

ANDREISOVE NACIONALNE ODREDNICE PRI KREIRANJU IMAGINARNOG MUZEJA HRVATSKE GLAZBE

ZDRAVKO BLAŽEKOVIĆ

*The Graduate Center, City University of New York
Répertoire International de Littérature Musicale
365 Fifth Avenue, New York, N. Y. 10016, USA*

UDK/UDC: 78.072:78.03(497.5)Andreis

Izvorni znanstveni rad/
Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 28. 3. 2009.
Prihvaćeno/Accepted: 2. 7. 2009.

»The historian is a product of history himself, and of his situation. However hard we may try, he cannot escape the molding of his mind by his experience and his surroundings.«¹

Georg Knepler

Nacrtak

Josip Andreis je kanon za svoju *Povijest hrvatske glazbe* kreirao pod dvojakim utjecajem naslijeđa historiografskih ideja koje sežu unatrag do Franje Ks. Kuhača, te političkog okružja multinacionalne i komunističke Jugoslavije. Njegov muzej povijesti hrvatske glazbe predstavlja skladatelje hrvatskog i stranog podrijetla u Hrvatskoj, te skladatelje hrvatskog podrijetla aktivne u drugim europskim središtima. U njihovom predstavljanju se oslonio na postojeću literaturu, slijedeći formirane modele bez reinterpreteriranja periodizacije hrvatske glazbe.

Povijesnu priču je Andreis konstruirao kao neprekinuti niz umjetničkih vrhunaca koji je išao jedinstvenom i jednosmjernom linijom od renesansnih i baroknih skladatelja u urbanim centrima Dalmacije, i nastavio sa skladateljima 19.

stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj. Uzevši Vatroslava Lisinskog i Narodni preporod kao ishodište sjevernohrvatske glazbe 19. stoljeća, on je previdio predstaviti specifičnosti klasičnog stila koji se ovdje razvio u kasnom 18. i početkom 19. stoljeća. Pod utjecajem ideologije o hrvatskom nacionalnom stilu te u situaciji nedefiniranih graničnih odnosa s Italijom, glazbeni život Dalmacije i Istre u 19. stoljeću je prikazao površno, bez predstavljanja ovdašnjih skladatelja talijanskog podrijetla. Jednako je izostavio spomenuti srpske skladatelje koji su djelovali u Hrvatskoj, te suvremene skladatelje crkvene glazbe.

Ključne riječi: glazba, Josip Andreis, povijest hrvatske glazbe, historiografija glazbe, nacionalizam, Franjo Ksaver Kuhač, Lovro Županović

¹ George KNEPLER: Music Historiography in Eastern Europe, u: Barry S. Brook et al. (ur.): *Perspectives in Musicology: The Inaugural Lectures of the PhD. Program in Music at the City University of New York*, W. W. Norton, New York 1972, 233.

Nakon što je 1974. godine prvo izdanje Andreisove *Music in Croatia* dočekano među hrvatskim muzikolozima s oduševljenjem i pohvalama, ugledni engleski povjesničar glazbe, specijalist za slavenske zemlje i romantizam, Gerald Abraham (1904.-1988.) je u časopisu *Music & Letters* tiskao njezinu recenziju, za koju je ondašnja hrvatska sredina smatrala da je neobjektivna te da njezin pisac ne razumije specifičnosti hrvatskoga glazbenog prostora. »We must ... be cautious in defining 'Croatian music' — rekao je Abraham. — Andreis is honest in calling his book 'Music in Croatia', which is not at all the same thing, but patriotism has betrayed him into some dubious special pleading.«² Lovro Županović je replicirao Abrahamu u ovom časopisu, rekavši da je knjiga sa svojim »neadekvatnim engleskim naslovom MUSIC IN CROATIA izazvala [...] neočekivani učinak. Polazeći naime, bukvalno od naslova i poistovjetivši ga isključivo s današnjim granicama SR Hrvatske, engleski muzikolog Gerald Abraham napisao je [...] o knjizi negativnu ocjenu. Ne upustivši se u bilo kakvu kritiku njezine *stručne* strane, on je svoj prikaz isključivo ispunio prigovorima o (uglavnom) Andreisovom 'bespravnom' inkorporiranju stanovitih starijih skladatelja našega podrijetla u povijest hrvatske glazbene kulture. [...] Smatrajući, međutim, da je do 'nesporazuma' između gosp. Abrahamama i hrvatske glazbene kulture došlo isključivo zbog neadekvatna (i hrvatskom izvorniku neprimjerena) naslova knjige (*Music in Croatia NIJE Povijest hrvatske glazbe!*), preostaje ponadati se da će netko od naših uglednih muzikologa naći vremena gosp. Abrahamu objasniti u čemu je stvar. Ne zbog Josipa Andreisa niti zbog jedinstvene i prvi put korištene prilike da Europa (konačno) dobije pravu sliku o hrvatskoj glazbenoj kulturi iz meritornog i autentičnog izvora nego baš zbog istine o pravom stanju stvari.«³

Županović tada nije pojasnio odrednice koje je smatrao važnim u formiranju kanona nacionalne povijesti. Abrahamu je odgovorio Bojan Buijić u sljedećem broju *Music & Letters*, ali je obranio samo specifične Andreisove stavove, također ne ulazeći u analizu Andreisovog povijesnog kanona ili utjecaja koji su ga formirali. S obzirom da je Andreis cijeli život posvetio pisanju povijesnih pregleda jednako opće kao i hrvatske povijesti glazbe, začuđuje da nikada nije napisao teorijski tekst u kojem bi pokazao kako je vidio svoj povijesni kanon. No takav tekst ne nalazimo niti među studijama njegova mlađeg kolege povjesničara Lovre Županovića. Čini se kao da su obojica smatrali da definicija kanona nije nimalo upitna a kamoli kontroverzna, te o njoj nije potrebno raspravljati. Takvim stavom stoje u suprotnosti svojem prethodniku Franji Ksaveru Kuhaču (1834.-1911.), koji se na ovo pitanje opetovano vraćao cijeloga života. Štoviše, čak i kada piše o Kuhaču, Andreis ne komentira njegove poglede na povijesni kanon.

S više od trideset godina zakašnjenja prema Abrahamovom implicitnom upozorenju na nedostatak jasno definiranog kanona u Andreisovom povijesnom

² Gerald ABRAHAM: *Music in Croatia*. By Josip Andreis. Translated by Vladimir Ivir. Pp. xv+416 (Institute of Musicology, Zagreb, 1974), *Music & Letters*, 56 (travanj 1975) 2, 208.

³ Lovro ŽUPANOVIĆ: Impresivna kronika hrvatske glazbene kulture, *Arti musices*, 7 (1976), 181.

pregledu, ova studija razlaže Andreisova polazišta i utjecaje koji su formirali njegovu konstrukciju povijesti hrvatske glazbe, tražeći korijene nesporazuma između Geralda Abrahama i hrvatskih muzikologa 1974. godine. Ti su utjecaji iznimno važni, jer su opetovana izdanja Andreisove povijesti hrvatske glazbe i izvrsna distribucija ovih knjiga po svjetskim knjižnicama, bitno utjecali na formiranje mišljenja o hrvatskoj glazbi kod generacija čitatelja, jednako u Hrvatskoj kao i u svijetu.⁴

Za pisanje opće povijesti glazbe Andreis je imao obilje predložaka, i njegova bogata biblioteka svjedoči da ih je mnoge posjedovao i poznao. Pri pisanju povijesti hrvatske glazbe uzorci su bili skromniji, jer su cjelokupne povijesti hrvatske glazbe prije njegovog *Razvoja muzičke umjetnosti u Hrvatskoj* iz 1962. napisali samo Božidar Širola i Hubert Pettan.⁵ Ipak, Andreisu je prethodila gotovo stoljeće duga hrvatska historiografska tradicija, te je on uglavnom doslovno slijedio modele zacrtane u specijalističkim studijama o pojedinim skladateljima i fenomenima, ne iskoristivši priliku da povijesnu kronologiju osmisli na svoj originalni način. Stilske karakteristike pojedinih razdoblja, razvoj glazbenih formi, društvenu kontekstualnost glazbe, ili instrumente, koji su bili u središtu glazbene kulture pojedinih krajeva i razdoblja, naznačio je tek mjestimično i skromno, a u tekstu su rijetke i poveznice s drugim umjetnostima. Primarni nosioci njegovog povijesnog narativa su skladatelji koje je predstavio biografijom, pregledom djela i stilskim karakteristikama, te njegov tekst tako slijedi tradiciju narativnih povijesti koje u središte diskurza stavljaju osobe s njihovim postignućima. Isti je pristup Andreis slijedio i ranije pišući opću *Historiju muzike*. Takav način predstavljanja povijesti navodi na misao da je on povijesnu disciplinu shvaćao kao oblik »književnosti o glazbi«, pri čemu je moguće imao utjecaja i njegov profil stručnjaka za talijansku književnost. Gledan u cjelini, Andreisov povijesničarski opus — u kojem ne treba zaboraviti ni biografiju Hektora Berlioza — ima srodnosti s tekstovima Romaina

⁴ Nakon (opće) *Povijesti glazbe* (Matica hrvatska, Zagreb 1942.), koja je uključila poglavlje o hrvatskoj glazbi (str. 618-645), Andreis je prvu verziju svoje povijesti naslovljenu *Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj* izdao u knjizi *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (Školska knjiga, Zagreb 1962.), u kojoj su također bile predstavljene povijest glazbe u Sloveniji Dragotina Cvetka, te povijest glazbe u Srbiji Stane Djurić-Klajn. Osuvremenjeno izdanje je bilo istovremeno objavljeno na hrvatskom i engleskom jeziku, kao *Povijest hrvatske glazbe* (Liber — Mladost, Zagreb 1974., pretisak Sveučilišne naklade Liber, 1989.), te *Music in Croatia*, preveo Vladimir Ivir (Muzikološki zavod Muzičke akademije, Zagreb 1974.; rev. izd., 1982.). Rasprostranjenost ovih knjiga proizlazi ne samo iz njihova opetovanog izdavanja, nego i iz visokih naklada: »Troglava knjiga«, kako je izdanje iz 1962. bilo prozvano u nekim dijelovima Jugoslavije, je izašla u danas nezamislivih 7000 primjeraka, a izdanje iz 1974. u 5000 primjeraka. WorldCat baza podataka, s umreženim katalozima knjižnica u sistemu OCLC (Online Computer Library Center, Inc.), je u siječnju 2009. pokazala izdanje iz 1962. godine u 29 knjižnica, hrvatsko izdanje iz 1974. u 13 knjižnica, prvo englesko izdanje u 139, te drugo englesko u 70 knjižnica. U *Google Book Search* bazu podataka su uključene digitalizirane verzije izdanja iz 1962., hrvatskog izdanja iz 1989. te prvog engleskog izdanja iz 1974.

⁵ Usp. Božidar ŠIROLA: *Pregled povijesti hrvatske muzike*, Edition Rirop, Zagreb 1922. i njezina znatno revidirana verzija, *Hrvatska umjetnička glazba: Odabrana poglavlja iz povijesti hrvatske glazbe*, Mala knjižnica Matice hrvatske VI/37-39, Matica hrvatska, Zagreb 1942; Hubert PETTAN: *Pregled povijesti hrvatske glazbe*, Logor Hrvatskog državnog konzervatorija, Zagreb 1944.

Rollanda, glazbenog povjesničara/književnika *par excellence*. S fokusom stavljenim na skladatelje, Andreis je kreirao muzej u kojem su sudionici hrvatske glazbene povijesti međutim ostali nedovoljno kontekstualizirani. To je muzej heroja predstavljenih uglavnom kronološki, organiziranih po stoljećima i po narodnosti umjesto u kontekstu glazbenih stilova i međusobnih utjecaja; muzej u kojem je važnije *što* se dogodilo nego *zašto* se dogodilo. Andreisova povijesna priča i odabir liknosti koje pripadaju u njegov muzej također nisu ostali imuni na utjecaje socijalističkog okružja, multinacionalnosti Jugoslavije, te političkih silnica koje su stvarale države oko Jugoslavije.

Gledajući iz današnje perspektive, Andreis je u izboru građe bio konzervativniji od Božidara Širole, koji je u svojem *Pregledu povijesti hrvatske muzike iz 1922.*, osim skladatelja umjetničke glazbe, predstavio povijesti brojnih glazbenih institucija aktivnih u Hrvatskoj od druge polovice 19. stoljeća (pjevačka društva, instrumentalni ansambli), a također na osnovu postojeće literature napravio pregled karakteristika hrvatske folklorne glazbe i tradicijskih instrumenata. Kada se Širola kasnije vratio ovoj sintezi i razdijelio ju za novo izdanje u dvije zasebne knjige — *Hrvatska narodna glazba* (1940.) te *Hrvatska umjetnička glazba* (1942.) — u knjizi o umjetničkoj glazbi je zadržao poglavlje o hrvatskoj narodnoj popijevci i svirci.⁶ Širolino široko zasnovano viđenje povijesti je Andreis implicitno odbio prigovorivši mu da »historijski rad ovakvog sintetičkog karaktera morao bi donositi i sudove o djelatnosti značajnih kompozitora i o vrijednosti njihovih djela. Takve sudove Širola rijetko donosi, kako za žive (što bi se donekle moglo razumjeti), tako i za umrle hrvatske muzičare, te ostaje na pozicijama marljivog kroničara kojemu je glavna svrha prikupiti građu, registrirati zbivanja i činjenice, sakupiti što bogatiji inventar.«⁷ Sud o nedovoljnim stilskim procjenama kod Širole je ispravan, no za nas je važnije uočiti kako se Andreis u svojem komentaru zadržao isključivo na Širolinoj karakterizaciji skladatelja a izostavio je bilo što reći o ostalim glazbenopovijesnim

⁶ Usp. Božidar ŠIROLA: *Pregled povijesti hrvatske muzike; Hrvatska narodna glazba: Pregled hrvatske muzikologije*, Mala knjižnica Matice hrvatske V/30, Matica hrvatska, Zagreb 1940¹, 1942²; Hrvatska umjetnička glazba; poglavlje »Hrvatska narodna glazba (popijevka i svirka)«, 43-62. Godinu dana nakon Širole je Ljubo Babić izdao svoju *Umjetnost kod Hrvata u 19. i 20. stoljeću*, gdje je na jednaki način povijesni pregled otvorio poglavljem »Pučka umjetnost«, smatrajući da »umjetnička je djelatnost dvojaka [i] vrši se na dva sasvim posebna načina. Prvo: ta je djelatnost osobna djelatnost pojedinca, što je podvrgnuta jedino osobnom osjećaju [te] proizlazi iz kruga gradskog. [...] Druga je neosobna umjetnička djelatnost, koja nastaje izvan gradskog kruga.« *Sabrana djela* Ljube Babića 1, A. Velzek, Zagreb 1943, 19. Andreis je u svoju *Povijest glazbe* iz 1942. također uključio kratki pregled folklorne glazbe u Hrvatskoj (str. 618-622), uključivši u njega čak istu transkripciju pjevanja uz gusle iz Kubine zbirke *Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji* (1898-99.), koju je koristio i Širola u svojoj povijesti iz 1922. Pri procjeni ovih izdanja važno se ipak prisjetiti da su ona bila tiskana u sjeni NDH, te je pri uključivanju poglavlja o folklornoj glazbi i umjetnosti u ove studije imala utjecaj državna kulturna politika. U kasnijim izdanjima je Andreis uvrstio kratki pregled hrvatske folklorne glazbe isključivo u kontekstu prikazivanja glazbenog materijala koji su koristili hrvatski skladatelji »nacionalnog glazbenog smjera« između dvaju svjetskih ratova, ali nikada nije pokušao napraviti njezin opsežniji prikaz ili govoriti o tradicijskim instrumentima, kao što je to učinio Širola u svojoj povijesti iz 1922.

⁷ Josip ANDREIS: Rezultati i zadaci muzičke nauke u Hrvatskoj, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, (1965) 337, 14.

aspektima koje je Širola uključio. Budući je Andreisa zanimala isključivo umjetnička glazba, Širolini prikazi tradicijske glazbe ga se jednostavno nisu ticali.

Ako ostavimo po strani hrvatsku glazbu, nakon prve opće *Povijesti glazbe* (1942.), Andreis je objavio knjige *Uvod u glasbenu estetiku* (1944.), *Vječni Orfej: Uvod u muzičku umjetnost* (1967.), te proširenu verziju *Historije muzike* (1951-54.; revidirana izdanja 1966; 1974; pretisak 1989.). Ovi naslovi svojom općenitošću sugeriraju studije u kojima je glazbena umjetnost shvaćena u svojoj globalnoj univerzalnosti. Među koricama ovih knjiga su međutim rasprave ograničene na zapadnu umjetničku glazbu. Kao što Andreis ne kvalificira u svojim naslovima glazbu kojom se bavi, tako niti u tekstu ne naznačuje da nezapadne umjetničke glazbe imaju drukčije estetike od one koju on predstavlja, a ne ostavlja niti kao mogućnost postojanje drukčijih estetičkih kriterija u folklornim glazbama Europe i drugih dijelova svijeta. U svojem *Vječnom Orfeju* on analizira dursko-molski sistem i crkvene moduse, pentatonsku ljestvicu spominje u jednoj bilješci, a ostali mogući tonski nizovi su izostavljeni. Jednako je u poglavlju o melodiji tek usputno spomenuo neke hrvatske folklorne oblike. Za Andreisa postoji samo jedna povijesna i estetička priča, a ta je zapadna umjetnička glazba.

Ironično je da u Andreisovoj monografiji *Vječni Orfej* ilustracije slijede drukčiju koncepciju od teksta. Očito ilustracije ovdje nisu bile odabrane da bi poduprijele argumente iznesene u tekstu, nego da bi knjigu učinile atraktivnijom, pa su uvrštene slike izvanoeuropskih ansambala, izvedbe tradicijske glazbe i plesa, pa čak i slike koje nemaju dokumentarnu svrhu pri prikazu glazbenog života (Hieronymus Bosch, Fernand Léger, Raoul Dufy, Georges Braque, Marc Chagall). Sudeći po neadekvatnim opisima reprodukcija u legendama, koje najčešće ne definiraju prikazane instrumente, a ponekad su i netočne (nasuprot str. 48), moguće je da su slike bile urednički dodatak knjizi, te da Andreis nije imao utjecaja na njihov odabir. Nasuprot ovima, ilustracije u različitim izdanjima hrvatske i opće povijesti su očito bile Andreisov odabir, jer dosljedno slijede njegovu opću koncepciju povijesti; kao što u povijesnom narativu dominiraju skladateljske biografije, u njegovom ikonografskom narativu dominiraju portreti skladatelja i faksimili njihovih rukopisa. Tako je Andreis i u ikonografskom smislu čvrsto ukorijenjen u tradiciju kasnog 19. i početka 20. stoljeća, kada su se pojavile prve slikovnice o povijesti glazbe i o skladateljima, a u njima su dominirali likovi skladatelja i preslike njihovih rukopisa. Kontekstualnost glazbenog života i prilike u kojima su skladatelji djelovali su i tu nedostajali.⁸

⁸ Arhetipsko izdanje tako predstavljene povijesti glazbe u slikama je *Bilder-Atlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauss* Gustava Kantha (Schuster & Loeffler, Berlin 1911-1912.), a jednaku su metodologiju slijedili u svojoj slikovnici o Brahmsu također Viktor von MILLER ZU AUCHHOLZ i Brahmsov prijatelj Max KALBECK: *Ein Brahms-Bilderbuch* (R. Lechner, Wien 1905). Kako je sâm naveo u *Povijesti glazbe iz 1942.*, Andreis je ovdje ilustracije preuzeo iz *Geschichte der Musik in Bildern* Georga Kinskog (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1929), gdje su portreti skladatelja i faksimili njihovih rukopisa još uvijek glavni dio vizualnog narativa. Andreisov originalni izbor slika je u kasnijim izdanjima *Historije muzike* proširen, ali se koncepcija izbora utemeljenog na portretima i faksimilima nije promijenila. O korištenju vizualnog

Andreis se prihvatio pisanja hrvatske glazbene povijesti prema osjećaju prirodene logike koju je, kako smo rekli, naslijedio od ranijih povjesničara, te je slijed utjecaja koji su formirali njegovo razmišljanje o povijesti hrvatske glazbe neophodno slijediti unatrag do Kuhačevih definicija kanona. Sâm bez specifično povjesničarske naobrazbe, Kuhač je svoje stavove formirao oko mesijanske misije promoviranja hrvatske (i slavenske) kulture, koja se jasno očituje u jednom njegovom odlomku iz 1871. godine: »Buduć da mi kod ovoga posla nije do inoga, nego da se naša narodna glasba, a s njom zajedno i naša narodna prosvjeta podigne i promakne, domovina za celo će mi biti zahvalna, ako gdje kojoj stvari u trag udjem, gdje koju na vidjelo iznesem, za koju bi možda mnogi htio, da sam ju mukom mimoišao, ali ju je trebalo jedared reći, želimo li svoj probitak, želimo li znati što hoćemo.«⁹

Pri izboru glazbenika koje je smatrao potrebnim uvrstiti u povijesne studije o hrvatskoj glazbi Kuhač se vodio koncepcijom »narodne glazbe«, za koju je smatrao da je »osobito svojstvena kojemu narodu, te u kojoj se osobitimi znaci, različitim od svake druge glasbe, zrcali značaj i običaj istoga naroda.«¹⁰ »Narodnu glazbu« je smatrao jedinom relevantnom za nacionalnu povijest glazbe, te je tako iz svojeg viđenja povijesti hrvatske glazbe eliminirao strane skladatelje aktivne u Hrvatskoj (to jest, skladatelje za koje je smatrao da su pisali tuđinsku glazbu), a uključio je glazbenike aktivne izvan Hrvatske za koje je mislio da imaju hrvatsko podrijetlo. U »Historijskom uvodu« za *Ilirske glazbenike* je ovako objasnio svoje stajalište o tome tko pripada nacionalnoj povijest glazbe: »Po mom mnijenju svejedno je, u kojoj se je zemlji rodio recimo Talijan, da li u samoj Italiji, u Americi ili u ledenom kojem kraju svijeta, jer ako se je rodio od talijanskih roditelja, ostati će ćud potomka talijanska, imati će sve one sposobnosti ili nesposobnosti, koja su plod talijanskog temperamenta. [...] Hrvat ostati će ono, što je po porijetlu, rodio se u ma kojoj zemlji, zenemario on i materinski svoj jezik, promienio ili izopačio i narodno svoje prezime, pristupio k drugoj vjeroispovjesti. Na temelju tog etnološkog zaključka može si svaki narod punim pravom prisvajati sve one muževe, u kojima je žilama tekla krv dotičnoga naroda, jer bez ove krvi, ne bi oni imali onih sposobnosti, kojima su se isticali.«¹¹ U nastavku čitamo: »Specijalnost kojega naroda nije plod nauke, već plod ćudi, krvi, pasmine. Nauka može prirodjeni dar usavršiti, dotjerati, ali ne može uliti dar niti pojedincu kamo li celomu kojemu narodu. Za Židove znademo, da imadu osobiti dar za trgovinu, za Cigane da rado krađu, itd. ... Za Slavene

materijala u glazbenopovijesnim izdanjima u 19. i na početku 20. stoljeća, pa i mjesto ikonografija Kanta i Kinskog u povijesti skladateljskih biografija, usp. Zdravko BLAŽEKOVIĆ: Portrait as a Biographical Highlight, u: Tatjana MARKOVIĆ i Vesna MIKIĆ (ur.): *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd (u tisku).

⁹ Franjo Ksaver KUHAČ: Gdje smo i kuda ćemo u glasbi, *Vienac*, 3 (5. kolovoz 1871) 31, 499.

¹⁰ Franjo Ksaver KUHAČ: O narodnoj glasbi i njezinu značenju u svjetskoj muzici: Estetička rasprava, *Narodne novine*, 35 (1869) 148.

¹¹ Franjo Ksaver KUHAČ: »Historijski uvod« za *Ilirske glazbenike*. Prilozi za povijest hrvatskoga preporoda (ur. Lovro Županović), Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1994, X.

znademo, da svi skupa imaju osobiti dar za glazbu, ali nitko se još nije dosada usudio ustvrditi, da Hrvati i Slovenci stoje u pogledu glazbenoga dara među svim Slavenima na prvom mjestu.«¹²

Da je Kuhač ikada završio svoju povijesnu sintezu o glazbenoj kulturi kod Hrvata i kod Južnih Slavena, nedostajali bi mu neki elementarni podatci s obzirom da bi izbor uključenih glazbenika bio ograničen njihovom nacionalnom pripadnošću. Tu se ne bi našli, na primjer, Đuro (György) Arnold, koji je bio aktivan među Hrvatima i Mađarima u Vojvodini i južnoj Mađarskoj, Jakob Haibel, kapelnik katedrale u Đakovu, čije je mise Kuhač čak posjedovao u rukopisu, Antun Kirschhofer, skladatelj i začetnik zagrebačke violinističke škole 19. stoljeća, ili zagrebački skladatelj, pianist i dirigent Aleksander Kovačić (Kovácsics). Ispušten bi bio i Georg Karl Wisner von Morgenstern, središnja ličnost glazbenog Zagreba u drugoj četvrtini 19. stoljeća. Iako su ovi glazbenici djelovali u hrvatskom krugu, njihovo strano podrijetlo im je prepriječilo put u hrvatsku glazbenu povijest. S druge strane Kuhač je uključivao u svoje rasprave Franza von Suppéa (odraslog u Zadru, koji je svoje djelatnosti u potpunosti vezao uz Beč), Leopolda Alexandera Zellnera i Juliusa Epsteina (oboje rođeni i odgojeni u Zagrebu, ali djelatni u Beču), koji nisu dali doprinos hrvatskoj glazbi, a njihovo rođenje u Hrvatskoj nije također značilo i njihovo hrvatsko etničko podrijetlo.

U konstrukciji povijesti uspostavljenoj kroz 20. stoljeće Kuhačev princip nacionalnog kriterija je bio prilagođen, ali je ostao dominantan posebno za razdoblje nakon početka 19. stoljeća. Glazbenici aktivni u svijetu čije se hrvatsko podrijetlo nije moglo pouzdano potvrditi, bili su eliminirani, a u kanonu su zadržani glazbenici hrvatskog podrijetla koji su djelovali kod kuće ili u svijetu, te strani glazbenici u Hrvatskoj. Tako su se u njegovom muzeju našli uključeni i glazbenici koji su uz Hrvatsku bili vezani jedino mjestom rođenja, a cjelokupno umjetničko djelovanje im se odvijalo izvan njezinog područja. Zbog toga se Gerald Abraham u svojoj recenziji u *Music & Letters* pita zašto povijest glazbe u Hrvatskoj uključuje ličnosti poput Andrea Antica ili Jacquesa Moderne, koji su živjeli izvan Hrvatske, prvi u Rimu i Veneciji a drugi u Lyonu.

Za komunističke Jugoslavije — koja je u geopolitičkoj Europi balansirala između Istoka i Zapada i čijom je sredinom prolazila granica između *Slavie Latine* i *Slavie Orthodoxe* — hrvatske veze sa zapadnoeuropskim kulturnim prostorom su se posebno naglašavale u glazbenopovijesnim raspravama,¹³ a pogotovo kad su

¹² *Ibid.*, VIII-IX.

¹³ Hrvatsko muzikološko društvo je, na primjer, svoj znanstveni skup 1989. godine nazvalo »Glazbeni barok i zapadni Slaveni u kontekstu europskog kulturnog zajedništva«. U uvodu zborniku radova sa skupa, Stanislav Tuksar je opravdao ovakvu artikulaciju naslova na slijedeći način: »unutar slavenskog svijeta i (politički bivše) istočne Europe na području *glazbene kulture* kao cjeline i u nizu pojedinosti postoji bitna diferencijacija za razdoblje od okvirno kasnoga srednjeg vijeka do sredine 19. stoljeća, i to na dvije sfere — prvo, sferu katoličko-protestantskih Slavena s područja srednje Europe (Poljaci, Česi/Moravci, Slovaci, Slovenci, Hrvati), i, drugo, sferu pravoslavnih Slavena s istoka i jugoistoka Europe. Svi pročitani i ovdje objavljeni prilozi na tragu su afirmacije pojedinih aspekata ili cjeline

iseljeni hrvatski glazbenici predstavljali kvalitetu koja je nadmašivala glazbenu produkciju u zemlji. Tako su skladatelji čak i s latentnim vezama s Hrvatskom dobili veću važnost nego bi to imali u drukčijoj geopolitičkoj situaciji ili u drugim nacionalnim povijestima. Skladatelj i teoretičar Giuseppe Michele Stratico (/1728.-nakon 1782./, rođen u Zadru od roditelja podrijetlom iz Grčke, koji se u ranoj mladosti preselio u Padovu te u Italiji ostao cijeli život), Paolo Serra (rođen oko 1730. u Novom Vinodolskom koji je od 1753. služio kao pjevač na papinskom dvoru), Giovanni Giornovichi (Ivan Mane Jarnović, /1747.-1804./, kršten u sicilijanskoj Ragusi /za koju je Andreis još pretpostavljao da je bila Dubrovnik/, koji je cijeli život proveo koncertirajući i skladajući u Parizu, Londonu, Dublinu i St. Petersburgu) neki su od primjera. Dostignuća ovih skladatelja povezivala su Hrvatsku sa zapadnoeuropskim glazbenim središtima, što je bilo izrazito važno pri konstrukciji slike vlastite povijesti. Oni su u njoj postali vezivni element, implicitno potcrtavajući karakterizaciju da se Hrvati mogu mjeriti u europskim kvalitativnim koordinatama.

Inzistirajući na vezama s europskim središtima i dokazujući kompatibilnost hrvatske glazbe s europskim strujanjima, Andreis nije jasno izdvojio ove glazbenike iz povijesti glazbene kulture u Hrvatskoj, a nije se sjetio ni da model za njihovo uključivanje u svoju povijest posudi od povjesničara umjetnosti koji su odavno uspostavili metodološki okvir u kojem su prikazali *pictores vagantes*, umjetnike koji su od srednjega vijeka putovali Europom i djelovali u sredinama daleko od rodnog kraja. Kod Hrvata su naročito brojni bili *Schiavoni* koji su, premda djelujući u talijanskim gradovima, ipak bili dio hrvatske povijesti likovne umjetnosti, ali predstavljeni u zasebnim poglavljima među ličnostima izvan domovine.¹⁴

u vezi s prvom glazbenokulturnom sferom, za ovu priliku uvjetno nazvanom sferom 'zapadnih Slavena', naravno s posebnim naglaskom na razdoblju baroka.« Stanislav TUKSAR: Uvodna riječ u: Stanislav TUKSAR (ur.): *Glazbeni barok i zapadni Slaveni u kontekstu europskog kulturnog zajedništva*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1993, 159. Naravno da glazbenopovijesna strujanja u vrijeme baroka kod ovih naroda imaju paralela, ali ih je danas neprihvatljivo terminološki smjestiti pod zajednički naziv Zapadnih Slavena, jer je taj naziv odavno uvriježen u zemljopisnoj terminologiji kao grupna odrednica za Poljake, Čehe/Moravce i Slovake, a Hrvati i Slovenci su oduvijek pripadali među Južne Slavene, zajedno sa Srbima, Crnogorcima, Makedoncima, Bugarima. Tuksarov motiv za predlaganje ovakvog novodefiniranog značenja termina i preusmjerenje Hrvata i Slovenaca od Južnih Slavena u Zapadne Slavene je bio pokušaj njihovog distanciranja od kulturnog kruga *Slavie Orthodoxe*. »Neadekvatne vizure, pristupe, metode, a onda i spoznajne manjkove, prije svega u zapadoj muzikologiji, u odnosu na tzv. Slavenski svijet i tzv. Istočnu Europu« (*ibid.*) ne može se međutim mijenjati nes(p)retno odabranom terminologijom koja brka zemljopisno i kulturološko značenje. No takav emocionalan argument je na neki način razumljiv u političkom kontekstu Hrvatske kasnih 1980-ih i ranih 1990-ih godina, kada je bio reakcija na idejni Europeizam, u kojem je kulturna Europa bila videna kao zajednica naroda manja od zemljopisne Europe, te su se Hrvati osjećali isključenim iz tako definirane europske kulture.

¹⁴ U najnovijoj povijesti renesansne umjetnosti izdanoj u seriji *Povijest umjetnosti u Hrvatskoj* (Naklada Ljevak, Zagreb 2006.), Milan Pelc je nakon poglavlja o arhitekturi, skulpturi, slikarstvu, ukrašavanju knjiga i zlatarstvu u Hrvatskoj uključio poglavlje o *Schiavonima* (Niccolò dell'Arca, Lucijan Vranjanin, Franjo Vranjanin, Bernardino da Parenzo, Andrea Schiavone/Meldolla-Medulić, Giulio Clovio, Martino Rota/Kolunić, Natale Bonifacio). Na taj način su ovim umjetnicima pristupale i ranije povijesti hrvatske umjetnosti, a isti su model prihvatili Lovro Županović i Ennio Stipčević, koji su hrvatske glazbene emigrante uvrstili na kraju poglavlja o svakom stilskom razdoblju, pod naslovom »u

Skladatelje koji su djelovali u Hrvatskoj, Andreis je, jednako kao i ranije Kuhač, odredio prema njihovoj nacionalnoj pripadnosti, što savršeno ilustrira nekoliko odlomaka teksta raspoređenih na samo dvije stranice potkraj poglavlja »Ilirski kompozitori«: »među ostalim značajnim *stranim* glazbenicima djelovali su u Zagrebu...«, »izvan Zagreba djelovalo je također nekoliko *stranih* glazbenika...«, »u Splitu je djelovalo *nekoliko Talijana*...«, »u Dubrovniku je živjelo *više talijanskih* glazbenika« (istakao Z. B.).¹⁵ Takav pristup je ove glazbenike smjestio u svojevrsne izolirane grupe odvojene od njihovih glazbenih krugova i utjecaja koje su razmjenjivali s hrvatskim kolegama.

Osim ovakvog naglašavanja umreženosti hrvatske glazbe prema srednjoj Europi, drugi element važan Andreisu bio je konstrukcija kontinuiteta glazbene kulture kroz skladatelje poznate imenom i biografijom, čije je opuse moguće identificirati definitivnim popisom skladbi. Njegova se povijest doima poput leksikona u kojem je kronološka konstrukcija po stoljećima zamijenila princip abecede. Glazba koja je izmicala atribuciji nije bila relevantna, što je eksplicitno potvrdio na početku teksta iz 1962., u kojem kaže da »muzička kultura u Hrvatskoj u užem smislu počinje istom u XVI. stoljeću, jer se tada susreću prva sačuvana djela poznatih hrvatskih kompozitora« (istakao Z. B.).¹⁶ Nemajući skladatelja poznatih imenom prije 16. stoljeća, u izdanju iz 1962. je poglavlje o cjelokupnoj ranijoj povijesti naslovio »Uvod«, tek nakon toga krenuvši s tekstom rasprave naslovljenim »Muzička kultura u primorskom području Hrvatske u XVI., XVII. i XVIII. stoljeću«. Ovaj pristup je Andreis prilagodio u izdanju iz 1974., gdje je naslov poglavlja promijenio u »Srednji vijek«, te ga započeo na slijedeći način: »Prva sačuvana djela hrvatskih skladatelja potječu iz XVI. stoljeća. Bilo bi sasvim pogrešno na osnovi toga zaključiti da to stoljeće označuje početak glazbene kulture u Hrvatskoj. Ona počinje znatno prije i vijesti o njoj nisu malobrojne. Ali je obavija veo anonimnosti kroz koji se može nazrijeti samo po koje rijetko ime.«¹⁷ Iako je ovdje proširio definiciju glazbene kulture, Andreis još uvijek traži »imena« skladatelja, pa su oni tako ostali glavni nosioci njegove konstrukcije povijesti.

U vrijeme baroka, glazba koja je rezonirala s talijanskim kulturnim krugom i stilskim idiomom bila je prisutna duž dalmatinske obale, Primorja i Istre, te su skladatelji iz ovih krajeva postepeno ulazili u povijesni kanon od 1930-ih godina. Glazbeni barok na sjeveru istraživačima međutim nije bio jednako privlačan, budući da je socijalna nestabilnost ovdje uzrokovala produkciju uglavnom jednostavnih i funkcionalnih skladbi. Većina je tih skladbi ostala anonimna, što je Andreisu, kao i većini povjesničara glazbe, stvaralo nesigurnost pri interpretaciji i poteškoću pri povezivanju s glazbenim kulturama susjednih središta. Slijedeći atribuiranu

inozemstvu«, odnosno »izvan domovine«. Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Školska knjiga, Zagreb 1980; Ennio STIPČEVIĆ: *Hrvatska glazba. Povijest hrvatske glazbe do 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb 1997.

¹⁵ Josip Andreis: Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj, 147-149; *Povijest hrvatske glazbe*, 220-221.

¹⁶ Josip Andreis: Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj, 11.

¹⁷ Josip Andreis: *Povijest hrvatske glazbe*, 7.

hrvatsku glazbu te zapostavljajući njezin anonimni segment, Andreis je uspostavio neprekinuti niz umjetničkih vrhunaca, koji je išao jedinstvenom i jednosmjernom linijom od renesansnih i baroknih skladatelja u urbanim centrima obale, nastavljajući se skladateljima Narodnog preporoda, s kojima je po njemu započeo pravi razvoj umjetničke glazbe na sjeveru. Još je 1982. godine, u drugom izdanja *Music in Croatia*, držao da je »devetnaesto stoljeće vidjelo snažan pomak svih oblika kulture i umjetnosti od jadranske obale prema sjevernim kontinentalnim dijelovima Hrvatske, što zapravo znači Zagrebu«. ¹⁸

Ovdje se i opet treba prisjetiti Kuhača, koji je u svojem viđenju povijesne kronologije postavio sličnu periodizaciju, poistovjetivši početak novije hrvatske glazbene povijesti s društvenim i političkim promjenama proisteklim iz preporodnih ideja. Kuhačevo idejno naslijeđe se poklopilo kod Andreisa s ideologijom komunističke Hrvatske, kada je Narodni preporod u jednom krugu promoviran zbog svoje ideologije slavenskog zajedništva, a u drugom zbog hrvatskog patriotizma. Andreis je već na sam početak poglavlja o 19. stoljeću stavio naslov »Glazbeni život u doba Narodnog preporoda«, iako tekst koji neposredno slijedi govori o glazbenom životu u predpreporodnom Zagrebu, te osnivanju narodnih glazbenih institucija početkom stoljeća u ostalim središtima sjeverne Hrvatske.

Prešavši preko glazbe u sjevernoj Hrvatskoj u drugoj polovici 18. stoljeća tek s kratkom napomenom o Varaždinskom skladateljskom krugu (kojega je Županović predstavio 1973. godine četvrtim sveskom u seriji *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti*), te stavivši među skladateljima 19. stoljeća na prvo mjesto Vatroslava Lisinskog (1819.-1854.), Andreis je izbrisao specifičnosti razdoblja glazbene klasike koja se razvila do Narodnog preporoda u Zagrebu, Varaždinu, Đakovu, Osijeku, pa čak i među Hrvatima u Subotici. Razdioba građe po stoljećima je potencirala problem, jer 1800. godina ne predstavlja neku društvenu, kulturnu ili glazbenostilsku prekretnicu. Smatrajući Lisinskog središnjim skladateljem prve polovice 19. stoljeća, Andreis ga je uzeo kao polazište rasprave o sjevernohrvatskoj glazbenoj produkciji, pa tek nakon njega u tekstu slijede skladatelji — još uvijek pod naslovom »Ilirski skladatelji« — koji su bili jednu ili čak dvije generacije stariji, a neki čak mrtvi prije nego je Lisinski napisao jednog takta glazbe: Jakob Haibel (1762.-1826.), Leopold Ebner (1769.-1830.), György (Đuro) Arnold (1781.-1848.), Georg Karl Wisner von Morgenstern (1783.-1855.), Karl Hilleprand Prandau (1792.-1865.), Zakarija Zellner (1795.-1875.), Marijan Jaić (1795.-1858.), Fortunat Pintarić (1798.-1867.), Antun Kirschhofer (1807.-1849.). U svojem tekstu »Muzička nauka i njezin razvitak« Andreis kaže da »mnoga muzička djela dobivaju svoj puni smisao i mogu se do kraja razumjeti tek ako ih uklopimo u historijski okvir u kojem su nastala, ako osvijetlimo historijsku pozadinu koja ih je izazvala«. ¹⁹ Kako je onda

¹⁸ »The nineteenth century saw a resolute shift of all forms of culture and art from the Adriatic coast to the northern continental parts of Croatia, which actually means to Zagreb«. Josip ANDREIS: *Music in Croatia*, Muzikološki zavod Muzičke akademije, Zagreb 1982², 117.

¹⁹ Josip ANDREIS: »Muzička nauka i njezin razvitak«, *Zvuk* (1968) 89, 515.

moгуće da je Leopolda Ebnera ili Jakoba Haibela predstavio u povijesnom okviru poglavlja o Ilirskim skladateljima? Očito je konstrukcija Lisinskog kao začetnika hrvatske glazbe te podvojenost hrvatskih i stranih glazbenika toliko dominirala Andreisovim viđenjem povijesti da nije primijetio potrebu za revalorizacijom kronologije, iako je kao povjesničar trebao biti svjestan promjena koje su se dogodile u društvenoj, kulturnoj i umjetničkoj povijesti Hrvatske potkraj 18. stoljeća. Da je kronološki posložio skladatelje koje je uključio nakon Lisinskog, manje se pri tome brinući o njihovom nacionalnom porijeklu, glazbena klasika koja se formirala u sjevernohrvatskim gradovima prije nego je Lisinski došao na pozornicu 1840-ih godina predstavila bi se sama po sebi. Ovako Andreisova artikulacija građe ostavlja pogrešan dojam da prije Narodnog preporoda u sjevernoj Hrvatskoj nije postojala relevantna glazbena kultura, a također i da je Lisinski, čiji je opus nastao između 1841. i 1854., zapravo skladatelj prve polovice 19. stoljeća umjesto njegove sredine.

Iako je u izdanjima povijesti iz 1973. i 1982. godine Andreis dodao rezultate novijih istraživanja o skladateljima s obale, uvijek je ostao dosljedan uvjerenju da se ništa značajno nije dogodilo u Dalmaciji nakon kraja 18. stoljeća, te je kroz sva izdanja skladatelje Dalmacije, koje je smatrao važnima, zadržao u poglavlju o 18. stoljeću iako je na primjer Antun Sorkočević umro 1841., a Giuseppe Raffaelli 1843.²⁰ U *Razvoju muzičke umjetnosti u Hrvatskoj* iz 1962. godine jadranski su glazbenici, od 95 stranica posvećenih glazbi 19. stoljeća, dobili svega nekoliko odlomaka, što se u kasnijim izdanjima nije bitno promijenilo.²¹ Zapostavljanje jadranske glazbe 19. stoljeća je bilo posljedica dvojakog utjecaja Kuhačevog naslijeđa s jedne strane i onovremenih političkih prilika s druge. Kuhaču su stariji skladatelji iz obalnih centara bili uglavnom nepoznati, a svoje suvremenike je (uz iznimku Strmića) ignorirao, jer mu se nisu uklapali u koncepciju hrvatske »narodne glazbe«, koja je za njega značila sjevernohrvatski idiom te bila središnja u definiciji hrvatske glazbene povijesti. Iako Andreis ne koristi izriječom ideju o »narodnoj glazbi«, kroz tekst povijesti hrvatske glazbe te načinom prikazivanja glazbe u Dalmaciji u 19. stoljeću pokazuje da se nije udaljio od ove koncepcije, te da mu je polazište u razmatranju uvijek ostalo doprinos skladatelja *hrvatskoj* glazbi. Njegovo priklanjanje nacionalnom smjeru u hrvatskoj glazbi reflektira na primjer slijedeća rečenica:

²⁰ Identičnu periodizaciju je napravio i Lovro Županović u hrvatskom izdanju svoje povijesti hrvatske glazbe iz 1980., i njezinom engleskom prijevodu, *Centuries of Croatian Music*, što ga je Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb objavio 1984-1989. u svojoj seriji *Studies in Croatian musical culture*, sv. 3-4. Tako i njegovo poglavlje o povijesti glazbe u prvoj polovici 19. stoljeća započinje izravno dijelom naslovljenim *Razdoblje Vatroslava Lisinskog*, bez obzira što on na početku predstavlja događaje koji su se odvijali prije nego je Lisinski počeo djelovati te mogao imati utjecaj na glazbeni život.

²¹ Lovro Županović u svojem viđenju hrvatskog 19. stoljeća bez glazbene Dalmacije ide i korak dalje kad je u knjizi *Stoljeća hrvatske glazbe* poglavlje o 19. stoljeću razdijelio u dva dijela: »A. Razdoblje Vatroslava Lisinskog« (u kojem je »južni dio zemlje« dobio svega trećinu jedne stranice), te »B. Razdoblje Ivana Zajca i Franje Ks. Kuhača« (u kojem je naveo nekoliko skladatelja s obale tek u popisu imena, te po odlomak posvetio Nikoli Strmiću, Pavlu Matijeвиću, i folkloristima Matku Brajsi-Rašanu i Vlodoju Bersi). Osim što je tako zanemario glazbenu kulturu Dalmacije, također ju je implicitno stavio i pod nazivnik Lisinskog, Zajca i Kuhača, koji za života nisu imali utjecaja na glazbeni život juga.

»Mladi skladatelji u Hrvatskoj *sasvim ispravno* drže da će preuzimanje folklornih glazbenih obilježja omogućiti izgrađivanje autohtone hrvatske umjetničke glazbene kulture. Oni ponekad idu jednostavnijom linijom, linijom citiranja narodnih napjeva u svojim skladbama. Ali brzo uviđaju da postoji i drugi put, da je *bolje napojiti vlastito stvaranje narodnim* — kako je to već Lj. Gaj zahtijevao — i nastojati stvoriti djela bliska narodnoj umjetnosti, iz kojih će zračiti duh njene ljepote.« (istakao Z. B.)²² Indikativno je također da je jedan svoj članak, objavljen 1944. godine, čak izričito naslovio »Doprinos Dalmacije hrvatskom glasbenom stvaranju«. Tu je — baš kao što bi to bio učinio i Kuhač — naglasio da »Toma Cecchini nije, doduše, bio Dalmatinac rodom, ali je sav život proveo u hrvatskoj sredini«, a cijelo razdoblje 19. stoljeća je sazeo u niti stotinu riječi (što čini manje od tri posto cjelokupnog članka) s obzirom da je talijanske skladatelje u Dalmaciji smatrao irelevantnim u ovako postavljenom povijesnom okviru.²³

Glazbena slika dalmatinske povijesti se postepeno popunjavala tokom 20. stoljeća, prvo kada je Dragan Plamenac 1930-ih godina otkrio i predstavio nove skladbe Tomasa Cecchinija i Ivana Lukačića, te od 1950-ih godina, kada su Albe Vidaković, Miloš Velimirović i Lovro Županović upozorili na Vinka Jelića, Giovannija da Sebenica, Franciscusa Bossinensisa, Andreu Patricija i Giulija Schiavettija. Svi ovi skladatelji djelovali su prije kraja 18. stoljeća, te su tako, nezanimljivi u političkim previranjima, odmah bili uključeni u povijesni kanon. Skladatelji 19. stoljeća, među kojima je bilo mnogo Talijana, ne samo da se površno prikazuju ili su izostavljani iz kanona pod utjecajem naslijeđenog shvaćanja o hrvatskoj nacionalnoj glazbi, nego su se njihove biografije i skladbe sve do 1980-ih godina rijetko istraživale zbog bojazni od talijanskog iredentizma (*Italia irredenta*), ideologije koja je propagirala sjedinjenje s maticom zemljom svih teritorija na kojima je živjelo talijansko pučanstvo.²⁴

²² Josip Andreis: *Povijest hrvatske glazbe*, 277.

²³ »U toku devetnaestog stoljeća sve do njegovih zadnjih desetljeća, Dalmacija ne daje jačih glazbenih ličnosti, koje bi zaslužile da ih se posebno spomene. Glasbeni život dalmatinskih gradova nije svakako bio zamro. Ne samo po crkvama, gdje su crkveni pjevački zborovi pratili obrede, već i na području svjetovne glazbe. Svjetovni su pjevački zborovi nastupali, posebno u drugoj polovini stoljeća, u raznim prilikama i pratili glasbenu djelatnost u Zagrebu, napose u Zajčevu razdoblju. A i kazališta su prikazivala operne predstave, doduše s talijanskim opernim družinama, tako da se u Dalmaciji znalo za nastojanja opernih skladatelja s Apenina.« Josip ANDREIS: Doprinos Dalmacije hrvatskom glasbenom stvaranju, *Hrvatski narod*, 6 (1944) 1006, 9-10. Na ovaj indikativni članak za razjašnjavanje Andreisovog razumijevanja povijesti u Dalmaciji me je upozorila urednica.

²⁴ Prve naznake iredente se u Hrvatskoj javljaju 1848. godine kada je talijansko pučanstvo u Istri tražilo emancipaciju talijanskog jezika. Kroz 1860-e godine je talijanska koncepcija »terre irredente« uključivala Istru, Trst, Goricu, Trentino, dijelove Kvarnerskog zaljeva, Dalmaciju, dijelove Savoje, Maltu i Korziku. Kako je Italija postajala politički bliskija bečkoj vladi i nastojala da osigura svoje kolonijalne posjede u Africi tokom 1880-ih godina, iredenta je oslabila jednako u Italiji kao i među talijanskim pučanstvom u Hrvatskoj. Novi val je stigao nakon Prvog svjetskog rata, kada je kao posljedica Rapallskog ugovora iz 1920. godine, talijanska administracija proširila svoju upravu na Istru i Zadar, te su ova područja bila vraćena Jugoslaviji tek s Pariškim mirovnim ugovorom od 10. veljače 1947., i potvrđena Osimskim sporazumima potpisanim između talijanske i jugoslavenske federalne vlade 10. studenoga 1975.

Nedefinirani granični odnosi s Italijom unijeli su nelagodu među hrvatske istraživače, te je glazbena povijest Dalmacije u 19. stoljeću ostajala izvan njihovih zanimanja. Andreis točno priznaje da »rad dalmatinskih glazbenika u prvoj polovini XIX. stoljeća nije ni izdaleka tako proučen kao rad onih iz sjeverne Hrvatske«.²⁵ Pri tome prešućuje da su ipak postojale neke studije iz pera iredentističkih autora. Osim toga, iako su neki glazbeni arhivi bili uništeni za vrijeme Drugoga svjetskog rata (posebno arhiv Filharmonijskog društva, katedralnog zbora, te bogati kazališni arhiv u Zadru), u knjižničnim i arhivskim zbirkama Dalmacije ipak je ostalo sačuvanih libretta izdanih za lokalne kazališne predstave, te rukopisnih i tiskanih partitura izvođenih skladbi. Ti su izvori očito bili izvan Andreisova zanimanja, iako za njihovu identifikaciju i interpretaciju nije trebao uložiti previše truda.²⁶

Andreis je 1931. godine diplomirao romanske jezike nakon studija u Zagrebu i Rimu, te mu nije bio problem služiti se literaturom na talijanskom jeziku. Osim svega, s talijanskog je 1942. godine preveo roman *Sorelle Materassi* Alda Palazzeschija. Ipak, u njegovoj povijesti hrvatske glazbe, inače zasićenoj bibliografskim jedinicama, on ne spominje ni najosnovnija izdanja o glazbi ovih središta tiskana na talijanskom jeziku. *Cronistoria aneddotica del Nobile Teatro di Zara* Giuseppea Sabalicha, izdavana u nastavcima između 1904. i 1922., je najambiciozniji pregled glazbenog i kazališnog života u jednom hrvatskom obalnom gradu, s obiljem podataka o glazbenicima, skladbama, izvedbama, citatima iz policijskih spisa i arhiva austrijskog carskokraljevskog namjesništva za Dalmaciju, te ilustrirana portretima glazbenika, faksimilima programa i najava koncerata i naslovnih stranica tiskanih libretta. Andreis ovo djelo ne citira, iako je nevjerojatno da mu nije bilo poznato, pogotovo što je knjiga u njegovoj mladosti još bila relativno recentna.²⁷ Drugu Sabalichevu studiju, biografiju i pregled skladbi Franza von Suppéa, Andreis je citirao u bilješci, no neispravni navodi u tekstu dovode u pitanje da li ju je zaista vidio i pročitao.²⁸ Zadarskom skladatelju Giovanniju Salghettiju-Drioliju (1817.-

²⁵ Josip Andreis: *Povijest hrvatske glazbe*, 218.

²⁶ Jedini hrvatski povjesničar glazbe koji je upozorio na problem neadekvatnog predstavljanja glazbene povijesti Dalmacije 19. stoljeća u hrvatskoj historiografiji bio je Ennio Stipčević. Usp. Ennio STIPČEVIĆ: *Musica e teatro in Dalmazia all'inizio dell'Ottocento*, u: Giorgio PADOAN (ur.): *Istria e Dalmazia nel periodo Asburgico dal 1815 al 1848*, Longo, Ravenna 1991, 189-196; Dalmacija na dnu mora, u: *Etide za lijevu ruku*, Biblioteka itd. 175, Znanje, Zagreb 2000, 74-78.

²⁷ Na važnost Sabalicheve monografije je u novije vrijeme upozorio Ennio STIPČEVIĆ u: Bilješke za portret talijanskoga kazališta u Hrvatskoj, *Cantus*, (2003) 124, 71-73; te u predgovoru prijevoda prvog poglavlja monografije tiskanog u: *Kolo: Časopis Matice hrvatske*, 11 (2001) 1, 475-492.

²⁸ Sabalichevu studiju *Francesco Suppé e l'operetta* (Vitaliani, Zadar 1888.) je Andreis citirao u *Povijesti hrvatske glazbe* (1974.) u bilj. 157, str. 270. U tekstu Andreis kaže da se »nakon očeve smrti Suppé 1839. iz Splita preselio u Beč«, iako je Sabalich ispravno naveo: »Suppé nasce a Spalato (Dalmazia), il 18 aprile 1820 e dopo soli cinque mesi viene condotto a Zara, in seguito al trasferimento ufficioso di suo padre.« (str. 43) Suppé je tako odrastao u Zadru, učio ovdje glazbu kod Giovannija Cigale i Giuseppea Ferrarija, te se odavde s majkom preselio u Beč nakon očeve smrti 1835. godine. Andreis dalje kaže da je Suppé »održavao veze sa znancima iz Hrvatske, a povremeno je dolazio i u Split«. Njegovi glavni hrvatski znanci su bili upravo tri prijatelja iz djetinjstva u Zadru (Donato Fabijanić, Roberto Zinck-Zanchi, te Carlo Cerrone), on je dolazio u Zadar, zanimalo se za napredak i pomagao zadarsku Società Filarmonica, za zadarske ansamble skladao *Missu dalmaticu* i šest četverglasnih zborova, a Dalmacijom je bila

1868.) Andreis je posvetio pola rečenice, uvrstivši ga u krug dalmatinskih glazbenika čiji je rad »nedovoljno proučen«, previdjevši da je zadarski povjesničar Lorenzo Benvenia (1849.-1914.) napisao o njemu dva puta izdanu biografsku studiju u koju je uključeno skladateljevo rodoslovlje i pretisnuta važna korespondencija, a Giuseppe Praga je tiskao članak o kontaktima Nikole Tommasea i Salghetti-Driolija.²⁹ O glazbenom životu Dalmacije i Hrvatskog Primorja Andreis je mogao naći podataka i u općoj literaturi o društvenim i kulturnim prilikama, te u člancima o glazbenom životu i institucijama, pa i u novinskim kritikama.³⁰

Istarski krug 19. i ranog 20. stoljeća kod Andreisa je također zaostao u magli. Kao u Dalmaciji, hrvatski se povjesničari za starije skladatelje Istre nisu ustručavali njihovu pripadnost kanonu utvrditi na podlozi najoskudnijih biografskih podataka. Andrea Antico — koji po svojem stvaralaštvu istinski pripada krugu talijanskih renesansnih glazbenika — bio je uključen među hrvatske glazbenike ni po čemu doli po pridjevu »da Montona«, koji je dodao imenu svjedočeći svoje motovunsko podrijetlo. S novijim skladateljima je situacija drukčija, te ih nacionalna i estetska polivalentnost obično automatski isključuje iz povijesne priče. Za Antonija Smaregliu (1854.-1929.) Andreis je našao mjesto samo u svojoj općoj *Historiji muzike*,³¹ jer očito nije razaznao da je on arhetipski istarski umjetnik koji djeluje na razmeđu talijanske, slavenske i austrijskonjemačke kulture.³² Rođen u Puli od oca Francesca, Talijana iz Vodnjana, i majke Julije Štiglic, Hrvatice iz Ičića pokraj Lovrana,

inspirirana njegova *Ouverture über Dalmatinische Volkslieder*, posvećena knezu Danilu Petroviću Njegošu. Da je Andreis znao ove podatke, vjerojatno bi nešto od toga bio uvrstio u knjigu budući je uvijek naglašavao veze europskih glazbenika s Hrvatskom, a odlomak o Suppéu je isključivo posvetio njegovim vezama s rodnim krajem.

²⁹ Usp. Lorenzo BENEVENIA: *Giovanni Salghetti-Drioli* (Zara, 1904¹, 1936²); Giuseppe Praga: *Le relazioni di Niccolò Tommaseo con il musicista zaratino Giovanni Salghetti Drioli*, *Archivio storico per la Dalmazia* 17 (1936) 98, 85-91. Jerko Bezić je upozorio da je Andreis netočno naveo godinu rođenja Giovannija Salghetti-Driolija. Usp. Jerko BEZIĆ: *Glazba u zadarskom kazalištu u vrijeme Bachovoga apsolutizma*, *Bašćinski glasi*, 3 (1994), 66, bilj. 7. Da je Andreis konzultirao studije Sabalicha ili Benevenije, bio bi izbjegao ovu pogrešku, a mogao bi također i adekvatno predstaviti skladateljski rad Salghetti-Driolija, za kojeg kaže jedino da uključuje »vokalne skladbe«.

³⁰ Usp. na primjer, Carlo Federico BIANCHI: *Zara Christiana*, 2 sv., Zara 1877, 1879; *Fasti di Zara: Religioso-politico-civili, dall'anno 1184 av. Cr. sino all'anno 1888 dell'era volgare*, Zara 1888; Luigi BAUCH: *La musica popolare a Zara dal 1880 al 1910*, *Littorio dalmatico* 7 (1930) 39, 40, 41, 42, 43, također tiskano i kao separat; F. PAUER PERETTI: *La vita musicale della Dalmazia*, *La rivista dalmatica* 22 (1942) 2, 31-38; 22 (1942) 3, 12-25.

³¹ Usp. JOSIP ANDREIS: *Historija muzike*, Školska knjiga, Zagreb 1966, sv. 1, str. 505-506.

³² Istra sa svojom tradicijskom glazbom još se i danas ne prihvaća kao plurietnični i multikulturalni izraz, pa je prijedlog Daria Marušića da se istarski glazbeni mikrokozmos nastao kao rezultat uzajamnih utjecaja Hrvata, Talijana, Slovenaca, Istarskih Vlaha i Ćiribiraca (Ćića) uvrsti u UNESCOV popis *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity* odbijen 2003. godine. U svojem prijedlogu »Istrian Ethnomusicological Microcosm« Marušić je ovako definirao problematiku: »Almost all the approaches to Istrian traditional music have until recently avoided focusing their interest on its diversity or, on the other hand, the cultural exchanges were as a rule accepted as an anomaly. In the understanding of the diversity of the Istrian music heritage different standards were used up until now. Prevailing division in the Italian cultural circle is tied to strictly Italian and strictly Slavic music, in a type of contradicting in-group that is 'us' and 'other' in this case the Slavs in general. Similarly, among the Croatian cultural circle the prevailing division is Istrian music (which implies Croatian music) contra the music of the Italian ethnic community. This division is also quite generalized because it can lead us to believe that

Smareglia je po svojem porijeklu i umjetničkom senzibilitetu bio autentičniji *mitteleuropejac* od bilo kojeg skladatelja rođenog na hrvatskom prostoru. Kako je istakao Paolo Petronio, »glavna obilježja [Tršćanske] škole su [iste] kao i Smareglije: ono što *mitteleuropskom* ili slavenskom uhu zazvuči mediteranski, pjevno, dakle *južnjački*, talijanskom se slušatelju čini previše razrađenim i složenim i zazvuči *sjevernjački*. Nijedna od triju kultura, njemačka, slavenska i talijanska, ne smatra je svojom, iako u njoj čute nešto blisko, upravo zato što se radi o *pograničnoj* glazbi. Problem je spomenute *Tršćanske škole*, nastale početkom 20. st. i nestale s Drugim svjetskim ratom, što nije iza sebe imala naciju, pa niti domovinu, upravo kao ni njezin utemeljitelj [Antonio Smareglia].«³³

Andreisov prikaz glazbe 19. stoljeća na hrvatskoj obali je tako neadekvatan; glazbene institucije, ansambli i njihov repertoar se ne spominju, a skladatelji se navode s najkraćim mogućim opisima te ih mnogo nedostaje. Da je u svojem tekstu Andreis posvetio veći prostor ovim skladateljima, među kojima je bilo mnogo došljaka iz Italije, morao bi glazbenom životu u urbanim središtima obalne Hrvatske priznati karakteristike kompatibilne sa suvremenim talijanskim strujanjima. Kvalitetu koja je u ranijim razdobljima bila viđena kao poželjna veza Hrvatske s kulturnim centrima Europe, Andreis je sada zanemario, odgurnuvši ove skladatelje (vjerujemo podsvjesno) u anonimnost, da u vrijeme nedefiniranih odnosa s Italijom ne bi pridonio argumentaciju u prilog talijanskim nacionalističkim zahtjevima.

Koliko je snažna bila kategorizacija i podijeljenost dalmatinskih skladatelja na hrvatske i »autonomaške«, pri čemu su ovi drugi bili ignorirani, ukazuje rečenica Lovre Županovića iz 1980., gdje zalažući se za izvedbu skladbi Nikole Strmića, napominje da to što se on »okrenuo autonomastvu zadojen talijanskim osjećajima [...] nikako ne bi trebala biti zapreka oživljavanju njegove skladateljske baštine.«³⁴ U vrijeme Andreisove i Županovićeve mladosti talijanska administracija je nakon Rapallskog ugovora preuzela upravu nad Zadrom i Istrom, i ta politička realnost je imala ključni utjecaj na formiranje njihovih povjesničarskih stavova, jer ne zaboravimo da su obojica rođeni i odrasli u Dalmaciji, prvi u Splitu a drugi u Šibeniku. Tako su oni osebujan glazbeni život, koji se kroz 19. stoljeće odvijao u

the music of the Italian ethnic community is not Istrian.« Za pregled situacije usp. Lidija NIKOČEVIĆ: The Intangibility of Multiculturalism, paper presented for the International Committee for Museums and Collections of the ICOM general conference *Museums and Intangible Heritage*, Seoul, 2-8. listopada 2004. <www.istrianet.org/istria/museums/04_nikocevic.htm>

³³ Paolo PETRONIO: Slučaj Smareglia, prev. Margherita Gilić, u: Elizabeta KUMER (ur.): *Antonio Smareglia*: Oceana, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 2003/2004, 8. Za mjesto Smareglie u glazbenoj povijesti Istre i Hrvatske također usp. Ivano CAVALLINI: La frontiera interiore di Antonio Smareglia, *Atti: Centro di ricerche storiche Rovigno*, 25 (1995), 241-264; Ivana Paula GORTAN-CARLIN (ur.): »Antonio Smareglia i njegovo doba«: Zbornik radova s Drugog međunarodnog muzikološkog skupa, Novigrad 24-25. rujna 1999/»Antonio Smareglia e la sua epoca«: Raccolta degli atti del 2° convegno internazionale di musicologia, Cittanova 24-25 settembre 1999, Polivalentni kulturni centar Istarske županije/Centro culturale polivalente della Regione istriana, Novigrad/Cittanova 2000; Julijana LIČINIĆ VAN WALSTIJN: »Teatro di poesia« in the Opera House: *The Collaboration of Antonio Smareglia and Silvio Benco*, Hrvatsko muzikološko društvo, [Zagreb] 2009.

³⁴ Lovro ŽUPANOVIĆ: *Stoljeća hrvatske glazbe*, 232.

obalnim gradovima i u Istri, vidjeli isključivo kao polarizaciju između dvojezične ili trojezične realnosti, striktno podijeljene na Nas i Njih, a jednako tako je i većina književnih povjesničara i povjesničara kulture sve do novijeg vremena gotovo svaki oblik kulturnog i umjetničkog života na talijanskom jeziku smatrala nacionalnim otuđivanjem. Nikica Kolumbić je međutim u svojoj studiji o pozitivnim crtama talijanskog kazališta u Dalmaciji ispravno podcrtao »kulturološke komplekse koji su se na tlu hrvatskih primorskih gradova razvili upravo djelovanjem talijanskog teatra«, istakavši kao posebne vrijednosti »podizanje suvremenih kazališnih zgrada prema europskim mjerilima, podizanje i organiziranje kazališnih ustanova, odgajanje kazališne publike i kazališnog ukusa, početak i razvoj kazališne kritike, poticanje domaćih autora u sastavljanju dramskih i glazbeno-scenskih djela, itd.«³⁵ Nepotrebno je napominjati da su ove procjene također ispravne i kad se primijene na glazbu. Kada je u Zadru 1858. osnovana Società filarmonica, grad jednostavno nije imao dovoljno glazbenika da bi takav ansambl mogao prosperirati a da u njemu zajedno ne sudjeluju svi sposobni glazbenici bez obzira na njihova politička i nacionalna uvjerenja.³⁶ Znamo da je Nikola Strmić oscilirao između dvaju političkih uvjerenja, a talijanski glazbenik Salvatore Strino je u Splitu surađivao s glazbenicima narodnjačkog političkog opredjeljenja. Zato viđenje obalne kulture 19. stoljeća podijeljene između Nas i Njih stvara sliku o dva zatvorena i izolirana sustava, iako je dvojezičnost, pa čak i trojezičnost kulture ovdje kreirala jedan kolektivitet u kojemu su se međusobni utjecaji neminovno ukrštali.³⁷ Takve situacije u svijetu nisu nipošto rijetke te su područja dvojezičnih i trojezičnih kultura čak i brojnija od monolitnih kultura.

Dok su Andreisovi pogledi bili formirani u mladosti u sjeni Rapalla, njegova povijest je nastala u sjeni društvene realnosti multinacionalne socijalističke Jugoslavije, koja je po svoj prilici utjecala da u svoj muzej ne uvrsti srpske glazbenike u Hrvatskoj, te se tako distancira od kulture istočnog dijela države. Marko Tajčević (1900.-1984.) je bio Srbin rođen u Osijeku, u obitelji koja je kroz nekoliko generacija

³⁵ Nikica KOLUMBIĆ: Talijanski teatar na hrvatskoj jadranskoj obali u XIX. stoljeću, *Radovi Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu*, 30 (1990-1991), 165. U ovom je tematskom krugu relevantna i studija Divne Mrdeža Antonina o recepciji kolektivnog identiteta dalmatinskih pisaca u raspravama talijanskih i srpskih povjesničara. Usp. Divna MRDEŽA ANTONINA: Interpretacije identiteta starih hrvatskih pisaca, *Dani hvarškoga kazališta, XXXIV: Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti — Književni krug, Zagreb — Split 2008, 19-43.

³⁶ Ovakav zaključak također podupire izvještaj o osnivanju društva, *Relazione della direzione della Società Filarmonica di Zara sull'adamento e sulla gestione economica della società stessa durante l'anno 1859 letta nella conferenza generale dei signori socii fondatori del 17 Febbrajo 1860*, Zara 1860.

³⁷ O ovoj problematici je informirano pisao Ivano Cavallini u svojim radovima: La musica di tre culture, tre culture per la musica: Appunti in luogo di premessa, u: Ivano CAVALLINI i Paolo DA COL (ur.): *Cosmopolitismo e nazionalismo nella musica a Trieste tra Ottocento e Novecento: Studi offerti a Vito Levi*, Centralgrafica, Trieste 1999, 5 - 15; I »Sigfridi dilettanti«: *Durchführungsvariation* su un tema di Slataper attraverso le citazioni di Stuparich/»Amaterski Sigfridi«: *Durchführungsvariation* na Slataperjevo temo v Stuparichevih citatih, u: Tatjana ROJC i Jenko SIMONITI (ur.): *Trieste: Arte e musica di frontiera negli anni venti e trenta del XX secolo/Trst: Umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX. stoletja*, Glasbena matica — Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 2005, 193-203; 204-212.

živjela u Hrvatskoj. Do svoje četrdesete godine i preseljenja u Beograd 1940. Tajčević je u Zagrebu živio, dirigirao zborovima, skladao i podučavao na glazbenoj školi Lisinski (1927.-1940.), koju je osnovao zajedno sa Zlatkom Grgoševićem. Ipak, u Andreisovoj povijesti spominje se tek u jednoj bilješci među studentima Blagoja Berse. Srpski skladatelj Petar Konjović (1883.-1970.) je živio u Zagrebu, najprije dvije godine potkraj Prvog svjetskog rata, a kasnije je bio jedan od najistaknutijih direktora u povijesti zagrebačke opere (1921.-1926.), direktor zajedničkog opernog ansambla Osijeka, Splita i Novog Sada (1926.-1933.), te ponovo u Zagrebu intendant Hrvatskog narodnog kazališta (1933.-1935.). Razdoblje njegova umjetničkog ravnjanja zagrebačkom operom je bilo važno, jer je u repertoar uvrstio 18 novih predstava slavenskih skladatelja, Wagnerove *Die Walküre*, *Lohengrina*, i po prvi puta u Zagrebu *Parsifala* 1922. godine, te Debussyjevu *Pelléas et Mélisande*, Puccinijevu *Manon Lescaut* i Straussovu *Salome*.³⁸ On kod Andreisa nije dobio mjesto niti u bilješci. Jednako je preskočen i Jovan Paču (1847.-1902.), srpski pijanist i za života popularni skladatelj, koji je u Zagrebu živio od 1893. do smrti, koncertirajući samostalno i na priredbama srpskih pjevačkih društava. Kao bliski prijatelj Franje Kuhača, u građi za »Biografski i muzikografski slovník« postoji pregršt lako dostupnih informacija o Pačuovoj biografiji i skladbama. Ako je za svoj kanon Andreis prihvatio Tomasa Cecchinija, doseljenika iz Verone u Split i Hvar, ili Benedetta Pellizzarija, koji se u Split preselio iz Vicenze, jednake je kriterije trebao primijeniti na srpske glazbenike koji su svojim aktivnostima doprinijeli prosperitetu glazbenog života u Hrvatskoj. Kako je prva verzija njegovog povijesnog pregleda izašla u grupnom izdanju iz 1962., moguće je smatrao da će oni biti uključeni u pregled glazbene povijesti Srbije koji je napisala Stana Djurić-Klajn. Međutim, to ga ne opravdava da ih nije uključio u kasnija samostalna izdanja. S druge strane, skladatelji hrvatske nacionalnosti koji su proveli veći dio života u Srbiji (Krešimir Baranović od 1946. do smrti 1975.; Nikola Hercigonja od 1950. do smrti 2000., Josip Štolcer Slavenski od 1924. do smrti 1955.) ili u drugim mjestima (Josip Mandić u Pragu od 1923. do smrti 1959.) su uključeni u *Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj*, kao i u kasnija izdanja.

Način na koji je Andreis predstavio hrvatske imigrante i emigrante nije bio ujednačen: za Suppéa i Haibela je naveo samo podatke koji ih vežu uz Hrvatsku; za Leopolda Alexandra Zellnera (1823-1894) je prikazao u glavnim crtama cijelu biografiju, iako je on 1849. napustio Zagreb i nakon toga samo jednom ovdje javno nastupio kao glazbenik; dok je biografiju i skladbe Giovannija Giornovichija, koji je imao najmanje razloga da bude uključen u povijest glazbe u Hrvatskoj, detaljno predstavio na pet stranica.

Najzanimljiviji slučaj među glazbenicima, čija je hrvatska nacionalnost konstruirana bez provjerenih podataka i prihvaćena još u nedavnim izdanjima, je

³⁸ Usp. Slavko BATUŠIĆ: Petar Konjović i zagrebačko kazalište, *Zvuk*, (1963) 58, 330-338. U Zagrebu je bila također praizvedena njegova opera *Vilin veo*, 25. travnja 1917. (ponovno postavljena 4. travnja 1922. kao *Ženidba Miloševa*), te je bila postavljena opera *Košana* 16. travnja 1931.

mađarski tenor Ferenc Stéger (1824.-1911.). Rođen u Szentendre pokraj Budimpešte, na krštenju je bio zapisan kao Franciscus Steger, a tokom karijere koristio je različite verzije imena, ovisno o mjestu gdje je nastupao: u Mađarskoj Ferenc Stéger, u Češkoj František Steger, u Austriji i Njemačkoj Franz Steger, a hrvatsku verziju imena mu je navodno nadjenao Dimitrija Demeter 1846. godine.³⁹ U Zagrebu je Stéger proveo tek oko dvije godine na početku karijere, ali je njegovo ime ostalo toliko čvrsto povezano s praizvedbom *Ljubavi i zlobe* i Narodnim preporodom, da se od Kuhača do Andreisa, Županovića i *Leksikona jugoslavenske muzike* implicitno navodi kao hrvatski glazbenik, s pseudonjemačkom i hrvatskom verzijom imena »Franjo Stöger-Stazić«. Zbog nedostupnosti biografske građe o njemu i nekritičnog oslanjanja isključivo na hrvatske izvore, Andreis i Županović nisu zamijetili da je Stéger zapravo bio najuspješniji mađarski tenor 19. stoljeća, koji je nakon Zagreba pjevao u Pragu, Rigi, Beču i Londonu. U Peštu se vratio 1863., gdje je bio popularni tumač glavne uloge u Erkelovoj operi *Bánk bán*, a nastupio je također i s Wagnerom na njegovom koncertu u mađarskom glavnom gradu. Kasnih 1860-ih godina je Stéger nastupao u Barceloni i Madridu. Po povratku u Nemzeti színház početkom 1870-ih godina došao je u nespornost s kazališnom administracijom i uskoro završio karijeru povukavši se u rodni Szentendre.⁴⁰ Andreis je, očito zaveden Kuhačem i ne poznavajući biografiju Bartalana Febóa, u bilješci kratko prikazao Stégera na ovaj način: »Franjo Stöger-Stazić (1824-1911) učio je neko vrijeme pjevanje kod Vatroslava Lisinskoga. Nakon uspješnog sudjelovanja u izvedbi prve hrvatske opere otišao je u Beč na dalji pjevački studij. God. 1848. pjevao je u operi u Pešti, 1825. u Pragu, a 1854. u dvorskoj operi u Beču. S velikim je uspjesima gostovao u mnogim evropskim glazbenim središtima i u Rusiji. God. 1874. povukao se s pozornice.«⁴¹ Osim što je Andreis možda trebao posumnjati što je Stéger mogao naučiti o tehnici pjevanja od Lisinskog u zimi 1844/45.,⁴² podatci koje daje su točni. Ipak, kontekst u kojem ih je predstavio zavodi čitatelja u krivom smjeru sugerirajući da je Stéger bio Hrvat, koji je otišao iz Zagreba prateći europsku karijeru.

Slično se dogodilo i s Franjom Štefanovićem (1879.-1924.), predstavljenim kao »pionir dječjeg muzičkog kazališta u Hrvatskoj [...] čije su dječje opere [...] prva djela te vrste u hrvatskoj glazbeno-scenskoj literaturi.«⁴³ Andreis nije spomenuo da je skladatelj bio Hrvat, koji je život (osim u vrijeme školovanja) proveo u rodnom Petrovaradinu.

³⁹ Usp. Marija BARBIERI: *Hrvatski operni pjevači, 1846-1918*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1996, 11.

⁴⁰ Usp. Bertalan FEBÓ: Erkel énekese (Stéger Ferencz), u: Bertalan FEBÓ (ur.): *Erkel Ferencz emlékkönyv*, Pátria, Budimpešta 1910, 191-208.

⁴¹ Josip ANDREIS: *Povijest hrvatske glazbe*, 185, bilj. 38.

⁴² Ovaj je podatak Andreis uzeo iz: Franjo Ksaver KUHAČ: *Vatroslav Lisinski i njegovo doba: Prilog za povijest hrvatskog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb 1887, 41-44.

⁴³ Josip ANDREIS: *Povijest hrvatske glazbe*, 308.

Na kraju treba spomenuti da, iako sâm rimokatolik, Andreis se krajnje oprezno dotakao suvremenih strujanja u crkvenoj glazbi i crkvenih skladatelja. Iz svojeg poslijeratnog muzeja je izostavio franjevce Kamila Kolba (1887.-1965.), Bernardina Sokola (1888.-1944.), Miroslava Grđana (1915.-1945.), Ivana Glibotića (1901.-1987.) i Iva Perana (1920.-2003.); sestru Mariju Tarziciju Fosić (1895.-1958.); kapucina Anselma Canjugu (1894.-1952.); dominikance Jordana Viculina (1893.-1944.) i Vinka Kučinića (1894.-1980.); ili Mirka Kolarića (1910.-1945.), koji je bio dirigent grkokatoličkog zbora u Zagrebu. Neki od ovih skladatelja bili su žrtve komunističkih obračuna pa je razumljivo da ih nema u ranoj verziji povijesti, kada bi politički režim bio reagirao na njihovo uključivanje, no pod pritiskom takvog naslijeđa Andreis ih očito nije želio dodati niti u kasnija izdanja kada su se prilike u Hrvatskoj liberalizirale.⁴⁴ Tako je u svoj muzej uključio samo suvremene svećenike glazbenike, čija karijera nije bila društveno upitna, poput dominikanca Antonina Zaninovića (1879.-1973.) i franjevca Rudolfa Taclika (1894.-1942.).

Po svojoj naravi Andreis je bio više čitatelj nego istraživač. Dok je savršeno poznao objavljene radove o povijesti hrvatske glazbe,⁴⁵ primarni povijesni izvori kao da ga previše ne zanimaju i tek mjestimično navodi podatke o njima u bilješkama. Tako je njegovo dosljedno oslanjanje na pročitane tekstove u kombinaciji s nedovoljnim konzultiranjem izvora ponekad rezultiralo nepreciznim jezikom, kao na primjer kad kaže da je Marijan Jaić u svoje *Napive bogoljubnih pisama* preuzeo »mnoge [...] napjeve [...] iz 'Pismenika' Đure Arnolda«. ⁴⁶ Da je Andreis poznao *Pismenik*, koji postoji u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu, znao bi i bez analiziranja sadržaja pjesmarice da ona uključuje tekstove bez napjeva, te su oni Jaiću potencijalno mogli koristiti u *Vincu bogoljubnih pisama* (koje Andreis ne spominje), ali ne u *Napivima*.

Andreisova konstrukcija povijesti hrvatske glazbe je amalgam do tada napisanih studija, te kad govorimo o njegovoj metodologiji i sadržaju knjige, posredno rezimiramo cjelokupnu dotadašnju muzikološku disciplinu u Hrvatskoj. Andreis izvrsno transformira u svoj narativ postojeću literaturu, ali se od nje ne

⁴⁴ Neke od ovih skladatelja je Andreis uvrstio u *Povijesti glazbe iz 1942.*, što ukazuje da ih u kasnijim izdanjima povijesti nije previdio nego ih je namjerno izostavio zbog političkih prilika u kojima su ova izdanja izlazila. U oba izdanja *Muzičke enciklopedije* (1958.-1963; 1971.-1977.), te u *Leksikonu jugoslavenske muzike* iz 1984. (Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb), od navedenih su uključeni Canjuga, Fosić, Kolb i Sokol.

⁴⁵ Prije *Bibliografije rasprava i članaka* u struci Muzika, koju je izdao Jugoslavenski leksikografski zavod u Zagrebu (1984-86.), te bibliografije glazbene literature na kojoj od 1967. godine radi Répertoire International de Littérature Musicale u New Yorku, Andreisove su bibliografske kartice s jedinicama rasprava o hrvatskoj glazbi, ispisane zelenom tintom u sitnom ponešto razvučenom rukopisu, bile jedino bibliografsko utočište za hrvatsku glazbu u Zagrebu. Dio ovoga bibliografskog aparata Andreis je uključio u svoju povijest hrvatske glazbe, pa knjiga tako predstavlja svojevrsan vodič kroz znanstvene svjetove hrvatskih povjesničara različitih generacija. Ni u koju drugu studiju Andreis nije uključio toliko opsežan bibliografski aparat.

⁴⁶ Josip ANDREIS: *Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj*, 150; *Povijest hrvatske glazbe*, 222. Andreis je ovu tvrdnju preuzeo iz: Albe VIDAKOVIĆ: Đuro Arnold: Prilog povijesti hrvatske glazbe, *Sv. Cecilija*, 31 (srpanj-kolovoz 1937) 4, 110.

udaljuje i ne pokušava povijesnu kronologiju interpretirati na nov način ili prezentirati nova viđenja kulturnih krugova i njihovih međusobnih utjecaja. Tako povijesne segmente, koje su raniji autori posvećujući se detaljima vidjeli izvan njihovog šireg konteksta i odnosa prema drugim događajima, Andreis uklapa u nove tekstualne cjeline, ali pri tome ne uspostavlja nove uzročnopsljudične veze među događajima. Zbog toga se dogodio možda najznačajniji metodološki propust u knjizi: klasično razdoblje u sjevernohrvatskoj glazbi od zadnjih desetljeća 18. stoljeća do Narodnog preporoda nije predstavljeno sa svojim specifičnostima, jer to razdoblje nitko prije njega u literaturi nije tako definirao.

Nedostatak jasno artikuliranih principa o tome koji skladatelji pripadaju povijesti hrvatske glazbe i definiranja razloga koji su ga vodili pri njihovom uključivanju odnosno isključivanju uzrokovao je nejasnosnoće u određivanju kanona, što je onda dovelo do nesporazuma s Geraldom Abrahamom. Andreis je želio naći u svojem muzeju mjesto za sve glazbenike koje su raniji autori na neki način vezali uz hrvatsku glazbu, umjesto da je uspostavio vlastite kriterije i unio dosljednost u odabir komponenata za svoj muzej. Tako je u svoju povijesnu priču uvrstio glazbenike rođene u Hrvatskoj bez obzira gdje su djelovali, zajedno sa stranim glazbenicima koji su u Hrvatskoj proveli dio života. Pri tome se nije mogao dovoljno udaljiti od nacionalne ideologije, te je skladatelje aktivne u Hrvatskoj od početka 19. stoljeća još uvijek vidio u okviru njihove nacionalne pripadnosti. Da je svoje izlaganje međutim konstruirao na temelju kulturnih krugova u kojima su ti glazbenici sudjelovali, bez obzira na njihovo podrijetlo, povijesni prikaz bi bio jasniji, a glazbena situacija u Hrvatskoj potpunije ocrtana.

Analiza teksta i Andreisove hrvatske povijesti glazbe izdane u raznim varijacijama izvrsno potvrđuje Kneplerovu procjenu s početka ove studije. Političke su prilike u Andreisovo vrijeme očito usmjerile odabir predstavljenih glazbenika u kojem su (svjesno ili nesvjesno) talijanski glazbenici u obalnim središtima u 19. stoljeću svedeni na minimum, srpski skladatelji u 20. stoljeću eliminirani, a suvremeni skladatelji crkvene glazbe prorijedeni. Andreis međutim očito nije sumnjao u ispravnost svoje artikulacije građe, te unatoč tome što je za svako novo izdanje pisao ispravke i dopune, kroz sve verzije je ostao dosljedan njezinoj organizaciji zacrtanoj u prvom izdanju.⁴⁷ S druge strane, Andreis je pripadao generaciji znanstvenika koji su smatrali da su predstavljene povijesne činjenice jedina i apsolutna istina — »wie es eigentlich gewesen ist« — pa nije sigurno je li i pomišljao da se povijest nacionalne glazbe može konstruirati na različite načine i da bi novo izdanje mogao organizirati na bitno drukčiji način. Za nas je pri čitanju njegovog teksta važno imati u vidu da taj tekst kroz (ne)predstavljene događaje i osobe reflektira njegove interese i viđenje povijesnih zbivanja, te čitajući njegovu povijest moramo biti svjesni utjecaja koje je absorbirao i ograničenja koja mu je nametala politička i društvena situacija u Hrvatskoj.

⁴⁷ Za drugo englesko izdanje *Music in Croatia* iz 1982. Andreis je dodao 42 umetka u glavni tekst, te 35 novih bilješki.

*Summary*THE NATIONALISTIC CONTEXT OF JOSIP ANDREIS'S IMAGINARY
MUSEUM OF CROATIAN MUSIC

In his history of Croatian music — which became with its three Croatian editions (*Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj* 1962; *Povijest hrvatske glazbe* 1974, 1989) and two English editions (*Music in Croatia* 1974, 1982) the canonic work in Croatian music scholarship — Josip Andreis (1909-1982) mainly synthesized existing views about Croatian music, superbly transforming them into his own narrative. However, he was not able sufficiently to distance himself from earlier literature and did not even attempt to reinterpret the chronology of musical styles. His historical narrative with only small adjustments follows the canon established in the late 19th century by Franjo Ksaver Kuhač, for whom it was more important to present the national origin of musicians than to demonstrate their mutual influences within the circle in which they were active. Andreis's history is constructed as a museum of Croatian and foreign composers active in Croatia, as well as Croatian musicians abroad, among whom some had not been connected to Croatia with their activities in any significant way. Besides nationalistic traits inherited from Kuhač, an additional reason for emphasizing activities of composers working abroad were the circumstances surrounding Andreis during the time of communist Yugoslavia, when Croatian connections with the Central European musical space were particularly appreciated, especially when the quality of composers living abroad surpassed the musical production within the country. Being part of multinational Yugoslavia, which was divided between Eastern and Western cultural and religious spheres, Croats at the time felt the need to be reassured about their belonging to *Slavia Latina* and these composers provided such a link.

Andreis constructed his historical narrative in a straight and one-directional line connecting Renaissance and Baroque composers of the Croatian urban centers along the coast with the 19th-century efforts in northern Croatia. Influenced by the notion formed by Kuhač that Vatroslav Lisinski was the founder and the most important composer in northern Croatia of the first half of the 19th century, he presented all other composers active until the mid-century as his followers, and as belonging to the group of composers of the Croatian National Movement. However, composers active and even finishing their careers before Lisinski started composing were also included among them. This created an apparent misconception that significant music life started in northern Croatia only in the 1830s, although in urban centers such as Zagreb, Varaždin, Đakovo, and even among the Croatian people of Subotica (Vojvodina), the presence of the Classical style from the end of the 18th century can be recognized.

Nineteenth-century music life in the coastal parts of Croatia received only marginal attention and superficial evaluation in Andreis's narrative. Dalmatia and Istria were multilingual and multicultural regions in the 19th century, and their music life was blending the Croatian and Italian characteristics. When Andreis was writing his historical overview, the international borders between Italy and Yugoslavia/Croatia were not fully settled as a consequence of the Italian administration governance over parts of Dalmatia and Istria between the two world wars. Their status was fully resolved only with the Osimo bilateral treaties between Italy and Yugoslavia, signed in 1975. Writing about 19th-century music

in these regions in any significant way, the author would have to recognize stylistic and cultural connections with Italy and, with that, potentially give supporting arguments to the Italian irredentist claims on Dalmatia and Istria. An additional factor for neglecting Italian composers was that Andreis was a true proponent of the Croatian national style in music and considered that only music by Croatian composers belonged to the canon of Croatian music history after the beginning of the 19th century. In a similar way he avoided a presentation of the activities of Serbian composers in Croatia in order to distance Croatian music from the cultural trends in the eastern parts of Yugoslavia. Under the circumstances of the communist administration in Croatia, he also stopped short of discussing the music and activities of Roman and Greek Catholic composers and musicians.