

RECENZIJJE, PRIKAZI I INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA – REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS

Stanislav Tuksar – Monika Jurić Janjik (ur.): *Prvi svjetski rat (1914.-1918.) i glazba. Skladateljske strategije, izvedbene prakse i društveni utjecaji / The Great War (1914-1918) and Music. Compositional Strategies, Performing Practices, and Social Impacts*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2019, 776 str., ISBN 978-953-6090-64-8

Uvodne napomene

Krajem 2019. Hrvatsko muzikološko društvo (HMD) objavilo je svoj 21. muzikološki zbornik u kojemu su sakupljeni prilozi s 13. međunarodnog muzikološkog skupa »Prvi svjetski rat (1914.-1918.) i glazba. Skladateljske strategije, izvedbene prakse i društveni utjecaji«. Društvo je organiziralo skup u povodu obilježavanja stogodišnjice Prvog svjetskog rata u suradnji s Odsjekom za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti i s Hrvatskim institutom za povijest, a održao se od 24. do 27. listopada 2017. u Zlatnoj dvorani Hrvatskog instituta za povijest u Opatičkoj ulici 10 u Zagrebu.

Po broju sudionica i sudionika skup je bio dosad najveći organizacijski pothvat HMD-a, a priprema zbornika za tisak posljedično je dosad najveći urednički zaloga koji su podijelili Stanislav Tuksar i Monika Jurić Janjik. Neka mi se dopusti dodati da ni čitanje zbornika ni pisanje ovog prikaza nije bio mali zadatak, ponajprije zbog njegova opsega koji se prostire na 776 stranica. Uz 41 članak (str. 19-729) zbornik je, kao i oni dosadašnji istog izdavača, opremljen trima prilogima: popisom autora (str. 731-734), popisom slikovnih priloga, notnih primjera i tablica (str. 735-744) i kazalom imena (str. 745-774). Autori su, kako pišu urednici u predgovoru zborniku, »ugledni muzikolozi, povjesničari, teatrolozi i sveučilišni profesori iz

Bosne i Hercegovine, Bugarske, Češke Republike, Hrvatske, Irske, Italije, Kanade, Mađarske, Sjeverne Makedonije, Poljske, SAD-a, Slovenije, Srbije i Ujedinjenog Kraljevstva«, dakle, iz ukupno 14 zemalja. Službeni jezici skupa bili su hrvatski i engleski, a zbornik je trojezičan: članci su objavljeni na hrvatskome (15), engleskome (22) i na srpskome jeziku (4). Sami tekstovi različito su opremljeni – 27 ih nema bibliografiju, samo upute na literaturu u bilješkama. I premda to urednici ne zahtijevaju ni u časopisima ni u nekoliko recentnijih zbornika što ih objavljuje HMD, čitatelju nedostaje preglednost koju nudi posebno izdvojen popis literature, odnosno bibliografija. Upute na literaturu i izvore u bilješkama nisu *user friendly* jer su teško pregledne, iako vjerujem da su autori zahvalni urednicima što ih oslobađaju tog zamornog tehničkog dijela posla. Kao primjer izdvojiti ću članak Maruše Zupančić. Ima 134 bilješke, u gotovo svakoj autorica upućuje (jednom ili više uputnica po bilješki) na korištenu literaturu koja zapravo obuhvaća 101 jedinicu (knjigu, članak ili drugi izvor), zbog čega se radi o daleko najpotkrepljenijem prilogu Zbornika. Da je opremljen i popisom literature, njegov bi se opseg znatno povećao, ali bi bogatstvo izvora bilo očito i pregledno na prvi pogled.

Zbornik je bogato opremljen slikovnim prilozima, notnim primjerima i tablicama – samo 12 tekstova nema nijednu od spomenutih vrsta priloga. Posljedično, jako variraju opsegom ovisno o opremljenosti obuhvaćaju od 8 stranica do 53 stranice.

Na skupu, pa tako i svojim prilozima Zborniku, sudjelovalo je najviše autorica i autora iz Hrvatske (21), potom po četvero iz SAD-a i Srbije, po dvoje iz Irske, te po jedna znanstvenica ili znanstvenik iz ostalih u predgovoru nabrojanih država. Zato je znanstvenim prinosima na temu Prvog svjetskog rata i glazbe najviše profitirala zemlja domaćin, a i grad domaćin skupa – čak se 15 radova bavi glazbom, glazbenicima i/ili institucijama Zagreba. Dva su rada hrvatskih sudionica posvećena Splitu (Zdravka Jelaska Marijan i Ivana Tomić Ferić), Zdenka Kapko-Foretić svojim člankom o Arthuru Louriéu nadomjestila je izostanak znanstvenika iz Rusije, dok je Petra Babić istražila ulogu glazbe u procesu pripojenja Međimurja Hrvatskoj. Većina inozemnih sudionica i sudionika skupa bavila se glazbom svojih država i naroda, odnosno skladatelja, njihovih djela i izvođača ili, pak, institucija, osim Stephena Younga iz SAD-a. On je predstavio skladbe za klavir francuskoga orguljaša Louisa Viernea koje su nastale za vrijeme Prvog svjetskog rata, a Maruša Zupančić iz Slovenije istražila je doprinos praških violinista glazbenom životu Europe i SAD-a tijekom Prvog svjetskog rata.

Urednici Zbornika nisu slijedili tematsku artikulaciju skupa nego su donijeli, kako navode u predgovoru, »sadržajno primjereniji redosljed članaka proizašlih iz priopćenja na samome skupu« (plenarna izlaganja, opće teme, članci koji se bave pojedinim skladbama i glazbenim traktatima, konkretnim skladateljima i izvođačima, zatim odnosima određenih glazbenih pojava s politikom te glazbeno-kulturnim aspektima pojedinih gradova i institucija). Iako se ta artikulacija može

svesti na tekstove koji su pretežno fokusirani na skladatelje i njihova djela, odnosno produkciju, zatim na radove u središtu kojih su zanimanja za razne vrste koncerata i glazbeno-scenskih priredbi te institucija u kojima su se održavali, pa posljedično i na njihov repertoar i izvođače, odnosno reprodukciju te, naposljetku, opće teme i velike sinteze, ovaj prikaz slijedi osnovnu uredničku artikulaciju zbornika: Plenarna izlaganja, Opće teme, Skladbe i traktati, Skladatelji i izvođači, Glazba i politika te Gradovi i institucije.

Plenarna izlaganja

Člancima sintetske naravi pripadaju plenarna izlaganja Richarda Taruskina, Koraljke Kos i Harryja Whitea jer je njihov sadržaj slojevitiji i sveobuhvatniji od ostalih članaka.

Profesor emeritus Kalifornijskog sveučilišta u Berkeleyu (SAD) **Richard Taruskin** svoj je rad pod naslovom *Pathos Is Banned* podijelio na četiri poglavlja bez naslova. U prvome (I) predstavlja promjenu estetike uslijed Prvog svjetskog rata: prema njemu, ključan događaj u povijesti glazbe, kao i u društvenoj i političkoj povijesti, koji donosi kraj rata je prestanak vjere u napredak, *Fortschritt*. Naslov članka preuzeo je iz naslova osmog poglavlja četvrtoga sveska *The Oxford History of Western Music* objavljenog 2010, u kojemu se bavi glazbom ranog 20. stoljeća i »gdje uspon klasicizma u glazbi povezuje s posljedicama Velikog rata«. Za prvog suvremenog svjedoka odabrao je Wyndhama Lewisa, britanskoga pisca i slikara, autora autobiografije pod nazivom *Blasting and Bombardiering*, koji tvrdi da poslijeratni pesimizam dovodi do zabrane patosa. U nastavku poglavlja Taruskin analizira odnos tada suvremenih skladatelja (Chabriera, Prokofjeva, de Falle, Stravinskog, Satiea) prema prethodnim razdobljima, posebno prema Wagneru i Beethovenu u deziluzioniziranom ozračju na kraju Prvoga svjetskog rata. U drugome poglavlju (II) Taruskin analizira tekstove I. A. Richardsa, britanskoga lingvистa i književnoga kritičara koji »obiluju specifičnom protuglazbenom retorikom koju će primijeniti kao uzorak«. Zabrana patosa iz naslova prema Taruskinovu trećem poglavlju članka (III) nije jednako utjecala na sve skladatelje – neki su i dalje nastavili skladati »emocionalnu glazbu na tragu romantizma«. Da to nije regresija, kako se znala etiketirati, nego pravo na drukčiji, izvantrendovski izraz Taruskin argumentira u četvrtome poglavlju (IV) na odabranim djelima Charlesa Ivesa (1874-1954), američkoga skladatelja kojega se dugo smatralo osamljenim modernistom, dok ga Taruskin smatra tipičnim predstavnikom »maksimalizma«. Taruskin zaključuje da modernizam nije pitanje stila ni vrste nego odnosa prema modernome. To što je Ivesov odnos prema poslijeratnom modernizmu bio negativan, bez obzira na činjenicu da je prije svih koristio neke napredne tehnike, ne čini ga modernistom nego jedinstvenim slučajem, a njegovo je djelo u Taruskinovoj definiciji maksimalizma »radikalno pojačavanje sredstava prema prihvaćenim ili tradicionalnim ciljevima (ili barem prema ciljevima koje možemo tako opisati)«. Granica između

tih sredstava i ciljeva bio je Prvi svjetski rat, a to je – prema Taruskinovu mišljenju – njegova glavna i trajna važnost u povijesti glazbe.

Profesorica emerita Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu **Koraljka Kos** autorica je drugog plenarnog izlaganja naslova *Tradicija i novo u hrvatskoj glazbi u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća*. Podijelila ga je na dva poglavlja: 1. *Dinamika glazbenog stvaralaštva* i 2. *Novi pristup folkloru*, nakon čega slijedi *Bilješka post festum: Prijedlog projekta istraživanja hrvatske glazbe u razdoblju Prvog svjetskog rata*. U uvodnome dijelu tvrdi da to razdoblje u hrvatskoj glazbi po mnogočemu zaslužuje naziv *Sturm und Drang* i da u hrvatskoj historiografiji nedostaje pogled na cjelokupnost zbivanja u tom razdoblju. Kao ključne riječi toga doba, koje naziva »lozinkama«, izdvaja riječi »proljeće« i »mladi«, koje su još krajem 19. stoljeća obilježile nastup i estetiku moderne. U prvome poglavlju autorica nabraja skladatelje koji konstituiraju hrvatsku glazbenu modernu, a zatim i karakteristike toga razdoblja uz brojne primjere skladatelja i odgovarajućih djela. U hrvatskoj glazbenoj moderni, piše Kos, susrećemo i skladbe sukladne radikalnim pojavama u međunarodnoj glazbi (Plamenac, *Trois poèmes de Charles Baudelaire*). Jedan od karakterističnih aspekata moderne je i historizam (Bersa, Plamenac, Dugan, Širola) te osjetljivost skladatelja za poeziju njima suvremenih pjesnika. Poglavlje zaključuje spomenuvši afirmaciju hrvatskih skladatelja u inozemstvu, upravo za vrijeme ratnih i poslijeratnih godina (Pejačević, Štolcer Slavenski, Baranović, Lhotka, Gotovac). Zasluge za iznimno povoljnu recepciju Baranovićeve i Lhotkina baleta te Gotovčeve opere u inozemstvu Kos pripisuje novosti i svježini glazbenog izričaja nadahnutog folklorom, kojemu onda posvećuje sljedeće poglavlje *Novi pristup folkloru*. U sklopu podnaslova *Od romantičkoga lokalnog kolorita do radikalnog folklorizma* Kos prvo predstavlja vodećeg ideologa nacionalnog smjera Antuna Dobronića, elemente folkloru u opusu Dore Pejačević i Blagoja Berse, inače kozmopolitā »kako odgojem i obrazovanjem, tako i stilskim usmjerenjem«. Nabraja potom niz skladatelja toga vremena koji koriste stilizacije folklornih elemenata na tragu romantičkoga lokalnog kolorita (M. Polić, F. Lhotka, J. Tkalčić, Vjekoslav Rosenberg-Ružić, Josip Hatze). Posebno se pozabavila odnosom hrvatskih skladatelja prema dijalektalnom pjesništvu kao svojevrsnom mediju za dočaravanje lokalnog kolorita (A. G. Matoš, V. Nazor, D. Domjanić, D. Gervais, F. Galović). Na kraju tog potpoglavlja Kos zaključuje da je nacionalni stil u širokom rasponu izražajnih sredstava (koloristički folklorizam 19. stoljeća, radikalni folklorizam i folklorni arhaizam 20. stoljeća) »povijesna kategorija ovisna o recepciji«. U potpoglavlju *Dinamika reprodukcije* Kos uočava »da mnoga djela domaćih autora nisu izvedena u doba svojega nastanka, pa ni neposredno nakon toga, nego mnogo kasnije« i zaključuje da je promatrano razdoblje bogato stvaralaštvom, no da niz vrijednih djela nije prisutan u suvremenom glazbenom životu, uz iznimku djela Dore Pejačević i Blagoja Berse. Na koncu, u *Bilješki post festum* Kos poziva na pokretanje dugoročnog projekta istraživanja

hrvatskoga glazbenog života u godinama Prvog svjetskog rata i daje smjernice istraživanja.

Treće je plenarno izlaganje pod naslovom *Tonality, Genre and the Great War: Musical Narrative and the Impact of Modernism* **Harry White**, redoviti profesor muzikologije na University College u Dublinu (Irska), podijelio na tri teme: 1. *Degrees of Dissent*, 2. *Distressed Genres* i 3. *Shedding the Past*, uzevši u obzir odnos između tonaliteta i glazbenog žanra, točnije tonaliteta europske simfonije kao narativa koji je nadživio raspad tonaliteta što su ga unijeli francuski i njemački modernizam, te ih je obradio u kontekstu povijesti književnosti. Tako uvodno razmatra Joyceova djela *Ulysses* i *Finnegans Wake* nadovezujući se na Schönbergovu emancipaciju disonance i uspon francuskog i ruskog modernizma. Prvo poglavlje počinje citatom iz pisma Samuela Becketta u kojemu svojem prijatelju Axelu Kaunu opisuje Beethovenovu *Sedmu simfoniju*, nadovezujući na njega razmatranje nestanka simfonije iz njezine domovine Njemačke nakon Mahlera, provokativne Adornove izjave da se Stravinskog može smatrati »Wagnerom koji je došao na svoje« te dinamičko načelo *Werden* i statičko *Sein*. Za drugo poglavlje preuzima koncept »ugroženih vrsta« koji je inaugurirala američka pjesnikinja Susan Stewart, povezujući ga s ugroženošću simfonije uslijed negacije tonaliteta, opet na primjeru Schönbergovih i Webernovih djela klasičnih naziva (varijacije, koncert, komorna simfonija, simfonija). Treće poglavlje temelji na plenarnom izlaganju britanskog teoretičara Arnolda Whittalla iz 1987, u kojemu se ovaj prema tonalitetu odnosi kao prema »neopravdanom činitelju glazbenoga diskursa kompromitiranom lošom sudbinom pisanja suvremene glazbe, kao da serijalizam nije nikada postojao«. Nadalje, povlačeći paralelu između djela *Finnegans Wake* kao negacije narativa i simfonije, zaključuje da potonja ne može zahtijevati zadržavanje na generičkim pravilima usprkos emancipaciji disonance. Na kraju White predlaže teoriju koja bi se temeljila na korelaciji matematičkih binarnih sustava i temeljnih binarnih odnosa (konsonance i disonance) u glazbi i koja bi eventualno omogućila bolje razumijevanje odnosa tonaliteta i žanra kao aksiomatske i međusobne ovisnosti.

Opće teme

Pod tim su podnaslovom okupljena četiri članka od kojih se jedino prvi, *Fenomen smrti u građanskome društvu 19. stoljeća – primjer Zagreba* **Kristine Milković**, ni na koji način ne bavi glazbom nego u četirima poglavljima (*Uvod*, *Percepcija smrti u 19. stoljeću*, *Zagrebačka groblja i osnutak Mirogoja*, *Zaključak*) predstavlja modernizacijske procese u hrvatskoj povijesti nakon 1848. Među promjenama u odnosu prema smrti autorica nabraja smještanje groblja izvan granica grada, zabranu pokapanja pokojnika u crkvama ili crkvenim dvorištima, smanjivanje straha od vlastite smrti, naglašeno žalovanje, stvaranje kulta sjećanja i običaj čestog posjećivanja groblja, kult mrtvih, izgradnju obiteljskih grobnica, fascinaciju smrću europskih romantičara... U tome se razdoblju definiraju i konvencije pogrebnih praksi: oglašavanje smrti, žalovanje, korota, misa zadušnica. Autorica još predstavlja i ulogu

žene u smrti, egalitarizam u smrti i ratno nasilje. Centralno zagrebačko groblje Mirogoj, otvoreno 1. studenoga 1876, ističe Milković, otpočетка je mjesto počinka i katolika i pravoslavaca i evangelika i židova.¹

Preostala tri članka fokusiraju se na skladatelje, odnosno stvaralaštvo i izvođače. U *Medicine and Composers in the Great War* **Lynda Payne** nastoji osobna iskustva ranjenih, otrovanih, obogaljenih i drukčije stradalih britanskih, njemačkih, francuskih i australskih skladatelja smjestiti u širi medicinski kontekst analizirajući efekte sudjelovanja u ratu na tijelo i um u nadi da će njezino istraživanje pomoći da se bolje razumije kako je taj test fizičke i mentalne izdržljivosti osnažio, izazvao i izmijenio prirodu njihove humanosti i njihovih skladbi. Među prvim mogućim izvorima oštećenja navodi zvukove bombardiranja koji su mnogima uzrokovali kraće ili duže stanje šoka, a koji su kasnije dobili poetične nazive poput »landscape of sound« ili »symphony of the front«. Prije nabiranja desetaka tipično ratnih bolesti, ozljeda i stanja, autorica citira Sigmunda Freuda, čija su tri sina sudjelovala u ratu te prema kojemu je »svrha ratne medicine da osigura da ranjenici budu pregledani, tretirani i brzo vraćeni na svoje vojne dužnosti, odnosno položaje«, a potom detaljnije opisuje načine i mjesta stradavanja odabranih skladatelja te kasnije posljedice za njihovo fizičko i mentalno zdravlje.

Inja Stanović u *The Early Classical Recordings of First World War England: Process, Preoccupation, and Performance* istražuje snimke klasične glazbe koje su ostvarene u Engleskoj između 1914. i 1918. Kroz četiri poglavlja (1. *The Socio-cultural Environment*, 2. *Early Sound Recordings*, 3. *Playing Stiles* i 4. *Conclusion*) autorica promatra snimke iz različitih perspektiva kako bi osvijetlila širi kontekst iz kojega su proizašle te njihove vrijednosti i uporabljivost danas. Autorica Englesku smatra važnom studijom slučaja za suvremene trendove i stremljenja toga doba jer je proizvodila velik broj snimki koje su ostvarili i strani umjetnici. Do 1917. zbog rata je došlo do značajnog pada proizvodnje snimki; od 1915. više se snimala zabavna glazba, a dirigenti su postali zvijezde industrije snimanja zvuka. Međutim, otkrila je da tonski zapisi ne odgovaraju onima u partituri. To pripisuje izvođačkim stilovima toga doba koji uključuju ritmičke promjene, promjene tempa, *tempa rubata*, premještanje ili nadodavanje nezapisanog *arpeggiranja*. Stanović zaključuje da navedene tehnike nisu znak slobode nego primjer stila prošlih vremena te da rane snimke odražavaju još starije izvedbene prakse i konvencije, svjedoče o promjeni mode u izvođačkim praksama i pokazuju da se tonski zapisi nisu uvijek podudarali s notnim zapisima.

Trena Jordanoska u *The Shift in the Idioms of Macedonian Music Culture During the Balkan Wars and World War I* polazi od hipoteze da se u Makedoniji i u regionalnoj balkanskoj kulturi dogodio pomak u muzičkim idiomima zahvaljujući različitim akulturacijskim procesima koji su promijenili glazbenu vizuru i dali najjači

¹ Zainteresirane za podatke o tome tko je sve od glazbenica i glazbenika pokopan na Mirogoju upućujem na knjige Nade Bezić: *Glazbena topografija Zagreba od 1799. do 2010.*, Zagreb: HMD, 2012. i *Glazbene šetnje Zagrebom*, Zagreb: Školska knjiga, 2016.

argument hipotezi. Kao pokazatelji koji određuju elemente glazbenih idioma koji definiraju procese akulturacije autorica navodi strukturu tonalitetnih i ljestvičnih sustava, ansambl čaglija kao tipični reprezentativni ansambl otomanske urbane narodne glazbe, prilagodbu repertoara ansambla čaglija i uvođenje glazbala zapadne glazbe, pojavu limenih puhačkih ansambala u Makedoniji od 1907, razlike između ugodbe tambure i mandoline, pojavu harmonike, harmonija i klavira, repertoar zbora i orkestra Narodnog kazališta u Skopju tijekom Prvog svjetskog rata, promjenu u zbarskoj tradiciji religioznih obreda u Istočnoj Crkvi, pojavu glazbene edukacije 1934. i gramofona 1915. Jordanoska zaključuje da je Prvi svjetski rat bio završni dio procesa (pre)usmjeravanja makedonske glazbe zapadnoeuropskom glazbenom krugu.

Skladbe i traktati

Taj dio zbornika okuplja devet članaka: šest ih je posvećeno jednoj ili većem broju pojedinačnih skladbi, a po jedan obliku valcera, »popularnoj« glazbi te jednome traktatu. Radi se o »*Sa personnalité est née dans le trouble de la guerre*« (Frans Hellens). On Ludomir Michał Rogowski's *Innovative Treatise Essai sur les principes de la musique future* **Jolante Guzy-Pasiak**. U nekoliko kraćih poglavlja (*A Polish Composer in Paris, Inspirations, Transformation, Ideas i Conclusions*) autorica opisuje okolnosti skladateljeva boravka u Francuskoj, odnosno Parizu i Nici, te društveni krug u kojemu se kretao. Ideje koje iznosi u eseju/manifestu *Glazba budućnosti* nalikuju Busonijevima u *Nacrtu za novu estetiku glazbe* iz 1911, s time da je Rogowski tražio model za novu slavensku glazbu, odnosno panslavensku bez Rusije. Glazbeni bi se materijal te glazbe temeljio na četirima najstarijim ljestvicama (pentatonskoj, heksatonskoj, oktatonskoj i heptatonskoj). Otvorio je i pitanje mikrintervalu i gradnje glazbala na kojima bi se mogli izvoditi. Svoje ideje nije proveo u djelo, niti je esej (kojega je izvornik natipkan na francuskome jeziku sačuvan u dubrovačkom Državnom arhivu) utjecao na druge skladatelje u Poljskoj, gdje je objavljen 1922. Zadnja je ideja Rogowskog koju autorica spominje koncept koncertne dvorane koji je osmislio s arhitektom Kalinowskim. Guzy-Pasiak zaključuje da je, premda Rogowski nije primijenio ideje manifesta u svojim djelima, esej važan dokument jer je jedan od prvih koncepata novoga glazbenog jezika 20. stoljeća i jedino takvo djelo na poljskome jeziku s početka toga stoljeća.

Prvi od šest radova koji se bave pojedinačnim skladbama ili skupinama skladbi je *Poland Has not Perished yet... Polish Themes in European Music 1900-1920* još jednoga poljskoga muzikologa, **Ryszarda Daniela Golianeka**. Tekst je podijeljen na tri odlomka – *Der polnische Jude and Pan Viroyevoda: Romantic Thrillers with Polish Contexts, Operetta Farces that (ironically) Highlight Polish National Stereotypes* (Polenblut, Die blaue Mazur) i *A Serious Vision of the Poles as a Nation Struggling for Independence* (Polonia). Iz tih je naslova jasno kojim se djelima autor u članku bavi i kako ih tipologizira prema načinima po kojima Poljsku i Poljake doživljavaju

strani skladatelji na početku 20. stoljeća. Naime, sve su to djela skladatelja koji nisu Poljaci – Karela Weissa, Nikolaja Rimski-Korsakova, Oskara Nedbala, Franza Lehára i Edwarda Elgara. Analizom tih djela autor želi razumjeti važnost poljskih tema u europskoj glazbi na početku 20. stoljeća i oživjeti slike, stereotype i vizije nepostojeće zemlje. Svaku od spomenutih grupa djela autor opisuje i analizira prema njihovim predlošcima, glazbenim stilizacijama i glazbenim utjecajima. Što se opera tiče, autor zaključuje da njihovi zapleti i priče omogućavaju skladateljima da uvrste neke zanimljive glazbene stilizacije, ali se te opere ne mogu smatrati ozbiljnim interpretacijama poljskog nacionalnog duha i kulture. Operete, smatra autor, načinom na koji su prikazani poljski likovi i opisani lokalni običaji i tradicije pokazuju kako se Poljake doživljavalo u inozemstvu. Važnu ulogu u kreiranju nacionalnih stereotipa igra i glazba, najčešće nacionalni plesovi koji te operete čine privlačnima publici. Treće poglavlje opisuje povijest nastanka Edgarove *Polonie*, u kojoj skladatelj citira poljske nacionalne pjesme, među kojima je *Još Poljska nije propala*, koja će 1927. postati nacionalnom himnom. U zaključnom poglavlju Golianek primjećuje da isprva nespecifične i egzotične predodžbe i priče o Poljskoj i njezinim ljudima postaju evokativne i realne i da nisu mogle proći nezapaženo za vrijeme Prvog svjetskog rata te su tako utrle put prema neovisnosti Poljske.

Članak **Pétera Bozóa** *Wagner's Influence on Bartók Reconsidered: The Case of The Wooden Prince*, uz prikaz recepcije Wagnerovih scenskih djela u Budimpešti na prijelazu stoljeća, ukazuje na upečatljive razlike između Bartókove skladateljske tehnike i Wagnerove glazbe. Autorov je cilj dokazati da, iako je Bartókov balet očito wagnerijanska skladba, Bartók nije oponašao Wagnerov stil nego je, koristeći neke skladateljske tehnike, nastojao stvoriti vlastiti. Prije skladanja *Drvenoga princa* koji je praizveden 12. svibnja 1917. Bartók je barem dvaput mogao čuti u Budimpešti najizvođenije Wagnerovo djelo (*Lohengrin*, 1910, 1913), cijeli ciklus Wagnerovih opera osim *Parsifala* (1903), a posebno ih je sam otišao slušati u Bayreuth (1904). U pismima majci opisuje kako je proučavao *Rajnino zlato*, kojemu je sličnost s Bartókovim baletom u korištenju nekih glazbenih ideja i orkestralnih boja koje se povezuju s likovima na pozornici te simfonijski karakter. Nakon toga Bozó navodi i ostale moguće Bartókove uzore – *Zaratustru* Richarda Straussa, *Žar pticu* Igora Stravinskog (koju je mogao čuti na gostovanju Ruskog baleta 1912. u Budimpešti i koje je djelo utjecalo na skladateljev izbor baleta kao vrste), Franza Liszta i mađarske narodne napjeve što potkrepljuje s pet notnih primjera.

Louis Vierne's terrible battle: The Piano Compositions from World War I **Stephena Younga** bavi se životnim traumama i skladbama za klavir naslovnog orguljaša crkve Notre-Dame u Parizu koji je proveo Prvi svjetski rat u Lausanni u Švicarskoj, gdje se oporavljao od neuspjele operacije glaukoma (zbog čega je ostao praktički slijep) i još nekih nesreća koje su ga u međuvremenu zadesile (1915. napustila ga je dugogodišnja partnerica, 1918. u ratu mu je poginuo voljeni brat, 1913. umro mu je mlađi sin, a stariji si je izgleda sam oduzeo život što obitelj nikada nije priznala). Ondje je isključivo skladao za klavir i to djela po ugođaju drastično drukčija od

prethodnih. U opsežnijim djelima prihvatio je ciklički stil Césara Francka. *Douze préludes*, op. 36 napisao je 1914-15. na početku rata, evocirajući osjećaje koje je proživio zbog odlaska braće Edouarda i Renéa na front. Jedini je sačuvani stavak iz toga djela *Le Glas*, posvećen Alphonseu Francu, mužu Jacquesove kume, koji je poginuo 1915. Višestavačnim i programnim djelom *Solitude*, op. 44, komemorirao je smrt brata Rénea. U njegovu najambicioznijem djelu, *Kvintetu za klavir i gudače*, koje je nastalo nakon smrti sina Jacquesa dominira klavir, pa stoga i to djelo Young uvrštava u izbor. Osim jednoga nedavno pronađenoga rukopisa iz 1922. koji skladatelj biografa Gavoty smatra nedovršenim, Vierne nakon Prvog svjetskog rata više nije pisao djela za klavir. Ona koja su opisana u ovome članku predstavljaju skladateljevu sposobnost da osobnu tragediju – *terrible battle* – prenese u iznimno ekspresivna djela za klavir.

Over the Top (1917): The Great War on Broadway Williama A. Everetta, podijeljen na osam relativno kratkih naslovljenih poglavlja, počinje tekstem bez naslova koji donosi opće podatke o reviji *Over the Top*, premijerno izvedenoj 28. studenoga 1917. Nakon što je nabrojio imena autora i glavnih i sporednih zvijezda, autor objašnjava simboliku naslova revije: 1) iznadprosječno, 2) na krovu i 3) ponad francuskih rovova. U poglavlju *Over the Top: Extravagance in Popular Musical Theatre* autor objašnjava razliku između operete, glazbene komedije i revije, triju vrsta koje su bile popularne na Broadwayu tijekom Rata. Svakoj je od tih vrsta posvetio posebno poglavlje s primjerima predstava koje su tada bile na repertoaru. Nakon toga posvećuje se kazalištima na brodvejskim krovovima, u jednome od kojih se izvodila i predstava iz naslova članka. Sljedeće, najduže poglavlje posvećuje recepciji i opisu revije *Over the Top* i njezinim protagonistima, posebno Fredu i Adele Astaire, koji su u toj predstavi debitirali sporednim ulogama i odmah privukli pažnju. Sljedeće poglavlje posvećeno je referencama na Rat u reviji, a zadnje poglavlje izvedbama predstave nakon Broadwaya i običajima prilagodbi i promjena predstave na turneji po SAD-u. Sažetak donosi podatke koji se razlikuju od onih iznesenih u članku.²

Posebnu skupinu čine dva članka koja su posvećena djelima hrvatskih skladatelja – *Officer and Composer Lujo Šafranek-Kavić and His Symphonic Poem Soča/Isonzo (1917) within the Context of the First World War* Filipa Hameršaka i Marijane Pintar te *Između Ivana Zajca i Blagoja Berse. Zagrebačko operno kazalište na prijelomu stoljeća: opera Maričon Srećka Albinija Rozine Palić-Jelavić*. Potonji je najopsežniji u Zborniku – obuhvaća 53 str., od čega 24 stranice teksta koji je podijeljen na šest poglavlja. U prvome, *Polazišta*, autorica povezuje zagrebačko operno kazalište krajem 19. i početkom 20. st.

² Naime, u sažetku se tvrdi da je naslov revije nakon Broadwaya promijenjen u *Oh, Justine!* prema imenu glavne zvijezde predstave, a u tekstu (str. 282) piše da je revija prvo nosila taj naziv, a poslije je preimenovana u *Over the Top*. Zatim, u tekstu (str. 283) piše da je lik *Plot* uveden kako bi publiku vodio kroz sadržajno rascjepkanu strukturu revije, tako da se može prevesti kao *Zaplet* ili *Radnja*, a u sažetku je preveden kao *Zavjera* i ocijenjen nedostatkom većeg dijela predstave, dok u članku (str. 283) piše samo da u predstavi nije imao istaknutu ulogu.

sa Srećkom Albinijem (1869-1933), smješta Albinijeva djela u kontekst vremena i hrvatskog opernog stvaralaštva koje mu je prethodilo i donosi skladateljev životopis. Nakon pregleda *Stanja istraživanja* autorica donosi *Pogled na operno stvaralaštvo na kraju 19. i u prvome desetljeću 20. stoljeća*. Pod 1) spominje periodizaciju djelovanja hrvatskog kazališta, 6 dovršenih i dvije nedovršene opere od 1878. do 1900, napuštanje formata velike opere u korist kratke jedno- ili dvočinske strukture, 17 dovršenih i jednu nedovršenu te jednu nepotpuno sačuvanu operu iz pera 12 različitih autora od 1900. do kraja rata. Kao zajedničko obilježje tih opera autorica odabire »nepostojanje u suvremenoj opernoj reprodukciji i svođenje na razinu arhivsko-povijesne faktografije«. Pod 2) spominje Zajčevo odmicanje od stvaranja nacionalnog, uvođenje pučkoga, građanskoga, morskih tema, prodor ženskih likova, gdje izdvaja lik Maričon. *Recepciju opere* Maričon autorica je pronašla u 28 jedinica u 15 novina i časopisa koje sve su redom panegiričke ili izrazito naklonjene, dok je slovenska recepcija na izvedbu 1902. u Ljubljani znatno kritičnija. Među *Odrednice tekstno-glazbenog tkiva opere* Maričon autorica uvrštava dva ljubavna kruga, dva socijalna ili klasna kruga i dva obiteljska kruga. Zatim razmatra narodnost opere, romantičarske elemente, tipološke situacije, skladateljevo kombiniranje 11 likova, iznenadni obrat, kolebanja između patriotizma i ljubavi, nacionalni idiom u tekstnoj i glazbenoj komponenti i glazbeni izričaj (orkestracija), a u glazbenoj karakterizaciji/diferencijaciji suprotstavljenih strana ističe niz suprotnosti. Palić-Jelavić zaključuje da je *Maričon* mala hrvatska opera pod utjecajima operetnih rekvizita, jednostavne instrumentacije, uspjela i zadovoljavajućeg odjeka. Uz dvostruku krizu opere i operete, pojavu Bersina *Ognja* i Hatzeova *Povratka*, autorica prepoznaje novo doba hrvatske glazbe u cjelini, a *Maričon* smatra svojevrsnom spojnicom Zajčeva i novog doba.

Tekst *Officer and Composer Lujo Šafranek-Kavić and His Symphonic Poem Soča/Isonzo (1917) within the Context of the First World War* **Filipa Hamersaka** i **Marijane Pintar** podijeljen je na sedam poglavlja, od kojih prvo *Introduction: Life and Works* spominje da se uz stariju literaturu oslanja na skladateljevu ostavštinu koja je pohranjena 1977. i 1981. u Hrvatskom državnom arhivu te da se zasniva na dokumentima, uglavnom osobnim pismima koja su pohranjena u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu. Iz opsežnog i detaljnog životopisa autori zaključuju da je Šafranek-Kavić postao toliko društveno utjecajan i moćan da se postavlja pitanje je li to pomoglo izvršnoj recepciji njegovih djela koja su nakon njegove smrti odmah pala u zaborav. U poglavlju *Theme: Cultural Meaning of the River Soča/Isonzo* autori navode tko je sve opjevao Soču (slovenski pjesnik Simon Gregorčič 1879, hrvatski bard Vladimir Nazor 1915. i njemački oficir i pjesnik Franz Xaver Kappus 1917). Kako je Soča Austro-Ugarskoj Monarhiji, kao i njezinim sastavnicama – Sloveniji i Hrvatskoj – ali i Srbiji bila simbol vrijedan glavne teme programnoga glazbenog djela autori u poglavlju *Text: From Belgrade to Vienna, Graz, and after* objašnjavaju odnos Šafranek-Kavića prema Gregorčičevoj i Kappusovoj pjesmi te Ogrizovićevu prijevodu te pjesme na srpski jezik. Pod naslovom *Programme Text: Public and Critical Response* autori prenose reakcije na prvu izvedbu djela u Beogradu,

Zagrebu i Beču, potom u poglavlju *Music: Approach, Structure and Orchestra* analiziraju skladateljev pristup strukturi i orkestraciji na temelju njegove iscrpne analize djela koja je objavljena u posebnoj knjižici na njemačkom jeziku i priložena klavirskom izvratku. Poglavlje *Music: Performances and Reception* detaljno opisuje programe koncerata svih četiriju izvedbi djela (dviju beogradskih i po jedne u Grazu i Beču). Umjesto zaključka autori u zadnjem poglavlju *Music: Influences and Perspectives* prenose analizu utjecaja pod kojima je Šafranek-Kavić napisao djelo *Soča/Isonzo*, prema članku *Music from the Great War* Stefana Schmidla objavljenome 2014. u časopisu *New Sound*.

Tijana Popović Mladenović jedina je autorica iz Beograda koja se u ovom zborniku ne bavi glazbom i politikom (a rad je nastao, kao i neki drugi, u okviru jednoga od projekata koji financira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije) nego je odabrala *Spori valcer kao mesto različitih individualnih stilskih zaokreta u umetničkoj muzici neposredno uoči Velikog rata*. Priču, kako naziva svoj prilog, čini »šest krokija o nostalgiji i muzikama valcera« nastalih 1910-1912. Počinje s pojmom nostalgija i sintagmama »nostalgija za nostalgijom« (John Sloboda) te »nostalgijom emocije« (Leonard B. Meyer). Izabire šest primjera: *Valse La plus que lente* za klavir Claudea Debussyja, *Ländler im Tempo eines gemächlichen Ländlers*, drugi stavak iz *Devete simfonije* Gustava Mahlera i *Gemächlicher Walzer* iz trećeg čina opere *Der Rosenkavalier* Richarda Straussa, drugi valcer, *Assez lent avec une expression intense* iz Ravelovih *Valses nobles et sentimentales* te valcer iz treće slike *Petruške* Igora Stravinskog te Schönbergov *Pierrot Lunaire*, op. 21, s nekoliko primjera sporih valcera. Prepoznajući u tih šest primjera »intoksikaciju« valcerom i otkrivajući u njima »nostalgični potencijal«, odnosno »sposobnost glazbe da enkapsulira nostalgiju«, autorica nudi »jednu usporednu ekspresivnu interpretaciju različitih kompozicionih izbora i strategija«. Najviše prostora posvećuje Debussyjevu valceru *La plus que lente*, dok se u završnome dijelu članka poziva na *Essays on the Philosophy of Music* Ernesta Blocha i *Essays on Music* Theodora W. Adorna i zaključuje da je spori valcer »postao jedno od karakterističnih mesta 'muzike o muzici' u kome se iz perspektive mogućnosti povratka, reminiscencije ili magije Proustovih *madeleines*, istražuju načini pomoću kojih se neki egzistencijalni fragment može kondenzovati i simbolizovati punoću 'pronađenog vremena' [...] Vreme se utopijski pokušava da pretvori i uvuče u prostor, a nostalgični valcer sa svojom fantastičkom funkcijom postaje mogući imaginarni muzički prostor *bekonačne rezerve večnosti protiv vremena*«, što bi, završava autorica, »bila jedna nova priča«.

Kristina Lučić Andrijanić u članku *Popularna glazba³ u Hrvatskoj prije i nakon Prvog svjetskog rata. Opći pregled i glavne odrednice* uvodno iznosi tvrdnju da je popu-

³ Prema *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, termin »popularna glazba« pripada govornome diskursu, koji u različitim kulturama i povijesnim razdobljima podrazumijeva različite stvari i vrlo ga je teško precizno definirati, ali ako ga se ipak koristi (što ne preporučujem), valjalo ga je pokušati definirati, barem za potrebe članka.

larna glazba prije Prvog svjetskog rata u Hrvatskoj bila pod austrougarskim utjecajem, a nakon njega pod američkim i da je tu promjenu glazbena kritika teško prihvaćala. Tekst se uglavnom sastoji od nabiranja, pa će takav biti i njegov prikaz. U poglavlju *Prije Prvog svjetskog rata* autorica nabira glazbe i aktere od putujućih glazbenika u srednjem vijeku do osnivanja zagrebačkog društva *Kvak* (1879). U poglavlju *Stare popularno-glazbene vrste i žanrovi – promjene* autorica primjećuje prevagu američke hegemonije,⁴ a u poglavlju *Nove popularno-glazbene vrste i žanrovi nakon Prvog svjetskog rata* izdvaja Radio-stanicu Zagreb, salonske i jazz-orkestre te šlagere. Od izvođača nabira *Jazz-band* Otona Rosbroja i *Zagreb Syncopaters*, salon orkestar *Vimmer*, jazz-orkestar *Shild-Vlahović* i jazz-band Šimaček. Od mjesta izvođenja navodi *palais de danse* i plesne zavode, zatim popularne plesove *van step*, *black-bottom*, *tango*, *dixieland*, *swing*. Od popularnih pjesmama spominje romanse i šlagere (iz opereta i filмова, uglavnom stranih). Također navodi da od 1926. američki film istiskuje njemački, a da od 1927. zvučni film zamjenjuje nijemi. Spominje i omiljene šlagere na gramofonskim pločama, prepjeve što su ih činili Vlaho Paljetak i Anatol Manševski, prvu domaću tvornicu gramofona i gramofonskih ploča (Edison Bell Penkala, 1926) te popularne pjevače: Margitu i Dejana Dubajića, Irmu Polak te Andriju Konca. Zaključno Lučić Andrijanić ističe zazor hrvatskih glazbenih kritičara od amerikanizacije, koju opravdava potrebom za bijegom od realnosti.

Skladatelji i izvođači

U toj skupini okupljeno je sedam članaka od kojih su četiri snažnije fokusirana na skladatelje i njihovu glazbu (članci Adèle Commins, Sanje Majer-Bobetko, Stefanke Georgieve i Zdenke Kapko Foretić). Izvođačima se bave Tomáš Slavický, Maruša Zupančič i Lucija Konfic. **Tomáš Slavický** pozabavio se, kako u zaključku ocjenjuje, fascinacijom Jadranom kao značajnim fenomenom češke umjetnosti prvih desetljeća 20. stoljeća, koja je utjecala i na slikare, ali najviše na vojne kapelnike, orguljaše, orguljare i crkvene zborovođe. U uvodu, doduše, upozorava da je migracija bila dvosmjerna, odnosno da su u Prag i tamošnji Konzervatorij, orguljašku školu i Pavlisovu vojnu glazbenu školu dolazili studenti iz južnoslavenskih zemalja. U glavnome dijelu teksta Slavický ističe posebne zasluge pojedinih Čeha koji su djelovali na jugu Monarhije. Vojni kapelnici koji se nakon umirovljenja ne vraćaju u domovinu osnivaju vlastite orkestre limene glazbe, najčešće gradske, narodne ili u okviru društava. Bila su to tamburaška društva koja su svirala repertoar sličan onomu limenih glazbi te obrade slavenskih narodnih pjesama. Utjecaj praške varijante cecilijanske reforme sa slavenskim naglaskom bio je vidljiv u interesu Čeha za tradiciju glagoljaškog pjevanja: Jozef Vajs priredio je kritička izdanja hrvatskoglagoljskih spomenika i staroslavenski *Vajsov misal* (1927), Dobroslav Orel istraživao je tradiciju slavenskoga pjevanja u Dalmaciji, a Ludvík Kuba upozorio je na stare slojeve istarskog i dalmatinskog pučkog pjevanja.

⁴ Prevaga i hegemonija su istoznačnice.

Maruša Zupančič u jednom od opsežnijih radova Zbornika, *Contribution of Prague Violinists to the Musical Life in Europe and the United States During World War I* također se bavi fenomenom brojne migracije čeških glazbenika, fokusirajući se samo na praške violiniste. U uvodu autorica objašnjava taj fenomen koji počinje još krajem 17. stoljeća, kada Česi postaju, odmah nakon Talijana, najveća grupa stranih glazbenika na dvorovima u Njemačkoj i drugim europskim zemljama. Zatim nabroja zemlje i gradove u kojima su češki glazbenici aktivni u 18. st. U sljedećem stoljeću počelo je nedostajati glazbenika u Češkoj, pa je 1811. osnovan Praški konzervatorij, što je ponovno izazvalo migraciju čeških glazbenika, posebno unutar Austro-Ugarske Monarhije. U sljedećim poglavljima autorica niže imena i uloge čeških glazbenika (koncertni majstori, pedagozi itd.) po gradovima Austro-Ugarske Monarhije, njemačkim zemljama, skandinavskim zemljama, Ruskome Carstvu i SAD-u, gdje posebno nabroja koncertmajstore, orkestralne glazbenike, učitelje i skladatelje te posebno violinske virtuozne. Autorica je uspjela okupiti zapanjujuće opsežan katalog imena. O nekima piše malo više, mnoge samo nabroja. Neka se imena ponavljaju (prvo u Europi, pa u SAD-u itd.). Zupančič najvažnijom ulogom drži onu violinističkih pedagoga, od kojih su neki bili osnivači nacionalnih violin-skih škola (Odessa, Zagreb, Ljubljana) i među kojima kao najvažnijeg ističe Otakara Ševčika i njegovu školu.

Članak *Hrvatska primadona Milena Šugh Štefanac u Pragu (1915-1918)* **Lucije Konfic** također je povezan s Češkom, odnosno s Pragom. Autorica prvo izlaže podatke o djelovanju Šugh Štefanac u HNK-u u Zagrebu, zatim slijedi cijeli itinerar njezinih angažmana (Linz, Zagreb, Darmstadt, Zagreb, Prag, Zagreb), tablični pregled njezinih nastupa i uloga u Zagrebu od 1913. do 1915, potom izlaganje o njezinu djelovanju u Pragu s tabličnim pregledom njezinih nastupa i uloga od 1915. do 1918. Nakon toga, autorica predstavlja recepciju njezinih nastupa u Pragu, najosnovnije probleme s kojima se susretala (svladavanje češkog jezika, što joj nije trebalo predstavljati problem jer joj je majka bila Čehinja iz Praga), a zaključno ocjenjuje važnost njezina praškog angažmana, uspoređujući ga s onim u zagrebačkom kazalištu »u kojem je ostavila najznačajniji pečat« kao jedna od glavnih nositeljica opernog repertoara sve do kasnih 1920-ih. Na temelju novinskih napisa Konfic zaključuje da je Šugh-Štefanac u Pragu profitirala repertoarom i da je ostavila uglavnom dobar dojam, iako nije izazivala oduševljenje.

Od četiriju radova koji su se fokusirali na skladatelje i njihova djela *'Double D[amn] Those Huns': The Impact of the First World War on Charles Villiers Stanford and his Music* **Adèle Commins** procjenjuje utjecaje rata na Charlesa Villiersa Stanforda (1852-1924), britanskoga skladatelja irskoga podrijetla, odnosno na njegov osobni i profesionalni život, na njegove pokušaje da popravi i svoj položaj i položaj svojih kolega za vrijeme rata. Autorica pokušava kritički ocijeniti kako je rat oblikovao njegov skladateljski stil i izbore proučavanjem nekih njegovih djela koja su nastala za vrijeme i poslije rata. U tu je svrhu odabrala zbornica, orkestralna i solistička

instrumentalna djela. Naslov drugoga poglavlja *'The Lamps are going out all over Europe' – Musical Life in England* preuzela je od Edwarda Greya koji se referira na 1914. kada glazbenici ostaju bez posla, a nemaju nikakvih drugih vještina od kojih bi mogli preživjeti. Festivali su bili otkazivani, koncerti se nisu održavali osim u dobrotvorne svrhe, nisu se izvodila velika vokalno-instrumentalna i scenska djela, skladatelji su dobivali manje narudžbi za djela [situacija jako podsjeća na današnju koju je uzrokovala pandemija]. U *Thematic Analysis* autorica navodi niz funkcija ratne glazbe: 1) propagandnu, 2) olakšavanje bolova i patnji, 3) za utjehu, terapiju, komemoraciju ili refleksiju, 4) radi eskapizma ili preživljavanja, 5) za zabavu i dizanje raspoloženja te 6) za opisivanje ratnih strahota, nesreća i stradanja. Pod naslovom *Expression of War* autorica analizira odabrana Stanfordova djela, a pod *An Avoidance of War and Post War Reflections* skladateljev povratak starijim stilskim izrazima, npr. tzv. engleskom pastoralnom stilu. Poglavlje *Dedications* navodi kome je sve Stanford posvetio svoja ratna djela, a u zaključku Commins izlaže na koje je sve načine bio izložen ratu.

Stefanka Georgieva u *Between Sofia and Berlin: Some Cross References in the Early Creative Years of the Bulgarian Composer Pancho Vladigerov* uvodno predstavlja prvo razdoblje bugarske glazbe omeđeno dvama povijesnim događajima – oslobođenjem Bugarske od turske dominacije 1878. i krajem Prvoga svjetskog rata 1918. Radi se, dakle, o 40-godišnjem razdoblju u kojemu je Bugarska doživjela i dva Balkanska rata. Prva generacija bugarskih skladatelja studirala je na Bečkom carskom konzervatoriju (njih 50), u školi HGZ-a u Zagrebu (njih 40) te u Pragu, Berlinu, Leipzigu, Münchenu i Parizu. To se razdoblje poklapa s formativnim godinama Panča Vladigerova (1899-1978), koje autorica prati od 1912. kada dolazi na školovanje u Berlin do 1922. kada se konačno vraća u Sofiju. Autorica zatim donosi osnovne biografske podatke o skladatelju, a potom o Sofiji kao o glavnom kulturnom centru Bugarske. U Berlinu je Vladigerov počeo studij tek 1914. privatno kod Paula Juana, a zatim i na Sveučilištu kod Heinricha Batha. Na taj je način bio pod utjecajem dviju škola ruske i Brahmsove grane kasnog romantizma. U Berlinu je Vladigerov ostao do pred kraj Prvoga svjetskog rata, zatim provodi 18 mjeseci u Sofiji pa se vraća u Berlin gdje mu se izvodi *Prvi violinski koncert*, op. 11 kao diplomatska radnja. Vrhunac tog dijela njegove karijere bio je koncert Bečkih filharmoničara s djelima Vladigerova i njegova bugarskog kolege Heraklita Nestorova 1921. u Beču. U tom je kontekstu bilo očito da obojica žele stvoriti nacionalnu bugarsku izražajnost u skladu s modernim trendovima u europskoj glazbi. Georgieva zaključuje da je Vladigerov bio prvi predstavnik bugarske škole koji je povezo bugarsku i svjetsku glazbu, dok je u Berlinu Vladigerov uvršten među najvažnije mlade europske skladatelje prve polovice 20. st.

Zdenka Kapko-Foretić svoj je članak *Arthur Lourié – ruski avangardist u doba Oktobarske revolucije* podijelila na tri poglavlja, a počinje ga uvodom o radikalnoj ruskoj avangardi prije, za vrijeme i poslije Oktobarske revolucije. Spominje glavne

predstavnik u ostalim umjetnostima, a zatim prave ruske avangardiste, među kojima Lourié već 1912. (u svojoj dvadesetoj) počinje skladati s kompleksima od 12 tonova, 1914. primjenjuje serijalnu tehniku, zatim mikrointervale i grafičke notne prikaze. Od 1917. više naginje dijatoničnosti i klasicističkoj jednostavnosti, od 1930. sve jačoj redukciji, bliskoj kasnijoj novoj jednostavnosti i minimalističkoj glazbi. Vraća se i ruskoj tradiciji, a potkraj života manje sklada, ali stvara 200 grafika te zbirku eseja *Profanation et Sanctification du Temps*. Autorica potom iznosi skladateljev životopis, a u poglavlju *Laurié i futurizam* objašnjava sadržaj ruskog futurističkog manifesta *Mi i zapad* te Lauriéova futuristička djela. U poglavlju *Busoni i Stravinski* opisuje i prenosi tuđe opise Lauriéova odnosa s Busonijem u Berlinu i Stravinskim u Parizu. Zaključno poglavlje *Recepcija Louriéa* predstavlja postepeno otkrivanje skladateljevih djela i biografskih podataka u Europi i Rusiji, nakon što ga je Gidon Kremer »otkrio« 1978. u Londonu, a potom mu sljedećih deset godina posvetio veći dio svojih festivalskih programa u Lockenhausenu.

Posljednji tekst iz te skupine, *Zagrebački »Povijesni koncerti« iz 1916. godine i onodobna hrvatska glazbena kritika Sanje Majer-Bobetko*, podjednako je posvećen recepciji skladatelja, odnosno njihovih djela i ocjenama izvedbi na trima zagrebačkim koncertima. Uvodno autorica navodi da glazbeni život Zagreba nije bitno patio zbog Prvoga svjetskog rata, a o »stanju duha« odabire citate iz zapisa suvremenika Srećka Albinija (*Hrvatska opera 1909-1919*, rukopis). Štoviše, tvrdi autorica, 1916. hrvatska je glazba doživjela jedan od svojih klimaksa trima koncertima: jednim simfonijskim i dvama komornima, održanim u Zagrebu. O njima je autorica našla ukupno 15 kritika, najviše o simfonijskom (8), a po 3 za ostala dva te jednu za sva tri.⁵ Simfonijski koncert održan je 5. i 6. veljače 1916. u HNK-u u Zagrebu, a izvedena su djela K. Baranovića, B. Širole, F. Dugana, S. Stančića, D. Pejačević i A. Dobronića. Autorica zatim iznosi reakcije kritičara na izvedena djela, redom prvi put predstavljena javnosti. Uz simfonijski koncert kritičari koriste izraze »glazbeni ekspresionizam«, »futurizam«, »nesklad«, »kakofonija«, »nepatvorena moderna« da bi opisali Dobronićev *Karneval*. Drugi je koncert održan 1. travnja 1916. u HGZ-u u organizaciji Hrvatskoga glazbenog kluba *Lisinski* (1910-1919). Izvedena su djela D. Plamenca, B. Širole, S. Stančića, F. Lhotke i A. Dobronića. Kritičari su djela prepoznali kao noviju hrvatsku glazbu različitih stilskih opredjeljenja i umjetničkih dometa, a nacionalni smjer kao vodeći glazbeni smjer nakon Prvoga svjetskog rata. Treći, komorni koncert održan je 2. svibnja 1916. u HGZ-u, prema programskom listiću s djelima F. Dugana, K. Baranovića, A. Dobronića, O. Jozefovića, J. Tkalčića i D. Plamenca. Iz kritika je razvidno da nije izvedena Jozefovićevo skladba, a da su izvedene skladbe kojih na programskom listiću nije bilo. Kritičari primjećuju živ i zdrav preporod hrvatske glazbe od »savršene ljepote«, preko »slobodnije, ali još uvijek lijepe forme«, do »kraj-

⁵ Njihovi su autori Kazimir Krenedić (*Novosti*), Dragan Melkus (*Hrvatska obrana*), Milutin Cihlar Nehajev (*Savremenik*, *Agramer Tagblatt*), Ern(e)st Schulz (*Jutarnji list*), Viktor Novak (*Narodne novine*, *Sv. Cecilija*), Walter Siess (*Agramer Tagblatt*) te još šest neidentificiranih autora koji su potpisani samo inicijalima.

njeg impresionizma«. Autorica zatim prati recepciju tih ocjena u kasnijih povjesničara hrvatske glazbe (Pettan, Županović). Zaključno Majer-Bobetko ponavlja temeljno uvjerenje kritike da je riječ o povijesnim koncertima koji su bitno obilježili početak nove etape u povijesti hrvatske glazbe.

Glazba i politika

Četvrta tematska cjelina zbornika, »koja dovodi u vezu glazbu i politiku u užem smislu u Prvom svjetskom ratu i oko njega«, okuplja sedam radova, od kojih su tematski srodni oni Biljane Milanović i Marijane Dujović; tri se mogu okupiti oko hrvatskih glazbeno-političkih tema (članci Petre Babić, Marka Vukičevića i Ivane Šubic Kovačević), dok se tekstovi Ivana Cavallinija i Michaela Turabiana bave pojedinačnim sudbinama.

Exiled Soundscapes: Musical Imaginings of the Armenian Homeland **Michaela Turabiana** posvećen je armenskomu skladatelju Komitasu Vartabedu (1869-1935). U prvome od pet poglavlja, *Framing the Themes*, autor Vartabeda smješta u armenski glazbeni kanon i pripisuje mu ulogu mučenika u kolektivnoj svijesti iseljenih Armenaca jer mu je karijera završila već 1915. zbog posljedica pogroma. Spasila ga je intervencija veleposlanika SAD-a, ali je ostatak svojeg života proveo u mentalnoj ustanovi u Parizu, nedovršivši opus. Drugo poglavlje, *Historical Context*, kratko opisuje kako je došlo do genocida Armenaca 1915, dakle povijest Armenije i njezinih podjela između Rusije i Turske. Zatim se u trećem poglavlju vraća Komitasu Vartabedu, njegovu životopisu i polifonskim obradama armenskih narodnih pjesama. Posebnu skupinu čine pjesme *anduni*, odnosno pjesme onih koji su ostali bez domovine. Četvrto poglavlje posvećuje usporedbi snimaka iz 1912. koje je ostvario sam autor i snimaka iz 2008. koje su snimili Isabel Bayrakdarian i Serouj Kradijan, koji je je Vartabedove pjesme orkestrirao. Zaključno Turabian navodi da mu je namjera bila prenijeti složene osjećaje nedostatka doma, nostalgije i egzila u kontekstu Komitasove glazbe, koja prenosi sjećanja na davno nestalu zemlju za kojom Armenici još uvijek čeznu jer više nije dio današnje Armenije.

From Dialects to Language. Cesare Caravaglios and the Melodies in the World War I Trenches as Songs of the Italian Nation **Ivana Cavallinija** posvećen je političkom i lingvističkom ujedinjenju Italije nakon Prvoga svjetskog rata. Nakon uvodne anegdote o Arturu Toscaniniju i njegovu protestnom koncertnom maratonu na Svetoj Gori 1917. predstavlja Cesarea Caravagliosa (1893-1937), dirigenta limene glazbe i istraživača napolitanskih tradicijskih pjesama i znanstvenika koji je prvi proučavao izvikivanje uličnih prodavača povrća i hrane. Po uzoru na njemačke etnomuzikologe uveo je novu metodu snimanja fonografom, zapisivanja samo melodijske linije napjeva, ali ne i klavirske pratnje da se tonalnošću ne bi narušila izvornost narodne glazbe. Njegova metoda sastojala se od snimanja, detaljne usporedbe različitih snimki iste pjesme, a tek potom od transkripcije glazbe uz podatke o izvođačima. Autor kritički promatra navedenu metodu i napominje da je

Caravagliosu promakla činjenica da je svaka snimka samo jedan trenutak, neuspo- rediv i neponovljiv. Potom se Cavallini posvećuje Caravagliosovoj knjizi *Pjesme rovova. Prilog folkloru rata* iz 1930. Predstavlja njezine dijelove i klasifikaciju pjes- ma te ukazuje na neke Caravagliosove greške i izdvaja jedan primjer kontrafaktu- re protiv Hrvata kao neprijatelja. Zatim razmatra zašto se Caravaglios toliko zani- mao za rovovske pjesme i zaključuje da je razlog tomu mnoštvo talijanskih dijale- kata što ih je čuo u pjesmama. U vrijeme izlaska knjige (1930) vrlo je mali broj Ta- lijana govorio službenim talijanskim jezikom. Tek u tom trenutku autor dolazi do glavne teme svojega članka, a to je korištenje glazbe i poezije u rovovima kao pot- pore nacionalističkoj ideologiji. Poklopilo se to s fašističkom agresivnom nacional- nom retorikom od 1930-ih nadalje. Caravagliosova knjiga bila je prvi korak u lin- gvističkom prevladavanju regionalnih ili etničkih podjela. Autor završava članak citatom natuknice »fašizam« iz talijanske enciklopedije koji je potpisao Mussolini, a napisao filozof Giovanni Gentile te zaključuje da je nezadovoljstvo malih država istočne Europe bio jedan od odlučujućih faktora novog velikog svjetskog rata 1939. do kojega su dovele nacionalističke agresije prema manjinama.

Biljana Milanović i Marijana Dujović za svoj su predmet odabrale kazališni i glazbeni repertoar – prva u srpskim zarobljeničkim logorima, a druga u vojnim kazalištima i bolnicama na frontovima.

Biljana Milanović svoj članak *Konstruisanje alternativnog života: muzika i pozori- šte u srpskim zarobljeničkim logorima Austro-Ugarske u Prvom svetskom ratu* počinje broj- kom od 8 milijuna ljudi u logorima tijekom Prvoga svjetskog rata na objema suko- bljenim stranama. Zatim najavljuje da će u članku razmatrati umjetnost i kreativnost kao značajne strategije opstanka u logorskim uvjetima, predstavljajući rad kao prvi na području glazbene prakse u srpskim zarobljeničkim logorima. Od oko 10 zaro- bljeničkih logora u kojima su, tvrdi autorica, Srbi činili jedinu ili većinsku logorsku populaciju spominje logore Nezsider, Boldogasszony i Nagymegyér u Ugarskoj te Aschach i Heinrichsgrün u Austriji. U svima su postojala kazališta u okviru kojih se njegovala i glazba. Autorica je istražila raritetni arhivski materijal o trima logorima te djelovanje i važnost glazbe i njezine sinergije s kazališnom scenom u logorskim uvjetima. Zatim opisuje kako su funkcionirala ta kazališta. U prvome poglavlju *Po- zorišta, muzičari, repertoari: istoriografski fragmenti* predstavlja kazališta u Aschachu, Boldogasszonyju i Grödigu i nabraja glazbenike (članove orkestra, dirigente i dr.). Pod naslovom *Aspekti konstruisanja alternativnog života* oslanja se na predavanje dra- maturga Radivoja Karadžića iz 1917. Milanović ističe da je organizirano scensko djelovanje u logorima bilo rezultat potrebe za ublažavanjem brojnih emotivnih, psi- hičkih i fizičkih teškoća zarobljenika. Zaključno navodi da je u tim trima logorima bilo dosta školovanih glazbenika i amatera. Nastupali su ili u okviru kazališnih predstava ili između njih i često su bili plaćeni za svoj posao.

Marijana Dujović tekst *Delatnost srpskih muzičara u vojnim pozorištima i vojnim bolnicama na frontovima tokom Prvog svetskog rata* počinje *Uvodom* u kojemu navodi da

je Veliki rat paralizirao kulturni život Beograda, ali da su glazbenici nastavili djelovati u novim okolnostima (izbjeglištvu, zarobljeništvu, vojsci, školama, samostalno itd.). Slijedi tvrdnja da su »vojnička pozorišta u Prvom svjetskom ratu imala izuzetnu ulogu u očuvanju domaće kulture i širenju patriotizma«. Vojni glazbeni ansambli bili su sastavni dio srpske vojske (1916. devet divizija s isto toliko vojnih muzičkih ansambala). Autorica je odlučila prikazati dvije regije – sjevernu Afriku i Solunski front u Grčkoj. U poglavlju *Muzika u vojničkom pozorištu i u bolnicama u severnoj Africi* usredotočila se na najveće srpsko vojničko kazalište u Nadoru u današnjem Maroku, koje je djelovalo od 1917. do 1918. i održalo 169 predstava, povremeno zajedno s Muzikom Konjičke divizije (kojom je ravnao Dragutin Pokorni). Autorica nabraja koja su djela izvodili glumci, zbor i orkestar. Poglavlje *Muzika u pozorištima i u bolnicama u regiji Solunskog fronta* počinje tvrdnjom da je na tom prostoru »[...] bilo je formirano nekoliko pozorišta, od kojih nisu sva radila istovremeno, ni u kontinuitetu«. Ondje je djelovao vojni orkestar Vardarske divizije pod vodstvom Jovana Urbana. Spominje dva lokaliteta pozorišta i još dva orkestra, zatim kazalište *Toša Jovanović* koje je djelovalo 1917. u Solunu zajedno s orkestrom Kraljeve garde (koji je vodio kapelnik Stanislav Binički), potom »pozorište pri rekonvalescentnom odeljenju u Zejtinliku« od 1917. do 1918, koje je imalo i dvije ženske članice i tamburaški zbor. Ističe i engleskog dobrovoljca Lionela Buddena koji je melografirao 500 melodija na frontu. Spominje i jedan koncertni program pri engleskoj bolnici u Vertekopu. Autorica zaključuje da je repertoar u svim navedenim kazalištima bio isti, a da je glazba bila prije svega u funkciji predstava. Izvodila se glazba autora »sa zavađenih strana«, dok se glazbeni repertoar u bolnicama razlikovao od onoga u kazalištima. Dujović završava tvrdnjom da je organiziranje kazališta na frontu bila široko rasprostranjena praksa koja dosad nije u potpunosti istražena.

Petra Babić u članku *The Role of Music in the Process of Međimurje's Annexation to Croatia* istražila je ulogu zbirke folklornih pjesama *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja* što ih je prikupio i objavio hrvatski etnomuzikolog i melograf Vinko Žganec u pripojenju Međimurja Kraljevini SHS. U uvodu navodi da neki povijesni izvori tvrde kako je zbirka poslužila kao najvažniji dokaz na Pariškoj mirovnoj konferenciji da Međimurje treba pripadati Kraljevini SHS, a ne Mađarskoj. Naslov sljedećeg poglavlja, *Events in Međimurje at the End of the First World War*, ne odgovara sadržaju poglavlja jer ono opisuje povijest Međimurja do izdavanja zbirke 1916. godine. Poglavlje *Annexation and the Secession of Međimurje* opisuje što se događalo s Međimurjem neposredno nakon Prvoga svjetskog rata, odnosno 1918, kada je Međimurje ostalo u Mađarskoj i 1919, kada je 9. siječnja objavljena rezolucija o odcjepljenju Međimurja od Mađarske i pripojenju Kraljevini SHS. Poglavlje *Čakovec's Cultural Circle* predstavlja članove kruga i ocjenjuje važnost njihova utjecaja na događaje oko pripojenja Međimurja. Poglavlje *Međimurje as the Subject at the Paris Peace Conference* otkriva da se o Međimurju na Konferenciji zapravo nije razgovaralo, a ostalo je zapisano tek nekoliko redaka. Važniju je ulogu odigrala

The Allied Commission for Delimitation between Hungary and the Kingdom of SCS. Autorica navodi tko su bili članovi Savezničke komisije, kako je i zašto djelovala i kakav je utjecaj imao Vinko Žganec u tom kontekstu. Babić zaključuje da je spomenuta zbirka bila tek jedan od dokaza u korist pripadnosti Međimurja Hrvatskoj, i to više u jezičnome nego u glazbenom smislu, te da je možda bila poznata tek članovima Savezničke komisije.

Marko Vukičević tekst *Glazba na zagrebačkim otvorenim prostorima u službi propagande tijekom Prvog svjetskog rata* počinje tvrdnjom o bogatom glazbenom životu u zatvorenim gradskim prostorima, s primjerom više puta spomenutog simfonijskog koncerta održanog koji se održao 1916.⁶ Uvod završava tvrdnjom da su »od kraja 1914. do kraja Velikog rata vojni orkestri zavladaali zagrebačkim otvorenim prostorima«. U poglavlju *Vojne glazbe u Zagrebu 1914-1918.* nabraja domicilne jedinice koje su imale svoju glazbu i kojima su ravnali kapelnici Karlo/Dragutin Schmidt i Ivan Muhvić. Broj se glazbenika tijekom rata u tim orkestrima mijenjao. U Zagrebu su tijekom rata nastupali i gostujući sastavi pukovnija koje u tom trenutku nisu bile na frontu. U poglavlju *Nastupi pukovnijskih glazbi i repertoar* autor se vraća u 1910. i spominje koncert tipa »mirozov«, zatim nastupe na ispraćaju vojnika na front, pa nastupe povodom rođendana cara i kralja Franje Josipa I. Spominje nastupe povodom proslave pobjeda na frontu, u dobrotvorne svrhe, na procesijama, na Mirogoju, zatim se ponovno vraća na mirozove te proslave ratnih pobjeda. Spominje CD *Stare slave djedovina* s 14 izvedbi (budnica, himni, koračnica). Potom se bavi repertoarom dobrotvornih priredbi i mirozova koji se razlikovao po uključivanju valcera na dobrotvornim koncertima. Zatim spominje *Zbirku 10 hrvatskih vojničkih koračnica* tiskanu 1917. i repertoar koji je u njoj okupio Vjekoslav Rosenberg-Ružić. U *Zaključku* rezimira sve podatke iznesene u tekstu.

Ivana Šubic Kovačević u uvodu članku *Djelovanje Zagrebačkog podsaveza u Savezu muzičara Kraljevine SHS / Kraljevine Jugoslavije (1923-1941)* navodi da u tome razdoblju Zagreb postaje vodeće gospodarsko i kulturno središte nove države, središte novčarstva i pokretač industrijske i trgovačke aktivnosti te da se broj stanovnika povećava zbog doseljenika. Zatim nabraja gdje se sve odvijao kulturni život Zagreba i koji su ansambli i orkestri u tome razdoblju djelovali u Zagrebu. U poglavlju *1. Nastanak Saveza muzičara u Kraljevini SHS* navodi da se to zbilo u Zagrebu 15. rujna 1924, a da je sjedište Saveza bilo u Beogradu. Kao glavni problem ističe vojne glazbenike koji su svojom niskom tarifom rušili cijenu profesionalnim glazbenicima ili su nastupali izvan vojnih ansambala oduzimajući angažmane civilnim muzičarima. Dalje autorica zapravo prepričava svaki sastanak Saveza – one u Zagrebu i one u Beogradu: tri osnivačke skupštine (dvije u Zagrebu i jednu Beogradu), zatim u drugome poglavlju konferenciju u Beogradu, održanu od 20. do

⁶ Doduše, netočno navodi da je održan u HGZ-u (održan je u Kazalištu: usp. s člankom Sanje Majer-Bobetko).

22. veljače 1924. U trećem poglavlju *Djelovanje Zagrebačkog podsaveza Saveza muzičara u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji 1924-1941*. autorica opisuje 12 događaja, koristeći se objavljenim zapisnicima tih sastanaka, prepričavajući teme, odluke itd. U poglavlju 4. *Koncesije i zakon o radu* navodi da je pitanje koncesija riješeno na kongresu u Sarajevu 1927. Spominje nezadovoljstvo članova zdravstvenim i socijalnim osiguranjem te formiranje mirovinskog fonda. U poglavlju 5. *Vojna muzika, zvučni film, radio i gramofon kao nelojalna konkurencija* ponavlja tvrdnju iz 1. poglavlja o nelojalnoj konkurenciji vojnih muzičara, dok je primjena sintagme »nelojalna konkurencija« na zvučni film, radio i gramofon pomalo neprimjerena jer se radilo o neizbježnom tehnološkom napretku. U *Zaključku* Šubic Kovačević navodi zbog kojih je sve problema Savez bio glazbenicima koristan.

Gradovi i institucije

Posljednja tematska skupina okuplja najveći broj članaka (11) zagrebačkih autora (8) koji se bave Zagrebom i zagrebačkim institucijama (7). Dva su članka posvećena glazbenom životu Splita, a po jedan glazbenom životu Sarajeva i Novog Sada.

Marijana Kokanović Marković u opširnome uvodu rada *Trijumf operete na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu uoči Prvog svetskog rata* predstavlja Srpsko narodno pozorište osnovano 1861. i njegovu ulogu. Na njegovu repertoaru već je krajem 19. stoljeća publika radije gledala strane komade lakog sadržaja, nacionalna drama gubila je popularnost, a komedije, vodvilji i operete postali su omiljeni žanrovi. Prve operete na repertoaru bile su djela čeških autora koji su djelovali u Vojvodini. Godine 1904. objavljen je *Memorandum za reorganizaciju Srpskog narodnog pozorišta* koji je sastavio Branislav Nušić, a potpisali su ga Isidor Bajić i Tihomir Ostojić, utjecajne osobe u životu Novog Sada. Taj *Memorandum* nikada nije zaživio, a 1909. Petar Konjović ukazao je na najbolji put kultiviranja publike. Sljedeće poglavlje autorica u potpunosti posvećuje Žarku Saviću, upravniku Srpskog narodnog pozorišta od 1911. do 1913. Prvo ga predstavlja kao osobu i umjetnika, a zatim njegovu djelatnost u Novom Sadu, za koju tvrdi da se čak može smatrati početkom institucionalnog formiranja opere. Tvrdnja čudi s obzirom na to da odmah potom spominje kako je postavljeno još 10 novih opereta, koje donosi i u tablici, a zatim spominje 4 nove opere. Potom se osvrće na gostovanje SNP-a u Zagrebu i u drugim gradovima Hrvatske. Poglavlje *Uticaj finansijskog aspekta na kreiranje repertoara i »francuski talas«* autorica temelji na financijskom izvješću za razdoblje od 1901. do 1907, s time da griješi u zaključivanju.⁷ Slijedi daljnje opisi-

⁷ Naime, ako je opereta *Mam'zelle Nitouche* izvedena 73 puta i ako je donijela prihod od 28.997,96 kruna, a najigraniji komad s pjevanjem *Didó* s muzikom Davorina Jenka izveden je 31 put i donio je prihod od 10.214,80 kruna, autorica zaključuje da je uprihodio 18.783,16 kruna manje. Ako se gleda po predstavi, prihod je bio zapravo isti – opereta je po predstavi zaradila 328,73 krune, a domaći komad s pjevanjem 329,50 kruna! Ne zna se jedino je li to autoričin zaključak ili je to zaključak iz izvora pod bilješkom 47 (Nikola Gavrilović, Francuski repertoar SNP u Novom Sadu (1861-1961)).

vanje »francuskih tendencija« u novosadskom kazalištu. Pripisuje ih [autorica ili njezin izvor] strahu od germanizacije i mađarizacije, a zatim ponavlja tvrdnju iz uvoda da se SNP u kreiranju repertoara oslanjalo na repertoar bečkih i peštanskih kazališta, ali na ovom mjestu dodaje i HNK Zagreb te kasnije NP u Beogradu. Zaključuje da je, usprkos svim nastojanjima uprave SNP-a, u Novom Sadu cijelo to vrijeme dominirala opereta te da je **opera** kao samostalna grana SNP-a osnovana 1920. s vlastitim ansamblom izvedbom **operete** *Barun Trenk* Srećka Albinija [?!]. Ističe i povezanost SNP-a s HNK-om u Osijeku i u Zagrebu, spajanje u Osječko-novosadsko pozorište Savske banovine pod upravom Petra Konjovića (1928-1934), prenošenje repertoara, napisa iz novina, obilježavanje obljetnica itd.

Lana Paćuka na početku uvoda u članak *Fall of the 'Double-Headed Eagle': Reflections of the Socio-Political Circumstances on Musical Life of Sarajevo* tvrdi da je Prvi svjetski rat imao važan utjecaj na kulturni kontekst, a posljedično i na glazbeni život u Sarajevu i Bosni i Hercegovini, posebno na onu njegovu stranu koja se bavila njegovanjem zapadnoeuropske glazbene tradicije na privatnim okupljanjima bogatih otomanskih oficira i bogatijih zaposlenika konzulata. Sve je to propalo nakon atentata na prijestolonasljednika Franza Ferdinanda. U poglavlju *Musical Life before the Assassination* autorica navodi da je glazbeni život u Sarajevu ovisio o gostujućim umjetnicima. Od mjesnih glazbenika bili su aktivni vojni orkestri i zborovi nacionalnih društava (srpskog, hrvatskog). U poglavlju *Musical Life in Sarajevo during the First World War* autorica piše da su prvo prestala djelovati sva društva sa srpskim predznakom, a i svi ugledni Srbi davali su ostavke ili su ostali bez posla. Glazbeni život organizirale su bogate supruge austrougarskih oficira, odnosno organizirali su se uglavnom dobrotvorni koncerti. Komornu su glazbu izvodili umjetnici koji su ostali u Sarajevu te glazbenici koji su dolazili iz Hrvatske. Komorne noći organizirala je Gisele Sarkotić, supruga austrougarskoga guvernera Stjepana Sarkotića von Lovćen. Zaključno Lana Paćuka ponavlja tvrdnju s početka da je glazbeni život u Sarajevu bio jedan od dijelova društvenog i kulturnog života koji su bili potpuno [p]određeni ratnim događajima.

Prvi od dvaju članaka posvećenih glazbenom životu Splita, *Glazba u javnom životu Splita i okolice uoči sloma Austro-Ugarske Monarhije*, napisala je **Zdravka Jelaska Marijan**. Predstavila je tri splitska koncerta održana od svibnja do kolovoza 1918, s posebnim zanimanjem za pojačani nadzor nadležnih vlasti. Negativan je lik u priči splitski zapovjednik državnog redarstva. U poglavlju *Koncerti čeških glazbenika kreće* od splitskih koncerata – jednog prekinutog i jednog održanog – te oslikava i ostatak turneje operne pjevačice, altistice Olge Borove-Valuškovice i njezina pratitelja, pijanista i kompozitora Jaroslava Jeremiaša. Zahvaljujući zapisima supruga pjevačice, prenosi i njihove reakcije na turneju. U poglavlju *Proslava Narodnog blagdana* autorica opisuje običaj proslave blagdana sv. Ćirila i Metoda. Ta se proslava održavala 5. srpnja, a protezala se i kroz cijeli srpanj, uglavnom nedjeljama. Autorica piše o koncertima u Splitu, Šibeniku, Imotskome, Klisu, Trogiru, Sinju, Kaštelima, Omišu te u

Korčuli, ali ne o njihovu sadržaju, odnosno repertoaru, nego o odnosu vlasti prema održavanju koncerata. Zdravka Jelaska Marijan zaključuje da je u tom razdoblju nezadovoljstvo Monarhijom bilo već jako izraženo te da su »glazbena događanja bila indikator raspoloženja i onih cenzuriranih i onih koje se cenzuriralo« i zatim ponavlja već izrečene činjenice iz prethodnih poglavlja.

Ivana Tomić Ferić u uvodnome dijelu teksta *Skica za glazbenu sliku Splita u jeku Velikoga rata (1914-1918)*, jednoga od najopsežnijih u zborniku, između ostalog navodi da je u Splitu, koji je prije Prvoga svjetskog rata imao 20-ak tisuća stanovnika, svaka od različitih političkih opcija izdavala svoje glasilo, tako da je između 1875. i 1941. zabilježeno 165 naslova novina. Posebno su joj zanimljive one novine za razdoblje Prvoga svjetskog rata. Glavni dio teksta prvo posvećuje vođi naprednog omladinskog nacionalističkog pokreta Oskaru Tartagliji koji je 1914. pokrenuo glasilo *Zastava*, a zatim je proglašen veleizdajnikom te je osuđen. Zatim spominje umjetnike i pjesnike koji su se okupili u grupi *Medulić* (Vlaho Bukovac, Ivan Meštrović, Emanuel Vidović, Ante Katunarić, Virgil Meneghella-Dinčić) i koji su se nadahnjivali nacionalnom kulturom. Kao konstantu u splitskom kulturnom životu ističe kazalište, gdje su uglavnom nastupali gostujući umjetnici. Od domaćih ističe pjevačicu Cvijetu pl. Cindro i tenora Nou Matošića. Zatim opisuje neke od, prema popisu, 15 izabranih koncerata: nastupe zbornskih društava (*Lisinski, Zvonimir, Narodna glazba*), koncert modernih skladatelja na slavonskom jugu (Dobronić, Dvořák, Hrazdira, Hristić, Lhotka, Srijemac...). Sljedeća je tema osnivanje *Quartett cluba* – privatnog kluba ljubitelja klasike na čelu s Armandom Meneghellom-Dinčićem, koji je njegovao izvedbe instrumentalne komorne glazbe i osnivanje Splitskog kvarteta 1906. Poseban odlomak posvećuje Anti Katunariću, uredniku *Duje Balavca*, humorističko-satiričkog lista i autora *Splitskih ratnih soneta*. Nakon toga donosi popis članova *Quartett cluba*, repertoar i raspored njihova zadnjeg koncerta 11. travnja 1917, s presjekom glazbe za violinu i klavir od baroka do suvremene glazbe. Potom se bavi glazbenim zbivanjima organiziranima u dobrotvorne svrhe, a zatim popisuje djela splitskih glazbenika (Armanda Meneghella-Dinčića, Josipa Hatzea, Ive Tijardovića, Jakova Gotovca) koja su skladana za vrijeme rata te na kraju spominje da su u Splitu za vrijeme rata djelovali i Antun Dobronić (1912-1916) i Ćiril Metod Hrazdira (1865-1924).

Od sedam članaka o Zagrebu i njegovim institucijama većina se bavi raznim koncertnim i kazališnim priredbama, odnosno djelatnostima pojedinih institucija, dok je **Antonija Bogner-Šaban** predstavila *Režije Ive Raića Široline opere Novela od Stanca (1915) i Konjovićeve Vilin veo (1917)*. Članak počinje definiranjem Ive Raića kao začetnika hrvatske modernističke režije. Uvodnom dijelu pripadaju i kratki opisi inscenacija Bersine opere *Oganj* 1911, Zajčeve opere/oratorija *Prvi grijeh* 1912. te najava režija Široline opere *Novela od Stanca* i Konjovićeva *Vilina vela*. Za obje opere autorica tvrdi da su tipološki primjeri Raićeva poimanja idejnog identiteta slavonskih i hrvatskih autora nacionalnog smjera. Glavni dio teksta počinje povi-

ječú uprizorenja Držićevih djela do Široline *Novele od Stanca* i poslije nje. Autorica podastire i Širolin opis vlastite opere iz 1936. te opis Raićeve režije iz onodobnog tiska. Raićevo viđenje kazališta, smatra autorica, zasnovano je na suodnosu redatelja i izvođača predstave, a dekor Tomislava Krizmana, procjenjuje, »u duhu je likovnosti bečke secesije«. Dirigent Friderik Rukavina olakšava Raiću ostvarenje njegove vizije redateljskog kazališta. Autorica zaključuje da je izvedba Široline *Novele od Stanca* 1915. naglasila ujednačenost Raićevih, Rukavininih i Krizmanovih gledišta na kazališni modernizam. Praizvedba Konjovićeva *Vilinog vela* 25. travnja 1927. pokrenula je pitanje suodnosa literarne vrijednosti libreta (autora Ilića) i glazbenog izraza. Zagrebački su kritičari libreto proglasili diletantskim, a Konjovićevu glazbu stilski slabom. Autorica potom pažnju posvećuje sačuvanim crtežima Krizmanovih dekorskih rješenja koja tendiraju duhu secesije. Autorica prenosi da su i Konjović i Širola poslije praizvedbi djela bili burno pozdravljeni »jer se u njihovim (mladenačkim) ostvarenjima spoznao daljnji napredak hrvatske [?!] glazbene umjetnosti«. Bogner-Šaban zaključuje da te dvije opere pripadaju različitim idejnim polazištima, ali da im je zajednička težnja za primjenom skladateljskih kretanja na nacionalnom glazbenom području. Izabrane su »kao evidentni primjeri urastanja modernizma u hrvatsku kulturu«, dok je Raićeva režija »nedvojbeno stvorila osnove i učvrstila spoznaje redateljskog kazališta, estetske forme koja je danas regularna umjetnička datost«.

Koncertni i kazališni život u Zagrebu za vrijeme Prvoga svjetskog rata u ovom je tematskom bloku prikazan u trima člancima. Jednim dijelom koncertnog života grada, *Charity Concerts in Zagreb During the First World War, Or, How to Provide Care for the Wounded, Feed the Hungry and Assist Other War Victims with the Help of Music*, bavi se **Vijoleta Herman Kaurić**. *Introduction* počinje tvrdnjom da je društveni život u Zagrebu za vrijeme rata bio življi nego u miru. U poglavlju *About Charity Concerts in General* autorica nabraja svrhe u koje su se organizirali (i koje su se mijenjale). Uglavnom, dobrotvorni koncerti bili su najbrojniji među ostalim dobrotvornim priredbama. Njihov repertoar bio je različit, s promonarhističkim skladbama, koračnicama, klasičnim djelima europskih, čak i srpskih skladatelja. Podatci o organizatorima, svrsi, izvođačima i prihodu koncerata ostali su nedostupni. Podatke o organizacijama koje su organizirale dobrotvorne koncerte po godinama i po mjesecima u godinama 1915-1918, dobrotvornim priredbama po vrsti (po godinama i po mjesecima od 1914-1918) autorica predstavlja u osam tabela. U poglavlju *About the Performers* navodi da su uvijek bile prisutne vojne kapele ili orkestri, potom nabraja sve operne pjevače koji su djelovali u Zagrebu ili u inozemstvu, zatim i instrumentaliste, među kojima su stranci brojniji i tada su bili vodeći europski solisti, pa zaključuje da »glazbeni život u Zagrebu nije bio lošiji zbog rata, nego je značajno poboljšan«. U poglavlju *Celebrations of Birthdays and Name Days of the Royal Family* objašnjava da su se članovi kraljevske obitelji odrekli proslava svojih imendana, preimenujući ih u općenitije, npr. »Dan za naše vojnike« (rođendan kralja Franza Josefa). Pod naslo-

vom *Charity Meetings* autorica navodi tzv. »posijela« koja su organizirana za školsku djecu, također s glazbenim programom. Pod naslovom *Concerts for Music Connoisseurs* autorica spominje vrt Odeon, otvoren 1. lipnja 1916. pod upravom Zemaljskog kazališta.⁸ U poglavlju *Young Composers' Chamber Music Concerts* za prvi od njih, na simpoziju često spominjani simfonijski, održan u veljači 1916. navodi samo jednu kritiku, a zatim piše o preostala dva.⁹

Od prvog od tih koncerata, simfonijskog, kreće i tekst **Tomislava Bužića** *Prvi i drugi povijesni koncert u Zagrebu: 1916-2016. Historiografske interpretacije dviju »nebitnih epizoda u jednom bogatom i raznovrsnom slijedu zbivanja«*.¹⁰ U uvodnome dijelu članka autor prenosi (pr)ocjene povijesnosti koncerta održanog u HNK-u u Zagrebu 5. veljače 1916: kao začetka nove epohe s prevažću nacionalnoga glazbenog usmjerenja (Andreis, 1953) i kao »nebitnu epizodu u jednom bogatom i raznovrsnom slijedu zbivanja« (Kos, 1976), po čemu daje i podnaslov članku.¹¹ Citirajući dva suvremena novinska članka argumentira koliko su danas skladbe s tog koncerta prisutne na repertoaru. Zatim daje tablicu s tri koncerta koja uspoređuje: Simfonijski koncert mladih hrvatskih skladatelja (1916), Drugi povijesni koncert ansambla *Cantus* (2016) i koncert Simfonijskog orkestra HRT-a u Studiju Bajsić (2016) pod nazivom *Nova mlada hrvatska glazba*.¹² Nakon Tablice nastavlja o djelima s prvoga od njih, a zatim prelazi na koncert ansambla *Cantus* koji je pretenciozno nazvan *Drugim povijesnim koncertom*, što autor s pravom zamjera. Treći koncert, *Nova mlada hrvatska glazba*, također naslovom aludira na onaj iz 1916, ali suptilnije. Autor se posebno pozabavio generacijskom pripadnošću skladatelja tog koncerta, odnosnom mladih skladatelja prema starijim generacijama te zajedničkim obilježjima najnovije generacije hrvatskih skladatelja. Na kraju detaljnije predstavlja djela dviju skladateljica s tih dvaju koncerata iz 2016. – *The Rape of Rainbow (On the Effects of Monoculture)* Mirele Ivičević te *Miramar/AC* Ane Horvat. Umjesto zaključkom, autor članak završava sljedećim pitanjem: »...znači li to¹³ da nova hrvatska glazba kao periodizacijska oznaka dobiva svoju nasljednicu?« i sam sebi odgovara: »Lako moguće«.

⁸ Više podataka o tom prostoru donosi Nada Bezić.

⁹ Autoričini podaci o koncertu održanome 2. svibnja u HGZ-u ne slažu se s onima iznesenima u članku Sanje Majer-Bobetko. U vezi s autorskim koncertom Dore Pejačević autorica spominje *ad hoc* gudački kvartet koji je svirao na koncertu i u bilješki se pita zašto se taj koncert ne smatra početkom djelovanja Zagrebačkog kvarteta, iako se radi o sasvim drugim ljudima. Isto ponavlja i u zaključku.

¹⁰ Bilo bi bolje da je autor sintagmu »povijesni koncert«, kako za prvi, a još više za drugi, odnosno za treći koncert o kojima piše stavio pod navodnike.

¹¹ Iako je autorica u međuvremenu promijenila mišljenje o važnosti simfonijskog koncerta iz 1916: »Ovaj koncert obilježava istodobno vrhunac moderne i novi početak« (Kos, 2009).

¹² U naslovu spominje dva koncerta kao »nebitne epizode«, a čitatelju ostavlja da od ovih triju odabere na koje je mislio.

¹³ Naime, skladateljčin »stav koji više ne prihvaća ideju da je sve već osmišljeno i da se napredak teško može ostvariti.«

Vjera Katalinić prije uvodnoga poglavlja članku *Zagreb on the Map of Guest Performances in the First Two Decades of the 20th Century* navodi kazališta u Zagrebu u razdoblju o kojemu piše. U uvodnome poglavlju *How Did Zagreb Meet the Year 1900?*, autorica navodi da se u istraživanju najviše oslanjala na novine i na Hrvatski državni arhiv, zatim predstavlja koje je novine koristila i njihovu kratku povijest. Iz statistike donosi podatke o broju stanovnika Zagreba i o mjestima održavanja koncerata. U poglavlju *Who Is a Guest Musician?* definira kako je taj pojam ograničila samo na strance, a zatim donosi brojke za glazbenu pozornicu i za koncerte te razjašnjava zabune u tisku oko dvorana Kola i Sokolane, koje su bile smještene u istoj zgradi, pa se često ne zna što je u kojoj dvorani bilo izvedeno. Zatim navodi gostovanja umjetnika u kazalištu u poglavlju *The Theatre*, gdje strogo definira pojam gosta umjetnika. Poglavlje *Concerts* počinje s HGZ-om osnovanim 1827, zatim spominje Odbor za unapređenje komorne glazbe koji je osnovan 1897. te umjetnike koji su gostovali na koncertima. U *Some Concluding Remarks* zaključuje da ratno razdoblje u Zagrebu nije utjecalo na učestalost gostovanja stranih glazbenika, a zatim navodi zašto su gostovanja bila važna: 1) popunjavala su nedostatke određenih glazbenika, pogotovo u kazalištu, 2) davala su poticaje za stvaranje novih ansambala i podučavanje novih generacija glazbenika, 3) povisila su razinu muziciranja i služila su kao korektiv kvalitete, 4) zadnja opaska odnosi se na poteškoće s kojima su se suočavali putujući glazbenici. Na kraju navodi koje su sve institucije nastale ili su se razvile u tome razdoblju (Zagrebačka filharmonija, Zagrebački kvartet, Zagrebački konzervatorij, odnosno Muzička akademija).

Nada Bezić složila je *Mozaik o Hrvatskom glazbenom zavodu u Prvom svjetskom ratu* počevši od zabrane rada krajem kolovoza 1914. Kako su sve javne zgrade pretvorene u bolnice ili u vojarne, tako je HGZ besplatno ustupao potreban prostor. Dalje spominje tko je sve pohađao glazbenu školu HGZ-a. Sljedeći ulomak posvećuje samoproglašenju škole HGZ-a konzervatorijem, što je vlada poslije dopisom potvrdila. Među učiteljima škole HGZ-a autorica posebno izdvaja violinista Václava Humla i pijanista Svetislava Stančića. Zatim navodi manje poznatog učitelja Glazbene škole, klarinetista Stanislava Krtičku, podatke o nabavi klavira Bösendorfer iz Beča, nestašice, odnosno racionalizaciju hrane i ugljena. Napominje da HGZ-ova arhivska građa iz doba Velikog rata – spisi i koncertni programi – može biti korisna i istraživanjima izvan muzikološke struke, prije svega povjesničarima. Samo jedan plakat za koncert 1. srpnja 1916. ima desetak detalja koji govore o životu u Zagrebu. I ona spominje Odeon i malo bolje pojašnjava o kojem se prostoru radi. Sljedeći odlomak počinje tvrdnjom da je dvorana HGZ-a za vrijeme rata bila jedini pravi koncertni prostor u Zagrebu uz HNK, u kojem je u veljači 1916. održan »povijesni koncert«. Za taj je koncert HGZ na zamolbu Dore Pejačević posudio klavir. Sljedeći odlomak posvećen je koncertima koje je HGZ priredio za svoje članove usprkos zabrani te osnutku koncertne poslovnice HGZ-a krajem 1917, koja je prvi koncert priredila u siječnju 1918, a do kraja 1920-ih priredila je

gotovo 500 koncerata.¹⁴ Autorica iz već obrađenih tipova koncerata izdvaja po jedan primjer: Dobrotvorno posijelo mladeži zagrebačkih pučkih škola, održano u HGZ-u 26. ožujka 1916. te gostovanje slavnog Roberta Stolza 16. veljače 1917. s pjevačima Franzi Ressel i Josipom Weissom, koji su izvodili Stolzova »ozbiljna i vesela« djela. U predzadnjem odlomku autorica nabroja na koje se sve načine HGZ iskazao u ratu. Zadnji odlomak posvećen je koncertnim programima kao vrijednim predmetima proučavanja.

Aldo Foško tekst *Jazz in Zagreb in the 1920s: The Beginning of a New Age in Popular Music in the City?* (koji je u kraćem obliku već objavljen u časopisu *Arti musices* 2017) počinje citatom anonimnog autora iz revije *Svijet* iz 1927, a zatim odmah kreće s prvim poglavljem *Jazz in Zagreb After the End of World War I – Conjectures and Blurry Recollections*, koje zapravo ima ulogu uvoda. Prvo piše o nastanku jazza općenito, a nakon toga zaključuje da je pojava jazzu u Hrvatskoj još neistražena, da nema nikakvog sigurnog datuma ni godine, iako su razni autori (Križić, Fučkar) odabrali 1923. godinu, međutim bez dokumenata i argumenata. Iz Fučkarove knjige citira poduže pismo Dragutina Rucnera koji tvrdi da je njegov *band* bio prvi koji je održao koncert jazz glazbe, međutim njegovi datumi i mjesta ne slažu se s povijesnim činjenicama. Prema tome, autor zaključuje da istraživaču te teme preostaju jedino časopisi kao pouzdani izvori podataka. Spominje se i jedan plakat na koji se poziva Križić tvrdeći da plakat datira iz 1924, a autor teksta uz stručnu ga pomoć smješta u 1927. Autor zatim spominje članak Luje Šafranek-Kavića iz 1925. koji detaljno opisuje jazz, ali ne spominje ni jedan hrvatski *band*. *The Beginnings of Croatian Radiophony and Emergence of the Radioquartet Rosbroj* autor posvećuje programu Radio Zagreba u njegovim prvim danima uz pomoć časopisa koje je na mahove objavljivao od 1926. do 1941. te časopisa *Svijet*, pa *Kulisa* i *Cinema*. Posvećuje se potom radiokvartetu *Rosbroj* i njegovu voditelju Ottu, analizira dvije fotografije ansambla – na jednoj izrijekom piše da se radi o jazz bandu, ali godina nije sigurna. *Significance of the New Era of Jazz and Popular Music in Zagreb* zaključno je poglavlje u kojemu Foško spominje *Rosbroja* kao prvoga glazbenika u Zagrebu dokazano i datirano povezanog s jazzom, dok postoji još nekoliko glazbenika koji su svirali jazz, ali im se u literaturi o jazzu u Hrvatskoj imena ne spominju te zaključuje da je jazz u Hrvatskoj područje vrijedno istraživanja.

Članak **Stanislava Tuksara** *In the Whirlpool of Idealism, Naivety, Escapism, Charity and Propaganda: Music, Mass Media and Public Sphere in Zagreb and Croatia During World War I* po sveobuhvatnosti nadmašuje ne samo tekstove iz posljednje skupine nego je usporediv s plenarnim izlaganjima, iako se autor u uvodu ograđuje tvrdeći da je temu prikazao samo općenito. U uvodu objašnjava status Hrvatske za vrijeme Prvoga svjetskog rata. Vraća se 30 godina unatrag i na odnose u Monar-

¹⁴ Dva segmenta koncertne djelatnosti HGZ-a – dobrotvorni koncerti i gostovanja stranih glazbenika – zasebno su obrađena u ovom zborniku u člancima Violete Herman Kaurić i Vjere Katalinić.

hiji, posebno s Ugarskom. Smatra da se razdoblje od 1914. do 1918. može smatrati prijelaznim razdobljem između društveno-političkog povlačenja i kulturnog odmaka od Habsburške Monarhije te pripremom za buduće ujedinjenje s drugim južnoslavenskim narodima. Naglašava procese i događaje u kulturi općenito i u umjetničkoj (klasičnoj) glazbi. Smatra da se još od 1890, od pojave Moderne situacija u umjetnostima, uključujući i glazbu, može opisati kao formalno prihvaćanje i upijanje centralno- i zapadnoeuropskih suvremenih stilskih idioma, ipak ograničeno južnoslavenskom naivnoidealističkom ideologijom. Kao sredstva kojima je ta situacija u umjetničkoj glazbi promovirana i proširena navodi radio, glazbenu naobrazbu, gramofonske ploče, glazbeno kazalište, koncertne izvedbe i tisak (glazbene kritike), dok se zabavna glazba širila putem glazbenog kazališta i drugih kazališnih izvedbi, koncertnih izvedbi i gramofonskih ploča. To su teme kojima su posvećena poglavlja članka. U poglavlju o radiju spominje dvije radiostanice u Puli koje su izgrađene i korištene samo za potrebe ratne vojne mornarice. O glazbenoj naobrazbi navodi promoviranje glazbene škole HGZ-a u konzervatorij 1916. te u Glazbenu akademiju 1921. U poglavlju o gramofonskim pločama i drugim snimkama vraća se u 1890, kada se počelo snimati u Zagrebu, a najvažnije snimke toga vremena objavljene su na 4 CD-a »Hrvatske snimke 1901-1936« Austrijske akademije znanosti i zagrebačkog Instituta za etnologiju i folkloristiku 2009. godine. Zaključuje da su te snimke napravljene za potrebe dokumentacije i da nisu bile dostupne na tržištu, pa se ne mogu smatrati masovnomedijskim fenomenom. Najopsežnije poglavlje posvetio je glazbenoj kritici, koje počinje repertoarom glazbenih kazališta u Zagrebu, Osijeku i Varaždinu, uočavajući da preteže opereta, što ga navodi na zaključak o stanovitom eskapizmu usmjerenom prema lakšim tipovima glazbe. Što se koncerata tiče, oni su najčešće imali dobrotvornu dimenziju, često su bili ispunjeni vojničkom glazbom i izražavali su lokalpatriotske osjećaje. Posebno se pozabavio zabavnom glazbom i mjestima na kojima se izvodila. U potpoglavlju o mješovitim koncertima spominje one koji su bili čisto propagandnog karaktera i poluozbiljne kavanske koncerte. Članak zaključuje s dvanaest općih teza.

Zaključne napomene

Hrvatsko muzikološko društvo u suradnji s Odsjekom za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU i s Hrvatskim institutom za povijest uspjelo je stotinu godina nakon završetka Prvog svjetskog rata okupiti predstavnike četrnaest zemalja koje su u njemu sudjelovale na suprotnim stranama da bi iz različitih aspekata predstavili njegov utjecaj na glazbu, odnosno na skladateljske strategije, izvedbene prakse i društvene utjecaje. Godinu dana nakon znanstvenoga skupa urednici **Stanislav Tuksar** i **Monika Jurić Janjik** uspjeli su pripremiti za tisak, a Društvo objaviti dosad najmonumentalniji zbornik u svojoj nakladi. Iako će ga vjerojatno tek rijetki pročitati u cijelosti, zbornik koji nudi i otvara cijeli niz općih i posebnih tema, skladateljskih, izvođačkih, institucionalnih,

nacionalnih i globalnih razmjera sigurno će privući pažnju brojnih čitatelja. Istraženi su ratni opusi Charlesa Ivesa, Béle Bartóka, Louisa Viernea, Luje Šafranek-Kavića, Srećka Albinija, Charlesa Viliersa Stanforda, Panče Vladigerova, Arthura Lauriúa, Komitasa Vartabeda, stotina praških violinista i ostalih glazbenika, pjevača, instrumentalista raznih nacionalnosti, brojnih ansambala prije, za vrijeme i poslije rata, repertoari koncerata i kazališta u gradovima i zatvoreničkim logorima, promjene narativa glazbenih vrsta poput simfonije i valcera... Autorice i autori članaka – svaki na svoj način – u ovome zborniku svjedoče o tome da neke države i gradovi nisu osjetili posljedice rata, dok neki jesu, da su neke države nastale, a neke nestale te da su neke promijenile svoje povijesne granice. Najviše zastrašuje činjenica da se mnoge posljedice rata koje su glazbenici doživljavali tada doživljavaju i danas, upravo od objavljivanja zbornika do zaključenja ovog teksta.

Tatjana ČUNKO
Zagreb

Lada Duraković: *Glazba kao odgojno sredstvo u formiranju »socijalističkog čovjeka«: nastava glazbe u osnovnim školama u Hrvatskoj (1945-1965)*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2019, 148 str., ISBN 978-953-6090-63-1

Knjiga *Glazba kao odgojno sredstvo u formiranju »socijalističkog čovjeka«: nastava glazbe u osnovnim školama u Hrvatskoj (1945-1965)* autorice Lade Duraković bavi se problematikom nastave glazbe u prvih dvadeset godina nakon Drugog svjetskog rata. Objavilo ju je Hrvatsko muzikološko društvo uz financijsku potporu Ministarstva znanosti, Hrvatske zaklade za znanost i Zaklade HAZU. Studija je rezultat autoričina rada na uspostavnom istraživačkom projektu *Stvaranje socijalističkoga čovjeka. Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma* Hrvatske zaklade za znanost. Riječ je o trogodišnjem projektu Centra za kulturološka i povijesna istraživanja socijalizma u sklopu kojeg je autorica, ujedno i suosnivačica Centra, svoj fokus stavila na status glazbenog odgoja u razdoblju poraća, spajajući na taj način bogato znanje i dokumentaciju koja je prikupljena dugogodišnjim kontinuiranim istraživanjem društvene uvjetovanosti glazbene prakse, kao i vlastitim interesom za glazbenu pedagogiju u širem društveno-političkom kontekstu. S obzirom na vječnu osjetljivost pitanja odnosa ideologije i školstva, kao i kontinuirane zapostavljenosti nastave glazbe u širem odgojno-obrazovnom kontekstu, studija koja ne generalizira zaključke o socijalizmu kao o razdoblju totalitarizma i gušenja individualnih sloboda i kreativnosti nego donosi znanstvenu metodologiju i interpretaciju bogate dokumentacije vrijedan je doprinos novim naraštajima glazbenih pedagoga, a time i autoričin ulog u budućnost glazbene pedagogije. Jedinostveni spoj muzikološke i glazbeno-pedagoške perspektive koji autorica vješto isprepliće u knjizi stvara narativ koji se odlikuje znanstvenom neutralnošću u kontekstuali-

zaciji glazbenog školstva. Autorica time pokazuje izvrsno poznavanje kontinuuma razvoja nastavne prakse i pripadajućih joj problema koji se pojavljuju i danas.

Širina pristupa tematici u kojoj se vidi autoričino poznavanje povijesnog konteksta, stanja u glazbeno-pedagoškoj praksi, ali i radijskih emisija koje su se proizvodile za potrebe obrazovanja, odraz je njezine kompetentnosti u nekoliko različitih područja djelovanja. Lada Duraković već je gotovo cijelo desetljeće zaposlena na Muzičkoj akademiji Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli kao nositeljica muzikoloških kolegija. Prije toga stekla je više od 15 godina radnog iskustva na Hrvatskom radiju – Radio Puli kao urednica u glazbenom programu. Diplomirala je muzikologiju u Ljubljani, dok je magisterij i doktorat stekla na Sveučilištu u Zagrebu. Njezin se znanstveni interes grana u dva smjera: s jedne strane, ona daje velik doprinos istraživanju glazbenog života Istre u 20. stoljeću, dok se s druge strane bavi suodnosom glazbe i ideologije u 20. stoljeću, što je i područje interesa ove knjige. Ta se dva smjera nerijetko i susreću, što je vidljivo i u njezinu bogatom opusu znanstvenih publikacija koje su objavljene na hrvatskom, engleskom, talijanskom i slovenskom jeziku. Autorica je triju znanstvenih monografija koje su izdane u posljednjih deset godina: *Pulski glazbeni život u razdoblju fašističke diktature (1926.-1943.)* i *Ideologija i glazbeni život: Pula 1945.-1966.*, obje u izdanju Hrvatskog muzikološkog društva, te monografije *Franz Lehár – kapelnik carske i kraljevske mornarice u Puli (1894-1896)* u izdanju Povijesnog i pomorskog muzeja Istre. Svoj znanstveni i pedagoški rad na fakultetu objedinjuje i u sveučilišnom udžbeniku *Metodički aspekti obrade muzikoloških sadržaja – Mediji u nastavi glazbe*, koji je izdalo Sveučilište Jurja Dobrile u Puli i koji piše u koautorstvu s glazbenom pedagoginjom Sabinom Vidulin-Orbanić. S istom autoricom 2020. godine uređuje monografiju Glazbenog odjela Muzičke akademije Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli pod nazivom *Glazbeno obrazovanje izvan okvira*. Pored toga, suurednica je znanstvene monografije *Socijalizam na klupi. Jugoslavensko društvo očima nove protujugoslavenske humanistike* koja nastaje 2013. u izdanju *Srednje Europe*, Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli i *Sa(n)jam knjige u Istri* kao produkt jednog od niza istraživačkih projekata Centra za kulturološka i povijesna istraživanja socijalizma pri Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli.

Tijekom posljednjeg takvog projekta Centra za kulturološka i povijesna istraživanja socijalizma pod nazivom *Stvaranje socijalističkoga čovjeka. Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*,¹⁵ koji je trajao od 2014. do 2017. godine, autorica je istraživala u Hrvatskom državnom arhivu pregledavajući dostupnu građu o statusu glazbenog odgoja u školama u formativnom razdoblju socijalizma. Pritom je u izvorima primijetila ograničavajuće stavove koji »opravdavaju« nedostatak recentnih znanstvenih istraživanja na ovu temu zbog njezine »marginalnosti«, »nezanimljivosti« ili zato što je o njoj »suvišno progovarati jer je sve o tome već ionako poznato«. Prema riječima same autorice u predgovoru knjige, takvi su delegitimirajući stavovi za nju predstavljali poseban izazov i motivaciju »da mladim

¹⁵ Više o projektu na <https://www.unipu.hr/ckpis/socijalisticki_covjek> (15. 10. 2020).

generacijama koje nisu osobno proživjele to razdoblje ostavi[m] studiju artikuliranu na znanstvenoj metodologiji i interpretaciji koja nije pozicionirana (koliko god je to moguće) na pojednostavljenim glorificirajućim ili negatorskim, odnosno ružičastim ili crnim nazorima« (str. 9). Korpus izvora koji je obradila u knjizi doista je velik i obuhvaća 40-ak arhivskih fondova iz Državnog arhiva u Pazinu, Gimnazije Pula, Hrvatskog državnog arhiva u Zagrebu, Hrvatskog školskog muzeja, Knjižnice Nikola Zrinski u Čakovcu te Povijesnog arhiva Slavenskog Broda. Sadrži i 16 nastavnih planova i programa te 226 izvora iz muzikološke, sociološke i (glazbeno-)pedagoške literature. Popis izvora obogaćuju 24 ilustracije te kazalo imena. Duraković u uvodnom dijelu knjige podrobno objašnjava izvore koje koristi, što će osobito značajno biti glazbenim pedagozima mlađih generacija kojima će ta kategorizacija moći poslužiti kao putokaz u daljnjem otkrivanju dane tematike i samog razdoblja. Kao izvore od osobitog značaja izdvojiti ćemo ostavštine dvojice sukreatora poratne obrazovne politike Slavka Zlatića i Jože Požgaja te brojne članke iz glazbenih, pedagoških i kulturoloških časopisa i revija koji su donosili smjernice, uglavnom ideološke naravi, o tome kako bi trebalo podučavati glazbu.

Oslanjajući se na autoričinu namjeru da se ovom knjigom obrati prvenstveno mlađim generacijama glazbenih pedagoga kako bi im približila put razvoja njihova zanimanja iz perspektive glazbene nastave u razdoblju socijalizma, i ovaj će prikaz biti namijenjen prvenstveno njima, s ciljem da se razumiju doprinosi mnogih aspekata ove knjige suvremenoj glazbeno-pedagoškoj tematici. U konceptualnom smislu knjigu možemo podijeliti na dvije velike cjeline koje odlikuje kretanje od općeg stanja i razmatranja glazbenog obrazovanja u školama u kontekstu društvenih prilika (prva cjelina) do konkretizacije sadržaja na primjeru upisivanja ideologije u praksu nastave glazbe (druga cjelina). Prva, najduža cjelina nosi naslov *Glazbeno obrazovanje u školama u kontekstu društvenih prilika* i sastavljena je od osam potpoglavlja, dok je druga nazvana *Upisivanje ideologije u glazbenu nastavu* i razrađena je na četiri potpoglavlja. Svojevrsni dodatak na kraju knjige nosi naslov *Iz življene prakse* i cijeloj razradi teme daje najvažniju potvrdu jer donosi svjedočanstva dvadesetak kazivača o provođenju nastave glazbe u vrlo skromnim uvjetima poraća. S obzirom na to da je riječ o pričama iz stvarnog života i o zanimljivostima iz novinskih članaka, u prikazu ćemo i krenuti od kraja knjige jer se upravo taj dio obraća čitateljima svih dobi pa je lako zamisliti da će prosječni čitatelj, iz znatiželje za stvarnim iskustvima ljudi, ovu knjigu početi čitati upravo od kraja, a zatim se vratiti na početak. Kazivači su odabrani prema nekoliko kriterija koji pridonose autoričinoj cjelovitosti u pristupu temi: jedan je kriterij bila različitost u radnom pristupu pojedinih učitelja, dok je drugi kriterij bila zastupljenost iskustava iz različitih hrvatskih, seoskih i urbanih sredina. Čitajući gotovo dnevničke zapise iz života tadašnjih nastavnika glazbe iz cijele zemlje, s jedne strane iz prve ruke doznajemo njihove probleme, poput službovanja u manjim mjestima u kojima su morali predavati »sve samo ne pjevanje i muziku«, dok se s druge strane otvara problematika nedostatka stručnog kadra glazbenih pedagoga u više od 172 općeobrazovne škole. Primjećuju se i veliki trud, upornost i

entuzijazam oko organizacije i vođenja aktivnog muziciranja u zborovima i orkestrima, nabave glazbenih instrumenata, odlazaka na natjecanja i u kazališta u suradnji s Muzičkom omladinom, uvođenja sve zahtjevnijeg repertoara i Orffova instrumentarija u praksu te korištenja tada dostupne tehnologije u nastavi. Čitajući priče svojih kolega iz razdoblja socijalizma u današnjem vremenu, kada je glazbeno-pedagoška struka generalno ipak napredovala te joj se omogućila infrastruktura inicijalnog visokoškolskog obrazovanja i cjeloživotnog usavršavanja, mladi nastavnici glazbe mogu puno naučiti o vlastitoj profesiji. Neovisno o činjenici da je od razdoblja socijalizma do danas nastava Glazbene kulture izgubila satnicu od dva sata nastave tjedno, kao i o promjeni nastavnih planova i programa u kojima se od »svaštarenja«, naglaska na aktivnom muziciranju i glazbenom opismenjavanju posljednjih 15 godina fokus stavlja na slušanje glazbe kao jedinu obveznu aktivnost,¹⁶ zaključak je isti: i nekad su nastavnici dokazivali, a i danas dokazuju da su »sami sebi najbolji kurikulum«.¹⁷ Autorica tu tvrdnju potkrepljuje donoseći i nekoliko članaka iz *Školskih novina*, fotografija s premijera dječje opere i stranica iz bilježnica učenika. Iz članaka tako doznajemo da je u osječkom Narodnom kazalištu 1958. godine izvedena prva dječja opera u cijeloj Jugoslaviji (*Jež mladoženja* austrijskog kompozitora Cezara Brezgena), koju su pripremili učenici na slobodnim aktivnostima u sklopu Vježbaonice Učiteljske škole u Osijeku. Zanimljivo je da je više od 60 godina kasnije u Hrvatskoj još uvijek rijetkost vidjeti suradnje takvog tipa, iako se one promiču u novom kurikulumu iz predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost iz 2019. godine u obliku interdisciplinarnih umjetničkih projekata i izvanučioničke nastave u zajednici.¹⁸ Druga je zanimljivost članak iz *Školskih novina* koji je napisao Mato Lovrak, a predstavlja uspjeh stanovitog učitelja Franje Vernika u vodstvu dječjačkog zbora u muškoj školi. Čitati o dječjačkom školskom zboru u kojem je bilo preko stotinu pionira i o roditeljima koji su se zatekli na probi takvog zbora očarani, kao i djeca, radom zborovođe, u današnjem je vremenu potpuni anakronizam. Pritom nije riječ o izvanrednim pandemijskim okolnostima koje su privremeno onemogućile bilo kakva okupljanja i pjevanja uživo nego o sustavnoj degradaciji statusa nastavnika, ali i samog predmeta Glazbene kulture u odnosu na »važnije« predmete u školi. Pored toga, užurban tempo života i zakrčenost rasporeda današnje djece, kojoj se nudi daleko širi spektar izvannastavnih aktivnosti nego što je to bilo u razdoblju socijalizma, odrazili su se i na opadanje popularnosti pjevačkog zbora kao izvannastavne i izvanškolske aktivnosti, pogotovo među dječacima. Upravo će zato jedna ovakva crtica biti dragocjena uspomena mnogim nastavnicima, ali i širem čitateljstvu, na

¹⁶ Pavel ROJKO: HNOS za glazbenu nastavu u osnovnoj školi, ili: što je glazbena nastava dobila Hrvatskim nacionalnim obrazovnim standardom, *Tonovi*, 45/46 (2005), 5-16.

¹⁷ Hartmut von HENTIG: *Humana škola: škola mišljenja na nov način: vježba praktičnog uma*, Zagreb: Educa, 1997.

¹⁸ *Odluka o donošenju kurikuluma za nastavni predmet Glazbene kulture za osnovne škole i Glazbene umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj* (NN, 7/2019). Dostupno na <https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_7_151.html> (15. 9. 2020).

vremena u kojima je na cijeni bila tradicija amaterskog zbornskog muziciranja i školskih zborova koji su izvodili zahtjevan zbornski repertoar.

Glas nastavnika glazbe iz razdoblja socijalizma koji odjekuje trećim dijelom knjige u drugoj je cjelini stavljen u povijesno-društveni kontekst s obzirom na to da se u njemu obrađuje upisivanje ideologije u glazbenu nastavu, odnosno profil učitelja i nastavnika glazbe kao posrednika stavova i vrijednosti. Doznajemo da je mjerilo »njihova domoljublja, političke svijesti i osobnog odnosa prema svojem pozivu, posebice u prvim poratnim godinama« (str. 79) bio upravo društveni angažman koji je podrazumijevao odanost ideji socijalizma kroz praćenje političkih zbivanja, umjetničkih dostignuća te gospodarskog i društvenog razvitka zemlje i sl. Time je njihov rad trebao biti »usmjeren u korist zajednice, odvojen od neposredne materijalne nagrade i individualne koristi« (ibid.). Autorica ovdje navodi misao jednog od najznačajnijih glazbenih pedagoga u 20. stoljeću Jože Požgaja koji kaže da se od nastavnika glazbe, osim posjedovanja stručnih i pedagoško-metodičkih znanja, očekivalo da bude »po obrazovanju i kulturi seriozni muzičar i pedagog, a po srcu strastveni muzikant« (str. 80). Time se opet potvrđuje Hentigova misao o učitelju koji je sam sebi najbolji kurikulum, ali i to da bi nastavnik glazbe trebao biti »pučki čovjek« koji ima izgrađen status u zajednici i odnos prema njoj. Međutim, rezultate njihova rada i glazbenog obrazovanja općenito u tom je razdoblju teško svesti pod zajednički nazivnik ne samo zbog toga što je ovisio o radu, razini znanja i angažmanu svakog nastavnika nego i zato što su okolnosti provođenja nastave bile takve da ju je nerijetko provodio nestručni kadar. Doznajemo da je do sredine 60-ih godina 20. stoljeća zanimanje nastavnika glazbenog odgoja sa završenim višim ili visokim stupnjem obrazovanja bilo deficitarno. To nije pogodilo zahtjevima tadašnjih kurikula s obzirom na to da su obuhvaćali široki spektar aktivnosti (pjevanje, sviranje, slušanje glazbe, stvaralaštvo, glazbeno opismenjavanje i sviranje) koje su svakako zahtijevale »sustavno i kontinuirano obrazovanje nastavnog kadra« (str. 81). Osim toga, tadašnji su se nastavnici suočavali s nizom problema, poput skromnih materijalnih uvjeta za izvedbu nastave, nedostatka priručnika i ostale literature koja je namijenjena nastavnicima, auditivnih sredstava, uređaja za reprodukciju zvuka i sl. Iz iskaza tadašnjih učenika doznajemo kako mnogi nastavnici glazbe nisu poznavali note, metodiku nastave Solfeggia, kao ni kanonska djela iz glazbene literature koja se slušala u školama. Gledano iz današnje pozicije, ovaj dio teksta čitatelju pokazuje veliki skok koji se učinio po pitanju usustavljanja i stabiliziranja visokoškolskog glazbenog obrazovanja budućih nastavnika glazbe u Hrvatskoj. Oni danas završavaju studije na akademijama u Zagrebu, Splitu, Osijeku i Puli, a nerijetko donose i nove spoznaje s inozemnih studija. Također, pokazuje im i da je, unatoč i dalje slabim materijalnim uvjetima u mnogim školama, dostupnost audio-vizualnog sadržaja puno veća, dok je razvoj tehnologije i tržišta udžbenika i priručnika znatno napredovao.

U drugoj je cjelini zanimljivo i otvaranje problematike nastave glazbe u manjim mjestima, u kojima je nastava glazbe imala ključni značaj za stvaranje kultur-

nog života zajednice, kao i za stvaranje pozitivnog odnosa prema samom procesu učenja i umjetnosti. U takvim se sredinama često nije polagala važnost u obrazovanje i djeca su nerijetko izostajala s nastave, primjerice, zbog poljoprivrednih radova. Za nastavnika glazbe u takvim sredinama temeljni su izazovi bili podići status nastavnog predmeta na višu razinu, rad u kombiniranim odjelima te stvaranje autoriteta i motivacijskog okruženja među učenicima, ocjenjivanje isključivo na osnovi zalaganja te suočavanje s kolegama u nastavničkom kolektivu koji su nerijetko omalovažavali i njih i njihov predmet te su ga smatrali nepotrebnim u obveznom školovanju ili, pak, pukom logistikom za priređivanje školskih svečanosti. Uzimajući u obzir i činjenicu da su upravo mala mjesta u kadrovskom smislu dobivala najslabije obrazovane nastavnike jer su oni obrazovaniji uglavnom imali veće ambicije i htjeli su raditi u većim mjestima, a često su bili i preopterećeni radom u više škola, razvidno je da situacija nije bila nimalo laka. Ipak, u knjizi doznajemo da je bilo i ambicioznih pojedinaca, poput nastavnice koja je osnovala glazbenu školu unutar osnovne škole i sama nabavila klavir ili, pak, onih nastavnika koji su predavali i u glazbenoj i u osnovnoj školi, pa su postizali rezultate s učenicima u objema institucijama. Iz iskaza nastavnika doznajemo o ranjivoj poziciji svih nastavnika koji su se isticali »izlaskom iz okvira« u svojem radu, kako u nastavničkom kolektivu, tako i pod budnim okom prosvjetnih inspektora. Osim kontrole i stručne podrške nastavnice, inspektori su provjeravali političku i idejnu ispravnost njihova rada. Iako su nastavnicima u globalu predbacivali nedovoljnu društvenu angažiranost, odnosno nepercipiranje važnosti »razumijevanja glazbe kao društveno uvjetovane pojavnosti«, iz iskaza nastavnika vidimo da je u praksi njima doista bila najbitnija sama glazba, dok se sinkronizacija idejnih nastavnih sadržaja s gradivom vezanim uz glazbu uglavnom kompenzirala »pjevanjem pionirskih pjesama« (str. 88). Zanimljivo je da je u suvremenoj glazbenoj pedagogiji i dalje aktualno filozofsko pitanje treba li poučavati glazbu neovisno o kontekstu u kojem ona nastaje (Reimerov estetski pristup) ili je treba promatrati kao ljudsku praksu, pri čemu se naglašava važnost učenja glazbe u kontekstu (Elliotov praksijalni¹⁹ pristup). Pritom potonji zagovara demokratičnost u obrazovanju, inkluziju i društvenu pravdu, ali i učenje *u, o i kroz* glazbu u svrhu osnaživanja pojedinca i zajednice.²⁰ Premise ovakvog pristupa nalaze se i u novim kurikulumima nastave Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti, stoga bi bilo zanimljivo u nekoj budućoj studiji napraviti upravo usporedbu društveno-političke uvjetovanosti glazbeno-pedagoške prakse u obama režimima.

U sklopu druge cjeline doznajemo i o simbolima i ritualima školskih priredbi i zahtjevima koji su se postavljali pred nastavnike glazbe, bez čije je djelatnosti

¹⁹ Snježana DOBROTA: Prema univerzalnoj filozofiji glazbenog obrazovanja, u: Sabina Vidulin-Orbanić (ur.): *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena: zbornik sa Prvog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga u Puli*, Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2009, 67-77.

²⁰ David J. ELLIOTT – Marissa SILVERMAN: *Music Matters. A Philosophy of Music Education (2nd edition)*, New York: Oxford University Press, 2015.

svaki školski događaj bio nezamisliv. Zbor se smatrao vrhuncem glazbeno-pedagoškog djelovanja i svojevrsnom »osobnom kartom« svake škole, a u njemu su bili angažirani svi učenici jer se smatralo da će »pjevanje u zboru pomoći daljnjem angažmanu učenika u općem društveno korisnom radu« (str. 92). Organizacija školskih svečanosti povezivala je školu s lokalnom zajednicom, što je često, osobito u malim sredinama, nastavnike stavljalo u važnu poziciju pokretača društvenih aktivnosti jer su u takvim sredinama to često bile jedine kulturne manifestacije. Uključivanje svih učenika u zbarsko pjevanje kao obveznu aktivnost neminovno je sa sobom otvorilo i pitanje kvalitete izvedbe, pa tako doznajemo da se ubrzo nakon uvođenja obveze pjevanja u zboru ta preporuka revidirala jer se utvrdilo kako postoji potreba za selekcijom učenika. O tome, kao i o zbarskom repertoaru i provođenju simboličkih praksi u svrhu jačanja kolektivne nacionalne svijesti, legitimacije društvenih institucija i autoriteta te o usađivanju vrijednosnih sustava i pravila ponašanja doznajemo iz iskaza kojima autorica potkrepljuje rečeno, oslanjajući se u teorijskom smislu na tipologije Hobsbawmovih »izmišljenih tradicija«. Ono što je tu još važno osvijestiti je i to da je stav prosvjetne politike prema nastavi glazbenog odgoja nakon Drugog svjetskog rata bio generalno pozitivan te da se vodilo računa o tome da se sva djeca glazbeno opismene, da muziciraju i da se upoznaju s glazbenom literaturom, što je dalo priliku djeci iz radničke klase da razviju i njeguju svoj umjetnički talent. Bogata tradicija zbarskog i orkestralnog amaterskog muziciranja koja je nastala baš u to vrijeme pobudila je interes za pohađanjem glazbenih škola koje su se počele otvarati diljem Hrvatske. Stoga bi bilo zanimljivo napraviti i ekvivalentnu studiju koja bi se odnosila na nastavu glazbe u glazbenim školama u danom razdoblju. Tu se otvara i pitanje problematike zabavne i crkvene glazbe, kojima autorica posvećuje cijelo potpoglavlje i za koje kaže kako nisu bile podobne jer nisu imale prosvjetiteljsku, odnosno obrazovnu funkciju kakvu je vlast namijenila glazbi u državi. Osobito je zanimljivo čitati da je već tada postojala ideja o uvođenju popularne glazbe i jaza u glazbene škole, kao i da su postojale inicijative na eksperimentalnoj razini. Budući da je to još uvijek aktualno pitanje u našoj glazbeno-pedagoškoj praksi i da prema popularnoj glazbi postoji određena doza straha, pa i latentnog otpora mnogih pedagoga, prvenstveno iz nepoznavanja metodike njezine transmisije u pedagoškom procesu (što se još uvijek ne radi na studijima glazbe u Hrvatskoj), otvaranje ove teme od izuzetnog je značaja za sve glazbene pedagoge koji danas rade u odgojno-obrazovnom sustavu. Razumijevanje korijena problematike autorica raščlanjuje kroz zapise s kongresa i zasjedanja, iz stručnih časopisa, svjedočanstva tadašnjih učenika, pa čak i iz razgovora s tadašnjim predsjednikom Titom. Pritom doznajemo kako su popularna i jazz glazba ipak našle svoju nišu u školama, a s vremenom su službene kulturne politike i tržište popularne glazbe počeli surađivati, što se odrazilo i na školski sustav u kojem se popularni glazbeni žanrovi počinju tolerirati i kontrolirati. Sadržaji iz popularne kulture u službene su nastavne programe i udžbenike uvršteni

70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća i do danas su ostali količinski na skromnoj razini u usporedbi sa zapadnoeuropskom klasičnom glazbom. Vrijeme će pokazati hoće li najnoviji zahtjevi koji su objedinjeni u prijedlogu kurikula *Škola za život* iz 2019. godine, a koji promiču jednakost između klasične, popularne i tradicijske glazbe u nastavi Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti, donijeti stvarne promjene.

Još jedna tematika koju Duraković otvara u drugoj cjelini knjige je i odnos obrazovne politike prema glazbenim praksama koje se vežu uz Katoličku Crkvu. S obzirom na to da crkveni postulati nisu bili kompatibilni sa socijalističkim jer se naprednim u školstvu smatralo samo ono što je propagiralo novi politički sustav, odnosno odgoj u duhu marksizma i ateizma, Vjeronauk je bio izborni predmet koji je pohađao vrlo mali postotak učenika te su ga ravnatelji i nastavnici često marginalizirali i omalovažavali, a na koncu je zabranjen 1952. Komunistički režim nije bio sklon vjerskom repertoaru pa su se glazbene aktivnosti koje su uključivale vjerske pjesme preselile u crkve, koje su na neki način postale konkurentne nastavi glazbe u školama. Prema iskazima tadašnjih učenika vidimo da su crkve bile mjesta gdje su djeca učila svirati i gdje su postojali višeglasni zborovi, tako da je to za mnoge bio prostor stvaranja pozitivnog odnosa prema muziciranju u glazbenoj kulturi općenito. Zanimljivo je da je danas pozicija Katoličke Crkve u društvu potpuno drugačija nego u doba socijalizma, a samim time se promijenio značaj predmeta Vjeronauk unutar nastavne prakse. Iako je to još uvijek izborni predmet, ima satnicu od čak dva sata tjedno (u usporedbi s nastavom glazbe koja je obvezna i izvodi se jednom tjedno). Po uzoru na zemlje u inozemstvu možemo primijetiti da se u našim medijima sve češće postavljaju pitanja treba li uopće u obrazovnom sustavu postojati predmet vezan uz vjerski odgoj, zatim pitanja odnosa vjerskog i građanskog odgoja unutar kurikula, problematike sudjelovanja učenika koji nisu katolici u školskim priredbama koje njeguju religijsku tematiku, kao i pitanja o nedostatku brige sustava za učenike koji ne pohađaju katolički vjeronauk. Time se ne možemo ne zapitati je li došlo do stvarne promjene u odnosu na kontekst razdoblja kojim se bavi ova knjiga, s obzirom na to da se Crkva danas nalazi u dominantnoj, a ne u potlačenoj poziciji u kontekstu stvaranja obrazovnih politika koje često konveniraju njezinu nauku. Stoga je autorica otvaranjem ove teme kreatorima politika, nastavnicima i svima onima koji su na bilo koji način uključeni u rad odgojno-obrazovnog sustava dala važan uvid u navedenu problematiku u kontekstu odnosa između glazbenog i vjerskog odgoja u razdoblju socijalizma, naglašavajući da se tada, unatoč zahtjevima vladajućih za odgojem »socijalističkih ličnosti«, ipak vrijedno i s entuzijazmom »radilo na tome da se glazba približi mladima« (str. 106).

Znanstvene metode kojima se autorica koristila u ovoj studiji odlikuje velika sistematičnost i maksimalna objektivnost, iako i sama autorica naglašava kako je svjesna moguće subjektivnosti u periodizaciji i selekciji pojedinih događaja na temelju vlastite prosudbe. Iz samog je teksta vidljivo da Duraković piše iz perspektive historijskog, odnosno kulturnog materijalizma, promatrajući i opisujući razvoj

glazbene kulture i glazbenog obrazovanja kroz materijalne, društvene, političke i ekonomske okolnosti u kojima su se razvijali. Pritom se minimalno bavi metodičkim aspektima, oslanjajući se na perspektivu šireg društveno-političkog konteksta, s obzirom na to da je upravo ta perspektiva ona koja u dosadašnjim istraživanjima nerijetko ostaje po strani. Vrijednost koju pokazuje koristeći metodu usmene povijesti,²¹ odnosno iskaze svjedoka tadašnjeg života, upravo su odnosi moći kroz koje se iskristalizirala činjenica da su nastavnici, neovisno o tome kakav su stav imali prema »idejnosti u nastavi«, ipak uglavnom bili neupućeni u to kako aplicirati političke ideje u konkretne glazbeno-nastavne sadržaje. Upravo je zato važno osvijestiti sve dobro što se njegovalo na nastavi glazbe u razdoblju socijalizma, a to je afirmiranje humanističkih vrijednosti koje su danas uglavnom obezvrijeđene: »oplemenjivanje unutarnjeg života mladog čovjeka, duh solidarnosti te kooperativne ideale uzajamnosti i prijateljstva« (str. 107). Nakon razdoblja socijalizma u kojem se glazbeni odgoj kao nastavni predmet itekako uvažavao u okviru obveznog obrazovanja i u sadržajnoj strukturi kojeg se njegovao ekvilibrij sastavljen od različitih vidova aktivnog muziciranja, slušanja glazbe i muzikoloških sadržaja, a sve to u svrhu samoaktualizacije učenika, taj se »ideal« više nikad nije dosegnuo. Kako bi pojasnila kontekst koji je u poratnom razdoblju odredio status i mogućnosti izvođenja tog »ideala« glazbenog odgoja u primarnom obrazovanju, autorica u prvoj i najvećoj cjelini knjige daje cjelovit pregled glazbenog obrazovanja u školama u kontekstu društvenih prilika. Tekst je organiziran u potpoglavlja koja sadržavaju pregled poratne obrazovne politike, nastavnih planova i programa, analizu udžbenika i priručnika, mogućnosti školovanja budućih učitelja glazbenog odgoja, udruženja glazbenih pedagoga te glazbeno-obrazovnih radijskih emisija. Ono što je zanimljivo je da autorica započinje uvodno poglavlje ilustrirajući premisu da se nastavni ciljevi i sadržaji deriviraju iz ideoloških modela kroz objašnjenje suvremenog konteksta, i to na primjeru prekida kurikularne reforme 2016. godine, u ozračju stremljenja interesa političkih moćnika da oblikuju nastavne sadržaje sukladno njihovim interesima, a ne interesima društva znanja.

Da je problematika koja je postavljena u knjizi aktualna i danas autorica pokazuje i kroz potpoglavlje koje se bavi glazbenim odgojem kao estetskim odgojem djeteta u kojem, kao i u suvremenoj glazbeno-pedagoškoj literaturi, možemo primijetiti ideju da glazba treba biti dostupna svima. U razdoblju socijalizma na našem je području postojala »potreba da se nadiđu klasne, rodne i intelektualne barijere u glazbenom obrazovanju s krajnjim ciljem promjene socijalnog sastava publike i profesionalnih glazbenika« (str. 25). U smislu ideje dostupnosti i otvorenosti glazbe svima, a ne samo društvenoj eliti, povezanosti glazbeno-pedagoške intervencije i razvoja politika u zajednici, kao i kolektivnog muziciranja te transformativnog učinka

²¹ Pozivajući se na vlastito skromno iskustvo u korištenju ove metode, Duraković navodi studije kojima se poslužila u procesu istraživanja i pisanja, što će biti od osobite koristi mladim čitateljima-znanstvenicima.

u društvu, paralelu možemo povući i s recentnim razvojem pojma *community music*, koji obuhvaća sve šire područje na razmeđu glazbene pedagogije, etnomuzikologije i muzikoterapije.²² *Community* glazbenici uglavnom u kontekstu neformalnog obrazovanja djeluju za dobrobit zajednice čineći glazbu dostupnom svima, s posebnim naglaskom na ranjive skupine u društvu, pa ih možemo smatrati društvenim radnicima, kako su ih i nazivali u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata, kada se ideja o novom vidu društveno angažiranoga profesionalnoga glazbenog djelovanja i pojavila. Gotovo u isto vrijeme na našim se prostorima podrazumijevalo da su glazbeni pedagozi »društveni radnici«, »odgajatelji i prosvjetitelji, a ne samo prenositelji znanja«. Time se »metaforički smanjivala podjela na 'one koji misle' i 'one koji proizvode', odnosno klasno-socijalna distanca između 'intelektualaca' i 'proizvođača'« (str. 19). Rad se shvaćao kao društvena obveza, a radno vrijeme nadilazi rad u školi te obuhvaća i zalaganje u zajednici. Ipak, kako doznajemo u potpoglavlju *Školovanje budućih učitelja glazbenog odgoja u razrednoj i predmetnoj nastavi*, postojala je neželjena klasna stratifikacija među nastavnim osobljem, prvenstveno zato što nastavnici nisu imali jednaku razinu obrazovanja. Naime, škole za obrazovanje stručnoga glazbeno-nastavnog kadra najčešće nisu bile dostupne djeci iz radničke klase jer si nisu mogla osigurati materijalne uvjete za učenje glazbe. Usporedba profesionalnog profila glazbenog pedagoga kao »društvenog radnika« danas i u razdoblju socijalizma mlađim bi generacijama glazbenih pedagoga mogla donijeti cjeloviti uvid u vlastito profesionalno djelovanje u lokalnom kontekstu u kojem žive i rade. U tom smislu ovaj dio knjige može biti izvrstan temelj i za teorijsko i za praktično i za kontekstualno određenje pojma *community music* kao nove mogućnosti da profesionalni glazbenici djeluju u zajednici i na tržištu rada u Hrvatskoj.

Duraković posebno potpoglavlje unutar prvog dijela knjige posvećuje i Udruženju muzičkih odgojitelja Hrvatske, strukovnoj udruzi glazbenih pedagoga koja je pružala značajnu potporu radu učitelja i nastavnika, koje je zajedno s Udruženjem pedagoga muzičkih škola Hrvatske organiziralo kulturna događanja u zajednici, seminare i natjecanja, koje je surađivalo s Muzičkom omladinom i »Školskim radiom«, tiskalo literaturu te surađivalo s ekvivalentnim udrugama u inozemstvu. Udruženje se neprestano zalagalo za poboljšanje nastavnih planova i programa te za same izvedbe nastave, što je rezultiralo uvođenjem dvaju satova nastave glazbe tjedno 1960. godine. Kako doznajemo iz autoričine opsežne analize poratnih nastavnih programa u potpoglavlju *Nastavni planovi i programi*, dokumenti su se brzo mijenjali, ali u sadržajnom smislu nisu donosili puno novina te su se ciljevi i zadatci uglavnom prepisivali iz prethodnih inačica. S obzirom na kadar koji je u to vrijeme izvodio nastavu glazbe, odnosno na nedostatak istog, te se promjene progra-

²² Više informacija nalazi se u poglavljima *Community Music and Music Therapy: Jointly and Severally* Stuarta Wooda i Garyja Ansdella, *Community Music and Ethnomusicology* Stephena Cottrella i Angele Impey te *Community Music in the United Kingdom* Kathryn Deane u knjizi *The Oxford Handbook of Community Music* (Bartleet, B.-L. i Higgins, L., ur.) iz 2018. godine, koja daje sustavan pregled područja.

ma najčešće nisu ni pratile, pisali su ih uglavnom mladi i neiskusni nastavnici, a često su smatrali i da su pretrpani zahtjevima i sadržajima koje nije moguće izvesti s obzirom na malu satnicu. Autorica u ovome dijelu opisuje problematiku svakog propisanog nastavnog područja kroz koju jasno vidimo kako je došlo do potrebe i zahtjeva za glazbenim opismenjavanjem učenika, što je gotovo potpuno izbačeno iz današnjih kurikula.

Nakon predstavljanja nastavnih programa slijedi potpoglavlje o udžbenicima i metodičkim priručnicima u prvim poratnim godinama i nakon šezdesetih godina 20. stoljeća, u kojem je posebno zanimljivo pratiti prijepore i polemike tadašnjih glazbenih pedagoga Josipa Završkog, Jože Požgaja, Zlatka Grgoševića, Lovre Županovića i dr. koji su se nisu slagali oko sadržaja i metoda rada. Vjerojatno najvažniji doprinos ovog potpoglavlja krije se u otvaranju teme funkcionalne muzičke pedagogije Elly Bašić i objave njezina udžbenika *Sedam nota, sto divota*, (jedinog od svih spomenutih) koji se i danas koristi u nastavi Solfeggia. Ova se istaknuta glazbena pedagoginja, poput mnogih »alternativnih« glazbenih pedagoga 20. stoljeća, kao što su Carl Orff, Zoltán Kodály i Émile Jaques-Dalcroze, zalagala za važnost holističkog i sinkretičkog doživljaja glazbe. Iako ju je privilegirana glazbeno-pedagoška elita godinama javno diskreditirala, Bašić nije pokleknula pred kritikama funkcionalne metode koju je temeljito razradila, udžbenika i glazbene škole koju je otvorila, a koja je programski korelirala s osnovnom općeobrazovnom školom.²³ Dokaz za to svakako su generacije renomiranih umjetnika koji su svojim predanim umjetničkim radom obogatili hrvatsku i svjetsku umjetničku scenu. U tom je smislu od neizmjerne važnosti otvaranje i sagledavanje tematike funkcionalne muzičke pedagogije Elly Bašić iz povijesno-društvene perspektive, čime je Duraković otvorila »Pandorinu kutiju« u kojoj se sasvim sigurno nalazi mnogo neotkrivenog i neizrečenog. Nadamo se da će autoričin doprinos otvaranjem ove teme u knjizi biti poticaj za neka daljnja istraživanja.

Zadnje potpoglavlje u prvoj cjelini nosi naziv *Glazbene emisije »Školskog radija«*. U njemu autorica iznosi problematiku verbalizma u nastavi glazbe zbog neadekvatnih materijalnih uvjeta u školama, koje su rijetko posjedovale uređaje za reprodukciju zvuka. »Školski radio« u tom je smislu odigrao značajnu ulogu te je od 1953. godine, kada je pokrenut, pružao školama najčešće jedinu mogućnost reprodukcije i upoznavanja glazbenih djela. U izradi emisija sudjelovali su brojni renomirani glazbenici, a izdavao se i časopis *Radio u školi* koji je sadržavao program i opis emisija namijenjen pripremi nastavnika u vremenskoj i organizacijskoj izvedbi nastave. Doznajemo i da je za potrebe snimanja emisija za niže razrede pri redakciji Radija osnovan i dječji orkestar koji je muzicirao na Orffovu instrumentariju, a koji su činili učenici iz zagrebačkih općeobrazovnih škola. Emisije su se pro-

²³ Nataša PERAK LOVRIČEVIĆ (ur.): *Vjerujem svakom djetetu: Tekstovi iz ostavštine Elly Bašić*, Zagreb: Glazbeno učilište Elly Bašić, 2014.

gramski oslanjale na nastavne planove i programe, a uključivale su slušatelje u proces slušanja glazbe, aktivnog muziciranja i usvajanja muzikoloških sadržaja, s naglaskom na to da nastavnik u razredu pritom postaje facilitator samog procesa. Autorica navodi da je slušanje radijskih emisija u školi tada imalo obrazovnu i odgojnu ulogu, a emisije su dijelom nadomještale »nedostatno ili nedovoljno stručno vođenu nastavu glazbenog odgoja« (str. 71). Gledajući iz današnje pozicije, i ovdje Duraković otvara jedan od stalnih problema u obrazovanju, a to je pitanje korištenja tehnologije i proizvodnje medijskih sadržaja koji su namijenjeni korištenju u nastavi. Usporedi li čitatelj »digitaliziranu« današnjicu s razdobljem u kojem su radioprijemnici i gramofoni u razredu bili više iznimka nego pravilo, uvidjet će da je prije više od pola stoljeća u Hrvatskoj postojala usklađenost programske politike radija s pedagoškim principima i razrađena infrastruktura za implementaciju radijskih emisija u nastavu, iako je i tu bilo određenih poteškoća vezanih uz materijalnu i metodičku pripremu nastave, kao i skepsa nastavnika prema korištenju emisija u nastavi. Otpor se javljao ponajviše zbog nekompetencije nastavnika za pripremu i implementaciju radijske emisije u nastavni proces, često u sadržajnom i metodičkom smislu. I danas primjećujemo gotovo istu problematiku, samo je vrsta medija drugačija, no ono što je možda nepovratno izgubljeno u odnosu na razdoblje socijalizma upravo je svijest medijskih kuća o potrebi da se kreiraju programske politike koje se bave *edutainmentom* i aktivno surađuju s obrazovnim sustavom.²⁴ U tom je smislu ovaj dio teksta vrlo aktualan, pogotovo u doba pandemije kada su i medijske kuće i nastavnici primorani izrađivati digitalne sadržaje koji su namijenjeni za nastavu na daljinu. Prava je šteta da radijske emisije koje su nastale u sklopu »Školskog radija« do danas nisu sačuvane jer su pokazivale tematsku bezvremenost i vrijedan uvid u glazbenu literaturu. Razrada jednoga takvoga glazbenog programa za djecu i mlade danas, i to u onakvom obliku i obujmu kakav je bio nekad, uz osuvremenjivanje novim tehnološkim mogućnostima, značila bi dostupnost kvalitetnih sadržaja ne samo svakoj školi nego i svakom domu. To bi ujedno mogla biti sjajna prilika za osnaživanje statusa glazbene kulture i umjetnosti u društvu, samog nastavnog predmeta unutar škole, ali i prilika mnogim glazbenicima za rad u medijima u situaciji kada im je nastup uživo gotovo u potpunosti onemogućen.

Sagledavajući ovo višeslojno djelo u cjelini, za kraj ćemo zaključiti kako je riječ o kvalitetnoj studiji koja otvara mnoga pitanja aktualna u glazbenoj pedagogiji nakon Drugog svjetskog rata, ali i danas. Jedno od najvažnijih pitanja odnosi se na političnost obrazovanja i onih koji u tom procesu sudjeluju, što nam ova studija

²⁴ Engleska riječ *edutainment* složenica je koja je nastala od riječi *education* (odgoj i obrazovanje) i *entertainment* (zabava). U medijskoj pedagogiji odnosi se na medijske sadržaje koji su stvoreni s ciljem podučavanja gledatelja/slušatelja kroz zabavu. Glavna je svrha *edutainmenta* kao »braka između obrazovanja i zabave« podržati obrazovanje putem zabave. Usp. Nalan AKSAKAL: Theoretical View to The Approach of The Edutainment, *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 186 (2015), 1232-1239.

pokazuje na primjeru socijalističkih učitelja kao »produžene ruke sustava« koja primorano sudjeluje u svojevrsnom političkom činu. Taj se proces ne odvija samo kroz posredovanje propisanih nastavnih sadržaja nego i kroz skriveni kurikulum škole, zbog čega je jasno da nastavu glazbe ni u jednom društveno-političkom kontekstu ne možemo promatrati kao izoliranu praksu. Time Duraković artikulira temeljni istraživački problem koji se obrađuje u ovoj studiji, a radi se o razmatranju »veze između ideologije i školstva na primjeru nastave glazbe u hrvatskim osnovnim školama u prvih dvadeset godina nakon Drugog svjetskog rata« (str. 12). Studija daje izvrstan teorijski i istraživački okvir za analizu ove problematike, stoga bismo lako mogli zamisliti aktualna istraživanja s istim istraživačkim problemom, ali s drugim »datumom« – i u tome je temeljni njezin doprinos. Po pitanju odabira metodologije, pristup koji se oslanja na povijesne, kulturne, političke i sociološke prilike određenog razdoblja te njihov utjecaj na obrazovanje u cjelini, a ne samo na metodičko-didaktičke aspekte, doista je dragocjen jer pruža cjelovito razumijevanje problematike. Stoga je ova studija izvrstan putokaz budućim istraživačima kako bi sagledali glazbeno-pedagoške prakse u kontekstu prilika u društvu u kojem se provode. Razvidno je, dakle, da se knjiga obraća raznim publikama: glazbenim pedagogima, istraživačima, radnicima u medijima (osobito onima koji su angažirani u obrazovnom programu), kao i svakom građaninu koji pokazuje zanimanje za literaturu o obrazovanju i kulturi u razdoblju socijalizma. Čitajući iskaze iz življene prakse, pripadnici starijih generacija, učenici ili nastavnici, moći će se prisjetiti vlastitih iskustava i odnosa s nastavom glazbe, dok će spomenuti iskazi mlađim generacijama zasigurno pružiti dobar uvid u kontekstualni razvoj glazbene pedagogije u Hrvatskoj. U duhu socijalističke ideje zajedništva i participacije u zajednici, kao i činjenice da su starije generacije čitatelja uživo iskusile nastavu u razdoblju koje se obrađuje, bilo bi zanimljivo vidjeti što bi se dogodilo kad bi se pripadnike mlađih i starijih generacija dovelo u dijalog, moguće na promociji knjige, forumu, simpoziju ili, u duhu pandemije, kroz interaktivne digitalne platforme i radijske emisije koje bi se mogle snimiti i pohraniti. Vjerujemo da bi to danas, a i u budućnosti, bio kvalitetan *edutainment* koji bi se ostavio u miraz svim budućim generacijama glazbenih pedagoga i koji bi svima nama bio dobar podsjetnik na to da nije važno samo učiti o povijesti nego i da od nje možemo nešto naučiti. Baš onako kako je i učiteljica Marica opisala na početku knjige – jedni od drugih.

Ana ČORIĆ
Zagreb