind, Self and Society*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1972.
- Medić, Ivana. „The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology“. *Muzikologija* 7 (2007): 279–294.
- Medić, Ivana. *From Polystilism to Meta-pluralism. Essays on Late Soviet Symphonic Music*. Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2017.
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Idea, 1950.
- Underhill, James W. *Humboldt, Worldview and Language*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb, Ghent: Horetzky, Vlees & Beton, 2005.

Partiture

Bego Šimunić, Anđelka. „Rukopisna partitura *Koncertni stavak* za orkestar, 1971“. Privatni arhiv Anđelka Bego Šimunić, Sarajevo.

Komadina, Vojin. „Rukopisna partitura *Preludijuma za Modru rijeku*, 1979“. Privatni arhiv Ivana Čavlovića, Sarajevo.

Magdić, Josip. *Koncert za orkestar NGC 5128*. Sarajevo: Edicije Udruženja kompozitora Bosne i Hercegovine, 1983.

Miličević, Mladen. *Guerilla*. Sarajevo: Edicije Udruženja kompozitora Bosne i Hercegovine, 1982.

Milošević, Vlado. *Dramatična simfonija*, uredila M. Šamić. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 1973.

Špiler, Miroslav. „Rukopisna partitura *Praznična skica*, 1955“. Ostavština Miroslava Špilera. Arhiv Instituta za muzikologiju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu, Sarajevo.

Summary

Symphonism in Bosnia and Herzegovina Between Socialist *Weltanschauung* and *Weltansicht*

As a part of the comprehensive social reconstruction after the Second World War in Bosnia and Herzegovina, creation and production of symphonic music intensified, as evidenced by a number of approximately 100 works composed in the following four decades. Although the individual composers' opuses can be characterized as stylistically heterogeneous, it is the category of symphonic music forms that indicate a stylistic and aesthetic similarities conditioned by a socialist *Weltanschauung*, and those that deviate from it in the direction of individual creative procedures. In a theoretical-analytical, retrospective approach to symphonic works, this article points to the composers' critical attitude towards the autonomy of music. Such critical attitude is based on the selection of musical material and its treatment that gradually opens up to the contemporary compositional trends, and the increasingly strong departure from the stylistic category of the symphony as a formal type. The strong influence and treatment of musical material of folklore origin, especially simple and light vocal and dance melodies as well as transformation of symphonic principle from one relying on a sonata way of thinking, to free interpretations based on internal, private regulations, question the tradition of the symphony as a high art form and examine the framework of its functionality in the socio-cultural context of Bosnia and Herzegovina.

Elementi harmonijskog jezika u ciklusima solo pjesama za glas i ansamble bosanskohercegovačkih kompozitora

Elements of Harmonic Language in Cycles of Art Songs for Voice and Ensemble by Bosnian-Herzegovinian Composers

Sabrina Đulančić-Fejzić

(Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.619

PREGLEDNI ČLANAK

REVIEW ARTICLE

SAŽETAK: U radu se provodi detaljna harmonijska analiza vertikalne i horizontalne dimenzije s ciljem da se ustanovi koje elemente harmonijskog jezika primjenjuju bosanskohercegovački kompozitori u ciklusima solo pjesama za glas i ansamble. U konačnici, ova analiza omogućava nam da izvršimo stilsku klasifikaciju navedenih ciklusa.

KLJUČNE RIJEČI: Harmonija. Solo pjesma. Bosanskohercegovački kompozitori.

Abstract: The paper conducts a detailed harmonic analysis of the vertical and horizontal dimensions with the aim of establishing which elements of the harmonic language are used by Bosnian composers in cycles of art songs for voice and ensembles. Ultimately, this analysis allows us to perform a stylistic classification of the mentioned cycles.

KEY WORDS: Harmony. Art song. Bosnian and Herzegovinian composers.

Solo pjesma u opusu bosanskohercegovačkih kompozitora

Solo pjesma je muzička forma koja se često nalazi u opusu bosanskohercegovačkih kompozitora. Još od početka kompozitorske djelatnosti u BiH, 50-ih godina 20. stoljeća, kompozitori su pokazali veliku zainteresiranost za solo pjesmu kao muzički žanr s obzirom na njenu

povezanost s gradskom folklornom tradicijom i zbog pogodnosti za komponovanje minijature forme. Umjetnička solo pjesma u opusima bosanskohercegovačkih kompozitora mnogo se razvila u periodu nakon Drugog svjetskog rata, do te mjere da su prošireni njeni okviri u kamerno djelo, a ne izvorni *Lied* napisan za glas i klavir, koji poznajemo kao tipično romantičarski oblik. Upotreba orkestra ili grupe instrumenata u pjesmama otvara široku paletu mogućnosti pri komponovanju ovog žanra.¹ Glavni razlog zastupljenosti ove forme u bosanskohercegovačkom kompozitorstvu jeste zainteresiranost kompozitora za sintetizaciju tekstualnog i muzičkog sadržaja. Još jedan veoma bitan razlog je praktične prirode. Naime, u zemlji čiji je svaki drugi, pa i onaj infrastrukturni umjetnički muzički razvoj bio dugotrajan izvođenje malih formi, kakva je solo pjesma, bilo je lakše ostvarivo nego iznalaženje uvjeta za izvođenje, naprimjer, simfonijskih kompozicija.² „Početak kompozitorstva u Bosni i Hercegovini ostao je u znaku solo pjesme i horske pjesme, te žanrova malih formi instrumentalne muzike iz jednostavnog razloga što su kompozitori mogli na jednostavan način obezbijediti njihovo što skorije izvođenje.“³

U periodu od početka 20. stoljeća do 2010. godine nastale su 174 pojedinačne solo pjesme, od čega su 124 solo pjesme napisane za glas i klavir, 9 za glas i orkestar, 41 za glas i različite manje instrumentalne sastave. Od ukupno 41 ciklusa 25 ciklusa solo pjesama napisano je za glas i klavir, 9 za glas i orkestar, a 6 za glas i grupu instrumenata, te je jedan ciklus napisan za glas i violinu.⁴ Najveći broj solo pjesama napisao je Vlado Milošević (1901–1990), koji je upriličio čak 125 pojedinačnih solo pjesama i 10 ciklusa pjesama.⁵ Razlog tome jeste da je „(...) Vlado Milošević, kao izuzetno pragmatičan čovjek, vodio računa o tome da se njegova djela mogu izvesti, on uvijek razmišlja o tome da li će biti moguće da će ta djela biti izvedena ili ne.“⁶ Osim njega sinonim za solo pjesmu u

1 Ivan Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, 2011).

2 Amra Bosnić, "Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini" (doktorska disertacija, Muzička akademija, Univerzitet u Sarajevu, 2016), 38–39.

3 Ibid.

4 Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*.

5 „Vlado Milošević“, *Digitalizovana ostavština akademika Vlade Miloševića*, pristupljeno 20. oktobra 2022, <http://www.vladomilosevic.rs.ba/>.

6 Ranko Risojević, *Vlado S. Milošević: Jedan vijek* (Banja Luka: Akademija umetnosti), 229.

bosanskohercegovačkom kompozitorstvu je Milan Prebanda (1907–1979), koji se isključivo bavio pisanjem solo pjesama (napisao ih je oko 25).⁷

Velika zastupljenost solo pjesme u opusima evropskih kompozitora, pa s tim i bosanskohercegovačkih kompozitora u periodima nakon romantizma, otvara raspravu o dosljednosti postojanja ove formalne vrste. *Lied* je unikatno romantičarska intimna minijatura, koja je pod utjecajem historijsko-društvenog konteksta vremenom prerasla u formu većih okvira. Za taj podvig u bosanskohercegovačkom kompozitorstvu zaslužan je Vlado Milošević, koji je ponudio široku paletu organizacije muzičkih elemenata, mogućnost orkestriranja, te smisao za ozvučavanje prirodne zvučnosti riječi slično Franzu Schubertu (1797–1828), koji je imao instinkt da sintetizira, tj. da izabere perfektu kombinaciju izražajnih elemenata (melodijsku liniju, ritamski obrazac, harmonijski okvir) što su se podudarali s bazičnim značenjem i formom poezije.⁸ Vlado Milošević, Milan Prebanda, Avdo Smailović (1917–1984), Miroslav Špiler (1906–1982) i njihovi istomišljenici ostvarili su to inkorporiranjem folklornog materijala na drugačiji način, uklapajući se u okvire nacionalnog smjera po uzoru na evropske nacionalne škole. Otvaranje novih ideja i inkorporiranje savremenih tehnika u postojeće forme odrazilo se i u bosanskohercegovačkom kompozitorstvu. Ovaj vid pristupa prvi primjenjuje Vojin Komadina (1933–1937) u ciklusu *Trešnjev cvet* za sopran, flautu i udaraljke (1954/69/72), koncipiranom kao aleatoričko djelo, na način da melodijske linije ozvučava koristeći pojedinačne vokale i suglasnike.

Kada govorimo o stilskim odlikama bosanskohercegovačke muzike, govorimo o stilskom pluralizmu.⁹ Žanrovsko-stilski pluralizam je bitniji, jer je vezan za autohtonost bh. kompozitorstva i originalnost koja se ogleda u intenzivnom korištenju bosanskohercegovačkog muzičkog folkloru.¹⁰ „S obzirom na

7 Milan Prebanda, *Solo pesme za glas i klavir* [partitura] (Niš: Muzičko izdavaštvo Ivanković, 2015).

8 Gerhart Hoffmeister, *European Romanticism: Literary Cross-currents, Modes, and Models* (Michigan: Wayne State University, 1989), 133.

9 O ovom pojmu u bosanskohercegovačkoj muzici govorili su Čavlović u esejima *Pluralizam savremene muzike u Bosni i Hercegovini: raskorak između teorije i prakse, Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini*, kao i Bosnić u svojoj doktorskoj disertaciji *Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini*. Ivan Čavlović, "Pluralizam savremene muzike u Bosni i Hercegovini: raskorak između teorije i prakse", u: *Zbornik radova. 11 Međunarodni simpoziji „Muzika u društvu“* ur: Čavlović, I. (Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija, 2000) 211–217; Ivan Čavlović, "Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini", *Časopis za muzičku kulturu Muzika 2* (2011): 36–54; Bosnić, "Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini", 38–39.

10 Čavlović, "Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini", 36–54.

kompoziciono-tehničke postupke i stilske okvire bh. kompozitore dijelimo na dvije velike skupine: kompozitore neo-pravca i kompozitore post-pravca.¹¹ Glavno obilježje oba pravca jeste referiranje na prošlost, ali diferentna crta ogleđa se u broju referiranih stilova i njegovom tretiranju. U istraživanim ciklusima solo pjesama ne postoji primjer jednostilskog usmjerenja kojim se može okarakterisati djelo, već su upleteni elementi više stilskih odrednica. Kolorit korišten pri formiranju akordskih konstrukcija uvjetuje tehniku komponovanja proširenog tonaliteta ili slobodnog atonaliteta, pri čemu su zvučne boje podloga za melodiju koja je u fokusu. Ta odlika impresionističkog stila primijenjena je u ciklusima solo pjesama Avde Smailovića i Miroslava Špilera, te nadopunjena ekspresivnim i folklornim elementima.

Za potrebe ovog istraživanja analizi su podvrgnuti sljedeći ciklusi solo pjesama:

- *Četiri pjesme* za bariton i simfonijski orkestar (1971) Vlade Miloševića;¹²
- *Tri pjesme* za duboki muški glas i simfonijski orkestar (1976–1978) Miroslava Špilera;¹³
- *Lirika sa pepela* za srednji ženski glas i orkestar (1966) Avde Smailovića;¹⁴
- *Pet pjesama* za bariton i veliki orkestar – redukcija za glas i klavir (1956) Branka Grkovića;¹⁵
- *Kumi* za sopran i grupu instrumenata (1983) Nade Ludvig-Pečar;¹⁶
- *Trešnjev cvet* za sopran, flautu i udaraljke (1954/69/72) Vojina Komadine.¹⁷

11 Ibid.

12 Ovo je primjer kasnog stvaralaštva kompozitora u kojem kroz neoklasičarski stil komponovanja implementira folklorne elemente (isticanje intervala sekunde, kvarte ili kvinte), što objedinjuje tekstovni predložak Jovana Bojovića pun deskripcija o prirodnim ljepotama Krajine.

13 Ciklus komponovan na poeziju Federica Garcíe Lorce s upotrebom originalnog španskog teksta karakterističan je po primjeni kolorističke harmonije u okviru proširenog tonaliteta s melodijom u kojoj se razmjenjuje dramatski i lirski karakter, te bogatom upotrebom raznih vrsta ljestvica.

14 Odras socijalne tematike poezije Dare Sekulić uvjetuje glavni osnov za izgradnju ovog ciklusa, a to je ekspresivnost u izrazu melo-ritamskih struktura s harmonijom kolorističke uloge.

15 Istinski neoklasičarski stil komponovanja u kojem preovladava tonalitetnost glavna je odlika ovog ciklusa. Od opsežnog poetskog opusa Mileta Jakšića kompozitor se poslužio pjesmama koje mu omogućuju realizaciju snažnijeg dramskog izraza koji postiže tritonusom, smjenom kromatskih akorada, dok je koloristički harmonijski aspekt naglašen primjenom cjelostepene ljestvice.

16 Ciklus je oblikovan s glavnom inspiracijom u prirodi i ženi upotrebom japanske haiku poezije gdje pentatonika i modusi odražavaju neoklasičarski stil komponovanja.

17 Stvaralačke faze Vojina Komadine ispreplitane su u ovom djelu s obzirom da mu se kompozitor vraćao u svim fazama svoga stvaralaštva, no najintenzivnije se ispoljava

Harmonijski sistem kroz vertikalnu dimenziju – akordika

Problematika harmonijskog jezika u analiziranim ciklusima solo pjesama za glas i ansamble bosanskohercegovačkih kompozitora ogleda se u raznim vidovima harmonijske sistematizacije. Primarno se to odnosi na vertikalnu i horizontalnu organizaciju muzičkih elemenata, harmonijsko tonalitetno opredjeljenje i postupke progresije, a potom i nove tehnike komponovanja. U vertikalnoj sistematizaciji iz analize uočeno je da su zastupljene: tercne, kvartne i kvintne akordske konstrukcije, akordi s dodanim intervalima, sekundni akordi i klasteri, bikordi i akordi različite intervalske građe.

Bosanskohercegovački kompozitori prvenstveno koriste akordiku sastavljenu od ljestvičnih tonova dijatonske ljestvice. No, nerijetko koriste tercne višezvuke nastale nadgradnjom pet ili više terci u proširenom tonalitetnom okruženju. Kroz višeslojnu fakturu V. Milošević na specifičan način predstavlja terčni petozvuk – nonakord, bez terce. Prvi sloj jeste kvintni dvozvuk c-g-c, te su od tona c naslojene dvije sekunde – donja velika (b) i gornja mala (des). Impresionistički karakter nonakordu daje usko postavljena nona u odnosu na osnovni ton.

Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. I, II
Tr. I, II
Vni. I, II
Fg. I, II
Cor. I, II
Tr. III
Tbn. I, II, III
Vle
Vlc
Cb

in C: 1 5

Primjer 1: Vlado Milošević, *Četiri pjesme* za bariton i simfonijski orkestar, *Zadužen na Zvečaju*, t. 56–59.

Zanimljive primjere upotrebe alterovanih akorada kromatskog tipa pronalazimo kod B. Grkovića. U pjesmi *Mali pogreb* kao rezultat kromatskog vođenja svih glasova nastaju veze alterovanih akorada dijatonskog i kromatskog tipa. U f-molu kompozitor potencira pomak male sekunde u najvišem i najdubljem glasu, što dovodi do formiranja akordskih konstrukcija kao što su mali povećani septakord u trećem

avangardna faza zbog primarne koncepcije djela i začetak ideje kontroliranog slučaja (aleatorike).

obrtaju u funkciji dominante za v_1 u f-molu (ges-as-c-e), koji se veže sa septakordom dominante za subdominantu (f-a-c-es), nakon čega slijedi upotreba dvostruko umanjenog kvintakorda s malom septimom u funkciji v_{II} stupnja (e-ges-b-d). Ipak, izrazito kromatizirano kretanje ima epilog u autentičnoj kadenci.

Andante Mesto

Piano

The image shows a piano score for a piece titled "Andante Mesto". It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The bass clef staff contains figured bass notation: f, t, D, VI², D⁷, VII^{b3}, b7, b3, VII^D, D. The second system continues the bass clef staff with figured bass notation: II³, DD³, II⁷, D, 4, 2, III⁷, D³, (1), t. The music features complex chordal textures and chromatic movement.

Primjer 2: Branko Grković, *Pet pjesama* za bariton i orkestar – redukcija za glas i klavir, *Mali pogreb*, t. 1–7.

Dvorodni tip akorda Miroslav Špiler koristi kao početni akord u sklopu kojeg predstavlja osnovni melo-ritamski motiv prve pjesme *Otra cantion*, koji u vidu reminiscencije i zaokruženja ciklusa primjenjuje i na početku posljednje pjesme *Cantos nuevos*. U Primjeru 3 prikazan je motiv u Fis kromatskoj ljestvici i istovremenom izlaganju malog durskog, odnosno molskog septakorda es-ges/g-b-des (dis-fis/fisis-ais-cis). Specifičnost dvorodnog akorda je dvojaka zvučnost terce, koja se javlja kao mala i velika.

FL.
Ob.
Cl.
Vni I, II
Arpa
Cl b
Fg.
Vlc.
Vlc.
Cb.

in Fis: VI⁷(₃)

The image shows a musical score for a chamber ensemble. The instruments listed are Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violins I and II (Vni I, II), Harp (Arpa), Clarinet in B-flat (Cl b), Fagot (Fg.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score features a chromatic scale in the key of F-sharp major (Fis) and a septacord (VI⁷(₃)). The music is characterized by intricate melodic lines and complex harmonic textures.

Primjer 3: Miroslav Špiler, *Tri pjesme* za duboki muški glas i simfonijski orkestar, *Otra cantion (Otoño)*, t. 1–2.

„U muzici 20. stoljeća, osim akorada nastalih slaganjem terci, upotrebljavaju se i oni čiji je osnovni gradivni interval kvarta, kvinta ili neki drugi interval.“¹⁸ Najveću zastupljenost kvartnih i kvintnih akorada pronalazimo kod Vlade Miloševića. U skretničkom okruženju između dva kvintna akorda b-f-c nalazi se kvintni trozvuk c-f-b, koji u takvom slijedu možemo tumačiti i kao drugi obrtaj datog kvintnog akorda. Vlado Milošević nerijetko koristi kvintne dvozvuke i prožima ih između akorada tercne, kvartne ili kvintne osnove.

Primjer 4: Vlado Milošević, *Četiri pjesme* za bariton i simfonijski orkestar, *Lisina planina - Mrkonjička dika*, t. 1–5.

Sekunda se u sklopu akorda u tradicionalnoj harmoniji pojavljivala u vidu vanakordskog tona, te je težila ka razrješenju. U muzici 20. stoljeća interval sekunde gubi karakter disonance i osamostaljuje se u sklopu akorda ili čak postaje gradivni interval. Naslojavanjem dvije sekunde nastaju sekundni akordi, dok naslojavanjem više njih nastaje klaster, te u oba slučaju ima ulogu zvučnog kolorita.

Primjenu sekundnih trozvuka pronalazimo kod Avde Smailovića. Prvi odsjek instrumentalnog parta pjesme *Jabuka* počinje sekundnim akordom u širokoj postavci (cis-d-es-e) i ima funkciju zaokruženja prve strofe.

Primjer 5: Avdo Smailović, *Lirika sa pepela, Jabuka*, t. 16.

18 Naida Hukić, "Neoklasicistička harmonija i njen uticaj na bosanskohercegovačke autore" (magistarski rad, Univerzitet u Sarajevu, 2012), 69.

U Primjeru 6 vidimo upotrebu klastera koji je nastao iz cjelostepene ljestvice i ima kolorističku svrhu, dok se osjeti i njegova perkusivna uloga.

The image shows a musical score for a baritone solo and piano accompaniment. The baritone part is written in a bass clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Ti ni - si cu - o cr - nu ptl - cu, što ne". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex, cluster-like texture with many notes beamed together. The piano part is marked with 'Solo' and 'Pno.' and includes dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some performance instructions like '3' and '3' under the piano part.

Primjer 6: Branko Grković, *Pet pjesama* za bariton i veliki orkestar – redukcija za glas i klavir, *Mali pogreb*, t. 17–18.

Nova zvučnost i slojevitost fakture postiže se istovremenom pojavom dva jasno razdvojiva akorda, što čini bikord.¹⁹ U trećoj pjesmi – *Bosanski orač* Vlado Milošević koristi tekstovni predložak koji opisuje težak život bosanskohercegovačkog zemljoradnika. Njega dočarava kromatskim paralelnim nizanjem trozvuka i četverozvuka kroz dva registra. Glavni interval izgradnje je mala sekunda u linearnom smislu, a kvintni dvozvuk je u basovim dionicama, nad kojim su izgrađeni durski i molški kvintakordi, te se njihova zvučnost prepliće, dok u nekim dijelovima zvuče istovremeno, pri čemu se formiraju bikordi. Melodijska struktura uvodnog dijela navedene pjesme (Primjer 7) formira se kroz tri akorda u C proširenom tonalitetu koja se ponavljaju: c-es-g/c-e-g (tonični akord koji se javlja s dva tonska roda); h-d-fis i b-f-b. Zbog kromatiziranog pokreta c-h-b kompozitor varira prirodnu i harmonijsku zvučnost C tonalitetnog centra, iako u ovom slučaju nije svrha istaknuti zvučnost tonaliteta, već dočarati „teški oračev hod“ u kretanju male sekunde kroz naizmjeničnu upotrebu ovih akorada. Potenciran je ton b, kao i dvozvuk b-f-b kao pedal na VII stupnju u basovim dionicama i samoj postavci bikorda. S obzirom da je evidentna upotreba F proširenog tonaliteta od trećeg stiha prve strofe do kraja pjesme, ovaj početni C prošireni tonalitet je njegova dominantna priprema.

19 „Bikord ili biakord je „naziv za vertikalnu zvučnost koja nastaje istodobnim zvučanjem dviju akordskih struktura koje se daju identificirati (tj. trozvuka ili septakorda...)“.“ Nikša Gligo, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu upotrebu pojmova* (Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska, 1996), 20.

Ob. I, II
Cl. I, II
Trb. I, II, III
Vln. I, II
Vle.
Fg. I, II
Cor. I, II
Tbn. I, II
Vlc.
Cb.

in C: I(0) VII I(0) bVII I(0)bVII _____ bVII I(0) VII bVII bVII I(0) VII I(T) II I
bVII _____

Primjer 7: Vlado Milošević, *Četiri pjesme* za bariton i simfonijski orkestar, *Bosanski orač*, t. 1–6, uvodni odsjek

Najčešći vidovi akorada različite intervalske građe su kvartno-kvintna sazvučja (1-4-5) i sekundno-kvintna sazvučja (1-2-5). Ove konstrukcije često se prepliću s obrtajima kvartnih ili kvintnih akorada. Takav slučaj imamo u narednom primjeru gdje akord možemo posmatrati dvojako zbog guste fakture u orkestraciji: kao h-fis-c, što bi bio kvintni akord, ali i h-c-fis, što bi bio sekundno-kvintni akord (1-2-5), koji u svom sastavu ima sekundu umjesto terce.

Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. I, II
Cor. I
Trb. I
Tbn. I
Vln. I, II
Vle.
Fg. I, II
Cor. II
Tbn. II
Vlc.

in C: $\frac{9}{5}$
 $\frac{5}{2}$

Primjer 8: Vlado Milošević, *Četiri pjesme* za bariton i simfonijski orkestar, *Zadužen na Zvečaju*, t. 1–5, uvodni odsjek

Harmonijski sistem kroz horizontalnu dimenziju – ljestvice

S harmonijskog aspekta horizontalna dimenzija muzičkog djela ima važnu ulogu jer određuje vertikalnu dimenziju. Ta linearna osnova u ciklusima kod bosanskohercegovačkih kompozitora zasniva se na pentatonici, starim modusima, cjelostenim i umanjenim ljestvicama, kromatskim ljestvicama, ljestvicama folklornog porijekla, kao i naročitim, kombinovanim i vještački konstruiranim ljestvicama.

U analiziranim ciklusima pentatoniku kao melodijsku osnovu pronalazimo jedino u ciklusu pjesama *Kumi Nade* Ludvig-Pečar kao neoklasičarsko

izražajno sredstvo referiranja na prošlost. S obzirom da se anhemitonska pentatonska ljestvica sastoji od cijelih stepena, u njoj mjesta nalaze samo velike sekunde, mala terca, velika terca, čista kvarta i čista kvinta, eventualno i mala septima, a to daje pet mogućih kombinacija pentatonske ljestvice s različitim finalisom.²⁰ Nada Ludvig-Pečar koristi anhemitonsku pentatonsku ljestvicu u pjesmama *Sama*, *Rosa*, *Ševa* i *Mjesec* kroz melodijsku liniju, pri čemu akordika proširuje svoju strukturu na modalnu osnovu. Naredni primjer prikazuje slučaj Fis eolskog modusa, pri čemu vokalna dionica formira pentatonsku ljestvicu h-cis-e-fis-a. Primjena modusa u većini slučajeva podrazumijeva komponovanje cijelog djela u njegovim okvirima, kao što je to u ciklusu *Kumi* gdje je svaka pjesma komponovana unutar nekog modusa.

Sopran solo
Klik - č e li š e - va, klik - č e li š e - va

Fl.
Vle.
Pnf.

Lauta
Viola da gamba
Pnf.

Fis eolski: I V I V

c'je - lo - ga Bo - ž'je - ga da - na

I V >II

Primjer 9: Nada Ludvig-Pečar: *Kumi, Ševa*, t. 9–16.

Cjelostepenu ljestvicu²¹ u okviru tonaliteta pronalazimo u ciklusu Branka Grkovića. Kompozitor cjelostepenu ljestvicu koristi na više načina: linearno, kao melodiju kojom proširuje tonalitetni osnov, i kao modulatorno sredstvo, što svakako u oba slučaja daje kolorit određenom segmentu. Zanimljivost narednog primjera leži u naizmjeničnoj primjeni obje

²⁰ Dejan Despić, *Harmonija sa harmonijskom analizom* (Beograd: Zavod udžbenike i nastavna sredstva, 1997), 353.

²¹ Cjelostepena ljestvica označena je kao podjela oktave na 6 cijelih stepena. Gligo, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu upotrebu pojmova*, 20.

varijante cjelostepene ljestvice²², od tona c (c-d-e-fis-gis-ais) i od tona cis (cis-dis-eis/f-g-a-h), što je enharmonijski cjelostepena ljestvica od des. Naime, u prvom taktu primijenjena je cjelostepena ljestvica od tona c, u sljedećem od tona cis, pri čemu i melodijska linija kako vokalne dionice tako i pratnje jasno prikazuje spomenute nizove ljestvica.

The image shows a musical score for a baritone solo and piano accompaniment. The baritone part is in bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are: "U ri - je - ci što nas dije - li, dr - šću - ci nam sli - ke sto - je,". The piano accompaniment is in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. It is divided into two sections: "Cjelostepena od C" and "Cjelostepena od Des/Cis".

Primjer 10: Branko Grković, *Pet pjesama* za bariton i orkestar – redukcija za glas i klavir, *Na rijeci*, t. 19–24.

Primjenu umanjene ljestvice²³ kod bosanskohercegovačkih kompozitora pronalazimo kod Miroslava Špilera. Umanjena ljestvica²⁴ (1 – ½) cis-dis-e-fis-g-a korištena je za izgradnju melodijske vokalne dionice, a pri tome je i sredstvo modulacije koje kompozitor koristi kako bi se vratio u osnovni tonalitetni centar Fis.

22 U svom sastavu građena je samo od intervala velike sekunde, što u vertikalni proizvodi sve povećane kvintakorde. U praksi postoje dvije vrste cjelostepene ljestvice koje se zvučno razlikuju na c (c-d-e-fis-gis-ais) i na des (des-es-f-g-a-h), a sve ostale su vezane za njihove transpozicije s ponavljanjima nekih od tonova. Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (New Jersey: Prentice-Hall, 1999), 25.

23 Umanjena ljestvica proizašla je iz umanjenih trozvuka i četverozvuka, te se razlikuju dvije vrste umanjene ljestvice. Despić, *Harmonija sa harmonijskom analizom*, 353.

24 S obzirom da je ona sačinjena iz polustepena i cijelih stepena, razlikuje se prema njihovom rasporedu. „U njoj se uzastopno stalno smjenjuju polustepeni i cjelostepeni razmak, pa je sastavljena nadovezivanjem obrazaca ½ – 1 ili 1 – ½.“ Dejan Despić, *Teorija muzike* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997), 124, prema: Naida Hukić, "Harmonijski jezik u koncertima bosanskohercegovačkih kompozitora" (doktorska disertacija, Univerzitet u Sarajevu, 2017), 72.

Bass solo

Y en la tar - de bru - mo - sa mi co-ra-

Fl.
Cl.
Viol. I, II
Fg.
Vlc.
Vcl.
Cb.

zon a-prcn - de la tra - ge-dia o-to-nal que los ar-bo-les. llu c - ven,

Primjer 11: Miroslav Špiler, *Tri pjesme* za duboki muški glas i simfonijski orkestar, *Otra canción (Otoño)*, t. 74–80.

Kromatska ljestvica je ljestvica izgrađena od dvanaest jednakah polustepena.²⁵ Po prirodi joj je neosporna nehijerarhiziranost kada bismo je uspoređivali s cjelostepenom ljestvicom. U narednom primjeru (u mezzosopranu) vidimo upotrebu kromatske ljestvice, dok je akordika sačinjena od terčnih višezvuka s dodanim i dvojakim intervalima koji se bez funkcionalnosti nižu i primjenjuju tonove ove ljestvice. Ovdje se ne radi o otvorenoj kromatici, već o skokovima male i velike sekste, tritonusa i slično.

Mezzosoprano solo

Pri - ja - te - lji, mo - lim vas

Viol. I, II
Vle.
Vcl. con octava

pri - ja - te - lji, ka - da mi pje - sma

Primjer 12: Avdo Smalović: *Lirika sa pepela, Molim vas prijatelji*, t. 1–7.

25 „Kromatika je naziv za „tonski sustav kojemu je osnovna podjela oktave na dvanaest istih temperiranih dijelova“. Gligo, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu upotrebu pojmova*, 130.

Na temelju folklornih elemenata iz gradske i seoske tradicije kod bosanskohercegovačkih kompozitora u primjenu su ušle ljestvice orijentalnog prizvuka. Glavna karakteristika bosanskohercegovačkih folklornih elemenata oslonjenih na gradsku tradiciju jeste upotreba povećane sekunde, te upotreba male, velike sekunde, kvintnih dvozvuka, kvartnih ili kvintnih sazvučja, koji se pronalaze u seoskoj tradiciji. Bosanskohercegovački kompozitori folklorne ljestvice uglavnom harmoniziraju savremenim tehnikama komponovanja. Kod M. Špilera susrećemo lidijski durmol poznat i pod nazivom *ciganski mol*, koji je povezan s bosanskohercegovačkim folklorom zbog povišenog IV stupnja harmonijskog mola, pri čemu se formiraju dvije povećane sekunde koje su karakteristične za gradsko podneblje. Osim toga, s obzirom da je kompozitor koristio špansku savremenu poeziju, ovu ljestvicu vežemo i za španski folklor. Sljedeći primjer prikazuje ponavljanje istaknutog stiha u dionici vokala kroz lidijski durmol s različitim finalisima. U tri slučaja kompozitor komponuje melodiju u lidijskom durmolu od tonova fis, a i f.

A. fis-gis-a-his-cis-d-eis – lidijski durmol od fis

el sue-no se de-chi-so pa-ra siem-pre, pa-ra siem - pre!

B. a-h-c-dis-e-f-gis – lidijski durmol od a

El sue-no se de-shi-zo pa-ra siem-pre Pa-ra siem-pre!

C.) f-g-as-h-(c)-des-e – lidijski durmol od f

que el sue-no se de-shi-zo pa-ra siem-pre.

Primjer 13: Miroslav Špiler, *Tri pjesme* za duboki muški glas i simfonijski orkestar, *Otra canción* (Otoño), a) t. 9-12, b) 34-37, c) 70-72.

U kombinovane i vještački konstruirane ljestvice spadaju i ljestvice koje su kromatski izgrađene, ali u svom sastavu nemaju sve tonove kromatske ljesvice. Kroz slobodni atonalitet u posljednjoj pjesmi ciklusa *Trešnjev cvet* V. Komadine u dionici flaute primijenjena je desettonska ljestvica, dakle, svi kromatski tonovi osim tonova es i fis.

Primjer 14: V. Komadina, *Trešnjev cvet*, IV, dionica flaute.

Zaključna razmatranja

Sistematizacija vertikalne organizacije muzičkih elemenata dovela je do zaključaka da bosanskohercegovački kompozitori koriste tercne višezvuke, zatim kvintne i kvartne akorde, te sekundne akorde i klastere.

Najzastupljenije akordske strukture koje koriste bosanskohercegovački kompozitori jesu terčni višezvuci dijatonskog i kromatskog tipa, što podrazumijeva dijatonske akorde od trozvuka do šestozvuka, s akcentom na primjeni nonakorada, posebice onih s nonom u basu; alterovani akordi dijatonskog i kromatskog tipa, medijantni (ponajviše varijantni) akordi, kao i akordi s dodanim i dvojakim intervalima također imaju veoma veliku primjenu. Što se tiče rješenja alterovanih akorada dijatonskog tipa, u analiziranim djelima ona nisu tradicionalna u privremenoj tonici, već se ovi akordi rješavaju u neke druge ili su u eliptičnim vezama s drugim septakordima. Kvartni i kvintni akordi, kao i akordi različite intevalske građe (1-4-5, 1-2-5) nešto su manje zastupljeni u analiziranim ciklusima i najčešće ih upotrebljavaju kompozitori koji koriste folklor kao osnovni element izgradnje muzičkog sadržaja (bosanskohercegovački kod Vlade Miloševića: *Četiri pjesme* za bariton i simfonijski orkestar; istočnjački kod Nade Ludvig-Pečar: *Kumi*), te se mogu naći kod kompozitora kojima su ova sazvučja sporadična i prouzrokovana melodijskim kretanjem dionica (Miroslav Špiler: *Tri pjesme* za duboki muški glas i orkestar i Avdo Smailović: *Lirika sa pepela*). Sekundni akordi i klasteri najmanje su zastupljeni od navedenih u ciklusima solo pjesama, no njihovu primjenu, prvenstveno sekundnog akorda, pronalazimo u funkciji odvajanja značajnih odsjeka ili mjestimično kao folklornu tendenciju konstruiranja vertikale na intervalu velike sekunde (Avdo Smailović: *Lirika sa pepela*, Vlado Milošević: *Četiri pjesme* za bariton i simfonijski orkestar). Klaster se primjenjuje isključivo kao kolorističko sredstvo i kao element koji unosi novi izražaj u pretežno tradicionalnu harmoniju (Branko Grković: *Pet pjesama* za bariton i veliki orkestar).

Važan faktor u vertikalnom pogledu jeste melodijsko tretiranje orkestarskih dionica, iz kojeg proizlaze akordske strukture, što je karakteristika za skoro sve bosanskohercegovačke kompozitore. Takvo mišljenje predstavlja slojevitost fakture iznimno značajnim faktorom jer horizontalna organizacija muzičkih elemenata postaje činilac harmonije. Zavisno od kompozitorovog manira i stilske orijentiranosti sistematizacija horizontalne dimenzije dovela je do zaključaka da bosanskohercegovački kompozitori u analiziranim djelima koriste pentatoniku, stare moduse, cjelostepenu, umanjenu i kromatsku ljestvicu te ljestvice folklornog porijekla.

Pentatonika i stari modusi primijenjeni su kao neoklasicistički element s jasnom homofonom fakturom (Nada Ludvig Pečar: *Kumi*). Cjelostepena i umanjena ljestvica primjenjuju se u svrhu obogaćenja tonalitete strukture, kolorističkog oslikavanja određene atmosfere, te kao pogodno sredstvo modulacije u udaljene tonalitete (Branko Grković: *Pet pjesama* za bariton i veliki orkestar i Miroslav Špiler: *Tri pjesme* za duboki muški glas i orkestar). Kromatska ljestvica primijenjena je kao sredstvo narušavanja hijerarhijskog odnosa među akordima i slobodne konstrukcije melodijskih obrazaca u vidu potcrtavanja ekspresivnosti tekstovnog predloška (Avdo Smailović: *Lirika sa pepela* i Vojin Komadina: *Trešnjev cvet*). Ljestvice folklornog porijekla (najčešće) koriste se kao sredstvo implementiranja folklornih elemenata u umjetničko djelo (Vlado Milošević: *Četiri pjesme* za bariton i simfonijski orkestar i Miroslav Špiler: *Tri pjesme* za duboki muški glas i orkestar).

Stilsko opredjeljenje kompozitora proizlazi iz karakteristične primjene i organizacije elemenata muzičkog izraza koje je dosljedno za određene epohe i manire komponovanja. Kod bosanskohercegovačkih kompozitora stilovi se pluralitetno prožimaju, pa cikluse solo pjesama sa stanovišta harmonije možemo podijeliti na:

- kompozitore neoklasičkog usmjerenja,
- kompozitore neoklasicističkog usmjerenja s impresionističkim elementima,
- kompozitore neoklasicističkog usmjerenja s ekspresionističkim elementima,
- kompozitore neoklasicističkog usmjerenja s primjenom folklornih elemenata,
- kompozitore avangardnog usmjerenja.

Kompozitori neoklasicističkog usmjerenja koji su najviše okrenuti tradicionalnoj harmoniji su Branko Grković (*Pet pjesama* za bariton i veliki orkestar) i Nada Ludvig-Pečar (*Kumi*). Iako se radi o dva neoklasi-

čara, njihov kompozitorski manir je potpuno različit. Branko Grković je dramatičar u izgradnji melodijskih formacija, tradicionalno koristi tonalitetno opredjeljenje, čime se referira na prošlost, a kao primjenu novog unosi cjelostepene ljestvice, klaster tehniku, nonakorde, undecimakorde i akorde s dodanim i dvojakim intervalima. Neoklasicistička harmonija Nade Ludvig Pečar ogleda se u komponovanju u modalitetu i fasciniranošću dalekoistočnim folklorom kao glavnim motivom ciklusa, što predstavlja referencu na staro, dok akcent na miksturama i paralelizmima „zabranjenih“ intervala unosi komponentu novog, impresionističkog zvuka. Istančana lirski emocionalnost proizašla iz jednostavne, više monodijske homofone fakture i nepretencioznost u kompozicionoj tehnici i izvođenju karakteristike su koje objedinjuju ovaj ciklus. Zanimljivo je da je kompozitorica tematski zaokružila ovaj ciklus s prvom i posljednjom pjesmom (*I to je znači sve?*) koje odudaraju od ostalih, čija je svrha da donesu trenutni zanos prirodom. Umjesto toga pjesme su tužne, sjetne i intimnije, što daje još jednu ženstvenu crtu njenom kompozitorskom pečatu.

Kompozitor neoklasicističkog usmjerenja s impresionističkim elementima je Miroslav Špiler (*Tri pjesme* za duboki muški glas i orkestar). Organizaciju muzičkih elemenata vrši u proširenom tonalitetnom okviru sa specifičnim ljestvicama u vokalnoj dionici, s akcentom na lidijskom durmolu, koji svoje porijeklo pronalazi u španskom i bosanskohercegovačkom folkloru. Kao najbolji bosanskohercegovački orkestrator koloristički upotrebljava akorde onako kako to rade impresionistički kompozitori, te potcrta dramatičnost upotrebom povećane sekunde i tritonusa. Upravo je tritonus, kroz interval povećane kvarte/umanjene kvinte, primijenjen kao važan gradivni interval, koji kompozitor predstavlja u svim melodijskim dionicama u vidu intervalskog skoka, te najčešće ovim skokom zaokružuje melodijske fraze. Pjesnik od koga je izabrao stihove – Lorca bio je dramatičar, no kroz povezanost s tematikom prirode pokazuje i impresionističke elemente. To se ogleda u kompozicijskoj tehnici M. Špilera u kojoj se sukobljavaju dramatični i impresionistički elementi. Tritonus u melodiji najbolji je pokazatelj tog dramatičnog, kao i istrzan, pauzama isprekidan, nesimetričan ritam, dok se impresionistički elementi ogledaju u akordici koja daje kolorit konstantnim vezivanjem višezvuka neutralne zvučnosti i obilatim upotrebom nonakorada. Orkestarske melodijske dionice kod Miroslava Špilera učestvuju u formiranju vertikalne dimenzije, s tim da vodeća dionica vokala ima samostalnu ulogu s precizno određenom ljestvicom, dok je orkestar u funkciji bojenja dramatskih i lirskih momenata slobodnim korištenjem tonova kromatske ljestvice po kompozitorovom nahodanju.

Kompozitor neoklasicističkog usmjerenja s ekspresionističkim elementima je Avdo Smailović. Ekspresionističko potcrtavanje melodije kroz primjenu slobodnog atonaliteta pronalazimo u ciklusu *Lirika sa pepela* Avde Smailovića. S obzirom da odsutnost tonaliteta onemogućuje kadencne završetke, Smailović konstruira dijelove pomoću fraziranja. Ekspresivnost se ogleda u melodijskom vođenju dionica, prvenstveno vokalne dionice, dok u vertikalnom smislu harmonija ima kolorističku ulogu, što se očituje u impresionističkoj harmoniji. Akordske konstrukcije terčnih akorada s dodanim i dvojakim intervalima neizostavne su u harmonijskom jeziku Avde Smailovića, kao i nerijetko naslojavanje sekundi (sekundni akordi) koje dodatno potcrtavaju ekspresivnost.

Kompozitor neoklasicističkog usmjerenja s primjenom folklornih elemenata je Vlado Milošević (*Četiri pjesme* za bariton i simfonijski orkestar). Polazište njegovog komponovanja u ovom djelu je folklor koji inkorporira kroz formiranje melodijskih dionica što odaju prizvuk tradicionalnih melodija i mnogo više kroz akordiku konstruiranu po uzoru na višeglasno seosko pjevanje. Jedan od najznačajnijih akorada u ovom ciklusu nastao po uzoru na tradicionalno višeglasno pjevanje jeste kvintni dvozvuk, nad kojim gradi sekundni trozvuk, zatim česta upotreba kvartnih, kvintnih akorada, kao i akorada različite intervalske građe u okvirima proširenog tonaliteta.

Kompozitor avangardnog usmjerenja je Vojin Komadina. Avangardnost aletorički koncipiranog djela *Trešnjevi cvet* Vojina Komadine najznačajniji je primjer primjene savremene tehnike komponovanja u bosanskohercegovačkom opusu solo pjesme. Poveznice svih njegovih stvaralačkih faza ogledaju se u ovom djelu kroz: avangardnu koncepciju, repetativnost kao tehniku nove jednostavnosti, folklorističku misao putem primjene intervala vezanih za bosanskohercegovački folklor, pa naposljetku i neoklasicističku zbog potrebe tradicionalnog zaokruženja dionica (posebno sopranske dionice u drugoj pjesmi), kao i usmjerenja svih tonova kromatske ljestvice prema finalis tonu d. Ti elementi predstavljaju referencu na prošlost. Globalno posmatrajući koncepciju aleatoričkog djela, najveći naglasak je upravo na izvođačevoj kontroliranoj slobodi donošenja određenih obrazaca. U melodijskom smislu važni intervali u konstruiranju melodijske linije jesu velika i mala sekunda, kao i povećana kvarta (tritonus). Ovi intervali proizlaze iz bosanskohercegovačkog folklor, koji je ipak u Komadininom opusu neizostavan. Iz tritonusa se razvija misao o cjelostenosti, a iz gradnje istih intervala na osnovu jedne ose razvija se linearna simetričnost koju kompozitor često primjenjuje u svojim djelima. S obzirom na dvije melodijske dionice soprana i flaute, bilo kojom kombinacijom u izvođenju, vertikalnu intervalsku liniju možemo

dobiti jedino u drugoj i četvrtoj pjesmi, dok su prva i treća konstruirane samo jednom melodijskom linijom s različitom ritamskom pratnjom. Ono po čemu je značajno ovo djelo jeste primjena nove kompozicione tehnike koja je vladala u evropskoj muzici druge polovine 20. stoljeća. To se najviše ogleda u povezivanju ove vrste djela s ciklusom pjesama u kojem nema tekstovnog predloška koji donosi semantičko značenje, već je glas tretiran kao ljudski izrađen instrument putem primjene samostalnih suglasnika ili njihove kombinacije. Na osnovu prethodno navedenog postavlja se pitanje samog naziva ciklusa *Trešnjevi cvet* uzevši u obzir da ukoliko na bilo koji način spojimo date obrasce samoglasnika i suglasnika, nijedan ne vodi u smislen govor koji sugerira bilo koju asocijaciju naslova. Tumačenje je da sopranska dionica oponaša „prirodu“ trešnjevog cvijeta u svim njegovim stanjima i slikama koje kompozitor zamišlja. Premda taj segment ostaje nerazjašnjen, neosporno je da je Vojin Komadina ovim djelom „uhvatio korak“ sa zapadnoevropskom i američkom muzikom tog perioda i jedan je od rijetkih koji se usudio na ovakav poduhvat.

Harmonijski jezik bosanskohercegovačkih kompozitora u ciklusima solo pjesama za glas i ansamble izdvaja se po jedinstvenom i originalnom pristupu. Stoga u globalnoj slici svjetske historije muzike ova djela predstavljaju bosanskohercegovačku umjetničku muziku u najboljem svjetlu.

Reference:

- Bosnić, Amra. "Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini". Doktorska disertacija, Univerzitet u Sarajevu, 2016.
- Čavlović, Ivan. *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2011.
- Čavlović, Ivan. "Pluralizam savremene muzike u Bosni i Hercegovini: raskorak između teorije i prakse". U: *Zbornik radova. II Međunarodni simpoziji Muzika u društvu*, urednik Čavlović Ivan, 211–217. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija, 2000.
- Čavlović, Ivan. „Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini“. *Časopis za muzičku kulturu Muzika 2* (38) (2011): 36–54.
- Čavlović, Ivan. *Muzički oblici i stilovi: Analiza muzičkog djela*. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, 2014.
- Despić, Dejan. *Harmonija sa harmonijskom analizom*. Beograd: Zavod udžbenike i nastavna sredstva, 1997.
- Despić, Dejan, *Teorija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997.
- Digitalizovana ostavština akademika Vlade Miloševića*. "Vlado Miloešvić". Pristupljeno 20. oktobra 2022. <http://www.vladomilosevic.rs.ba/>.
- Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu upotrebu pojmova*. Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska, 1996.
- Hoffmeister, Gerhart. *European Romanticism: Literary Cross-currents, Modes, and Models*. Michigan: Wayne State University, 1989.
- Hukić, Naida. "Neoklasicistička harmonija i njen uticaj na bosansko-hercegovačke autore". Magistarski rad, Univerzitet u Sarajevu, 2012.
- Hukić, Naida. "Harmonijski jezik u koncertima bosanskohercegovačkih kompozitora". Doktorska disertacija, Univerzitet u Sarajevu, 2017.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Second Edition). New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- Prebanda, Milan. *Solo pesme za glas i klavir*, partiture. Niš: Muzičko izdavaštvo Ivanković, 2015.
- Risojević, Ranko. *Vlado S. Milošević: Jedan vijek*. Banja Luka: Akademija umetnosti, 2001.

Summary

Elements of Harmonic Language in Cycles of Art Songs for Voice and Ensemble by Bosnian-Herzegovinian Composers

Ever since the beginning of the composing in Bosnia and Herzegovina, in the 1950s, composers have shown a great interest in the art song as a music genre for practical reason because it was simpler than genre. Composers from Bosnia and Herzegovina used a distinctive harmonic language that ranged from the use of traditional harmonic means to the application of new composing techniques. In vertical systematization, it includes third, fourth and fifth chord constructions, chords with added intervals, second chords and clusters, bichords and chords of different interval structures. By expanding the traditional frames, the construction of the scale base, which forms the basis of the tonal structure in the piece, is also changed, which opens up a range of possibilities for different harmonic assemblies. The harmony derived from the horizontal dimension in the mentioned cycles of solo songs is based on pentatonic, old modes, whole-step and chromatic scales, and scales of oriental origin derived from folklore tradition.

Teorijske odrednice simfonijskog prostora: slučaj Mahler

Theoretical Determinants of Symphonic Space: Case Mahler

Silvana Jakupović Bečei (Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina)

DOI 10.51515/ISSN.2744-1261.2025.13.639

PREGLEDNI ČLANAK

REVIEW ARTICLE

SAŽETAK: Simfonijski prostor kao teorijsko-analitička kategorija odnosi se na muzički prostor primijenjen na uzuse simfonije kao forme. Formalni obrazac simfonije, uključujući mnoštvo njenih fakturnih slojeva, daje osnovu za razvoj vremensko-prostorne organizacije muzičkog materijala. Definiranjem okosnica simfonijskog prostora do kraja 19. stoljeća, u simfonizmu Gustava Mahlera zapaža se svojevrsna ekspanzija simfonijskog prostora koja podrazumijeva reinveciju tradicionalno uspostavljenih oblikovnih procesa.

KLJUČNE RIJEČI: Simfonijski prostor. Ekspanzija simfonijskog prostora. Gustav Mahler.

ABSTRACT: Symphonic space as a theoretical-analytical category relates to the musical space applied to the symphony as a form. By defining the determinants of symphonic space till the end of the 19th century, the expansion of symphonic space in Gustav Mahler's works becomes evident, reflecting the reinvention of traditionally established formal processes.

KEY WORDS: Symphonic space. Expanded symphonic space. Gustav Mahler.

Uvodne napomene

Potkraj 19. stoljeća, filozofski pristup pitanjima holizma ljudske egzistencije koja uključuje sve njene krajnosti neopterećene konceptom socijalno prihvatljivih normi, neminovno se odrazila i na organizaciju muzičkog sadržaja u formalnim vrstama koje su im pružile potrebne kapacitivne

i estetske slobode – muzičkoj drami Richarda Wagnera (1813–1883) i simfoniji Gustava Mahlera (1860–1911). Spomenuti oblici su ponuditi potrebnu bazu za dalje prožimanje umjetničkih ideologija i promišljanja karakterističnih za razdoblje *fin-de-siècle*, koje su bile na korak od muzičke moderne praćene isprva ekspresionističkim, a kasnije i neoklasicističkim stilskim odrednicama. Uz Mahlerov simfonizam organski se veže epitet simfonijskog prostora, kao perceptivno-analitičke i estetske kategorije koja je uspostavljena njegovom reinvecijom, kao posljednjom velikom emanacijom ovog žanra u smislu tonalitetne muzike. Prevladajuća tendencija svih pravaca umjetnosti za oslobođanjem od njenih tradicionalnih okvira zarad potpunog ostvarenja umjetničke ideje, putem postepene i sve češće korelacije različitih vidova umjetnosti, nailazi na afirmativan stav u jednom od Mahlerovih osvrta:

„Ali istinski veliko umjetničko djelo leži u unifikaciji umjetnosti. Zasluga je Richarda Wagnera da je to dostigao stvarajući svoja umjetnička djela. Goethe je osjetio nedostatnost umjetnosti u njihovoj izolaciji. To je posebno vidljivo u njegovom *Faustu*. Goethe je bio u potpunosti svjestan da mnogi odsjeci zahtijevaju muziku kao dodatak svom izrazu. S druge strane, Beethoven je svojom muzikom u *Devetoj* otišao do krajnjih granica zvučnosti, kao što je Goethe učinio s riječima. Tada je Beethoven poduzeo divovski korak uvođenja jezika u muziku – i to s kakvim efektom!“¹

U fokusu ovog rada naći će se dvije simfonije iz dva kreativna perioda, a to su *Simfonija* br. 1, u kojoj se ogleda nukleus Mahlerove ideje o holističkom muzičkom djelu, te *Simfonije* br. 6 u kojoj ona doseže svoj prvi vrhunac u vidu „forme imanencije“, a koja konstituira njen cjelokupan sadržaj (odgovor je Constantina Florosa (1930–)² na primjedbu Theodora W. Adorna (1903–1969)).

Da bi se pak koncept simfonijskog prostora mogao implementirati kao jedan od opipljivih aparata kojima se služi analiza muzičkog djela, neophodno ga je terminološki definirati i ograničiti na konkretne parametre. Iako je njegova pojava naznačena u brojnim istraživanjima u posljednja dva stoljeća, tumačenje pojma i njegova primjena značajno variraju. To će biti učinjeno

1 Theodor W. Adorno, *Mahler*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), citiran u Constantin Floros, *Gustav Mahler and the symphony of the 19th century*, (Berlin: Peter Lang Verlag, 2014), 19.

2 Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, (New Jersey: Amadeus Press, 1993), 162.

s jedne strane jasnom dihotomijom³ tretmana simfonije kao formalne vrste i simfonije kao žanra,⁴ te učvršćivanjem pojma prostora u okvirima nauka o muzici.⁵ Stoga pojam simfonijskog prostora predstavlja svojevrsan epitom muzičkog prostora⁶ primijenjenog na uzuse simfonije kao formalne

-
- 3 „Sve te razlike uvjetovane su stilom epohe i stilom, invencijom i stvaralačkom moći kompozitora, ali i mogućnošću koje pruža sama struktura simfonije. U isto vrijeme velike su sličnosti u formalnim rješenjima simfonije kao univerzalne i jedinstvene forme orkestralne muzike. Iz tih sličnosti, ali i razlika, proizilaze određeni tipovi oblika i vrste oblika ili muzički žanrovi.“ Ivan Čavlović, *Muzički oblici i stilovi, Analiza muzičkog djela*, (Sarajevo: Muzička akademija, 2014), 14–15.
- 4 Termini vrsta i žanr se često izjednačavaju, no termin žanr se odnosi na „klasu, tip ili kategoriju, sankcionisanu konvencijom. Budući da konvencionalne definicije proizilaze (induktivno) iz konkretnih primjera, poput muzičkih djela ili muzičkih praksi, pa su stoga i podložne promjeni, žanr je vjerovatno bliži ‚idealnom tipu‘ (u smislu Maxa Webera), nego platonskom ‚idealnom obliku‘. Žanrovi se temelje na principu ponavljanja. Oni kodiraju prethodna ponavljanja i pozivaju na buduća ponavljanja. To su dvije vrlo različite funkcije koje ističu posebno kvalitete umjetničkih djela i kvalitete iskustva, te su promovisale dva komplementarna pristupa proučavanju žanra. Prva je konkretno grana poietike, a njeni studenti su se razvijali od Aristotela do današnjih ekspanenata analitičke estetike. Druga se bavi prirodom estetskog iskustva, i najbolje se shvata kao orijentacioni faktor u komunikaciji.“ Jim Samson, „Genre“, *Grove Music Online*, pristupljeno 27. oktobra 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>
- 5 Sintagme koje etimološki uključuju pojam prostora u diskurs o muzici se ispoljavaju na više nivoa – fizičkom, empirijskom ili analitičkom/naučnom. Važno je naglasiti da se prostor, pored svoje fizikalne manifestacije kao akustičke vibracije koja se prostire u zraku kao mediju i zvuka kao produkta takvih vibracija, sažetih u primarnom, auditornom, tj. sekundarnom muzičkom / muzikalnom razumijevanju, ne može bilo kojim drugim aparatom sagledati sem kao psihološki koncept (na kognitivnom nivou poimanja), koji na primjeru simfonije postaje analitičkim aparatom razumijevanja kvantiteta muzičkih događaja.
- 6 Na slavenskom govornom području zapažaju se različite definicije i pokušaj razgraničenja putem dihotomije termina: prostor u muzici / prostori muzike / muzika u prostoru / muzički prostor. Prostor u muzici je perceptivna kategorija koja projicira efekt prostornih odnosa muzičkih objekata, analogno korelacijama u fizičkom prostoru, „što se manifestuje sredstvima poput heterofonije, antifonije, rezponzorijalnog pevanja, ritornelo principa itd.“ Mina Božanić, „Fenomenološko-semiotička interpretacija muzičkog prostora: prostor kao paradigma mišljenja, razumevanja i tumačenja xx veka“, *Academia.edu*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2013, pristupljeno 17. novembra 2020, https://www.academia.edu/6784099/Fenomenolo%C5%A1ko-semioti%C4%8Dka_interpretacija_muzi%C4%8Dkog_prostora 1. Prostore muzike definiira Pavle Milenković (Pavle Milenković, „Kategorije prostora u muzici i stilovi života“, *Sociološki pregled* XLIX/3 (2015): 365–380), diferencirajući četiri kategorije prostora muzike: fizički prostor izvođenja muzičkog djela, fizički prostor reprodukovanja muzičkog djela, društveni prostor muzičkih sadržaja i simbolički prostor muzičkih sadržaja. Muzika u prostoru bi se odnosila na muzička djela komponovana s preduslovom njegovog izvođenja u specifičnom prostornom (akustičkom) okruženju, kao npr. crkvena muzika.

vrste. Muzički prostor tako postaje kompoziciono sredstvo, te se primarno dā definirati kao „svesna/tendenciozna prostorna organizacija muzičkog materijala,⁴⁷ što pozicionira značenje ove sintagme u kontekst kompozicione tehnike i čini muzički prostor strukturalističkom analitičko-teorijskom kategorijom. Prvo pitanje pak uključuje u razmatranje sve varijetete mogućih formalnih rješenja simfonije, te broja i karakteristika (ne)tematskih cjelina, njihovog oblikovanja u stavke putem oblikovnih faktora, te broja i rasporeda stavaka. Ovime se postavlja osnov za tretman simfonije kao univerzalne forme, uprkos njenom evolutivnom višestoljetnom razvoju i reinveciji u različitim stilskim epohama, kakav je i slučaj Mahlerovog simfonizma.

Simfonijski prostor: pokušaj teorijskog određenja

Simfonija je formalna vrsta koju odlikuje bitematizam, tj. sonatnost u kojoj se ostvaruje ciklički princip – na mikro nivou stavka ili makro nivou povezivanja stavaka u ciklus. Njen se formalni standard uspostavlja u periodu klasike, te kod većine kompozitora zadržava i u periodu romantizma. Time se sonatni ciklus/simfonija definira kao muzička forma⁸ koja je neovisna o izvođačkom sastavu i drugim – socijalnim, historijskim i stilskim parametrima izvan samog tekstualnog sloja simfonije.⁹ Bez obzira na njen transformativni potencijal, simfonija je u žanrovskom smislu označena s tri osnovne „nepromjenjive semantičke karakteristike“ [*invariant-semantic characteristics*]: 1. „generaliziranim konceptom“ [*generalized conception*], koji reprezentuje kompozitorovu globalnu viziju, kao „pokušaj saznavanja raznolike slike svijeta i postojanja“; 2. njenom strukturom, koja je u izravnoj konekciji sa spomenutim konceptom i koja je od perioda klasike do 20. stoljeća ostajala globalno-strukturno nepromijenjena kao više-

7 Božanić. „Fenomenološko-semiotička interpretacija muzičkog prostora“, 1.

8 „Forma je ukupnost i jedinstvo svih raznovrsnih elemenata muzičkog djela, odnosno čitav muzički i estetski sadržaj. Jedinstvo se uspostavlja oblikom kao vremensko-prostornom dimenzijom muzičkog djela. No, forma nije samo jedinstvo u raznovrsnosti. Ona je rezultat (posljedica) organizacije, sukcesije, raščlanjenosti, proporcionalnosti i povezanosti konstitutivnih elemenata muzičkog materijala. Forma je utjelovljenje sadržaja.“ Čavlović, *Muzički oblici i stilovi*, 27.

9 „Ukoliko govorimo o muzičkom djelu kao konkretnoj formi govorimo o formalnoj vrsti, a ukoliko govorimo o muzičkom djelu kao konkretnoj formi vezanoj za sve bitno izvan forme same, npr. o vokalnom ili instrumentalnom zvuku, odnosno o izvođačkom sastavu, socijalnoj funkciji i historijskom kontekstu i sl. onda govorimo o muzičkom žanru. To znači da se formalne vrste i žanrovi mogu razlikovati ali i poistovjećivati, ovisno iz kojeg ugla i potrebe govorimo o muzičkom obliku, odnosno o muzičkom djelu.“ Ibid, 15–16.

stavačna ciklična formalna vrsta; 3. njenom kompozicijom (u značenju kompozicione tehnike), odnosno načinom na koji se kompozitor povinuje standardiziranim zakonitostima sonatno-simfonijskog ciklusa utvrđenih u periodu klasike, tj. koliko od njih odstupa.¹⁰

Simfoničari klasike, te ranog i srednjeg romantizma, pri orkestraciji tematski kompleks dodjeljuju isključivo jednoj dionici, najčešće violini, nešto kasnije i nekoj od dionica duvača, no uvijek postoji vodeća dionica. Situacija se mijenja tokom perioda zrelog romantizma, u kojem se razvija postupak intencionalne kompozicione predorganizacije prostornog kretanja tematskih aktera. Sonatno-simfonijski ciklus tako može biti analitički podijeljen u temporalno-prostorne grupe muzičkog materijala, koji se daju mapirati na nivou ostvarenog energetskeg naboja, pravca i cilja kretanja po muzičkom polju,¹¹ razgraničene simfonijskim prostorom / registrima (longitudinalnog rasprostiranja) i dramaturgijom / aktorijalnošću¹² (transverzalnog kretanja). Prostorni aspekt ovdje je prisutan isključivo kao rezultanta u melodijskom vertikalnom opsegu rasprostiranja i specifičnim intervalskim odnosima – tonskim prostorom. Kompozitori romantizma, naprotiv, svoju kompozicionu tehniku baziraju na principu evolutivnosti, čija je konačna forma rezultat oblikovnih procesa. Šira tonalitetna, kromatski i enharmonijski obojena paleta, pruža veće kapacitete za razvoj tenzija i projekciju većeg energetskeg naboja koji ostvaruje usmjereno kretanje i mapira površinu simfonijskog prostora. Centralni element krucijalan za projekciju simfonijskog prostora

10 Ketevan Chitadze, *Transformation of the Genre Model of the Symphony in the Twentieth Century Music* (Tbilisi: Vano Sarajisvili Tbilisi State Conservatorie Music Theory Faculty, 2012).

11 Muzički prostor može biti fenomenološki sagledan po uzoru na teoriju britanskog filozofa Rogera Scrutona (1944–2020), koji ga tumači kao „spacijalizaciju vremena“ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (New York: Oxford University Press, 1999), te da se u muzičkom kontekstu manifestira isključivo kao „kvaziprstor“, tj. akuzmatički prostor koji ne postoji u fizičkom smislu. Američki muzikolog Thomas Clifton (1935–1978), također uspostavlja fenomenološko tumačenje muzičkog prostora kao produkta doživljajnog i perceptivnog iskustva, te da *a priori* ne postoji. Thomas Clifton, *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology* (New Haven and London: Yale University Press, 1983) On pravi analogiju s geometrijskim pojmovima tačke, linije i ravni: ton (tačku) promatra kroz njegov inicijalni energetskeg potencijal koji je potreban za projekciju usmjerenog kretanja tematskog aktera (liniju kretanja), koje uključuju krajnje ishodište – ostvareni cilj kretanja, čiji kvantitet mapira prostor muzičkog polja (ravni).

12 Aktorijalnost je prema semiotičkoj teoriji finskog muzikologa i semiotičara Eera Tarastija (1948–), uočljiva kroz „određene opšte tragove tematičnosti i osobine koje karakterišu muzičke likove – subjekte muzičkog diskursa, dok se sintaksička vrednost likova može izjednačiti sa motivom. (...) Likovi se ispituju kroz tematske oblasti, tj. izotopije kao prostore u kojima se oni kreću.“ Crnjanski, *Pojmovnik muzičke semiotike*, (Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu – Akademija umetnosti, 2019) 18.

svakako je romantička dinamika preplavljena snažnim prijelazima „uz stalnu tendenciju kontrastiranja dinamskih stupnjeva u cilju postizanja što veće ekspresije. Nagli dinamski prijelazi i ekstremne jačine zvuka su karakteristike većine kasnih romantičara, s jedne strane, dok s druge strane, rani romantičari nastoje ujednačiti dinamiku uz obilniju upotrebu postepenih dinamskih prijelaza.“¹³

Analogno gore navedenom konceptu muzičkog prostora – kojeg kreiraju prostorni odnosi parametara materijala oblikovanih u formalne komplekse muzičke forme – jasno je da se koncept simfonijskog prostora može definirati kao korelacija žanrovski utvrđenog formalnog obrasca simfonije kao rezultante oblikovnih procesa¹⁴ i prostorne organizacije muzičkog materijala. Time se istovremeno identificira redosljed izlaganja muzičkih događaja i ostvarena dinamika kretanja tematskih aktera¹⁵ kao emanacije muzičkog sadržaja i dramaturgije. Zvučni, dramski, dinamički, faktorni, te harmonijsko-tonalitetni intenzitet, rezultat je višestrukog kretanja muzičkih aktera / glasova / instrumentalnih dionica koji, pozivajući se na Paula Bekkera (1882–1937), Adorno navodi kao esencijalne parametre simfonije.¹⁶ Ukoliko faktornom sloju dodamo i monumentalnost njenih dimenzija, simfoniju odlikuje vertikalno-prostorni kapacitet izraženiji i sofisticiraniji nego u drugim instrumentalnim formama i oblicima.

Simfonija kao formalna vrsta u stilovima koji su prethodili Mahlerovom simfonizmu, pruža potreban intenzitet, tembr i prostor¹⁷ – fakturu, čiji su

13 Čavlović, *Muzički oblici i stilovi*, 503.

14 „Oblikovanje materijala – artikulacija muzičke građe u formu kao rezultat primijenjenih procesa – podrazumijeva muzičko-sintaktičke postupke. Muzička sintaksa (grč. *syntaxis*, ustroj) definira se kao „bilo koja vrsta apstrahovanog strukturnog odnosa između muzičkih fenomena muzičke kompozicije“ (Swain, 1995, 280) kao takva dijelom je analitičko-teorijskog diskursa o muzičkoj formi u svim muzičkim sistemima kao jedinstven koncept koji u sebe uključuje „slušaočevo razumijevanje, muzičku tenziju, sintaktičku tehniku, i ideju o postojanju muzičke organizacije“ (ibid, 303).” Amra Bosnić, *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2021), 69.

15 „Melodije su se razvile u virtualne aktere i postale protagonisti muzičkog diskursa, dajući muzici antropomorfna obilježja. To je osnova aktorijalnosti u muzici (vidi Greimas i Courtés 1979, 79; Tarasti 1991e, 1992b, 1992d).“ Eero Tarasti, *Signs in Music: A Guide to Musical Semiotics* (Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2002), 30.

16 Chitadze, *Transformation of the Genre Model of the Symphony*, 7.

17 Danski muzikolog Erik Christensen (1977—), uvodi teoriju (u oblasti psihologije muzike) o muzičkom vrijeme-prostoru [*Musical Timespace*], koja navodi devet perceptivno-kognitivnih dimenzija slušanja, od kojih je šest primarnih: intenzitet, tembr, mikromodulacija, prostor

elementi muzičkog izraza grupirani i korelirani unutar vremenske, prostorne ili aktorijalne dimenzije muzičkog djela,¹⁸ a čiji je ishod događajnost koju ostvaruju muzički likovi. Postupak analize tako u svoja razmatranja o simfoniji počinje uključivati i parametar muzičkog prostora kao nedostajuće poveznice kontekstualnog sloja muzičkog djela – aktorijalnosti, sa strukturalističkom analizom, čija je rezultanta simfonijski prostor. Spacijalni elementi muzičkog izraza¹⁹ – melodija, harmonija, dinamika i tembr, su u sveprožimajućem odnosu s temporalnim elementima izraza – ritmom, metrom, tempom i agogikom, a koji zajednički oblikuju raznorodne formalne komplekse (tematske, netematske, atematske), čiji je produkt temporalno-spacijalni kontinuum koji nazivamo muzičkom formom tj. (teorijsko-estetskim) sadržajem.²⁰ Ako podijelimo elemente muzičkog izraza (po uzoru na teorije Christen-

/ tonska visina, puls i pokret, te tri sekundarne (izvedene) dimenzije: melodija, ritam i harmonija. „Intenzitet, tembr i prostor su tri osnovne dimenzije slušanja, doživljene momentalno i simultano; oni predstavljaju mikrotemporalne dimenzije slušanja, u djeliću sekunde pružajući informacije o odnosu između tijela i uma slušaoca i svijeta koji ga okružuje.“ Erik Christensen, *The Musical Timespace: The theory of music listening* (Aalborg: Aalborg University Press, 1996), 12. Christensenov konačan model muzičkog vrijeme-prostora klasificira navedene dimenzije prema pripadnosti mikro i makro temporalnom kontinuumu i/ili mikro i makro spacijalnoj dimenziji.

- 18 Spomenuta teorija Eera Tarastija uključuje četiri semiotička „nivoa“ koje smješta u kontekst diskursa o muzičkom prostoru: 1) izotopija, 2) spacijalnost, temporalnost i aktorijalnost; 3) modalitet/modalizacija; 4) *pheme/semē; figure*, (Eero Tarasti, „Musical Semiotics – a Discipline, its History and Theories, Past and Present“, *Recherches sémiotiques*, br. 36/3 (2016): 35–36) po uzoru na terminologiju strukturalističke analize semiotičara Charlesa Sandersa Peircea (1839–1914) i semiotičke teorije generativnog toka [*generative path*] Algirdasa Juliena Greimasa (1917–1992). Tarasti izotopiju, kao holističku manifestaciju značenja muzičke forme, vezuje sa spacijalnošću koju poistovjećuje s muzičkim prostorom djela kojeg sagledava na nivou vanjskog (eksteroceptivnog) i unutarnjeg (interoceptivnog) kao „tonalnu i faktornu organizaciju muzičkog dela.“ Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, (Bloomington: Indiana University Press, 1994) 77–95, citiran u Božanić, „Fenomenološko-semiotička interpretacija muzičkog prostora,“ 1. Aktorijalna, prostorna i vremenska dimenzija predstavljaju tri kategorije izotopija tj. tri grane muzičke logike koji su glavni činioci muzičkog događaja. Aktorijalnost u Tarastijevoj teoriji (1991; 1994) predstavlja treću dimenziju tj. skup aktera radnje muzičkog djela.
- 19 „Muzička građa ili materijal (lat. *materia*, građa za neki rad, predmet obrade) osnovni je element manifestacije muzike. U najširoj klasifikaciji materijala, muzika se smješta u ‚sav raspoloživi kontinuum od tišine do šuma kao podjednako neutralnih njegovih rubnih determinanti: tišina – (sinus) ton – zvuk – šum‘ (Gligo, 1987, 43). ‚Pokretanje‘ ove primarne zvučne građe u ‚predoblikovanu građu‘ (Popović, 1998, 71), odnosno oblikovanjem izražajnih elemenata muzike (ritma, melodije, harmonije, boje, dinamike, tempa, agogike, prostora, i dr.) stvara se relevantna građa kojom se dalje raspolože do finalnog proizvoda oblika/forme muzičkog djela. Istupanje jednog ili više izražajnih elemenata u prvi plan, odnosno zanemarivanje ili negacija drugih, te manipuliranje njegovim/njihovim svojstvima dovelo je kroz historiju muzike do pluralnih mogućnosti o kojima je ovisio muzički stil.“ Bosnić, *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini*, 69.

20 Čavlović, *Muzički oblici i stilovi*, 27–28.

sena i Tarastija) na činioce temporalne i prostorne dimenzije,²¹ melodija bi činila makroprostorni element, a ritam makrotemporalni element, od kojih je gradivno sačinjena muzička forma, te bi harmonija u dvije teorije zauzimala ili mikrotemporalnu (Christensen) ili mikrospacijalnu (Tarasti) ulogu. Može se zaključiti da je harmonija prostorni element pri organizaciji fakture i akordskih progresija, te tonalitetnosti na makro nivou, ali je evidentno i mikrotemporalni element zbog svog svojstva upravljanja smjenom tenzija kao rezultantom tembra i tonskih visina, koja ima moć da perceptivno „ubrzava“ ili „usporava“ protok vremena. Dinamika predstavlja makrospacijalni element (Christensen), dok tempo spada u makrotemporalne elemente. Boja / tembr i agogika su rezultante uspostave specifičnih tonskih, oblikovnih, harmonijskih i fakturnih odnosa. Muzikolog i muzički teoretičar Ivan Čavlović (1949–2021), prostor tretira kao važan parametar organizacije muzičkog djela,²² kojeg definira kao fakturu koja „obuhvata zvučanje po vertikali, horizontali i dubini jer uključuje sliku horizontalnih melodijskih linija, vertikalno zvuććih sklopova, dubinskih crta kolorita, odnosno orkestracije. Dubinska konfiguracija zvuććanja nemjerljiva je, ona se nasluććuje iz partiture i ććuje tokom izvođenja.“²³ Simfonijski / muzički prostor bi u smislu analize muzičkog djela tako po sebi predstavljao spacijalnu organizaciju izražajnih elemenata i muzičko polje²⁴ u kojem

21 „Govorimo takodćer i o ritmu (jednodimenzionalnoj), melodiji (dvodimenzionalnoj) i harmoniji (trodimenzionalnoj strukturi), odnosno o ritmu, melodiji i harmoniji kao strukturnim elementima forme.“ Ibid, 27.

22 Čavlović uključuje koncept prostora pri definiranju muzičkog oblika kao „vremensko-prostorn[e] organizacij[e] elemenata muzičkog izraza u sukcesivne, raščlanjene, povezane, proporcionalne i stilski ujednaćene faze/dijelove muzičkog djela“ ibid, 11, koji se ogleda u muzičkoj fakturi, sintaksi i kompoziciji. Čavlović fakturu u shemi tumaći epitetima: prostranstvo, karakter, slika i stanje, dok sintaksu izjednaćava s pokretom, a kompoziciju s vremenom i cjelinom uopćeno.

23 Ibid, 26.

24 Tarastijeva hijerarhijski postavljena teorija muzičkog prostora (od mikro ka makro nivou strukture muzičkog djela) iznjedrila je „preliminarnu klasifikaciju raznovrsnih muzičkih prostora“. Ova (...) klasifikacija, u stvari, nudi tri po Tarastijevom mišljenju osnovna nivoa organizacije muzičkog prostora: 1. „oblik“ taćkastih prostora ispunjenih izdvojenim zvukovima i tonovima [*pointlike spaces, positions of separate sounds and pitches*], meću kojima postoje specifićne tenzije; 2. nivo tranzitornih segmenata muzičkih prostora, u kojima se zapaća kretanje ‚od taćke A do taćke B‘ [*musical vectors*], i 3. muzićka polja, koja nisu konglomerati diskretnih tonskih punktova, već se realizuju u vidu manje ili viće artikulisane zvućne mase ili zvućne boje [u pitanju su funkcionalno neraščlanjeni, fakturno homogeni odseci – prim. M. M.].“ Marija Masnikosa, „Organizacija muzićkog prostora dela – jedan od ključnih elemenata (muzićkog) modernizma Ljubice Marić“, u: *Prostori Modernizma: Opus Ljubice Marić u kontekstu muzike njenog vremena*, ur. Dejan Despić i Melita Milina (Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Muzikološki institut SANU, 2010), 245.

se uspostavlja melodijsko / tematsko, harmonijsko / faktorno kretanje. Distribucija faktorne gustoće na makro nivou u harmonijskom smislu, kao konačne manifestacije tembra, te razvojnog modulativnog toka na nivou tonalitetnog plana – uspostavljenog evolutivno rasprostranjenim, kontrapunktski vođenim dionicama, često rezultira uspostavom prostornih odnosa unutar sonatnog ciklusa kao produkta (ne)intencionalne kompozicione predispozicije.

U simfonizmima Mahlerovih prethodnika, na nivou stavačne strukture težište ciklusa je na I stavku u bržem tempu, koji donosi trodijelnost sonatnog oblika s ekspanzivnim bitematskim dualizmom, razvojnošću i repriznošću. Prvi stavak je često dopunjen uvodom i *codom*, koja može biti i *coda* razvojnog tipa. Izlaganje dviju tema (ponekad se uvodi i treća u razvojnom dijelu) rukovođeno je kontrastnim odnosom među njima – u početku ublaženog procesom modulacije u mostu, potom daljim tonalitetnim i motivsko-razvojnim zaoštavanjem različitosti među njima u razvojnom dijelu i naposljetku ponavljanja, ovaj put tonalitetno objedinjenog. Dok se aktorijalnost u klasiци prati kao spoj kontrasta tematskih aktera, što je uslovljeno apsolutnom muzikom, uvođenjem cikličnog principa u romantizmu, a posebno programnošću, odnos tematskih aktera prati se s aspekta njihove transformacije na nivou globalne strukture. Drugim riječima, prohod kroz dramaturške faze ne zaustavlja se završetkom stavka, već se taj proces nastavlja. Nove tonalitetne i tematske transformacije, te dinamičke (de)kulminacije prate se na nivou globalne forme. Odnos tenzija na mikro i makro nivou melodije / tematskih aktera očituje se u momentu stvaranja prostornog gravitacijskog odnosa, u koji često uvlači i susjedne, prohodne tonove.

Forma se kao konačna manifestacija muzičkog / simfonijskog događaja ispoljava kroz njene izražajne elemente, oblikovne procese, aktorijalnost / dramaturgiju i fakturu / simfonijski prostor, pri čemu svi ispunjavaju međuzavisne uloge i potrebe pri unakrsnom kreiranju temporalne i prostorne dimenzije simfonije. Simfonijska forma prije Mahlera biva naizgled iscrpljena i dovedena do svojih maksimuma, no doživljava reinveciju u Mahlerovom simfonizmu koju primarno postiže ciljanom i vještom prostornom organizacijom muzičkog materijala. Ona uključuje odabir broja i vrste fakturnih slojeva u pojedinim dijelovima, te određuje ciljanu putanju smjenjujućih tenzija koje rezultiraju neslućenom ekspanzijom simfonijskog prostora.

Mahlerov simfonijski prostor

Simfonijski prostor dobija novu snagu u simfonizmu Mahlera, čija svjesna upotreba i manipulacija predstavlja ključni preduslov njegove ekspanzije. Kako je prethodno definirano, simfonijski prostor se najjasnije izražava putem primarnih dimenzija slušanja²⁵ u kojima ostvaruje svoju perceptivnu i estetsku snagu – intenziteta, tembra i prostora u muzici, kao fizikalnog čina manipulacije rastojanjem između instrumenata / manjih instrumentalnih grupa, ili pak faktorno-orkestracijskim podražavanjem takvih korelacija. Drugi čimbenici su temporalni i spacijalni elementi muzičkog izraza, koji realiziraju pravac i cilj usmjerenog muzičkog kretanja. Ritam i melodija predstavljaju dvije zasebne i/ili međuzavisne sekundarne dimenzije slušanja, koji pored harmonije tvore muzičke motive kao sastavne dijelove tema. Njihovom koordinacijom upravljaju dinamika i harmonija / tonalitetni prostor. Naposljetku, aktorijalnost kao treća dimenzija koja nadograđuje prethodne vrši emanaciju njihovog sekundarnog muzičkog značenja tvoreći protagonistu i antagonistu,²⁶ kao i sporedne aktere primarnog muzičkog narativa.

Intenzitet, kao centralni element Christensenovog modela dimenzija slušanja predstavlja primarni element pri susretu i održavanju pažnje slušaoca, ali je i jedan od krucijalnih čimbenika manipulacije kretanja muzičkih objekata²⁷ i tematskih aktera koji mapiraju muzičko polje simfonijskog prostora. Nerazdvojni element čini upravo tembr, u najširem smislu njegovog značenja, koji upravlja emocionalnošću, estetskim karakteristikama i u bliskoj je korelaciji s modalitetom/modalizacijom²⁸

25 Christensen, *The Musical Timespace*.

26 „Protagonista (grč. πρωταγωνιστής, *prōtagōnistēs*, *prōtos* = prvi po značaju + ἄγωνιστής, *agōnistēs* = glumac, lik) je glavni lik književnog dela. U analitičkom diskursu o muzici, termin protagonista najčešće označava personifikaciju glavne teme muzičkog dela. Suprotan pojam jeste antagonista, i zajedno ulaze u terminologiju muzičke semiotike preko popularnih Greimasovih (Greimas, 1966) termina aktant [*actant*] i negaktant [*negactant*] koji su im analogni, a vezuju se primarno za interpretaciju književnih dela. Termine pronalazimo u naratološkim analizama Hatena i Tarastija unutar aktorijalne dimenzije muzičke analize. Kroz pitanje percepcije subjektivnosti u muzici, pojam protagoniste je međusobno povezan sa bliskim pojmovima poput muzičkog agenta, muzičke persone i muzičkog lika.“ Crnjanski, *Pojmovnik muzičke semiotike*, 172.

27 Clifton, *Music as Heard*, 137–205.

28 Modalizacija predstavlja najradikalniju inovaciju u Greimasovom modelu generativnog toka. „Modalizacija ovdje nije predstavljala nikakav crkveni modus, nego ga je trebalo razumjeti na isti način kao u lingvistici gdje označava manire (načine) kojima govornik biva animiran svojim govorom ili izričajem zahvaljujući svojim očekivanjima,

prema Tarastijevoj teoriji. Tembr i intenzitet Mahler koristi pri organizaciji orkestracije i simfonijske fature, čiji su primjeri mnogobrojni. Od prvog momenta *Prodora*²⁹ (naziva etabliranog od strane Paula Bekkera) u razvojnom dijelu I stavka *Simfonije* br. 1 (t. 352–357), pri enormnoj kulminaciji do tada neviđene eskalacije svih izražajnih sredstava, koja je izvršila disrupciju temporalnog kontinuuma, Adorno kasnije definira kao „rascjep koji proizilazi izvan vlastitog muzičkog momentuma.“³⁰ Mahler do kraja svog opusa ne prestaje svoj herojski marš ka uspostavljanju jedinstvenog djela apsolutne muzike krajnje ekspresivnosti u službi dramskog narativa.

emocijama, izvjesnostima/neizvjesnostima, obavezama, sposobnostima, itd. Modalizacija je stoga proces kroz koji inicijalno neutralna poruka postaje „ljudska samo putem intonacija govora.“ Tarasti, „Musical Semiotics – a Discipline, its History and Theories, Past and Present“, 36 Nadalje, Tarasti definira pojam modaliteta/modalizacije na sljedeći način: „Modaliteti: nivo modaliteta proizilazi iz prethodnih specijalnih, temporalnih i aktorijalnih artikulacija; modaliteti stoga nisu proizvoljne, subjektivne interpretacije nametnute tekstu. Osnovni modaliteti su ‚bitak‘ [*être*]: stanje mirovanja, stabilnosti, konsonance; i ‚činjenje‘ [*faire*]: muzička akcija, događaj, dinamika, disonanca. Pored toga, može se razlikovati i ‚postajanje‘ [*devenir*], što se odnosi na „normalan“ vremenski tok muzike. Postoje i drugi modaliteti. ‚Volja‘ [*vouloir*]: takozvana kinetička energija muzike, tendencija kretanja prema nečemu, muzički pravac; voljna logika muzike. ‚Znanje‘ [*savoir*]: muzičke informacije, kognitivni moment muzike. ‚Mogućnost‘ [*pouvoir*]: snaga i efikasnost muzike, njeni tehnički resursi, naročito u izvedbi (tehnike izvedbe, idiomatsko pisanje, virtuozi, itd.). ‚Dužnost‘ [*devoir*]: aspekti žanra i formalnog tipa (sonata, fuga, rondo, čakona, itd.); odnos muzičkog djela prema stilskim i normativnim kategorijama koje mogu poticati iz skupa intonacija koje postoje izvan muzičkog djela, ili koje može uspostaviti sámo djelo; deontička logika muzike. ‚Vjerovati‘ [*croire*]: epistemološke vrijednosti muzike, njena uvjerljivost u recepciji, distribucija epistemoloških vrijednosti kao što su istina/neistina, laž/tajna, u različitim fazama teksta u skladu s njegovim narativnim programom/programima.“ Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 48–49.

- 29 Pozivajući se na: Kelly Dean Hansen, *Gustav Mahler's Symphonies (Gustav Mahlers Sinfonien) by Paul Bekker (1921): A Translation with Commentary* (Colorado: University of Colorado at Boulder, 2012); Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies* (New Jersey: Amadeus Press), 1993; Thomas Peattie, *Gustav Mahler's Symphonic Landscape* (Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, University Printing House), 2015.
- 30 Adorno, *Mahler*, citiran u Floros, *Gustav Mahler and the symphony of the 19th century*, 46.

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's Symphony No. 1, first movement, developmental section. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include four horns (I, II, III, IV), two trumpets (I, II), three trombones (I, II, III), tuba, snare drum, cymbals, triangle, gong, and strings. The strings are marked with the instruction "Vorwärts drängend" and "molto cresc.". The woodwinds and brass are marked with various dynamics like "ff" and "f". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Primjer 1: *Simfonija br. 1*, I stavak, razvojni dio, *Prodor*, t. 352–357.³¹

Mahler se koristi neprestanim osciliranjem *fff* i *p* dinamike, praćenog tembralnim efektom „zvučne zavjese“³² koja mapira longitudinalno kretanje u vremenu i intenzivira osjećaj *debrayagea*³³ i *embrayagea* [*disengagement, engagement*] od privremenog registarskog ili tonalitnog centra.

Razvoj i sveprisutna ideja muzike u daljini, pri manipulaciji prostorom u muzici, jedna je od preokupacija Mahlerovog simfonizma, koja je najose-

31 Gustav Mahler, *Simfonija br. 1*, ur. International Mahler Gesellschaft (Vienna: Universal Edition, 1906), pristupljeno 12. maja 2020. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1_\(Mahler,_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1_(Mahler,_Gustav)), 35, t. 352–357.

32 Peattie, *Gustav Mahler's Symphonic Landscape*.

33 „Débrayage (eng. *disengagement*) je udaljavanje od osnovne tačke unutar muzičkog toka. Udaljavanje može biti prostorno, vremensko ili aktorijalno. Prostorno udaljavanje se pojavljuje kod udaljavanja od neke norme u partituri. Vremensko udaljavanje je odlazak u prošlost ili budućnost u odnosu na ‚sada‘ u tekstu. Aktorijalno udaljavanje skreće pažnju od centralnog, ‚ega‘ fokusirajući se na druge likove [actors]. Približavanje (*embrayage*) je suprotno udaljavanju (Tarasti, 1994). Udaljavanje i približavanje u prostornoj dimenziji može se prikazati numeričkim putem pomoću udaljenosti toničnih kvinti, stepen udaljenosti od tonike.“ Crnjanski, *Pojmovnik muzičke semiotike*, 23–24.

bujnije korištena tokom uvoda i I stavka *Simfonije* br. 1, te *Simfonije* br. 6. Važno je spomenuti čuvenu upotrebu kravljih zvona, koja se javljaju u daljini, samostalno ili u pratnji dubokih zvona, te čeleste. Njihova prva pojava u trećem odsjeku razvojnog dijela I stavka *Simfonije* br. 6 nosi oznaku *in Entfernung aufgestellt* [Postavljen na distanci] (t. 198–216; 231; 245–258) te njihovo akuzmatičko³⁴ izranjanje zasigurno donosi element iznenađenja i realističnog prizvuka Alpskih pejzaža u ovom isprva pastoralnom ozračju, koje u prostor auditorijuma i simfonijskog narativa 4. odsjeka ponovno izlaže dvotaktni završetak u dionici timpana. Njihova sljedeća pojava je u drugom odsjeku B dijela (t. 84–99) III stavka, u prozračnom i vedrom E duru, no ono što se razlikuje je naznaka da se ovoga puta nalaze *im Orchester* (t. 84), te da se slušaoc s Mahlerom sada kreće njegovim Alpskim putovanjem.³⁵ Ovoga puta iznesena je pastoralna tema potpomognuta bliskim i sveprisutnim žamorom timpana, trianglera, činela, harfe i čeleste.



Primjer: 2: *Simfonija* br. 6, I stavak (dio B, 2. odsjek, kraljica zvona u orkestru), t. 194–200; III stavak, razvojni dio, *Muzika u daljini*, t. 84–88.³⁶

Kao i većinu muzičkog materijala, Mahler pored tematizma aktorijalne dimenzije, koji predstavljaju vodeće likove muzičkog narativa, većinu svog muzičkog materijala temelji na temporalno-spacijalnim izražajnim elementima kojima gradi i prepliće melo-ritamske motive, fraze i odsjeke u službi denotativnih ili konotativnih muzičkih asocijacija,³⁷ simbola ili

34 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*.

35 Robert Samuels, *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics* (Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1995)

36 Gustav Mahler, *Simfonija br. 6*, ur. Erwin Ratz (Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1963), pristupljeno 21. maja 2020. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6_\(Mahler,_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6_(Mahler,_Gustav)), 277, t. 194–200; 312, t. 84–88.

37 „Denotacija (eng. *denotation*) je osnovno, primarno ili doslovno značenje, primarna signifikacija koja postoji između označitelja i označenog. Konsekventno tome, denotacija ima ograničen semantički raspon. Termin potiče iz strukturalne lingvistike i zajedno sa pojmom konotacije čini jedan od najvažnijih binomskih parova i odnosa koji mogu postojati između označitelja i označenog: denotacija bi bila doslovan prevod, a konotacije se odnose na preneseno značenje. U denotaciji učestvuje denotativni kôd, dok u konotaciji učestvuju konotativni subkodovi. U porukama koje se tumače

ozračja, kako bi se postavio ton „muzičke radnje“. Ovi simboli u vidu muzičkog „označenog“ / interpretanta se nazivaju topike. „Topika (eng. *topic*) u muzici predstavlja referencijalni muzički znak sa denotativnim značenjem koji se prepoznaju kroz karakteristične figure i postupke u muzici unutar određenog muzičkog stila. Etimološki je ovaj termin (gr. *τοπικά*; lat. *topica*) u bliskoj vezi sa starijim pojmom *topos* (gr. *τόπος*, *τοποι* (mn.) = mesto, lokacija), pa postoji izvestan ambigvitet u njihovoj upotrebi još od Aristotelovog vremena.“³⁸ Referentni znak se odnosi na muzički izraz ili značenje, dok bi njegov antonim – formalni znak, predstavljao strukturni sloj muzičkog djela. Izražajni elementi stoje u odnosu semiotičkog „označitelja“³⁹ koji vrši aktivnost i proizvodi topike semiotičke „označene“.⁴⁰ Postupak topikalnih referenci Mahler povremeno koristi nalik svojim prethodnicima, kada ih koristi u najjednostavnijem kontekstu signalne funkcije. No, najčešće i na ovom nivou vrši njihovu reinveciju, često ih kombinirajući ili satirično predstavljajući s kontroliranim devijacijama zarad postizanja satirične konotacije, ironije, *burlesque*, ili indirektno, konceptualne metafore⁴¹ (termin preuzet iz filozofije). Njihova kombinacija kao rezultat sekundarnog značenja ostvarenjem međuzavisnih specifičnih veza nazivala bi se topikalni trop.⁴²

Najizravniji primjer uloge topika može se uočiti u *Simfoniji* br. 6 gdje se pojavljuje dursko-molska poveznica između odsjeka aktorijalne muzičke

može prevladati jedan tip značenja.“ Crnjanski, *Pojmovnik muzičke semiotike*, 24.

38 Ibid, 234.

39 „Označitelj (eng. *signifier*, fr. *signifiant*) je, prema Sosiru, materijalni nosilac znaka koji upućuje na označeno, on je jedan od dva entiteta u dijadičnoj koncepciji znaka. Označitelj se zato ne može definisati odvojen od označenog. Iako je vrednost označitelja uvek materijalna: zvuci, objekti, oblici, ..., on se često pogrešno poistovećuje sa znakom.“ Ibid, 157.

40 „Označeno (eng. *signified*, fr. *signifié*) je, prema Sosiru, jedan od dva entiteta u dijadičnoj koncepciji znaka. Označeno može biti: pojam, objekat, pojava, osećanje ili proces na koji upućuje materijalni nosilac znaka. Iz tog razloga, označeno se identifikuje sa samim značenjem, pa se i disciplina usmerena na istraživanje označenog, to jest značenjem, naziva semantika.“ Ibid.

41 „Konceptualna metafora predstavlja proces u kome neko apstraktno i nepoznato područje objašnjavamo pojmovima one oblasti koja nam je poznata i konkretna, to jest izvorno područje preslikavamo ili mapiramo na ciljno, dok je lingvistička metafora odraz takvog kognitivnog preslikavanja unutar jezika.“ Ibid, 90.

42 „Razmatrajući topike kao korelacije – denotativna značenja u muzici, Hatén ide korak dalje i razmatra ih unutar strukture višeg reda. Primećuje da topike, kao odvojene korelacije, mogu biti kombinovane u jedan viši nivo sinteze stvarajući metaforično značenje ili topikalni trop!“ Ibid, 243.

radnje, u vidu signalne topike, sačinjene od kromatski alteriranog akorda u cijelim notama, a koja sa vodećim ritmom nosi internu topikalnu konotaciju tragičnog elementa ove *Simfonije*. Vjesnik realnosti nakon beznadnog pokušaja bijega od nepobitne smrti, ovim se prijelaznim durskim, te kromatski sniženim molskim akordom odsjeci vežu „poput gvozdene stege koja sprječava nastup bilo kakvog *prodora* (npr. od očaja do trijumfa). Mahler nije ništa rekao o značenju ova dva aparata, no Paul Bekker (prateći Richarda Spechta) je opisao ovu akordsku sekvencu kao „nepromjenjivu presudu sudbine“.⁴³ Ove dvije topike – ritamska i harmonijska, po prvi put se javljaju u t. 57–60 u vidu prijelaza, ili svojevrsnog *motta* koji će se signalno pojavljivati u svim stavcima *Simfonije* br. 6.

Primjer 3: *Simfonija* br. 6, I stavak, prijelaz, vodeći ritam i dursko-molska poveznica, t. 57–60.⁴⁴

Spomenuti „aparati“ će s ritamskom signalnom topikom – udarcem tam-ta-ma (predstavnik „simbola horora i smrti“⁴⁵), koji će se javiti ukupno 21 put tokom I, II i IV stavka simfonije, pored tematskih nukleusa predstavljati glavne čimbenike i razlog zbog kojeg se ova simfonija naziva *Tragičnom*.

Mahlerovo naširoko poznato otjelovljenje objektivizirane predstave heroja pri čemu on kao kompozitor pripovijeda subjektivne doživljaje i priče, emotivnim velom zastarte narativne radnje koje doživljavaju svoj razvoj i prevrate tokom njegovog simfonijskog opusa, nisu produktom ličnih događaja, već zamišljenog protagonistu koji svoju prvu veliku borbu doživljava u Finalu *Simfonije* br. 1 na dugom putovanju od pakla do raja, tj. od *Inferna* do *Pa-*

43 Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, 164.

44 Mahler, *Simfonija* br. 6, 254, t. 57–60.

45 Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, 165.

radisa.⁴⁶ Ovaj stavak preplavljen simbolima počinje uvodom (t. 1–54) koji nosi topike kromatizirane silazne triole, ligaturom vezane za četvrtinsko notno trajanje i „simbolom križa“, koji nosi ideju prodora i bijega iz *Inferna*, a koji stoje u aktorijalnoj jukstapoziciji protagoniste i antagoniste, baš kao i tematski kompleksi. Za razliku od uobičajenog razvoja simfonijskog bitematizma zasnovanog na cikličnosti, u ovom slučaju Mahler mapira put njegovog heroja koji traži izlaz iz *Inferna* (t. 55–142) u f molu, u dionicama drvenih i limenih duvača, kojim je obojena cijela ekspozicija (t. 1–253), uprkos pojavi sekundarnog odsjeka karaktera pjesme. Nakon prvog dijela razvojnog dijela (t. 254–457) može se po prvi put čuti izlaganje topika „pobjedničkog“ motiva u *pp* dinamici i „motiva/simbola križa“ u durskom ozračju, u vidu anticipacije i narativnog uspona ka konačnoj drugoj temi – *Paradiso* (t. 370–427), koju najavljuje drugo izlaganje pobjedničkog motiva i modulacija u konačni D dur donoseći koralnu temu.



Primjer 4: *Simfonija* br. 1, IV stavak, tematski kompleks *Inferna* (ekspozicija, t. 55–142) i koralne teme *Paradisa* (finale, t. 388–391).⁴⁷

Spomenuta borba elementa antagoniste i protagoniste aktorijalne dimenzije, ne predstavlja odnos dramske i lirske teme, već Beethovensku ekspresivnost na putu „od tame ka svjetlu“ koju Mahler vješto koristi u uskoj korelaciji tonalitetne dinamike, dinamičkih i tembralnih ustrojstava kulminacije i momenata „borbe“ koji će kulminirati konačnim *Prodorom* (t. 623–695) pri ponovnom izlaganju pobjedničkog motiva i finalnom izlaganju koralne teme *Paradisa* kojeg u *ff* dinamici izvodi sedam horni naznačavajući trijumf Mahlerovog heroja i njegovog uspješnog bijega iz *Inferna*, koji potvrđuje finalna emanacija poznate osnovne teme prirode – sekventno silaznog niza intervala kvarte.

46 Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler* (New Haven and London: Yale University Press, 2011)

47 Mahler, *Simfonija* br. 1, 102, t. 55–142; 137, t. 388–391.

Zaključak

Stvaralaštvo Gustava Mahlera, čija se najautentičnija faza stvaralaštva našla na historijsko-stilski burnom prijelazu između dva stoljeća, postaje ne samo prekretnicom razvoja simfonije kao kapitalne forme zapadnjačke umjetničke muzike, nego dovodi do preispitivanja krajnjih mogućnosti njenog oblikovanja. Naime, na tragu Wagnerove ideje o apsolutnoj umjetnosti su i Mahlerove ideje o „univerzalnoj simfoniji“,⁴⁸ predstavljajući *fin-de-siècle* paradigmu da sve umjetnosti predstavljaju imanentnu manifestaciju transcendencije. „Iskren i nepoštedan, on je u svoja djela unio samoga sebe dajući u svakomu od njih sliku svoga duševnoga svijeta, nejednako i neujednačenoga, nestalnoga i nemirnoga. Uznošenje i poricanje života, kolebanje između svijetla i tame, tumaranje od jedne krajnosti do druge, prezirno obaranje jučerašnjih svetinja, sve se to zrcali u djelima tog umjetnika, osobito u njegovim simfonijama. U njima susrećemo jedno za drugim trijumfalne melodije nošene ritmom koračnice, (...) grčevit zanos, duševnu smirenost, koju zakratko prekida oluja nemira i sumnje u sve znanje i vjerovanje.“⁴⁹ Osim toga, Mahler je jedan od kapitalnih kompozitora koji uspostavlja osnov za razvoj revolucionarnih dešavanja muzičke moderne 20. stoljeća.

Analitičko sagledavanje osebnog simfonizma Mahlera nužno uključuje razmatranje muzičkog / simfonijskog prostora kao teorijsko-analitičke kategorije. Teorijskim prohodom kroz fenomenološko-semiotičke paradigme o muzičkom prostoru, stvorilo se potrebno analitičko tlo za definiranjem simfonijskog prostora kao specifične kompozicione platforme koja upravlja putem razvoja tematskih aktera u simfonijskom djelu. Ovom se platformom u obzir uzima isprva muzički prostor kao nedostajuća komponenta u brojnim analizama muzičkog oblika. Kada je riječ o simfonijskoj muzici, posebno Mahlerovom simfonizmu, ona postaje izuzetno važna za sveobuhvatniji analitički pristup u kojem njena sofisticirana faktura i odnos s oblikovnim procesima postaju podjednako važni kao i primarna vremenska dimenzija djela. Pritom, aktorijalnost kao nadopuna temporalne i spacijalne kategorije muzičkog djela može biti upotrijebljena i kao vid analitičkog aparata koji se naslojava na strukturalističku analizu, nudeći nedostajući element misaonog sagledavanja izgradnje i prohoda motivsko-tematskih cjelina, direktnih čimbenika imanentne muzičke teksture. Dakle, navedene tri dimenzije muzičke logike – temporalnost, prostornost i aktorijalnost – proizvod su

48 Floros, *Gustav Mahler and the symphony of the 19th century*.

49 Josip Andreis, *Povijest glazbe: knjiga 3* (Rijeka: Sveučilišna naklada Liber, 1977), 58.

Tarastijeve semiotičke teorije kojom se ukazuje na uzročno-posljedičnu povezanost onoga što se u konvencionalnoj formalnoj analizi objašnjava tek pojmom tematskog oblikovanja elemenata muzičkog izraza i njihovim povezivanjem u obrazac oblika, pri čemu se fakturi negira oblikotvornost i doživljava se kao uglavnom stilistički element.

U skladu s navedenim razmatranjem muzičkog prostora, simfonijskim prostorom definiraju se spacijalni odnosi parametara materijala koji se, u sveprožimajućem odnosu unutar specifične faktorne organizacije zvuka simfonijskog orkestra, oblikuju u formalne komplekse simfonije, pri čemu se istovremeno identificira kretanje tematskih aktera koji tvore cjelovitu dramaturgiju simfonije i njen ishodišni muzički sadržaj. Postupci kojima Mahler ostvaruje ekspanziju simfonijskog prostora, kao jedne od najvažnijih karakteristika njegovog simfonizma predstavlja, direktno ili indirektno, determinantu svih oblikovnih procesa.

Reference:

- Adorno, Theodor W. *Mahler, A Musical Physiognomy*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Andreis, Josip. *Povijest glazbe: knjiga 3*. Rijeka: Sveučilišna naklada Liber, 1977.
- Bosnić, Amra. *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Institut za muzikologiju, 2021.
- Božanić, Mina. „Fenomenološko-semiotička interpretacija muzičkog prostora: prostor kao paradigma mišljenja, razumevanja i tumačenja xx veka.“ U: *Academia.edu*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2013, pristupljeno 17. novembra 2020. https://www.academia.edu/6784099/Fenomenolo%C5%A1ko_semio-ti%C4%8Dka_interpretacija_muzi%C4%8Dkog_prostora
- Chitadze, Ketevan. *Transformation of the Genre Model of the Symphony in the Twentieth Century Music*. Tbilisi: Vano Sarajisvili Tbilisi State Conservatorie Music Theory Faculty, 2012.
- Christensen, Erik. *The Musical Timespace: The theory of music listening*. Aalborg: Aalborg University Press, 1996.
- Clifton, Thomas. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- Crnjanski, Nataša. *Pojmovnik muzičke semiotike*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu – Akademija umetnosti, 2019.
- Čavlović, Ivan. *Muzički oblici i stilovi, Analiza muzičkog djela*. Sarajevo: Muzička akademija, 2014.
- Despić, Dejan. *Kontrast tonaliteta*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989.
- Despić, Dejan. *Harmonija sa harmonijskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.
- Fischer, Jens Malte. *Gustav Mahler*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.
- Floros, Constantin. *Gustav Mahler: The Symphonies*. Prev. Vernon Wicker i Reinhard G. Pauly. New Jersey: Amadeus Press, 1993.
- Floros, Constantin. *Gustav Mahler and the symphony of the 19th century*. Prev. Neil K. Moran. Berlin: Peter Lang Verlag, 2014.
- Hansen, Kelly Dean. *Gustav Mahler's Symphonies (Gustav Mahlers Sinfonien) by Paul Bekker (1921): A Translation with Commentary*. Colorado: University of Colorado at Boulder, 2012.
- Mahler, Gustav. *Simfonija br. 1*. Urednik International Mahler Gesellschaft. Vienna: Universal Edition, 1906. Pristupljeno 12. maja 2020. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1_\(Mahler,_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1_(Mahler,_Gustav))

- Mahler, Gustav. *Simfonija br. 6*. Urednik Erwin Ratz. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1963. Pristupljeno 21. maja 2020. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6_\(Mahler,_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6_(Mahler,_Gustav))
- Masnikosa, Marija. „Organizacija muzičkog prostora dela – jedan od ključnih elemenata (muzičkog) modernizma Ljubice Marić.“ U: *Prostori Modernizma: Opus Ljubice Marić u kontekstu muzike njenog vremena*. cxxx/7, Urednici Despić, Dejan i Melita Milina, 241–260. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Muzikološki institut SANU, 2010.
- Milenković, Pavle. „Kategorije prostora u muzici i stilovi života“, *Sociološki pregled* br. XLIX/3 (2015): 365–380.
- Peattie, Thomas. *Gustav Mahler's Symphonic Landscape*. Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, University Printing House, 2015.
- Popović, Borivoje. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio, Kulturni centar Beograda, 1998.
- Samson, Jim. „Genre“. U: *Grove Music Online*. Pristupljeno 27. oktobra 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/oom-9781561592630-e-0000040599>.
- Samuels, Robert. *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*. Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1995.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Tarasti, Eero. „Beethoven's Waldstein and the Generative Course“. U: *Indiana Theory Review*, 12, 99–140, 1991.
- Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Tarasti, Eero. *Signs in Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2002.
- Tarasti, Eero. „Musical Semiotics – a Discipline, its History and Theories, Past and Present“, *Recherches sémiotiques*, Canadian Semiotic Association, br. 36/3 (2016): 19–51.

Summary

Theoretical Determinants of Symphonic Space: Case Mahler

This article discusses the symphonic space as a theoretical-analytical category, which pertains to the musical space applied to the uses of the symphony as a form. The formal pattern of the symphony by the end of the 19th century, including its manifold textural layers, provides the foundation for developing the temporal-spatial organization of musical material. By defining the structural pillars of symphonic space, in the symphonism of Gustav Mahler one can observe a distinct expansion of the symphonic space, which entails a reinvention of the traditionally established processes of form. The expansion of symphonic space encompasses the formal and aesthetic organization of the symphony, including its expressive elements, texture, thematic structure, and the contextualization of the symphonic narrative. The article points to the examples of expansion of symphonic space in Gustav Mahler's *Symphonies* No. 1 and 6.

PUBLIKOVANJE ZBORNIKA PODRŽALI / PUBLICATION WAS SUPPORTED BY

Fondacija za izdavaštvo Sarajevo

Ministarstvo za visoko obrazovanje, nauku i mlade Kantona Sarajevo

Federalno ministarstvo kulture i sporta



FONDACIJA
ZA IZDAVAŠTVO
SARAJEVO



KANTON SARAJEVO
MINISTARSTVO ZA NAUKU,
VISOKO OBRAZOVANJE I MLADE



VLADA FEDERACIJE
BOSNE I HERCEGOVINE
FEDERALNO MINISTARSTVO
KULTURE I SPORTA



MUZIČKA AKADEMIJA
UNIVERZITETA U SARAJEVU



Musicological Society of
the Federation of Bosnia
and Herzegovina

MUZIKOLOŠKO DRUŠTVO FEDERACIJE
BOSNE I HERCEGOVINE

