

NEKI ASPEKTI KONCEPTA “HRVATSKE RANE GLAZBE” U HRVATSKOJ GLAZBENOJ HISTORIOGRAFIJI

Novak, Helena

Master's thesis / Diplomski rad

2002

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:352588>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
ODSJEK ZA MUZIKOLOGIJU

Helena Novak

NEKI ASPEKTI KONCEPTA
“HRVATSKE RANE GLAZBE”
U HRVATSKOJ GLAZBENOJ HISTORIOGRAFIJI

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2002.

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Odsjek za muzikologiju

Diplomski rad

Mentor: doc. dr. sc. Ennio Stipčević

Komentor: red. prof. dr. sc. Eva Sedak

AG 2001. / 2002.

Helena Novak

Neki aspekti koncepta

“hrvatske rane glazbe”

u hrvatskoj glazbenoj historiografiji

Zagreb, svibanj 2002. g.

I. UVOD

Prikazati cjelokupnu hrvatsku glazbenu historiografiju hrvatske rane glazbe opsežan je zadatak koji premašuje okvire diplomskog rada. Cilj ovog rada je s jedne strane prikazati idejne okvire i uzorke pisanja povijesti glazbe, kao i međusobne utjecaje domaćih povjesničara glazbe, te s druge strane prikazati likove odabranih povjesničara u kontekstu njihovih djelatnosti. Ova dvosmjerna razrada neće biti konsekventno provedena na isti način: odabiri načina prikazivanja ovise o glazbenopovjesničarskim tekstovima, ali i o načinima na koje su glazbeni historiografi percipirali hrvatsku ranu glazbu. Stoga se i poglavlja unutar rada mogu razumjeti kao male zasebne cjeline čije su veze, međutim, ipak dovoljno jake da ih treba promatrati u kontekstu rada kao cjeline.

Navedimo odabrane povjesničare glazbe koji su istraživali hrvatsku ranu glazbu: Franjo Ksaver Kuhač, Božidar Širola, Dragan Plamenac, Janko Barlè, Albe Vidaković, Josip Andreis, Lovro Županović, Marijan Grgić, Ladislav Šaban i Koraljka Kos. Spomenuti historiografi bavili su se i drugim glazbenim i inim djelatnostima te stvaranjem glazbenih historiografija pored one koja se odnosi na ranu glazbu. Rad se neće zasnivati na prikazivanju tih njihovih djelatnosti, osim u slučajevima u kojima je to bilo potrebno zbog kontekstualizacije njihova glazbenopovjesničarskog rada, odnosno utjecaja kojeg su dotične djelatnosti izvršile na njihovo pisanje povijesti hrvatske rane glazbe. Kod povjesničara koji su pisali sintetske povijesti hrvatske glazbe (Božidar Širola, Josip Andreis i Lovro Županović) u prvi su plan nastupili ti oblici njihovih tekstova, iz kojih se i najlakše uočava što za povjesničara jest rana glazba i na koji joj način on pristupa. Kod ostalih povjesničara odabir tekstova, većinom članaka i studija iz različitih publikacija, izvršen je prema

važnosti i potencijalnom utjecaju na druge povjesničare. Međutim, taj utjecaj ne predstavlja glavni čimbenik odabira rada, a i važnost neke studije u odnosu na drugu ostaje relativnom. Stoga se selekcija radova pokazuje kao osobni odabir autorice ovog rada. Dokazivanje važnosti pojedine studije nije predmet istraživanja, već prikazivanje karakteristika, metodologije, idejnih okvira i uzoraka glazbenopovjesničarskog rada, a koji bi se mogli prikazati i na temelju drugih studija. Tekst rada na prvi je pogled povijesan prikaz dotičnih povijesti glazbe nizanjem povjesničara glazbe u svrhu postizanja jednostavnijeg prikaza. To ipak nije stvarno stanje stvari, budući da su mnogi od povjesničara bili suvremenici te su stvarali svoje tekstove u isto vrijeme. Iz tog razloga nije uvijek jednostavno promatrati njihove međusobne utjecaje, pri čemu uvijek prijeti opasnost od netočnih interpretacija. Istovremeno se u radu želi izbjeći evolucionističko nizanje povjesničara koje bi težilo izdizanju interpretacija jednog povjesničara iznad interpretacija drugog povjesničara.

Jedan od ciljeva ovog rada jest prikazati povjesničare kojima je do sada hrvatska muzikologija posvećivala razmjerno malo pozornosti, te pokret cecilijanizma kao nezaobilaznog čimbenika na području glazbenopovjesničarske djelatnosti s utjecajem na povjesničare glazbe koji nisu bili cecilijanci.

Osim navedenih povjesničara glazbe hrvatska muzikologija sazdana je od čitavog niza preminulih i živućih povjesničara glazbe koji su se intenzivno bavili ili se bave poviješću hrvatske rane glazbe, ali koje nije bilo moguće uvrstiti u ovaj rad. Bez njih bi spoznaje o hrvatskoj ranoj glazbi, pa i rad drugih povjesničara predstavljenih u tekstu ovog rada, bile nepotpune. Ti su povjesničari (abecednim redom) Hana Breko, Bojan Bujić, Miho Demović, Vjera Katalinić, Katarina Livljanić, Ennio Stipčević, Stanislav Tuksar, Antunin Zaninović... Jedan od primjera ovdje neprikazanih važnih glazbenopovjesničarskih tekstova onaj je S. Tuksara pod nazivom *Hrvatski*

renesansni teoretičari glazbe, tiskan 1978. g. u izdanju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu. Taj magistarski rad nije prvi rad o hrvatskim glazbenim teoretičarima koji pripadaju ranoj glazbi, ali je prvi rad o renesansnim teoretičarima. Važnih tekstova glazbenih povjesničara mlađe i srednje generacije zacijelo ima veći broj; njima bi primjerice pripadale i sintetske glazbene povijesti hrvatske rane glazbe E. Stipčevića, poput one *Hrvatska glazba. Povijest hrvatske glazbe do 20. stoljeća*, izašle 1997. g. u izdanju Školske knjige. Proširivanje ovog rada moglo bi se i dalje nastavljati ako bismo se odlučili za novija i najnovija istraživanja. Stoga su Koraljka Kos i Lovro Županović s njihovim starijim tekstovima posljednji živući muzikolozi prikazani u radu. Istraživanja izostavljenih glazbenopovjesničkih tekstova predstavljaju izazov budućim istraživačima, kao što je i ovaj rad tek jedan korak u nizu budućih istraživanja glazbenopovjesničkih tekstova.

II. “RANA GLAZBA” I “HRVATSKA RANA GLAZBA”

Termin “rana glazba” iz naslova ovog rada prijevod je engleskog termina “early music” ili zamjena za njemački termin “Alte Musik.” Ovi se termini uobičajeno rabiti kao sinonimi, premda bi se mogla pojaviti spekulacija oko njihova razlikovanja. U današnjoj je uporabi u hrvatskoj muzikologiji i glazbenoj kritici uvriježen termin “rana glazba”, a ne “stara glazba”. No, što jest “rana glazba”¹? Je li to samo površna žurnalistička floskula namijenjena popularizaciji, svojina zatvorene subkulture ili koncept kojim se bave i muzikolozi postmodernističke kulture i mnogobrojni izvođači? Istina se nalazi između svih tih odgovora, a moguće je kreirati još neke: rana glazba sa svojim vjernim pratiocem “historijskih izvedbi”² bila je i jest subkultura s vlastitim časopisima, izvođačkom scenom, terminologijom/žargonom, glazbeno-pedagoškim ustanovama i odsjecima na konzervatorijima, seminarima i simpozijima (...) te predstavlja alternativu prevladavajućoj kulturi standardne repertoarne glazbe. U međuvremenu nije više samo subkultura: prešla je u jedan od nekolicine ravnopravnih kulturnih slojeva postmodernističke današnjice koji podjednako zanima muzikologe, izvođače i kritičare, kao i široke slojeve ljubitelja i slušatelja glazbe.

Odrediti što je koncept rane glazbe uopće te taj koncept pokušati uočiti kao koncept *hrvatske rane glazbe* u hrvatskoj glazbenoj historiografiji znači - izaći iz

¹ U daljnjem će se tekstu termin “rana glazba” pojavljivati bez navodnika, što je uobičajeno i u stranoj muzikologiji.

² Slično terminu “rana glazba”, i ovdje će se prestati rabiti navodnici. Budući da je engleski termin “historical performance” dvoznačan, tj. “historical” se može prevesti i kao “povijesna” i kao “historijska” (izvedba), želimo izbjeći moguće konfuzije u razlikovanju “povijesti” i “historije.” Njemački termin “historische Aufführungspraxis” mnogo je precizniji te se u pogledu prijevoda pridjeva odlučujemo za njega, jer pokazuje jasnu razliku između “geschichtlich” i “historisch.” Međutim, mora se naglasiti da, bez obzira na njemačku preciznost, ovaj termin u sebi uključuje i povijesno promjenjive interpretacije izvora poput notnog teksta, traktata, priručnika za sviranje i pjevanje itd. Razlikovanje pojmova “izvedbena praksa” i “izvedba” u ovom je kontekstu nebitna, jer su “performance” i “Aufführungspraxis” ovdje istoznačnice. U radu će se dotični termini rabiti prema kontekstu u kojem je poželjno njihovo razlikovanje, ali uvijek s pridjevom “historijski”.

područja glazbene izvedbe koje se u zapadnoj muzikologiji usko vezuje uz znanost o glazbi, te u našem slučaju prodrijeti u područje nacionalne glazbene historiografije. Istovremeno to znači i sukobiti se s dilemom: je li ta glazba povijesno razdoblje ili način razmišljanja?

Početak Haskellove *The Early Music Revival. History* glasi: “Što je ‘rana glazba’? Koncept je u različitim periodima povijesti imao različita značenja” (HASKELL 1996: 9)³. Parafrazirajući poznatu Dahlhausovu izreku o estetici glazbe čije se određenje nalazi u njenoj povijesti, možemo reći da govoriti o konceptu rane glazbe, neodvojivo vezanog uz pokret historijskih izvedbi, znači – poput Harryja Haskell - pripovijedati o njegovoj povijesti. Različita shvaćanja rane glazbe kroz povijest se shvaćalo povijesno, tj. postavljanjima vremenskih granica, a što je otvaralo bezbrojne mogućnosti. Navedimo nekoliko primjera.

Često isticani primjer predstavlja londonska *Academy of Ancient Music*, koja je 1731. g. terminom “ancient music” označavala glazbu nastalu prije kraja 16. stoljeća (HASKELL 1996: 9, GUTKNECHT 1994: 956). Haskell ističe još nekoliko primjera: za Brahmsa rana glazba je glazba kasne renesanse i baroka do Bacha i Händela, a za Roberta Doningtona to je sva glazba do ranog 19. stoljeća (HASKELL 1996: 9). Doningtonovoj ideji prethodi do 1960-tih godina prevladavajući koncept koji potječe od A. Scheringa: rana glazba sva je ona do 1750. g., tj. do smrti J. S. Bacha (GUTKNECHT 1994: 956).

Ovih nekoliko pokušaja i mnoštvo njima sličnih nisu uspjeli proizvesti egzaktne odgovore na primarne probleme periodiziranja: ako i ne moramo propitivati početke rane glazbe, svakako je mnogo teže odrediti njen završetak. Uostalom, ne stavlja li se na nju tim pokušajima perodizacije izvjesna patina težnji za novom,

³ “What is ‘early music’? The concept has meant different things at different periods in history”.

makar i imaginarnom epohom, koja bi riješila probleme svih sitnijih povijesnih perioda unutar nje te istovremeno objedinila svu glazbu koja prethodi glazbi modernog građanskog doba? Međutim, upravo ovdje izranjaju izazovi. Brojni odgovori koji pokušavaju odrediti stalno pomičuću granicu vremenskog kraja rane glazbe vezanošću koncepta rane glazbe uz “autentične” i/ili već spomenute historijske izvedbe, postupno dopijevaju do premještanja granice dekadskim pomacima od 1750. do 1830. g., ali i dalje. Budući da se doktrina historijskih izvedbi shvaća kao ključni čimbenik u definiranju rane glazbe, striktno određenje vremenske granice postaje suvišnim.

U enciklopedijskom članku pod nazivom *Aufführungspraxis* autora D. Gutknechta iz ugledne njemačke enciklopedije *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* koja datira u ne tako davnu 1994. g., izvedbena praksa shvaća se kao izvedbena praksa rane glazbe⁴, pri čemu se Gutknecht poziva na same početke znanstvenog promišljanja o izvedbenoj praksi u njemačkoj muzikologiji s početka 20. stoljeća.⁵ Labilnost i neodređenost pojma istaknuti su Gutknechtovim naslovom dijela članka: “Historische (historisierende) Aufführungspraxis (Musikpraxis)” (GUTKNECHT 1994: 955-956), a čemu je u angloameričkoj terminologiji prethodilo mnoštvo pojmova poput “authentic”, “historically aware”, “historically informed” ili jednostavno “work-fidelity”, “Werktreu” (HASKELL 1996: 176). Angloamerička muzikologija je, čitajući Dahlhausove tekstove 1970- i 1980-tih godina, postala svjesna prije spomenutog problema vremenskih granica te je preuzela koncept tradicije kao glavnog čimbenika u određivanju rane glazbe. Jer, prodorom historijske

⁴ “Težište izvedbenopraktičnog istraživanja i prakse je na tzv. staroj glazbi, čije vremensko razgraničenje izaziva kontroverzne diskusije”, GUTKNECHT 1994: 954 (“Der Schwerpunkt aufführungspraktischer Forschung und Praxis liegt bei der sog. Alten Musik, deren zeitliche Begrenzung kontrovers diskutiert wird”).

⁵ Gutknecht ističe Seiffertovo svođenje termina “izvedbena praksa” kao fenomena rane glazbe te kao dokaz niže njemačke muzikologe, nastavljajući te ideje.

izvedbene prakse duboko u 19. i 20. stoljeće dolazi i do samouništenja uvjetovanog odnosa koncepta rane glazbe i historijske izvedbe, što je Haskell u svojoj knjizi prikazao naslovom posljednjeg poglavlja: *Beethoven, Brahms and Beyond?* (HASKELL 1996: 189). Ta labilnost, proistekla iz tzv. autentičnih izvedbi Wagnerovih glazbenih drama, Verdijevih opera ili Schönbergovih i Mahlerovih partitura, odrazila se i na koncept rane glazbe. Haskell uviđa da se prijašnja definicija cijelog pokreta (“rana glazba – to je glazba čiji se povijesno primjeren stil izvedbe mora rekonstruirati na temelju preostalih instrumenata, traktata i drugih dokaza”, HASKELL 1996: 9)⁶ širi od gregorijanskog koralu do brodvejskih mjuzikla.

Svakako je važna Dahlhausova percepcija rane glazbe.

Dahlhaus u svojoj kultnoj knjizi *Grundlagen der Musikgeschichte* (u radu se koristi engleski prijevod *The Foundations of Music History*) taj problem promatra u svjetlu odnosa tradicije i restauracije. Tradicija ima “neposredan odnos prema prošlosti”, a restauracija “posredan i sekundaran. Tradicija predstavlja *neobrubljeni* (kurziv H. N.) kontinuitet i često se u tom pogledu uspoređuje s neprekinutim lancem; restauracija je, s druge strane, pokušaj obnavljanja kontakta s tradicijom koja se prekinula ili je atrofirala. U 19. stoljeću djela Mozarta i Beethovena bila su dio živuće tradicije, dok je glazba Palestrine i Bacha, unatoč nekolicini tankih niti tradicije, bila objektom restauracije. I ovaj element restauracije, a ne samo udaljenost u vremenu, određuje treba li se djelo ili ne smatrati 'ranom glazbom': odlučujući je faktor prije onaj unutrašnji nego vanjski, samo kronološke udaljenosti” (DAHLHAUS 1982a: 67)⁷.

⁶ “ (...) early music – that is, music for which a historically appropriate style of performance must be reconstructed on the basis of surviving instruments, treatises and other evidence.”

⁷ “ (...) an immediate relation to the past (...) an intermediate and secondary one. Tradition presupposes seamless continuity, and is often likened to an unbroken chain in this respect; restoration, on the other hand, is an attempt to renew contact with a tradition that has been interrupted or has atrophied. In the nineteenth century, the works of Mozart and Beethoven were part of the living tradition, whereas the

Ovi stavovi utjecali su i na Kermanovo razlikovanje rekonstrukcije od revizije,⁸ što Kermana nije navelo na Danuserove pogreške, već je upravo na primjeru Bachove glazbe napravio jasnu razliku. Ipak, i ovdje se teži za granicom: ovaj put bila bi to 1800. g.

Čini se da je Haskell bio u pravu kada je ustvrdio da je “autentičnost (...) poput većine metafizičkih koncepata daleko lakše opisati nego definirati (...) Lakše je reći što autentično *nije*, nego što *jest*” (HASKELL 1996: 188)⁹. Do tog se saznanja dolazilo tek postupno. Njemačka pozitivistička muzikologija 19. st. (Spitta, Chrysander, Kretzschmar, Schering) smatrala je da se istraživanjem i glazbenom praksom može rekonstruirati zvuk rane glazbe iz vremena njena nastanka. Tek se 1930-tih, a posebno od 1950-tih godina u angloameričkoj muzikologiji javlja sumnja -

music of Palestrina and Bach, despite a few slender threads of tradition, was the object of restoration (...). And this is element of restoration, not merely distance in time, that determines whether or not a work is to be considered 'early music': the inner, rather than outward, merely chronological distance, is the deciding factor.”

Jedan primjer refleksija na ovaj Dahlhausov tekst bio je Danuserov pokušaj formuliranja tri modusa glazbene interpretacije: “historijsko-rekonstruktivni”, “tradicionalni” i “aktualizirajući modus.” Problemi njihovog razgraničenja proizlaze upravo iz pokušaja određivanja vremenskih granica, što istovremeno vodi do neobjašenih preklapanja među modusima. Danuser tako historijsko-rekonstruktivni modus smješta u “kulturu 'stare glazbe' koja se od srednjeg vijeka seže do bečke klasike (1780)”, DANUSER 1992: 13 (“welcher in erster Linie in der Kultur der 'Alten Musik' angesiedelt ist, die vom Mittelalter bis etwa zur Wiener Klassik (1780) reicht”) te ga, dakako, opisuje u uskoj vezi s autentičnim izvedbama: “On u biti cilja povijesnoj rekonstrukciji prvobitnog načina izvođenja jednog djela i bio je, odnosno još uvijek jest, kao 'izvedbena praksa' usko povezan s historijskom muzikologijom”, DANUSER 1992: 13 (Er zielt im wesentlichen auf eine geschichtliche Rekonstruktion der ursprünglichen Aufführungsart eines Werkes und war bzw. ist noch immer als 'Aufführungspraxis' eng mit der historischen Musikwissenschaft verknüpft). Međutim, kad Danuser određuje tradicionalni modus, smješta ga u “kulturu klasično-romantičke glazbe”, DANUSER 1992: 16 (“die Kultur der klassisch-romantischen Musik”). Za Danusera ta je kultura glazba od ranog 18. do ranog 20. stoljeća, u koju ubraja i Bachovu i Händelovu glazbu, kao i Mahlerovu i Straussovu, dakle glazbu koja izgrađuje “ ‘repertoar remek-djela’, imaginarni muzej koncertne i operne kulture”, DANUSER 1992: 16 (“ ‘Repertoire von Meisterwerken’, einem imaginären Museum der Konzert- und Opernkultur”). Već sama tzv. autentična izvedba glazbe 18. stoljeća pokazuje da je ovaj Danuserov model suspektan, tim više što on ne komentira prekinutu tradiciju izvođenja Bachove glazbe i njegovih suvremenika) koju istovremeno bez objašnjenja ubraja i u tradicionalni i u historijsko-rekonstruktivni modus.

⁸ “Oko početka 19. stoljeća i jedino od tada, naš je glazbeni repertoar bio stalan i akumulativan, te postoji kontinuitet u izvedbenoj tradiciji (...). Povijesno ophođenje s glazbom nastalom nakon 1800. g. prije bi trebalo biti ono revizije tradicije koja je već ovdje, nego rekonstruiranje zaboravljenog”, KERMAN 1985: 214-215 (“Since around the beginning of the nineteenth century, and only since that time, our musical repertory has been continuous and accumulative, and there also has been some continuity in the performing tradition (...). The historical task with music after 1800 is one of revising the tradition that is already there, rather than of reconstructing one that has been forgotten.”)

⁹ “Authenticity (...) like most metaphysical concepts (...) is far easier to describe than to define (...) It is far easier to say what is *not* authentic than what is.”

treba težiti autentičnom zvuku čije postizanje ipak ostaje samo iluzijom. Kerman je cijelo poglavlje svoje knjige *Musicology* posvetio “pokretu historijske izvedbe” (KERMAN 1985: 182-217), da bi naglasio da je “historijska izvedba (...) u biti prije način mišljenja negoli sklop tehnika primjenjenih na proizvoljno ograničeno tijelo rane glazbe”, budući da “stvarno pitanje nije poseban repertoar, koji je nekako postigao šarm ili ugled zbog svoje starine i koji se treba svirati na poseban, drugačiji način, već obuhvatna teorija izvedbe koja pokriva glazbu *od najranijih vremena do današnjice* (kurziv H. N.)” (KERMAN 1985: 210)¹⁰. Haskellov odnos prema rečenom (“Doktrina historijske izvedbe nema prirodnu kronološku granicu, budući da ne podrazumijeva fiksirano glazbeno tijelo, već filozofiju izvođenja glazbe”, HASKELL 1996: 196)¹¹ tek je varijacija na tu temu koju u mnogobrojnim izdanjima zbornika *Authenticity and Early Music. A Symposium* propituje niz autoritetnih imena poput G. Tomlinsona, N. Kenyona, H. M. Browna ili R. Taruskina.

Ipak, što hrvatska rana glazba ima od ovakvih neuhvatljivih tumačenja u trenutku kad se zbog konkretnog glazbenog istraživanja mora stvoriti granica? Malo, jer tek neznatan dio domaće glazbe uspijeva postati izvedbenom tradicijom. Ako bismo se pozvali na Dahlhausova tumačenja, velik bi korpus hrvatske glazbe bio rana glazba. Štoviše, i opći, već uvriježeni stavovi o izvedbi rane glazbe, kod nas trenutno ne doživljavaju obuhvatniju percepciju, dok su u slučaju izvedbenih praksi hrvatske rane glazbe na još nižoj razini. Hrvatska glazba koja *jest* tradicija počinje s glazbom ilirskog pokreta, a vidjet ćemo i način na koji se to reflektira u hrvatskoj glazbenoj historiografiji, premda bi utjecaj mogao ići i u obrnutom smjeru. U slučaju hrvatske

¹⁰ “Historical performance (...) is essentially an attitude of mind rather than a set of techniques applied to an arbitrarily delimited body of early music. The real issue is not a special repertory which has somehow acquired charm or prestige on account of its earliness, and which is to be played in a special, aberrant fashion, but a comprehensive theory of performance covering music from the earliest times we care about up to the present.”

¹¹ “The doctrine of historical performance has no natural chronological boundary, since it connotes not a fixed body of music but a philosophy of making music.”

glazbene historiografije nehotice dolazi do preklapanja s Gutknechtovim i Dahlhausovim tumačenjima. Bez obzira na poznavanje suvremene angloameričke muzikologije prema kojoj pokazuje svjestan otpor, njemačka muzikologija još uvijek je sklona usustavljenom poretku te nastavlja stara čitanja i utvrđene definicije. Tako se Gutknechtova definicija (GUTKNECHT 1994: 955)¹² doima više kao prepričavanje rečenice iz Haskellovog uvoda knjige koja potječe iz 1988. g., nego kao nova postmodernistička interpretacija. *Aufführungspraxis* za Gutknechta nije percepcija nego stvarnost.

Dotični njemački autor konačno daje najnoviju definiciju rane glazbe, važnu i za našu situaciju, ali moguće iz drugih razloga: “Iako se pojmom *stara glazba* teško može ograničiti historijski repertoar, nameće se prethodno utvrđivanje završetka epohe na godine oko 1820. /1830., budući da temeljni noviteti i na instrumentalnom i na skladateljskom području označavaju snažniju prekretnicu u povijesti glazbe” (GUTKNECHT 1994: 957)¹³. Iz navedenog, ali i iz članka u cjelini, moglo bi se zaključiti da je ova pomalo dogmatska definicija samo produžetak Scheringovih ideja i njemačke pozitivističke vjere u rekonstrukciju autentičnog zvuka. Mogla bi se postaviti pitanja je li definicija utemeljena na stvarnim promjenama zvuka, ali i stvaranju modernog građanskog društva, ključnog za oblikovanje termina “stara glazba”, a kojeg hrvatska glazbena historiografija dugo koristi umjesto današnjeg termina “rana glazba”, kao i moguće uporabe našeg termina koja bi bila u sprezi sa muzikološkim iščitavanjima njemačke umjesto angloameričke muzikologije.

¹²“Historijska izvedbena praksa ili glazbena praksa označuju način izvođenja s instrumentima i u izvedbenom stilu vremena u kojem je glazba nastala” (“Historische Aufführungspraxis oder Musikpraxis bezeichnen eine Aufführungsweise mit den Instrumenten und im Votragstil der Zeit, in der die Musik entstanden ist”).

¹³ “Obwohl durch den Begriff *Alte Musik* ein historisches Repertoire nur schwer zu umgrenzen ist, bietet sich eine vorläufige Festlegung des Epochenausklangs gegen 1820/30 an, da grundlegende Neurungen sowohl auf instrumentalem wie kompositorischem Gebiet einen stärkeren Wendepunkt in der Musikgeschichte markieren. ”

Iz perspektive Gutknechtove definicije zacijelo se ne može razabrati zašto hrvatska glazbena historografija - čak ako i ne misli na pojam rane glazbe - pažljivo odvajajući glazbu nastalu prije ilirskog pokreta od one nastale unutar i nakon njega. To odvajanje pojavljuje se na samim počecima pisanja o hrvatskoj ranoj glazbi: već se kod Kuhača *Historijski uvod* uočava kao svojevrstan zamišljeni glazbeni svijet od kojeg smo odvojeni zbog prekida tradicije, a tradicija se uspostavlja tek od ilirskih glazbenika. Taj će se problem sve više i više zaoštravati, jer će glazba 19. stoljeća biti polazna točka za koncept povijesti “novije glazbe”, što god taj termin značio pojedinom historiografu. Tim će se više od ostalih povijesti glazbe izdvajati jedna od novijih sintetskih povijesti hrvatske glazbe Ennia Stipčevića, *Hrvatska glazba. Povijest hrvatske glazbe do 20. stoljeća*, koja će i 19. stoljeće promotriti zajedno s ranom glazbom. Ipak, to je izuzetak; ako poneki povjesničari hrvatske glazbe izrijeком i ne razdvajaju 19. stoljeće od ranijih, čitatelj to ipak može pročitati između redaka.

Upravo se iz tog razloga u ovom radu kao vremenska granica odredila “ilirski glazba”, bez obzira na to poklapa li se to s nekim od mnogobrojnih određenja rane glazbe ili ne.

III. LEKSIKONI

Glazbena historiografija 19. i početka 20. stoljeća u Hrvatskoj tek je djelomično istražena. Leksikonima iz 19. stoljeća te *Slovníkom umjetnikah jugoslavenskih* I. Kukuljevića-Sakcinskog bavili su se D. Franković (FRANKOVIĆ 1979: 111-122; 1982: 33-54; 1989: 48-69) te L. Županović (ŽUPANOVIĆ 1972: 81-84). J. Andreis istraživao je *Hrvatsku enciklopediju* te prve glazbene časopise (ANDREIS 1971: 53-80; 1982a: 11-16.), a Hadrovićevu *Kratku povijest glazbe* i Novakovu *Povijest glazbe* Sanja Majer-Bobetko (MAJER-BOBETKO 1994: 1-13, 14-200; 1998a: 95-106, 1998b: 337-345), znanstvenici specijaliziranoj za hrvatsku glazbenu historiografiju 19. stoljeća (MAJER-BOBETKO 1999: 281-303). Kuhač je hrvatskim muzikolozima poticajni predmet istraživanja, o čemu će kasnije biti govora.

Domaći opći leksikoni iz 19. stoljeća kao polazišne točke za proučavanje povijesti hrvatske glazbe, važni su za profiliranje kasnije hrvatske historiografije, iako se radi o neznatnim pokušajima. Jedini dosada obrađen sloj hrvatske rane glazbe koji je čitljiv iz leksikona jest barok (FRANKOVIĆ 1989: 48-69), kojega ćemo se ukratko dotaknuti. U refleksije 19. stoljeća o 17. i 18. stoljeću nisu ušli samo leksikoni i bibliografije, već i časopisi (*Danica horvatska...*) te drugi Kuhačevi tekstovi i Rešetarov popis Bajamontijevih skladbi. Leksikoni koje je istraživala D. Franković su:

1. F. M. Appendini, *Notizie istorico critiche sullo antichità, storia e letteratura de' Ragusei* (Dubrovnik, 1802. – 1803.),
2. F. Carrara, *Uomini illustri di Spalato* (Split, 1946.),

3. *Hrvatska enciklopedija. Priručni rječnik sveobćega znanja* (Osijek, 1887. - 1890.),
4. I. Kukuljević-Sakcinski, *Bibliografia Hrvatska* (Zagreb, 1860.),
5. I. Kukuljević-Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih* (Zagreb, 1858. – 1860.),
6. S. Gliubich, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia* (Beč, 1856.),
7. P. Stancovich, *Biografia degli uomini distinti dell' Istria* (Trst, 1828. - 1829.),
8. G. Valentinelli, *Bibliografia della Dalmazia e del Montenegro* (Zagreb, 1855.)¹⁴.

Dotični leksikoni, a osobito Kukuljevićev *Slovník*, predstavljaju onu osnovu od koje polaze Plamenac i kasniji istraživači. Njihova informiranost razmjerno je velika; možemo naići na poveći broj kasnijih “velikih” i “malih” skladateljskih imena, prepisivača, svirača, orguljara, mecena. Premda leksikoni zapravo ne pripadaju historiografiji u smislu *pisanju povijesti glazbe*, već sekundarnim izvorima, njihove kratke natuknice često sadrže jedine podatke koje i danas možemo naći o nekim imenima (B. Holjar, F. Gozze-Paprica...). Takve primjere nerijetko možemo naći u sintetskim povijestima poput Andreisove, budući da su upravo ovi leksikoni bili jedini izvori za neka imena. Radi se o bio-bibliografskim natuknicama do čijih se podataka najčešće došlo prepisivanjem, prepričavanjem, kompiliranjem podataka ili kombinacijom tih postupaka iz već postojećih inozemnih i domaćih leksikona¹⁵, a tek

¹⁴ Usp. FRANKOVIĆ 1989: 68.

¹⁵ O metodama rada koji bi mogli predstavljati model za sve naše leksikone iz 19. stoljeća usp. FRANKOVIĆ 1982: 33-54. Dosada je podrobnije obrađen samo Kukuljevićev *Slovník*, dok ostali leksikoni još čekaju svoju obradu. Ipak, vidljiva je metodološka sličnost iz usporedbe natuknica o istim osobama iz različitih leksikona koje je rabio Kukuljević-Sakcinski.

manjim dijelom pravim arhivskim i terenskim radom¹⁶. Iz samih se natuknica vidi da njihovi sastavljači često nisu imali kontakata sa samom glazbom, odnosno da nisu poznavali rukopisne i tiskane muzikalije, već su se morali osloniti na tvrdnje prethodnih leksikona i/ili svoj rad svesti na prikazivanje biografskih podataka. Leksikonske natuknice ne navode valorizaciju glazbe ili autora, što niti nije cilj leksikona. Posve je drugo je pitanje kolika je bila njihova recepcija u užim i širim glazbenim krugovima.

Upitnost leksikona vidljiva je u njihovom nekritičkom preuzimanju podataka bez provjere, budući da u Hrvatskoj još nisu postojale znanstvene metode glazbenopovijesnog istraživanja. Tek će se 1922. g. predbaciti B. Širolu nekorištenje tada suvremenih metoda pisanja povijesti glazbe, ali prepisivanje podataka odlika je i inozemnih leksikona kojima su se služili naši sastavljači¹⁷.

Leksikoni koji nastaju tijekom cijelog 19. stoljeća, prate srodnu europsku suvremenu leksikografsku i enciklopedijsku produkciju, a pristup dotičnoj građi nadovezuje se i na tradiciju leksikona 18. stoljeća. Dovoljno je usporediti natuknice iz Kukuljevićeva *Slovnika* ili Appendinijevih *Notizia* s onima iz Waltherovog *Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek* (1732.) ili Crijevićeve publikacije *Bibliotheca Ragusina* (1740.), da bi se uvidjelo koliko je 19. stoljeće bilo infiltrirano nasljeđem prepisivačke prakse u stvaranju natuknica. Ni inozemni ni hrvatski leksikoni (a tako ni znanja o dotičnoj glazbi) nisu bili stvarni dijelovi općeg kulturnog života: ne samo da se hrvatska rana glazba u 19. stoljeću nije izvodila u Hrvatskoj, nego se za ta imena nije ni znalo - ili se znalo malo. Stoga se ovdje doista može govoriti o ranoj glazbi zbog njenog (samo) nominalnog otkrivanja, proizašlog iz

¹⁶ O arhivskom radu kod Kukuljevića-Sakcinskog u: FRANKOVIĆ 1982: 43.

¹⁷ Usp. Plamenčevo pronalaženje grešaka u leksikonima i bibliografijama Eitnera, Vogela, Fètisa, Schmidla i Mendel-Reismanna u slučaju točne godine izdanja Skjavetićevih *Motetti a cinque...* (PLAMENAC 1998: 204-205).

prekida s tradicijom koje nije uspjelo stvoriti uzvratnu referencu pisane povijesti glazbe u 19., nego tek u 20. stoljeću. Domaće nepoznavanje inozemnih modela historiografija iz 19. stoljeća, ali i interesantan hrvatski slučaj zaboravljanja vlastitog, ukazuju na razliku između “hrvatskog slučaja” i europskih realizacija zanimanja za “staro”. U Hrvatskoj nisu niti mogle nastati romantičke povijesti 19. stoljeća koje poniru u glazbenu prošlost zbog njene arhaičnosti, apartnosti zvuka, egzotičnosti; ne mogu se pratiti ni lokalne povijesti ili povijesti razdoblja, a ponajmanje izdanja sabranih ili pojedinačnih djela hrvatskih skladatelja. Naši razlozi traženja prošlosti uglavnom su povezani s ideologijama “vlastitog”¹⁸, “ilirskog” ili “jugoslavenskog” (naziv Kukuljevićevog *Slovnika*) - zapravo nacionalnog, hrvatskog. Kod Kuhača taj će kriterij postati pravilom.

Na kraju navedimo jednu Kermanovu opasku koja općenito prikazuje leksikone i rječnike, a dobro odgovara hrvatskim primjerima: “Rječnik, čak i najbolji, u biti je samo drugi trofej pozitivizma. Prije je statičan nego dinamičan predmet, nepomičan objekt umjesto neodoljive sile. Sinoptičan, slavljenički, retrospektivan i sterilan; sakuplja ali ne generira, ne transformira, ne prosvjetljuje niti obećaje (...). U prirodi je rječnika bilježenje, a ne razvoj znanja (...). U prirodi je rječnika akcentuiranje pozitivističkog” (KERMAN 1985: 225-226)¹⁹.

¹⁸ “Poznavanje *vlastite* (kurziv H. N.) domovine treba da predhodi poznanstvo inih zemaljah”, citat je iz *Danice* iz 1841. g., cit. prema FRANKOVIĆ 1989: 60.

¹⁹ “And yet, a dictionary, even the best dictionary, is essentially just another trophy of positivism. It is a static rather than a dynamic thing, an immovable object rather than an irresistible force. Synoptic, celebratory, retrospective, and sterile, it stores but does not generate, transform, light up, or blossom (...). It is in the nature of a dictionary to record knowledge, not develop it (...). It is in the nature of a dictionary to accentuate the positive.”

IV. FRANJO KSAVER KUHAČ

Kuhačev je historiografski rad M. Janaček-Buljan u svojem magistarskom radu iz 1982. g. prikazala kroz četiri djela:

1. *Versuch einer Musikgeschichte der Südslaven*
2. *Historijski uvod Ilirskim glazbenicima*
3. *Građa za Biografsko-muzikografski slovník*
4. *Glasbeni rječnik*

Zbog nemogućnosti rada na navedenim izvorima kao i na ostalima koje navodi Mirjana Škunca (ŠKUNCA 1982: 426-428), ali i potrebe izdvajanja jednog osobito zanimljivog teksta vezanog uz hrvatsku ranu glazbu, ovdje će se razmotriti neki aspekti Kuhačevog *Historijskog uvoda* čije se ideološke smjernice mogu naći i u drugim Kuhačevim napisima.

Nekoliko je razloga odabira *Historijskog uvoda* iz velikog broja Kuhačevih tekstova. Prvi razlog predstavljaju njegovo pozicioniranje i recepcija u hrvatskoj muzikologiji, potom njegove metode rada iz kojih proizlazi stvarna vrijednost kao potencijalnog izvora za stvaranje kasnijih povijesti glazbe. Treći razlog je sâm sadržaj kao paradigmatički primjer nacionalistički orijentiranog teksta o povijesti hrvatske glazbe koji bi se, da je napisan samo koje desetljeće kasnije, izvrsno uklopio u tzv. ideologiju nacionalnog smjera. Četvrti razlog jest njegova trenutna dostupnost širokim čitateljskim krugovima (tiskani dodatak reprintnom izdanju *Ilirskih glazbenika*), dok su brojni drugi Kuhačevi napisi još uvijek neobjavljeni te se i dalje nalaze u obliku rukopisnog arhivskog materijala.

Historijski uvod predstavlja značajan izvor podataka o imenima danas nepoznatih glazbenika te je nastao kao uvodni dio *Ilirskih glazbenika*, objavljenih

1893. g. Sam *Uvod* ostao je neobjavljen do 1994. g., kada je Lovro Županović zajedno s do tada neobjavljenim *Uvodom* izdao reprint cjelovitog Kuhačevog teksta *Ilirskih glazbenika*. "Arheološko iskapanje" neobjavljenog rukopisa *Povijesti glazbe* Vjenceslava Novaka, nastalog između 1890. i 1900. g. za pedagošku namjenu u Hrvatskom glazbenom zavodu (dakle, u istom desetljeću u kojem nastaje i *Historijski uvod*), i nehotično stvara paralelu s "iskapanjem" Kuhačeva *Historijskog uvoda*. *Povijest glazbe*, poput *Uvoda* također "dosad zatvorena knjiga" (MAJER-BOBETKO 1994: 1), bila je to sve do iste 1994. g., kada ju je u *Croatici* s popratnim tekstom objavila muzikologinja Sanja Majer-Bobetko. Dok je Novakov tekst bio "zatvoren"²⁰, upitno je možemo li to reći i za Kuhačev. Iščitavajući brojne tekstove hrvatskih muzikologa o hrvatskoj ranoj glazbi nastale do 1990-tih godina, uočava se da se *Ilirski glazbenici* citiraju mnogo puta. No, *Historijski uvod*, sudeći barem prema znanstvenom aparatu, za hrvatsku muzikologiju dugo vremena ostaje nepoznanica. Ili prividna nepoznanica. Čini se da ga je po prvi put kao čitani i citirani izvor rabio Albe Vidaković u uvodnoj studiji o Vinku Jeliću, upozoravajući na njegovu neobjavljenost (VIDAKOVIĆ 1957: XI). Moguće je pretpostaviti, ali ne i dokazati, da se *Historijski uvod* čitao i prije Vidakovića. Međutim, iz same građe kasnijih tekstova o hrvatskoj ranoj glazbi, primjerice Širolinih tekstova, proizlazi da bi u slučaju poznavanja Kuhačeva rukopisa saznanja njihovih autora pružala drukčiju sliku povijesti hrvatske rane glazbe.

²⁰ Najnovija istraživanja Dubravke Franković na temu Novakovog rukopisa pokazuju da Novakov tekst nije bio "zatvorena knjiga", već je godinama služio kao priručnik nastavnicima povijesti glazbe na glazbenoj školi Narodnoga zemaljskog glazbenog zavoda u Zagrebu. O tome u: FRANKOVIĆ (2002):19-34.

IV.I. Metodologija rada i *Uvod* kao izvor za kasnija povijesna istraživanja

U hrvatskoj muzikologiji Kuhačev stil rada ocijenjen je kao poprilično neznanstven: “neargumentiranost, pristranost i neujednačenost kriterija” (JANAČEK-BULJAN 1982: 153) osnovne su zamjerke, jer “nedostaje sistematičnost, logičnost, pa i stručnost” (JANAČEK-BULJAN 1982: 2). Stoga bi mu trebalo pridodati titulu “prije pionira nego naziv znanstvenog radnika” (JANAČEK-BULJAN 1982: 2). Ti su iskazi točni te bi se Kuhaču s punim pravom trebalo odati priznanje kao diletantu-istraživaču-pioniru, prototipu istraživača 19. stoljeća koji je, ne imavši sustavno glazbeno obrazovanje, gotovo ni iz čega obavio pionirski posao. On sâm izričito ne govori o svojim metodama rada i načinima pronalaženja podataka, što je navelo M. Škunca na konstataciju da je ta građa “izložena i ovom prilikom bez naznaka bilo kakvih izvora podataka” (ŠKUNCA 1984: 412). Ipak se iz samih natuknica jasno razabire da Kuhač koristi i primarne i sekundarne izvore:

IV.I.I. terenski rad s uvidom u primarne izvore, tj. notnu građu

IV.I.II. istraživanje starijih i suvremenih domaćih i inozemnih leksikona i priručnika.

Kako su oba načina rada osnova ne samo Plamenčeva rada, već i rada kasnijih muzikologa, moglo bi se reći da je Kuhač zadužio hrvatsku historijsku muzikologiju.

IV.I.I. Primarne je izvore Kuhač često pronalazio u arhivima samostana i katedrala te u privatnim zbirkama. Imavši uvid u samu notnu građu mogao je primjerice za Petra Kneževića zaključiti da mu je “stil bio čisto crkveni a slog korektan”, budući da se “njegove glazbotvorine nalaze u franjevačkom samostanu u Sinju” (KUHAČ 1994: XXXV). Kuhačevo značenje izraza “čisto crkveni” i “korektan” iz samog se *Uvoda* ne može iščitati, jer je Kuhač iznimno škrt s

valorizacijama notne građe. O drugim imenima čije je skladbe našao u neimenovanoj dubrovačkoj biblioteci (Nikola Ferić, KUHAČ 1994: XL; Ruđer Bošković, KUHAČ 1994: XXXVI), u privatnom posjedu Filipa Rafaellija i arhivu stolne crkve u Splitu (Josip Rafaelli, KUHAČ 1994: XL) te franjevačkoj biblioteci u Dubrovniku (Đuro Kraljić, KUHAČ 1994: XLII), ne izriče ikakav sud. Pozitivne, no paušalne ocjene donio je i o Juliju Bajamontiju (“Crkvene su njegove kompozicije plemenite i od osobite ljepote”, KUHAČ 1994: XXXIX), a dio natuknice o Bajamontiju plod je terenskog, ali nedovršenog rada popisivanja djela. “Glazbotvorine njegove nalaze se u rukopisu kod porodice Markočija (Marcocchia) u Spljetu. Kad sam ja bio god. 1869. u toj glazbenoj biblioteci, bilježio sam u brzini naslove od jedno 50 komada, ali biti će ih i 200. Glazbotvorina Bajamontijevih imade i u stolnoj crkvi u Spljetu i u raznih privatnika na otoku Hvaru. Od ovih posljednjih kupio sam nekoliko komada” (KUHAČ 1994: XXXIX). Posljednja je rečenica važna, jer Kuhač nije imao samo Bajamontijeve skladbe u svom privatnom posjedu, već i Grgičevićeve *Pisni* (KUHAČ 1994: XXV), kantual Kristofora Vodopije (KUHAČ 1994: XXX-XXXI), simfoniju N. Ivanšića (vjerojatno Amanda Ivančića, KUHAČ 1994: XXXIV) i 35 Jeličićevih skladbi (KUHAČ 1994: XXXVII-XXXVIII), dakle glazbu poznatih imena hrvatske rane glazbe. Neke primarne izvore poput Pervaneove tabulature Kuhač je imao u rukama, no nije otkrio njihovu točnu lokaciju (“Od njega imademo jedan rukopis (...)”, KUHAČ 1994: XXII). Do nekih imena došao je i komparativnom muzikologijom. Primjedbe poput “ovoj pjesmi nije melodija dodana, ali se sačuvala u Slavoniji u ustiju puka” (Antun Ivošević, KUHAČ 1994: XXXVIII) ili “ crkvene njegove popievke pjevaju se još i danas u Dalmaciji” (Karaman Matijević, KUHAČ 1994: XXX) za Kuhača su tipičan slučaj popunjavanja oskudnog znanja o nepoznatim glazbenicima i njihovim stvarnim ili fiktivnim vezama s folklornom/pučkom popijevkom. Ponekad ga

je njegovo traženje elemenata dotične glazbe dovelo do ishitrenih zaključaka, za što su najuočljiviji primjeri Petra Hektorovića i Gabriela Pervanea (ili Gavrila Pervanića, u Kuhačevoj verziji) (KUHAČ 1994: XXII-XXIII).²¹

IV.I.II. Sekundarni izvori raznolikih su profila. Kuhač se koristi Gerberovim (o Antunu Draghiu, KUHAČ 1994: XI) i Mendelovim leksikonom (o Gjuri Slatkonji/Zlatkonji/Chrysippusu, KUHAČ 1994: XLV) te Ljubićevim *Dizionario biografico* (o Bajamontiju, KUHAČ 1994: XXXIX-XL), a koristi i općenitiju literaturu, čime se stječe dojam da je pabirčio po svemu za što je pretpostavljao da bi mu moglo otkriti nova imena. Tu su uključeni Tkalčičevi *Povjestni spomenici slob. kralj. grada Zagreba* (o orguljašu Nikoli, KUHAČ 1994: XX), Čaplovićeva *Slavonien und zum Theil Kroatien* (o barunu Trenku i njegovi pandurima, KUHAČ 1994: XXXIII), Wehrmannov *Leben und Thaten des Freiherrn von der Trenk* (u istoj natuknici, KUHAČ 1994: XXXIV), Mikloušićev *Izbor dugovany* (o Jakobu Tustiću, KUHAČ 1994: XXXIX) i dr., a primjer dokazivanja hrvatskog podrijetla Achila Pistillija (po Kuhaču, Pištelića) nalazimo u pozivanju na *Život i običaje naroda srpskoga* Vuka Stefanovića Karadžića (KUHAČ 1994: XVIII).

IV.II. Pozicioniranje i značenje u hrvatskoj muzikologiji

“Iako trpi od nekih manjkavosti, ta je rasprava *prva povijest hrvatske glazbe* (kurziv H. N.)”, konstatira Marija Janaček-Buljan u zaključku svojeg magistarskog rada (JANAČEK-BULJAN 1982: 152). Može se postaviti pitanje je li taj tekst doista

²¹ Dotični zaključci iz *Historijskog uvoda* nisu morali direktno utjecati na formiranje stava kasnije hrvatske muzikologije, tj. do mišljenja da su napjevi iz *Ribanja i ribarskog prigovarivanja* pučki napjevi koje je Hektorović zapisao. Taj je stav samo sažetak Kuhačevog transkriptorskog i analitičkog rada iz 1870-tih godina, koji je bio itekako poznat domaćoj muzikologiji. Tek stotinjak godina kasnije vodile su se zanimljive rasprave između L. Županovića i J. Bezića. Do tada, ali i nakon te rasprave, vladalo je mišljenje da je Kuhač bio u pravu, te ga je čak i Andreis u *Music in Croatia* (ANDREIS 1982b: 40) i dalje zastupao, premda su mu bili poznati Županovićevo odnosno Bezićevo tekstovi. Prije desetak godina tekstom *Muzika, etos i prošlost u Hektorovićevu “Ribanju i ribarskom prigovarivanju”* (1990.) u raspravu se uključio i Bojan Bujčić, čije se interpretacije doimaju najprihvatljivijima.

prva povijest ili ipak nešto drugo. U dijelu teksta koji obrađuje *Historijski uvod*, ista autorica kaže da je to “prvi prikaz hrvatske glazbene povijesti (kurziv H. N.) do 19. stoljeća” (JANAČEK-BULJAN 1982: 39). Županovićevo mišljenje jest da bi mu “s obzirom na način kako je napisan, bolje pristajao naslov/naziv *Oris glazbene kulture Hrvata do narodnog preporoda...*” (ŽUPANOVIĆ 1994: 304), a sâm rad smatra “prvim -kakvim-takvim- pregledom (kurziv H. N.) razvoja hrvatske tzv. umjetničke glazbe” (ŽUPANOVIĆ 1994: 305). Mirjana Škunca oprezno se distancira: “(...) ostaje pred nama dosada najopsežnije i najpotpunije obuhvaćena Kuhaču poznata *povijesna gradja o hrvatskoj glazbi* (kurziv H. N.) do ilirizma” (ŠKUNCA 1984: 412).

U recentnijoj hrvatskoj muzikologiji koja se bavi hrvatskom glazbenom historiografijom 19. stoljeća, novim se istraživanjima dolazi i do ponešto drugačijih pogleda. Sanja Majer-Bobetko, pišući o *Povijesti glazbe* Vjenceslava Novaka, nastaloj između 1890. i 1900. g., zaključuje da je “... prva hrvatska *Povijest glazbe* Vjenceslava Novaka... prvi pokušaj sintetičkog djela o glazbenoj povijesti u hrvatskoj glazbenoj historiografiji” (MAJER-BOBETKO 1994: 1). Ipak, pozivajući se na Mariju Janaček-Buljan, S. Majer-Bobetko i dalje o samom *Historijskom uvodu* govori kao o “prvoj povijesti hrvatske glazbe” (MAJER-BOBETKO 1994: 6). Premda je i Novakova *Povijest glazbe* obuhvaćala povijest hrvatske glazbe, ona to ne bi bila u onoj mjeri u kojoj bi to bio *Uvod*, već bi se mogla promatrati kao sintetski didaktički priručnik iz opće povijesti glazbe čija prisutnost ne može ugroziti povijesno prvenstvo Kuhačevog rada.

Historijski uvod predstavlja prilično ambivalentan žanr povjesničarskog teksta, čije određenje još više zamršuju formulacije samog Kuhača: “glazbeno-historički uvod” (KUHAČ 1994: VIII), “imenik” (KUHAČ 1994: LXII), “glazbeno-povijesna crtica” (KUHAČ 1994: XLV); “nije to prava historija nego samo historički pregled do

vremena ilirskih glazbotvoraca. To su skizze ili essai za glazbenu povijest Hrvata srednje dobe (...)” (cit. prema JANAČEK-BULJAN 1982: 22)²². U formulacijama domaćih muzikologa o dotičnom Kuhačevom tekstu čita se jasno traženje “prve” povijesti, pregleda ili prikaza, što bi moglo biti podsvjesno preuzeto od sâmog Kuhača. Primjerice, Kuhač neprestano pokušava dokazati da su Hrvati “prvi” u nekom području glazbe (usp. KUHAČ 1994: XLVII-XLVIII), a dotični se stav nastavlja usmjerenjem hrvatske muzikologije u detektiranju “prvih” koncerata, simfonija ili sonata, prema tome i “prvih” pisanih povijesti. Dakle, naglasak nije na otkrivanju kvaliteta teksta, već na njegovom “prvenstvu”, pri čemu njegovo konačno definiranje nije od presudne važnosti. S jedne strane Kuhačev je *Uvod* doista i “imenik”/leksikon i “pregled” i “skica”; s druge strane mogao bi biti i povijest ako bismo se zbog njegove naracije (“pričanja priče” čije su niti tekle po unaprijed iskonstruiranoj ideološkoj potki) opredijelili za postmodernistička tumačenja povijesti. Međutim, “pričanje priče” odnosno pisanje povijesti počiva na interpretaciji interpretacija ili barem na interpretaciji podataka (*datum*). Budući da kod Kuhača proistekla činjenica (*factum*) u velikom broju slučajeva ne počiva na stvarnoj fundaciji podataka (*datum*), već na proizvoljno konstruiranim (nepostojećim) podacima koje on često “ne treba dokazivati” (KUHAČ 1994: XVI), teško se može govoriti o pisanoj povijesti. Bilo bi preciznije govoriti o fikciji povijesti i u smislu podataka/činjenica i u smislu potajne želje za pisanom poviješću, skromno nazvanom *Uvodom*.

Uvod još uvijek može ostaviti dovoljno prostora drugačijim interpretacijama, a čini se upitnim je li on doista glazbeno-povijesni prikaz. On nije prikaz u smislu

²² Navedeni citat nije pronađen u tekstu *Uvoda*. M. Janaček-Buljan navodi precizne arhivske podatke: AH V/22, prilog 3. To je doslovno prenijela i Mirjana Škunca u svom radu (ŠKUNCA 1984: 422, bilj. 29). Županović citira istu rečenicu (ŽUPANOVIĆ 1994: 304), ne navodeći točan podatak izvora. Možda je riječ o Kuhačevom osvrtu iz nekog drugog teksta, naprimjer *Versuch...*

kontinuiranog teksta poput Širolinog *Pregleda* iz 1922. g., kojemu je cilj doista prikazati hrvatsku glazbenu kulturu. Možda bi bilo moguće odrediti ga kao kompilacijskim leksikonom s interpretacijskim uvodom i zaključkom koji otkrivaju stvarne Kuhačeve ciljeve: nabrojavanje imena koja je Kuhač smatrao podobnima da budu dio hrvatske glazbene kulture, i to u službi ideologije koja prezire sve što nije “hrvatsko”.

Ipak, Kuhačev je mukotrpan rad urodio i važnim plodovima. Pored znatnog broja suvišno uvrštenih imena, izdvojio je i nekoliko imena koja će se tek kasnije otkrivati i interpretirati kao nezaobilazni dijelovi povijesti hrvatske rane glazbe.²³ Koliko se god Kuhačeve metode otkrivanja hrvatskih glazbenika činile neznanstvenima²⁴, u slučaju Skjavetića i Croattia bio je u pravu. (Ne)poznavanje hrvatske glazbene prošlosti po sebi je - barem u počecima istraživanja - prouzročilo takve metode, a da su one i danas moguće, može se uočiti na primjeru Stipčevićeva otkrivanja nepoznate Marchette/Mariette Schiavonette, pri čemu je upravo jedan literaran izvor (Malespinijeve *Duecento novelle*) poslužio za otkrivanje imena na osnovi nacionalne pripadnosti (STIPČEVIĆ 1997: 57). Također, Kuhač je upozorio na “velika imena” poput Skjavetića, Jelića ili Jarnovića. Premda su ta imena bila spomenuta i u leksikonima objavljenima prije *Historijskog uvoda*, ovdje se po prvi put na jednom mjestu objedinio pregled imena. Bez obzira na ideološka opterećenja teksta, vjerovatno je da bi otkrivanje ovih i drugih, još uvijek samo nominalno

²³ Primjerice: Schiavetti (kod Kuhača Schiavelli), Pervaneo, Skalić, Grgičević, Jelić. Francescom Croattiem (KUHAČ 1994: XI) kao stvarnom skladateljskom osobom čije skladbe postoje, bavit će se tek E. Stipčević.

²⁴ Primjerice:

- riječi tipa “Croatti”, Schiavone” i dr. koje upućuju na moguću hrvatsku nacionalnost (primjer: Francesco Croatti)
- mjesto rođenja u inozemstvu u kojem su živjeli Hrvati (primjer: Leonardo Leo)
- prezime koje po Kuhačevom mišljenju ne postoji u stranim jezicima (primjer: Pasquali Pissar)
- traženje hrvatskih prezimena koja imaju zajednički korijen sa stranim riječima (primjera: Robert Schumann).

poznatih imena išlo drugačijim smjerom da je *Uvod* bio objavljen; u međuvremenu su ratovi i druge nedaće zameli trag potencijalnim muzikalijama i drugim izvorima.

Poznato je da je *Uvod* ostao neobjavljen do 1994. g. Razlog neobjavljivanja sa strane Matice hrvatske bio je “šovinistički” ton. Čini se da je fascinacija ogromnim Kuhačevim opusom, trudom, osobnim financijskim žrtvama i marljivošću utjecala na malobrojne autore koji su se bavili ovim opusom (Škunca, Janaček-Buljan, te Županović kao priređivač reprinta *Ilirskih glazbenika*) da prilično benevolentno prijeđu preko Kuhačevih ideja. “To je, danas bismo rekli, radije, ‘nacionalistički’, ali nikako ‘odviše šovinistički’, kako napisa tajnik (...)” (ŽUPANOVIĆ 1994: 305)²⁵. Autori koji su se bavili Kuhačem radije su Kuhačeve propuste prepoznavali kao nedosljednost i nemogućnost da dokaže svoje tvrdnje, nego li njih same kao propuste. No, koliko su Kuhačeve tvrdnje podsvjesno ugrađene u mehanizme ultranacionalizma proisteklog iz osjećaja manje vrijednosti (Kuhač je bio osječki Nijemac!)²⁶, govore i neki njegovi paradigmatski sudovi²⁷. Spomenuti se citati kod naših autora često

²⁵ Sudovi M. Janaček-Buljan čine se najobjektivnijima i najnepristranijima od ova tri autora.

²⁶ Kuhačevo podrijetlo predstavlja unikatan slučaj u domaćoj muzikologiji: da bi dokazao svoje hrvatstvo, za sebe je tvrdio da je potomak stare senjske porodice Kuhačevića. Ta se tvrdnja u hrvatskoj muzikologiji nekritički prepisivala dugo vremena u cilju opravdavanja Kuhačeva “patriotizma”: od Antonije Kassowitz-Cvijić do diplomskog rada Mirjane Škunca. Istražujući stvarno podrijetlo obitelji Koch i starih senjskih obitelji iz arhivske građe, Branko Rakijaš ustvrdio je da je Kuhač bio Nijemac i s očeve (Joseph Koch) i s majčine strane (Theresia Piller). O tome više u: RAKIJAŠ 1984: 15-16. Također, Rakijaš navodi Kuhačev citat: “No buduć da sam od njemačkih roditelja, a nije mi inače prilike bilo da se s hrvatskim jezikom upoznam” (cit. prema RAKIJAŠ 1984: 15). On otkriva da je Kuhač u stvarnosti bio svjestan svog nehrvatskog/njemačkog podrijetla, a nešto od te svijesti prisutno je i u njegovom prevođenju njemačkog prezimena – on, naime, ne uzima svoje navodno prezime Kuhačević, već kreira prezime Kuhač.

²⁷ “(...) Hrvati i Slovenci stoje u pogledu glazbenoga dara među svim Slavenima na prvom mjestu” (KUHAČ 1994: IX).

- “(...) Bez ove krvi (hrvatske, op H. N.) ne bi ni oni imali onih sposobnosti, kojima su se isticali» (KUHAČ 1994: X).
- “Mi znademo, da je Josip Hajdin postao samo zato tako glasovitim, što je umio pučke hrvatske melodije vješto i sretno upotriebiti i od njih izraditi veća djela” (KUHAČ 1994: XV).
- “(...) glazbena umjetnost u opće ne bi bila danas na onoj visini, gdje je, da je nisu unapredjivali hrvatski talenti i hrvatske radničke sile. Gdje je bilo u glazbi šta obreti, ustanoviti, razjasniti, reformirati ili šta novo poprimiti, eto Hrvata!” (KUHAČ 1994: XLVII).

prikazuju kao “naivni” ili “nedokazivi”²⁸, no problem nije u nedokazivosti dotičnih tvrdnji, već njihovom sadržaju i mogućem utjecaju na kasniju ideologiju nacionalnog smjera. Koliko je i kakve reperkusije Kuhačev *Uvod* mogao imati na Dobronića i druge predstavnike ideologije nacionalnog smjera – nije poznato, ali je poznato da je Kuhač utjecao na formiranje Dobronićevih stavova, barem za vrijeme njihove korespondencije između 1905. i 1908. g. (JANAČEK-BULJAN 1980: 37-44).

Kriterij “hrvatskog” i “narodnog” jedini je kriterij za svrstavanje pojedinca u *Uvod*, što ne slijedi i stvarna participacija dotične osobe u glazbenom životu Hrvatske. Tako su Bajamonti i Raffaelli gotovo ostali neuvršteni u *Uvodu* zbog svoje nehrvatske krvi, ali ih je Kuhač ipak uvrstio zbog dokazivanja obitelji dotičnih skladatelja da su oni ipak Hrvati (KUHAČ 1994: XX). Kuhačev odnos prema drugim, osobito neslavenskim, narodima u osnovi je preziran: “No zato smo i tako daleko dospjeli, da *narodi, koji nisu dorasli u pogledu glazbenog dara i glazbenih sposobnosti Slavenima ni do pâsa* (kurziv H. N.), nami se rugaju ističući da Slaveni nisu nikada šta stvorili, nikada šta dali, već uvijek samo primili” (KUHAČ 1994: LI). Brojni su slični citati, osobito u zaključnom dijelu *Uvoda*, a ova konkretna primjedba odnosi se na Nijemce, jer se već u sljedećoj rečenici obara na tvrdnje “Bernsdorfovog *njemačkog* (kurziv H. N.) glazbenog leksikona” (KUHAČ 1994: LI). Iz te je perspektive objašnjivo Kuhačevo dokazivanje podrijetla – Hrvati/Slaveni su bili ti koji su “unaprijedili glazbenu umjetnost” (usp. bilj. 14) i “radili za tuđe svrhe” (KUHAČ 1994: VIII). Kuhač postavlja slavenske iznad druge narode, no najnadareniji su Hrvati (“Hrvati i Slovenci stoje u pogledu glazbenoga dara među svim Slavenima na prvom mjestu”,

“Naši stari ljetopisci zato nisu bilježili imena i djela pojedinih hrvatskih glazbenika, jer je u narodu bilo toliko glazbeno obdarenih ljudi, da nije pojedinac tako u oči udarao, da bi ga morao kronista istaknuti kao izvanredni pojav.” (KUHAČ 1994: LVIII).

²⁸ “(...) nalaze se začeci kasnijih Kuhačevih smionih, ali ne uvijek dovoljno argumentiranih i uvjerljivih tvrdnji o hrvatskom podrijetlu mnogih uglednih inostranih muzičara (Haydn, Beethoven, Tartini, Mozart, Händel, Liszt i dr.)” (ŠKUNCA 1969: 307).

KUHAČ 1994: IX), što je čitljivo i iz njegovog odnosa prema Česima (KUHAČ 1994: XLIX-L). Upadljivo je da se (Nijemac) Kuhač koristi upravo germanskim leksikonima, člancima i formulacijama, ali u obrnutom smjeru – dokazivanja superiornosti slavenstva i hrvatstva nad germanstvom. Terminologija je začuđujuće slična onoj njemačke nacionalističke historiografije – posebno one iz razdoblja nacizma. “Krv (...) pasmina (...) duh (...)” (KUHAČ 1994: L), “čist (...) glazbeno nepokvaren (...) narod” (KUHAČ 1994: LXIV) osnovni su elementi koji izgrađuju nacionalnu glazbu²⁹ i podloga za supremaciju jednog naroda iznad drugoga. Znakovit je i naslov jednog Kuhačevog rukopisa: *Hrvati svi i svuda. Rasprava o svim poznatim naseobinama Hrvata po cijelom svijetu*³⁰. U njemačkoj glazbenoj historiografiji nacionalizam je bio prisutan još od ranog 19. stoljeća, no svoj poseban akcent dobio je nakon Prvog svjetskog rata, posebno u različitim “Deutsche Musikgeschichten” A. Scheringa, H. Mersmanna, W. Niemann, E. Bückena i nezaobilaznog H. J. Mosera³¹. Tako Niemannova *Die Musik der Gegenwart* iz 1922. g. ima odlomak pod nazivom *Nation, Volk und Stamm*, a jedna Moserova publikacija objavljena je pod znakovitim naslovom *Die Musik der deutschen Stämme*. Kuhač se među ostalim pozivao i na “prijatelja slavenskih naroda” (KUHAČ 1994: L), anonimnog autora teksta iz *Wiener allgemeine Literatur* iz 1813. g., koji je, upotrijebivši termin “Raçe”, pokušavao dokazati da su “dva najveća duha Njemačke” (cit. prema KUHAČ 1994: L), Leibnitz i Lessing, bili Slaveni zbog sličnosti svojih prezimena riječima iz slavenskih jezika.

²⁹ Kuhač ističe da za kvalitetu glazbe znanje ne igra važnu ulogu, usp. KUHAČ 1994: VIII.

³⁰ Arhiv Hrvatske, Kuhač V/720, u: JANACEK-BULJAN 1982: 5

³¹ O nacionalističkim povijestima posebno kod Allena u: ALLEN 1962: 159-171. U odlomku pod nazivom *Music History and Nationalism* nacionalističke povijesti *par excellence* su dakako njemačke povijesti glazbe, posebno one iz 1930-tih godina, na koje Allen kao anglo-američki autor posebno upire prstom, a posebnu oštrinu objašnjava činjenica da mu je doktorska disertacija izdana 1939. g.

Sličnom “prevoditeljskom” metodom koristio se i Kuhač³².

Već i način podjele građe *Uvoda* referira na pridjev “hrvatski”:

- *Hrvatski glazbeni umjetnici rođeni u tuđoj zemlji* i

- *Hrvatski glazbenici rođeni u otačbini*.

Ta je podjela utjecala i na kasniju historiografiju hrvatske rane glazbe; u Županovićevim *Stoljećima hrvatske glazbe* poglavlja o 17. i 18. stoljeću dijele se na spomenuti način. Već je spomenuto da je kod Kuhača naglašena ideja “prvog” (KUHAČ 1994: XLVII-XLVIII), koja je ušla u kasnije pristupe hrvatskoj ranoj glazbi, npr. Andreisovu *Povijest hrvatske glazbe*. Upitno je koliko je taj neobjavljeni *Uvod* mogao doista utjecati na kasnija pisanja povijesti glazbe, no možda su neki, imenom nepoznati, povjesničari glazbe znali za njega i koristili se njegovim podacima. Kuhač odaje i neke specifičnosti: koristi sintagmu “stara glazbena poviest (...) sve do 14. vieka” (KUHAČ 1994: LXI), premda nije jasno je li njemu povijest od 15. stoljeća do ilirskih glazbenika “stara” ili ipak “novija” glazba, budući da su u *Uvodu* kao Hrvati navedeni Liszt te niz izvođača i skladatelja 19. stoljeća. Njegovo pisanje o “staroj glazbenoj poviesti” Hrvata odnosi se na grčke Slavene i doseljenje Hrvata, a u prilog kriteriju “slavensko-hrvatsko-narodnoga” govori i *Versuch* u kojem je starija povijest vezana uz tzv. narodnu glazbu (glazbu ruralnih slojeva), a novija uz tzv. umjetničku glazbu. Iako su njegovi pokušaji podjele povijesti i u tekstu *Versuch* i u *Uvodu* nemušti i nejasni pokušaji, iz njih izbija i jasna periodizacijska granica: ilirski glazbenici. *Historijski uvod* odnosi se na imena iz predilirskog razdoblja; Liszt i druga imena više služe dokazivanju “hrvatstva” nego Kuhačevom ciljanom smještavanju Liszta u predilirce. Vratimo li se Novakovoj *Povijesti glazbe*, upravo ćemo u tom smislu primijetiti koneksiju. S. Majer-Bobetko točno naglašava da

³² Usp. KUHAČ 1994: LI i bilj. 11.

između Novaka i Kuhača iz privatnih razloga nije bilo suradnje, ali im je periodizacijska granica bila zajednička. Novakovo pisanje o povijesti hrvatske glazbe počinje tek s 19. stoljećem, odnosno ilirskim glazbenicima, što je rezultat poznavanja *Ilirskih glazbenika* bez *Uvoda* s jedne, te utvrđene, gotovo kanonske periodizacije s druge strane. Ilirski glazbenici ostaju granica odjeljivanja “stare” od “novije” glazbe i kod kasnijih historiografa, možda na najprecizniji način u Širolinom *Pregledu*. Bilo bi poticajno iz povjesničarskih tekstova ustvrditi tko stvara tu granicu: je li riječ o Kuhaču ili pak o samorazumljivom nacionalizmu malograđanskog društva 19. stoljeća? Jer, “povijest glazbe Vjenceslavu Novaku, neskrivenom simpatizeru nacionalnih glazbenih pokreta... počinje *dakako s ilirskim preporodom* (kurziv H. N.)” (MAJER-BOBETKO 1998b: 340).

V. BOŽIDAR ŠIROLA

Širolin povjesničarski rad najlakše se ocrtava iz dviju njegovih knjiga: *Pregled povijesti hrvatske glazbe* (1922.) i *Hrvatska umjetnička glazba* (1942.). Za predstavljanje Širolina povjesničarskog rada vezanog uz hrvatsku ranu glazbu odabrane su zbog svog sintetskog karaktera, utjecaja na kasnija istraživanja hrvatske rane glazbe, čitljivih iz čestih citiranja dotičnih povijesti, njihove recepcije u širim krugovima, ali i uporabe u didaktičke svrhe te posebnosti u njihovim razlikama. Te dvije povijesti dijeli dvadeset godina, što se odrazilo i u dispoziciji teksta i u temama.

Širola, poznatiji kao etnomuzikolog i skladatelj, autor je izrazito obilježen pečatom etnomuzikoloških čitanja povijesti hrvatske glazbe, što se u podjednakoj mjeri može iščitati u obje knjige³³. U malobrojnoj literaturi koja se bavi Širolinom povjesničarskom djelatnošću uvriježeno je mišljenje da je on “autor prve povijesti hrvatske glazbe” (VEBER 1985: 83). Na prvi pogled srodno stanovište, ali s dozom stanovitog opreza prema pretencioznom naslovu “prva povijest”, dijeli kasnije i Vjera Katalinić (“Godine 1922. objavljena je prva knjiga o povijesti hrvatske glazbe”, KATALINIĆ 1993: 127). Ipak, dvojbeno je da li je *Pregled* doista prva *povijest* ili prvi suvisli *pregled* povijesnih podataka koji uključuje i hrvatsku ranu glazbu. Sâm Širola nije smatrao svoju knjigu poviješću, već prikazom ili pregledom, a i suvremenici su je tako shvatili i recipirali u žanru kritike³⁴. Širola u predgovoru, svjestan svih ograničenja svog kompilatorskog posla, kaže: “Jer ja ne ću da dam ovim djelom stilsko i kritičko razlaganje naših muzičkih nastojanja, ne ću da postavljam

³³ Izraz “komparativna muzikologija” daleko je prikladniji nego “etnomuzikologija”, budući da se Širola ne može vezivati uz, kulturnom antropologijom obilježenu, anglo-američku etnomuzikologiju iz 1960-tih i 1970-tih godina. Ipak, postoje i neke naznake Širolinih traganja za upravo tim viđenjima uključivanjem usmenih oblika predaje i komunikacije u građanskim slojevima, sačinjenih iz malih grupa.

³⁴ Ovo je jedini slučaj uvrštavanja kritike jednog povjesničarskog teksta u ovom radu, što se može činiti kao nedosljednost. Kritika je uvrštena isključivo u cilju detronizacije *Pregleda* kao prve povijesti.

neoborive zasade, da *stvaram zaključke* (kurziv H. N.), koji bi imali vrijediti za sve daljnje raspravljanje o problemima, koji će se nametnuti u razmatranju. Htio bih, da to bude što jasniji, što potpuniji *pregled* (kurziv H. N.) svega onoga, što se dosada u našom muzičkom životu učinilo, da to bude *prikaz misli*, (kurziv H. N.) što su pokretale taj život, da bude pomagalo, a možda i putokaz svemu daljnjemu povijesnomu istraživanju” (ŠIROLA 1922: 3). Preglednost po točkama i pozitivizam mogu se shvatiti kao namjerno odustajanje od interpretacije, kojemu je cilj ograditi se od mogućih negativnih kritiziranja. No, onodobna kritika baš je to odustajanje od interpretacije ocijenila lošim stranama knjige. Kritike Viktora Novaka i Kazimira Krenedića (usp. VEBER 1985: 85-87) predbacuju mu neznanstvenost i staromodne deskriptivne metode pisanja povijesti glazbe (Novak bi je stoga radije prozvao “Gradjom za povijest hrvatske glazbe”, VEBER 1985: 85), periodizaciju vezanu uz ilirski pokret, nedostatak pozicioniranja u općeglazbene kontekste te velik prostor dan tzv. nevažnim temama (Krenedić). Na drugoj strani su autori pozitivnih kritika knjige: Lujo Šafranek-Kavić i Janko Barlè kao važni autori tekstova iz *Sv. Cecilije*, čiji je suradnik bio i Širola. Budući da je cecilijanizam vezan uz pučku glazbu kojoj Širola daje mnogo prostora i iz etnomuzikoloških, ali i cecilijanskih pobuda, Barlèove su ocjene pozitivne. Kritičarima nececilijancima taj je prostor nepotreban i preobilan; Krenedić izjavljuje: “Epskom širinom govori o raznim udruženjima, koja dapače nijesu vrijedna ni da se spomenu, jer se nijesu bavili muzikom – već nekim mužikašenjem (...)” (cit. prema VEBER 1985: 87). Iz Širolinog osobnog stava te predbacivanja suvremenika vidljivo je da, usprkos priznanja radu i trudu, ni Širola ni suvremenici nisu smatrali *Pregled* povijesnim tekstom, već njegovom predradnjom³⁵. Kasnija hrvatska muzikologija težila je ustanovljenoj prvoj povijesti koja bi se

³⁵ Usp. VEBER 1985: 86.

smjestila u što raniji period. Čini se da ipak nije toliko važno je li *Pregled povijesti hrvatske glazbe* “prva povijest” ili “prvi pregled”, “skica za povijest” ili nešto drugo. Kao tekst ona predstavlja prvi objavljeni i time dostupan sumarij svih dotadašnjih istraživanja hrvatske rane glazbe, u prilog čemu govori i kompilatorska dispozicija teksta.

Je li Kuhač utjecao na Širolu? Svakako, jer se Širola mnogo puta poziva na njega. Kuhač je za Širolu polazišna točka i neizostavna lektira. Vjerojatno nije poznao *Historijski uvod* (“ (...) svjestan sam svih nepotpunosti koje mora sadržavati ovakav *prvi pokušaj* (kurziv H. N.) da se u jednom djelu prikaže događanje velikoga razdoblja (...), ŠIROLA 1922: 1), iako tome u prilog govore određene naznake (“Tko zna, jesu li istinite slutnje Kuhačeve, da su mnogi kompozitori i muzičari porijetla hrvatskoga”, ŠIROLA 1922: 53). Iz relativno malog broja skladateljskih i inih imena (u odnosu na Kuhačev *Historijski uvod*) proizlazi da je Širola rabio Kuhačeve spise vezane uz komparativnu muzikologiju. Od Kuhača preuzima njegove stavove o “tuđinskim imenima” hrvatskih skladatelja³⁶, a i periodizacija knjige upućuje na spomenuti Kuhačev spis, budući da su upravo ilirski glazbenici granična os za ranu glazbu:

- “1. Muzika u predilirsko doba
2. Pučka muzika
3. Muzika za ilirskoga pokreta
4. Muzika u poilirsko doba
5. Savremena muzika” (ŠIROLA 1922: 11).

³⁶ Ti skladatelji su u “dugom radu usvojili tekovine *tuđinskog* (kurziv H. N.) umjetničkog duha, da su postali majstorima jedne *slavenskom duhu tuđe umjetnosti* (kurziv H. N.) i tako se gotovo potpuno otuđili domaćem umjetničkom životu” (ŠIROLA 1922: 7). Citat, kao i neke druge Široline rečenice, rabi “kuhačevsku” terminologiju, ali bez prelaženja u njegov nacionalizam.

Širola precizno pojašnjava odnos rane glazbe prema 19. stoljeću. Devetnaesto stoljeće je stoljeće “u kojem su se narodi oslobodili dotadašnjeg jarma kozmopolitske muzike” (ŠIROLA 1922: 8). Primjećuje da je do kraja 18. stoljeća europska glazba imala “zajednički duh” (ŠIROLA 1922: 5) koji je postojao u svim zemljama. Time se približuje Dahlhausovim čitanjima 18. stoljeća i ograđuje od, za ovu priliku korištenih, germanskih Scheringovih i Riemannovih *Handbücher der Musikgeschichte* s kraja 19. i početka 20. stoljeća, koji su propagirali nacionalne (bečke, tj. germanske) skladatelje, “tri zvijezde” oko kojih se poput magneta okupljaju “mali majstori”³⁷. Devetnaesto stoljeće prekretnica je zbog buđenja nacionalne svijesti slavenskih naroda i ravnopravna participacija u svjetskoj povijesti glazbe, nipošto egzotika koja bi osvježila umornu glazbu velikih naroda³⁸. Tu prekretnicu upravo zbog nacionalizma čine ilirci. Iz negativnog odnosa prema “kozmpolitskoj muzici”, odnosno zbog nedostatka nacionalne slavenske glazbe na razini citatne prepoznatljivosti, proizlazi i nepokroviteljski odnos prema ranoj glazbi, iako taj stav ne izbija u tolikoj mjeri u samom tekstu *Pregleda*: “I kada bismo zanemarili, uništili svu slavensku muziku do konca 18. stoljeća, muzika kao cjelina ne bi ništa gubila u svojem razvitku” (ŠIROLA 1922: 8). Time se on ne izjašnjava protiv rane glazbe kao takve. Unatoč svijesti da u ranoj glazbi zapravo nema “nacionalnih elemenata” (ŠIROLA 1922: 5), traženje elemenata “pučke muzike” u ranoj, “predilirskoj” glazbi, najvažnija je Širolina preokupacija. Glavne teme poglavlja “Muzika u predilirsko doba” srednjovjekovni su kodeksi (*Šibenski kodeks*, dva ostatka dubrovačkih

³⁷ O novim ciljevima u pisanju povijesti 18. stoljeća u odnosu na ranija (germanska) pisanja povijesti usp. Dahlhausov uvodni tekst u *Neues Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 5 (osobito DAHLHAUS 1994: 6-8). Može se uočiti misaono Dahlhausovo i Širolino doticanje, ali iz posve suprotnih razloga: Širola je kozmopolitizam negativna odlika, a Dahlhausu oslobađajuća sila od nacionalizma, posebno onog germanskog.

³⁸ “Trebalo je da Slaveni postanu svjesni sebe na kulturnom polju, u literaturi i svakoj vrsti umjetnosti. Prevrat je taj došao početkom 19. stoljeća; učinio ga je romantizam” (ŠIROLA 1922: 7). Umjesto uobičajenih termina “romantizam” ili “romantika” Širola rabi “romanticizam”, izraz koji bi više upućivalo na 19. stoljeće kao jedinstvenu epohu, što ovdje nije od veće važnosti.

neumatskih kodeksa, *Missale plenum* te *Gotski antifonar*) i čitav niz baroknih pjesmarica i kantuala (od Grgičevića, Krajačevića, Razmilovića, Šilobolda i Peršića do neizostavnih *Pavlineske pjesmarice* i *Cithare octochorde*). Posebne umetke čine odlomci pod nazivima *Crkveno pjevanje u crkvama glagoljaškim* (ŠIROLA 1922: 24-28) i *Utjecaj rimskog korala na pučku popijevku* (ŠIROLA 1922: 11-12), dakle teme koje su ponovno vezane uz “pučko.” Konfrotacija “rimskog korala”, odnosno usporedba *Editio vaticana* s bilo kojim od navedenih izvora, okosnica je Širolinog rada čija je svrha otkriti autohtone (pa i “pučke”) otklone.

Širola pokazuje i stanovite metodološke kontradiktornosti. Drugo poglavlje pod nazivom *Pučka glazba* obuhvaća zbirke pučkih napjeva te njihove sakupljače. U njih su uvršteni i Hektorović i Bajamonti; o Bajamontiju Širola ne govori toliko kao o sakupljaču, koliko kao o skladatelju o čijoj glazbi ima malo saznanja, jer “općenitije vrednote tih kompozicija nije još nitko ustanovio, nitko ih još nije stilsko-kritički ispitao” (ŠIROLA 1922: 73). S druge strane, Bajamonti se ne spominje u poglavlju *Muzika u predilirsko doba*. U spomenutom drugom poglavlju nalazi se i danas nepoznati *Rukopisni zbornik redovnika pavlina iz XVI. stoljeća* kao zapis pučke glazbe³⁹, ali se čitav niz stvarnih izvora isprepletnih s pučkom glazbom poput *Pavlineske pjesmarice* ili *Cithare octochorde* ne spominje u tom poglavlju, iako Širola u prethodnom poglavlju želi dokazati upravo pučko podrijetlo napjeva iz tih pjesmarica. “Primitivnu dijafoniju” (ŠIROLA 1922: 135) dviju latinskih misa iz Osora koje je pronašao dr. Lach ne spominje u vezi s ranom glazbom, već kao izvor

³⁹ Nije jasno zašto je Širola uvrstio baš taj, njemu nepoznat izvor. Oslanjajući se na Kuhačev sud, ustvrdio je da su “melodije – po sudu Kuhačevom – većim dijelom *umjetne* (kurziv H. N.), pa mogu poslužiti primjerom tadašnjega muzičkoga shvaćanja u našim *gradovima* (kurziv H. N.)” (ŠIROLA 1922: 72). Širola termin “pučko” ne poistovjećuje s terminima “narodno”, “folklorno” ili nekim drugim koji bi upućivao na ideologiju nacionalnog smjera. On još uvijek razmišlja u okvirima ilirske ideologije, ali ne u potpunosti. Primjerice, popijevka *Non despero* iz marijanskih pjesama *Cithare octochorde* za njega se ističe “osobinama hrvatske pučke popijevke” (ŠIROLA 1922: 40), čemu bi dokaz trebala biti usporedba s “prastarim guslarskim recitacijskim napjevima” (ŠIROLA 1922: 40) iz Kuhačevih *Južno-slovenskih narodnih popevki*.

za nastanak dvoglasja u pučkoj glazbi Istre u *Našoj muzičkoj etnografiji* u *Pučkoj muzici* (ŠIROLA 1922: 133-136).

Cithara octochorda zauzima najveći dio teksta o ranoj glazbi te služi kao stožerna zbirka s kojom se mogu uspoređivati ostale. Metoda dešifriranja podrijetla napjeva usporedba je s pučkim češkim, poljskim i slovačkim napjevima srednjoeuropskog (slavenskog) glazbenog prostora iz uglavnom neimenovanih zbirki i studija (iznimka je K. Konrad koji je bitan i za drugu Širolinu povijest glazbe) te s neizostavnim Kuhačevim *Zbornikom*⁴⁰. Zbog svog etnomuzikološkog znanja Širola donosi zaključke samo o onoj glazbi koja ima vezu s pučkom, dok imena (Tartini, Jarnović, Križanić i niz dubrovačkih autora) poznaje samo iz sekundarnih izvora.

Širola posjeduje eruditsko kompilacijsko znanje o hrvatskoj glazbi, upotpunjeno političkim povijestima i uporabom većeg broja uglavnom njemačkih, austrijskih i čeških povijesti glazbe i studija. Zato je i njegov stil pisanja sličan kompilaciji različitih autora. Širim čitateljskim krugovima teško čitljivi tekstovi o srednjovjekovnim kodeksima krcati su stručnom terminologijom i pozitivističkom sitničavošću te se potpuno razlikuju od teksta o *Cithari octochordi* ili drugim izvorima vezanim uz pučku popijevku. Bibliografske jedinice koje Širola koristi za popunjavanje “rupa” nakon Kuhača sitne su, ali značajne vijesti i tekstovi iz Sv. *Cecilije*. Uz V. Klaića i A. Schneidera, jedan od njegovih savjetnika pri stvaranju teksta bio je i cecilijanac J. Barlè. Tematski izbor odaje Širolu kao suradnika Sv. *Cecilije*, premda u *Pregledu* otvoreno ne zastupa ideje cecilijanizma. U bilješkama najčešće citirane jedinice upravo su one iz Sv. *Cecilije*. Teme kojima se Kuhač nije uspio baviti (npr. djelovanje redova i glazba u Dubrovniku) time su iz crkvenog

⁴⁰ Razlog tome moglo bi biti otkrivanje šireslavenskog/narodnog podrijetla napjeva: “U drugom dijelu ovoga napjeva pojavljuje se sekvenca, koja se nalazi u mnogim popijevkama Citharae, može se dakle smatrati značajkom slavenskoga porijetla napjeva” (ŠIROLA 1922: 36) ili “(...) napjev ove popijevke pokazuje osobine narodne popijevke” (ŠIROLA 1922: 36). Termin “slavensko” istoznačan je s terminom “narodno”, što potvrđuje i uvodni tekst *Pregleda*.

časopisa našle put do još širih slojeva čitateljstva. *Pregled* nije samo sabrao i usustavio spoznaje cecilijanaca raspršene po sveščićima časopisa, već i sva dotadašnja istraživanja. Stoga *Pregled* zauzima jedno od najvažnijih mjesta hrvatske glazbene historiografije.

Sljedeći važan Širolin povjesničarski projekt bila je *Hrvatska umjetnička glazba. Odabrana poglavlja iz povijesti hrvatske glazbe sa slikama i notnim primjerima* iz 1942. g. U njoj je količina teksta posvećena hrvatskoj ranoj glazbi sažetija zbog namjene: sažetak za učenike srednjih škola i šire čitateljske krugove. Sadržajna jednostavnost može se iščitati i iz prilično opširnih objašnjavanja važnijih termina poput “misa”, “neuma” i sl., smještenih na kraju svakog poglavlja. Ni ovaj se put ne gubi periodizacija s ilirizmom kao granicom, a građa je raspoređena u dva poglavlja:

1. *Glazba u Dalmaciji od 16. do 18. stoljeća*
2. *Sredovječna latinska i hrvatska himnologija.*

Knjiga je na prvi pogled minornijeg značenja od *Pregleda*: dok *Pregled* sabire sve do tada postojeće podatke o hrvatskoj ranoj glazbi raspršenih po različitoj periodici, *Hrvatska umjetnička glazba* odabire i pojednostavljeno sažima ono što je po Širolinom mišljenju najvažnije. Pomno se izbjegava pozitivističko opisivanje kodeksa i pjesmarica, pravi se razlika između “umjetničkog” i “neumjetničkog” kao kriterija ulaska određene glazbene pojave u knjigu, mnogo se pažnje posvećuje Dubrovniku te životima izvjesnih “velikih imena”, zagrebačkom obredu, *Cithari octochordi* i dr. Ipak, njegov je kriterij već na samom početku ukazuje na nedosljednosti: u “hrvatsku umjetničku glazbu” ubraja upravo one slojeve koji nisu umjetnički (cijelo drugo poglavlje, kao i treće poglavlje pod nazivom *Hrvatska narodna glazba*) te uporno predimenzioniranje važnosti *Citharae octochordae*. Odgovor se može iščitati iz

njegova vlastitog sažetka 2. poglavlja: “Tradicija posebnog 'zagrebačkog obreda' za sve crkvene svečanosti počinje u 11. stoljeću, a kako ju je uredio zagrebački biskup bl. Augustin Kažotić početkom 14. stoljeća, sačuvala se do početka 18. stoljeća, kad se iz mnogih rukopisnih zbornika sastavlja znameniti kantual *Cithara octochorda*” (ŠIROLA 1942: 28). Iz vida se ne bi trebala ispustiti namjena knjige koja se tiska u vrijeme Nezavisne Države Hrvatske, kada je bilo poželjno naglasiti osobitost (hrvatskog!) zagebačkog obreda. Širola vremenski smješta tu osobitost zagrebačkog obreda i tradicije do početka 18. stoljeća (a ne do stvarnog ukinuća 1788. g.), jer je potrebno da zagrebački obred “naslijedi” (hrvatska!) *Cithara octochorda*. Da je Širola kojim slučajem spominjao 1788. g., tradiciju ukinutog zagrebačkog obreda ne bi mogla nastaviti *Cithara octochorda*, jer je ona postojala tijekom cijelog 18. stoljeća i prije ukinuća. No, Širola nije sâm kreirao ideju važnosti zagrebačkog obreda u hrvatskoj glazbenoj historiografiji. Ta ideja je preuzeta od cecilijanaca, najvjerojatnije Janka Barlèa, koji je u godinama oko Prvog svjetskog rata na stranicama *Sv. Cecilije* objavio niz tekstova vezanih uz specifičnosti zagrebačkog obreda:

- *Tijelovo u Zagrebu po starom obredu* (1913.)
- *Vigilija Bogojavljenja po starom zagrebačkom obredu* (1915.)
- *Oficij na Veliku srijedu, četvrtak i petak poslije podne po starom zagrebačkom obredu* (1915.)
- *Uskrsnuće po starom zagrebačkom obredu* (1915. i 1919.)

Vjerojatno nije slučajnost da se “stari zagrebački obred” akcentuira upravo u vrijeme ratnih zbivanja (Prvi i Drugi svjetski rat). Kod Barlèove historiografije to nije upadljivo, jer se radi o kratkim opisima obreda raspršenima po različitim brojevima časopisa. Ali, u Širolinu je to slučaju ipak nešto drugačije, jer se mnoge značajne teme

o kojima je pisao 1922. g. ovdje ne spominju, a ističe se tema koja je čak i za cecilijance predstavljala samo jedan od mnogih sitnih elemenata hrvatske rane glazbe.

U *Hrvatskoj umjetničkoj glazbi* naglašava se termin “narodno”, a ne “pučko”, kao u *Pregledu*. Promjena se odnosi samo na značenje⁴¹, no ne i na primjenu: “narodno” se, kao i u *Pregledu*, traži u kajkavskim pjesmaricama. U *Pregledu* naglasak je na slavenskom duhu (koji bi se utjelovio u “pučkom”, a vezuje se uz građansku kulturu), a u *Hrvatskoj umjetničkoj glazbi* naglasak je na “narodnom” koji se po ideologiji nacionalnog smjera pronalazi u seljačkoj kulturi. Ipak, građa na kojoj će se dokazati “pučko” i “narodno” u glazbi – ista je.

Širola nastoji smjestiti tzv. velika imena u što je ranije mogući period; zato i Augustin Kažotić postaje prvim hrvatskim skladateljem, što je mišljenje koje su zastupali već cecilijanci. Koristi se i Plamenčevim istraživanjima da bi se stvorio kontinuitet “velikana”: u pravilnom se slijedu nižu Patricij, Skjavetić, Jelić, Cecchini, Lukačić, Spadina i Jarnović⁴². Njima se pridružuje i jedan manji niz “malenih” Dubrovčana: Tudrović, Temparičić, Gučetić-Paprica, Babić, Gaudencije, Razzi i Brugnoli. Čini se da Širola glazba nije toliko bitna – stoga i nema glazbenih analiza ili osvrt - , već se sadržaj svodi na kuhačevska dokazivanja podrijetla poput razmatranja je li Jarnović Hrvat ili ne, te poneke podatke o opusima i glazbene primjere koji stvaraju dojam uljeza, a ne sastavnog dijela knjige. Bît knjige jest prikazati tradiciju umjetničke (europske?) glazbe u teritorijalno cjelovitoj Hrvatskoj. U 1. poglavlju o južnoj Hrvatskoj hotimičan je naglasak na Dubrovniku, a u 2. poglavlju o sjevernoj pretežno se čita o kajkavskim pjesmaricama i zagrebačkom obredu.

⁴¹ “Narodna je glazba kod Hrvata (...) usko vezana uz čitavi život seljački (kurziv H. N.), pa joj manjka pravi atribut umjetnosti» (ŠIROLA 1922: 43).

⁴² Već je usporedbom naslova moguće nazrijeti Plamenčev utjecaj. Kod Širole prvo se poglavlje naziva *Glazba u Dalmaciji od 16.-18. stoljeća*, a poznata Plamenčeva studija iz 1939. g. zove se *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji*. Nije poznato je li Širola poznao tu studiju; vjerovatno jest, jer je bila izdana prije *Hrvatske umjetničke glazbe*. Širola je Plamenčeve stavove o staroj dalmatinskoj glazbi 16. i 17. stoljeća mogao preuzeti iz studija o Lukačiću i Cecchiniju, koje su bile dostupne na hrvatskom jeziku prije Plamenčeva odlaska u Sjedinjene Američke Države.

Daleko je više prostora posvećeno novijoj, “pravoj” umjetničkoj glazbi koja je svakako reprezentativnija od rane glazbe. Vjerojatno iz razloga dokazivanja tradicije “hrvatstva” kao treće je poglavlje uključena *Hrvatska narodna glazba*, premda je dvije godine ranije izdana istoimena knjiga *Hrvatska narodna glazba*.

Razlike u Širolinim pristupima istim tematikama u vremenskom odstojanju od dvadeset godina mogle bi biti posljedice političkih i ideoloških promjena u državi, što predstavlja specifičan primjer u hrvatskoj historografiji. U svjetlu tih promjena potrebno je razmotriti i odnos prema Plamencu kao skladatelju i muzikologu. U *Pregledu* Širola razmjerno opširno piše o mladom Plamencu, otkrivajući dobro poznavanje njegovog skladateljskog i spisateljskog opusa. Ipak, 1942. g. više ne bi bilo pogodno pisati o Plamencu zbog njegovog podrijetla. Plamenac se spominje sa svega dvije rečenice kao osoba zaslužna za otkrivanje “spomenika tih drevnih nastojanja u Dalmaciji” (ŠIROLA 1942: 14). Dok u 13. i 14. poglavlju (*Suvremeni hrvatski skladatelji* i *Suvremena muzikologija i glazbena historiografija u Hrvatskoj*) Širola nabraja i piše o različitim minornijim imenima, potpuna tišina obavijena oko Plamenca kojeg ne spominje ni najmanjom natuknicom zorno se ističe, tim više što je očito da Širola svoju tezu o paralelnosti hrvatske i europske umjetničke glazbe ne bi mogao ostvariti bez Plamenca.

VI. CECILIJANIZAM I JANKO BARLÈ

Cecilijanizam najčešće se vezuje uz termin “historizam”. Zbog uske veze historizma i cecilijanizma potrebno je dotaknuti historizam da bi se izbjegle njegove pogrešne primjene.

Povjesničar umjetnosti Nikolaus Pevsner definirao je historizam kao “stav u kojem su razmatranje i uporaba povijesti bitniji od otkrivanja novih sustava ili novih formi vlastitog vremena” (cit. prema DOFLEIN 1969: 11)⁴³. Budući da je definicija dvoznačna, jer se odnosi i na historijsko mišljenje i na glazbenu praksu⁴⁴, Friedrich Blume pokušao je termin nadopuniti novim kovanicama, “historicismom” (“Historizismus”) i “historicitetom” (“Historizität”). “Historizam” bio bi adekvatan Pevsnerovom “razmatranju” i historijskom spoznavanju, a “historicism” označavao bi Pevsnerovu “uporabu povijesti”⁴⁵. “Historicism” ima negativno značenje; njegovi primjeri *par excellence* bile bi upravo cecilijanske *a-cappella* mise u Palestrininom stilu ili Brahmsov i Mendelssohnov zborski slog, primjeri koji se u literaturi vezanoj uz “historizam” redovito pojavljuju kao najbolje ilustracije oponašanja glazbene prošlosti. Ipak, korištenje prošlosti ne mora nužno imati negativne implikacije. Detektiranje prošlosti s pogledom u budućnost u Regerovoj, Beethovenovoj, Brahmsovoj ili Wagnerovoj glazbi rezultiralo je stvaranjem “historiciteta”. Dofleinova interpretacija Blumeovog termina promatra ga “kao pojam (koji) obuhvaća kauzalnost i želju za nadilaženjem i korištenjem prošlosti (...) kao svijest skriva prošlost i budućnosti, dakle pokazuje historizam, historiziranje i napredak.

⁴³ “Historismus ist die Haltung in der die Betrachtung und die Benutzung der Geschichte wesentlicher ist, als die Entdeckung neuer Systeme, oder neuer Formen der eigenen Zeit.”

⁴⁴ U enciklopedijskom članku iz *MGG*-a, napisanom s F. Krummacherom, Dahlhaus opetovano rabi termin “oblik mišljenja” (“Denkform”) da bi ga razlikovao od “ponašanja” (“Verhalten”), a na to se nadovezuje i Krummacher. Dahlhaus koristi historizam kao “povod za teoriju oblika *glazbenopovijesnog mišljenja* (kurziv H. N.) i istraživanja”, DAHLHAUS-KRUMMACHER 1996: 345 (“Anlass für eine Theorie der Formen musikgeschichtlichen Denkens und Forschens”).

⁴⁵ O tome više u: DOFLEIN 1969: 9-24, osobito str. 22-23.

Ostvaruje se u interesu za spomenikom i muzejem, interpretacijom i istraživanjem, u skladanju sa svjesnim historijskim suodnosima, ali i u poticajima za Novim, svjesnim sadašnjosti: „Djeco, stvarajte Novo.“ (DOFLEIN 1969: 23)⁴⁶. Historicitet prema Dofleinu mnogo je širi pojam od historizma: obuhvaća i historizam kao mišljenje (što uključuje i muzikološka istraživanja) i skladanje (no samo s pogledom u budućnost). U njemačkoj muzikologiji ova terminologija ipak nije bila prihvaćena.

Kod Waltera Wiore historizam posjeduje negativnu auru –izma te djeluje u području „prevlasti historijskih načina ponašanja i promatranja“ i „nadmoći nad drugačijim načinima ponašanja i promatranja“ (WIORA 1969: 302)⁴⁷ te i nadalje ostaje ključnim pojmom, bez obzira na navodnu sveobuhvatnost „historiciteta“ koji ipak nije uspio riješiti dvoznačnost „historizma“.

„Historizam“ se i kod Dahlhausa nastavlja na Pevsnera: „s jedne strane pojavljuje se kao uvjerenje ili način mišljenja, s druge strane kao ponašanje ili praksa“ (DAHLHAUS-KRUMMACHER 1996: 335)⁴⁸. Dahlhaus nalazi već spomenute adekvatne termine u Blumeovom „historizmu“ kao stavu i „historicismu“ kao glazbenoj praksi, restauraciji starih skladateljskih tehnika. I kod Wiore osjeća se potreba za razlikovanjem stava (relativistički historizam koji glazbu promatra samo kao povijesnu pojavu) i ponašanja (retrospektivni historizam koji znači povratak na stare stilove i tehnike).

U čemu se najčešće manifestira „historizam“? „U ovom širem smislu historizmom se mogu označiti ponovno oživljavanje starih djela, restauracijski pokreti, posebne vrste interpretacije, skladanje (oslonjeno na stare uzore ili tehnike) i

⁴⁶ „Historizität als Begriff umfasst diese Kausalität und den Willen zur Bewältigung und Nutzung der Geschichte (...) birgt Vergangenheit und Zukunft, zeugt also Historismus, Historisierung und Fortschritt. Sie wirkt sich im Interesse an Denkmal und Museum, Interpretation und Forschung, in der Komposition mit bewussten historischen Bezügen, aber auch im Anreiz zu gegenwartsbewusstem Neuem aus: 'Kinder, schafft Neues'.“

⁴⁷ „(...) die Vorherrschaft historischer Verhaltens- und Betrachtungsweisen zu bezeichnen (...) Übergewicht über andere Verhaltens- und Betrachtungsweisen“.

⁴⁸ „(...) er erscheint einerseits als Überzeugung oder Denkform, andererseits als Verhalten oder Praxis.“

muzikološko istraživanje” (DOFLEIN 1969: 18)⁴⁹. Nije slučajno da se na prvom mjestu govori o (izvedbenoj) recepciji rane glazbe te o skladanju nastavljenom na nju, dok se muzikološka istraživanja, a time i pisanje povijesti glazbe, nalaze tek na kraju Dofleinova niza. Takav stav nije izbjegnut niti kod jednog od navedenih autora: iako u teorijskom smislu govore o historizmu kao “stavu” ili “razmatranju”, u praksi se njihove refleksije prvenstveno dotiču “historijskih koncerata” ili primjera historističkih skladbi, no rijetko kada primjera iz pisanih povijesti glazbe iz 19. stoljeća. Međuovisnost tih segmenata glazbenog historizma time više dolazi do izražaja, ali ipak ne može služiti za opravdanje; često zaobilaženje problema historiografije, a ponajviše njihovih teorijskih uzoraka, upozorava na probleme koje glazbena historiografija ostavlja svom kasnijem istraživaču. Ovdje će se rabiti pojam “historizam” u onom smislu u kojem ga rabi Dahlhaus, a posebno će se napomenuti na koji se njegov sloj odnosi.

Premda se historizam ne bi smio poistovjećivati s cecilijanizmom, on je najjasniji oblik historizma koji se najčešće promatrao kroz prizmu skladateljstva. Jedno od recentnijih i respektabilnijih određenja cecilijanizma ono je iz *MGG*-a te glasi: “Pod *cecilijanizmom* podrazumijeva se reformni pokret unutar Katoličke crkve kojeg je u 2. polovici 19. stoljeća prije svega provodila organizacija Općeg Cecilijinog Društva s ciljem obnove ‘istinske, prave crkvene glazbe’, usko povezane s liturgijom” (KIRSCH 1995: 317)⁵⁰. Ova Kirschova definicija nije potpuna, jer izuzima važan protestantski cecilijanizam i pretpovijest cecilijanskih ideja, poniklih u krugu njemačkih romantičkih književnika, filozofa i umjetnika oko 1800. g., kojima

⁴⁹ “In diesem weiten Sinn des Worts können Wiederbelebungen alter Werke, Restaurationsbewegungen, spezielle Arten der Interpretation, Komposition (die sich an alte Vorbilder oder Techniken anschliesst) und musikwissenschaftliche Forschung als Historismus bezeichnet werden.”

⁵⁰ “Unter *Cäcilianismus* versteht man eine in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konkretisierende und vor allem von der Organisation des Allgemeinen Cäcilien Vereins (ACV) getragene Reformsbewegung innerhalb der kath. Kirche mit dem Ziel der Wiederherstellung einer eng an die Liturgie gebundenen, wahren, echten Kirchenmusik’.

je cilj bila *Kunstreligion*. Ideje su se kasnije tek premjestile u katoličke krugove. Najpoznatiji rodonačelnici cecilijanizma bili su protestanti: Herder, E.T.A. Hoffmann, Wackenroder, Tieck, Schelling, braća Schlegel, Brentano, Novalis te Thibaut i Winterfeld, od kojih su posljednja dva imena nezaobilazna za historizam i u smislu historijskih koncerata i glazbenopovijesnih istraživanja⁵¹. Iz niza prosvjetiteljskih i slobodnozidarskih ideja prožetih panteizmom, deizmom i sinkretizmom, obavijenih oko *Kunstreligion* i njenih naglašavanja mistike gregorijanskog korala te Palestrinine i druge rane glazbe, jasno se čita da cecilijanizam ne samo nije nastao unutar Katoličke crkve te uopće nema veze s obnovom liturgijske glazbe unutar nje, već se u teološkom smislu suprotstavlja nauku Katoličke crkve. I danas prisutne naivne interpretacije katoličkih cecilijanaca vodile su poistovjećivanju cecilijanizma s katoličanstvom. Stoga se cecilijanizmu, a osobito onom katoličkom, pripisuju negativne odlike zbog njegove slabe skladateljske produkcije, iako su ostale njegove karakteristike daleko raznolikije naravi te predstavljaju, mora se naglasiti, pozitivne oblike historizma.

Osnovne smjernice cecilijanizma, kako ih se čitalo krajem 20. stoljeća, bile bi:

“1. Ponovno otkrivanje stare klasične polifonije 16. i 17. stoljeća te izvedba ovih skladbi od strane crkvenih zborova i pjevačkih društava, pri čemu su se prije svega Palestrinina djela promatrala kao vrhunac višeglasne liturgijske glazbe.

2. Obnova gregorijanskog korala.

3. Poticanje historijsko-kritičke metode na području muzikologije, povezane s poticajima za skupljanje predajom sačuvanih glazbenih spomenika i njihovog objavljivanja, dakle izdavanja spomenica i sabranih djela.

4. Vlastita crkvena glazbena djela koja se više ili manje oslanjaju na Palestrinin stil, pri čemu se najviše vrednuje *a-cappella* slog.

⁵¹ O formiranju ideja *Kunstreligion* i njihovoj jasnoj vezi s cecilijanizmom kod svakog od navedenih romantičara u: GERSTMEIER 1988: 17-33 te u: WAJEMANN 1988: 232-249.

5. Unapređenje glazbenog obrazovanja u najširim pučkim slojevima pomoću pojačane glazbene nastave na učiteljskim seminarima, intenzivnog njegovanja nastave pjevanja u pučkim školama, obrazovanja crkvenih glazbenika u vlastitim školama, na nastavnim tečajevima i oglednim izvedbama pri generalnim okupljanjima Općeg Cecilijinog Društva.
6. Osnivanje jednog organa društva, časopisa *Musica sacra*» (WAJEMANN 1988: 229-230)⁵².

U Wajemannovom nizu nedostaju problemi pučke crkvene popijevke te instrumentalne, osobito orguljaške glazbe, kao neizostavnog dijela cecilijanizma, što je od posebne važnosti za njegovu hrvatsku recepciju. Iz Wajemannova se čitanja historizam ističe u svom značenju interpretacije (točke 1 i 2), skladateljstva (točka 4) i muzikološkog pozitivizma (točka 5)⁵³.

Cecilijanizam u Hrvatskoj prilično je zapostavljena, pa i prezrena tema hrvatske historiografije u dvojakom smislu: kao povijesna pojava i kao pokret koji se među ostalim bavio i poviješću hrvatske glazbe. Neke od karakteristika općeg cecilijanizma mogu se pronaći i u hrvatskom cecilijanizmu, ali s uobičajenim zakašnjenjem. Dok je u primjerice Njemačkoj cecilijanizam postojao u glazbenoj

⁵² "1. Die Wiederentdeckung der altklassischen Polyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts und die Aufführung dieser Kompositionen durch Kirchenchöre und Singvereine, wobei vor allem die Werke Palestrinas als Höhepunkt der mehrstimmigen liturgischen Musik angesehen werden.

2. Die Wiederbelebung des gregorianischen Choralen.

3. Die Förderung der historisch-kritischen Methode auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, verbunden mit den Anregungen zur Sammlung überlieferter musikalischer Denkmäler und deren Veröffentlichung, also Denkmäler- und Gesamtausgaben.

4. Eigene kirchenmusikalische Werke, die sich enger oder weiter an den Palestrina-Stil anlehnen, wobei der a-cappella-Satz die höchste Wertschätzung erfährt.

5. Hebung der musikalischen Bildung in den breitesten Volksschichten durch einen vertieften Musikunterricht in den Lehrerseminaren, die intensive Pflege des Gesangsunterrichts in den Volksschulen, die Ausbildung von Kirchenmusikern in eigenen Schulen, durch Unterrichtskurse und Musteraufführungen bei den Generalversammlungen des ACV.

6. Schaffung eines Vereinsorgans, der Zeitschrift *Musica sacra*."

⁵³ "... jer historizam predstavlja (kao suspendiranje nadvremenskih normativnih zahtjeva koji su uvijek uključivali dio metafizike) pozitivizam u duhovnim znanostima", DAHLHAUS 1996: 338 ("... denn der Historismus repräsentiert (als Suspendierung überzeitlich normativer Ansprüche, die immer ein Stück Metaphysik einschliessen) den Positivismus in den Geisteswissenschaften").

praksi i prije 1868. g., tj. prije osnutka Općeg Cecilijinog Društva, u Hrvatskoj je situacija obrnuta: sam časopis nastaje prije osnutka društva (1908. g.) upravo zbog stanja crkvene glazbe u Hrvatskoj, a praktičnu provedbu ideja u djelo oblikuje i potiče tek list *Sv. Cecilija*⁵⁴. Ideje cecilijanizma u Hrvatskoj sažete su i najčitljivije na stranicama spomenutog časopisa, na čijem će se čitanju bazirati i ovo promatranje cecilijanizma.

O samom časopisu *Sv. Cecilija* dovoljno su govorili autori-suradnici časopisa koji su i sami u velikom broju slučajeva zastupali ideologiju pokreta. Iako je u literaturi često naglašena duga tradicija lista *Sv. Cecilija* kao propagatora i nositelja ideja cecilijanizma te kao prvog glazbenog časopisa u Hrvatskoj⁵⁵, ona je prenaplašena zbog ideja “prvog” i “neprekinutog tradicionalnog”. Iako cecilijanci iz druge polovice 20. stoljeća naglašavaju tu neprekinutost izlaženja časopisa, njegovu djelatnost redovito dijele na tri razdoblja:

1. 1877.-78. i 1883.-84.
2. 1907.-1944.
3. 1969. do danas⁵⁶

te teže uspostavljanju neprekinute veze među tim razdobljima, posebno u idejnoj srži cecilijanizma. Ideje i preokupacije uredništva mijenjale su se tijekom ta tri razdoblja; ako je jedna osnovna linija i ostala sačuvanom (usp. TOMAŠIĆ 1978: 82-86)⁵⁷, usporedba današnje *Sv. Cecilije* s onom iz 1877. g. nije primjerena. Već Andreisove

⁵⁴ U svojim počecima list u praksi niti nije promicao orguljašku glazbu, već je potencijalne čitatelje “kupovao” glazbenim prilozi: mazurki, valcera, polki i druge salonske glazbe. Kada J. Barle postaje urednikom lista, glazbeni prilozi postaju suprotnog profila.

⁵⁵ Usp. ANDREIS 1971: 55-63 te brojne tekstove samih cecilijanaca, posebno onih koji su pisali u tematskom dvobroju lista iz 1978. g., posvećenom stogodišnjici lista *Sv. Cecilija* (1978), 68 (2-3).

⁵⁶ Tri razdoblja kreiraju naslove i dispozicije tekstova iz spomenutog dvobroja *Sv. Cecilije*, te oni nose naslove ‘*Sv. Cecilija*’ u prvom razdoblju svog izlaženja (1877-1884) (Andreis), ‘*Sv. Cecilija*’ u drugom razdoblju svog izlaženja (1907-1944) (Olub), ‘*Sv. Cecilija*’ u trećem razdoblju svog izlaženja (1969-danas) (Fajdetić).

⁵⁷ Usp. TOMAŠIĆ 1978: 83. Ideje obznanjene 1908. g. samo se jednim dijelom dotiču onih iz 1877. g. (“pučke crkvene popijevke”), dok se ostale ideje nadovezuju na opći cecilijanizam (usp. odlomak *Begriff- und Ideengeschichte* u: KIRSCH 1995: 317-319).

kritike upućene prvim brojevima časopisa odaju specifično hrvatsku recepciju samo jednog sloja cecilijanizma, a to je što “ukusnije” i “pristojnije” pjevanje i orguljanje, odnosno izbacivanje “loše” i “tuđinske” glazbe iz liturgije nadoknađivanjem “dobrim” i “pučkim” popijevkama⁵⁸. Cugšvertov program iz 1877. g. samo se zahtjevom za glazbenim obrazovanjem seoskih učitelja i orguljaša nadovezuje na cecilijanizam.

U prvom razdoblju *Sv. Cecilija* obraća se prvenstveno “pučkim” odnosno ruralnim i malograđanskim učiteljskim i svećeničkim čitateljskim slojevima koje bezuspješno moli za suradnju i pomoć; časopis nema historiografskih pretenzija niti se bavi drugim važnim slojevima općeg cecilijanizma. Spomenuti Cugšvertov program ne spominje Palestrinu, gregorijanski koral ili istraživanje glazbene prošlosti, što ne znači da Cugšvert i Zajc nisu poznavali sve karakteristike pokreta, već su ga u Hrvatskoj zbog glazbene neobrazovanosti svojih čitateljskih krugova mogli primijeniti samo u rudimentarnim oblicima.

Između 1. i 2. razdoblja došlo je do značajnog prekida cecilijanske tradicije u Hrvatskoj; štoviše, moglo bi se reći da cecilijanizam svoj stvarni život počinje tek 1907. g., kada se u Zagrebu osniva Cecilijino društvo i obnavlja izlaženje časopisa. Zahtjevi novoosnovanog Cecilijinog društva, a time i i koncept časopisa drugačije su naravi od starog koncepta *Sv. Cecilije*. U Pravilima Cecilijinog društva iz 1908. g. kao svrha Društva navodi se: “dizati i promicati katoličku crkvenu glazbu u svim hrvatskim biskupijama u duhu sv. Crkve, te na temelju crkvenih zakona i odredbi. Zato će društvo nastojati da se goji:

- a) gregorijansko ili koralno pjevanje obih jezika i obreda
- b) figuralno mnogoglasno (polifono) pjevanje starije i novije dobe

⁵⁸ Izrazi pod navodnicima potječu iz različitih tekstova iz *Sv. Cecilije*, te se ovdje koriste kao krilatice.

c) crkvena pučka pjesma u hrvatskom i staroslovjanskom jeziku

d) crkveno orguljanje

e) instrumentalna glazba, ukoliko se ne protivi crkvenom duhu” (cit. prema BARLÈ 1914: 1).

Premda se radi o programu Društva, a ne samog časopisa, program se odnosi i na časopis, jer je Društvo svoje ideje moglo širiti po Hrvatskoj upravo putem časopisa. Razlika između programa i više je nego očita: na prvom su mjestu koral i polifonija, dok je specifično hrvatski element cecilijanizma, tj. crkvena pučka popijevka, prenesena iz starog programa, ali bez zauzimanja najvažnijeg mjesta.

Koncerti su nezaobilazne uporišne točke cecilijanizma iz kojih se najbolje čitaju njegovi interesi. Promotri li se nasumce odabran program jednog cecilijanskog koncerta u Zagrebu, primjerice onaj zagrebačkog Cecilijinog društva, održanog 29. veljače 1913. g. u prvostolnici, u prvi plan izbija širina profila hrvatskih cecilijanskih interesa na području interpretacije: orguljaška glazba F. Lučića, F. Dugana, J. S. Bacha i J. Rheinbergera, “stare hrvatske božićne pjesme” (ŽGANEC 1914: 8) u Duganovoj harmonizaciji, gregorijanski koral, Palestrinine i Vittorijine skladbe-uzori te Wiltbergerove i Wittove cecilijanske kopije (ili “historicizam”, kako bi ih nazvao Blume). Usporedi li se dotični program s Wajemannovim čitanjem cecilijanizma i glazbenim priložima časopisa (no i s glazbenim arhivom bilo kojeg franjevačkog samostana u Hrvatskoj), vidjet će se da ubrzo nakon osnutka Cecilijinog društva u Zagrebu dolazi do izvedbi svih slojeva glazbe koju Wajemann uočava kao stožere cecilijanizma (točke 1, 2 i 5). Iz koncepta iskaču samo “stare hrvatske božićne pjesme” (ŽGANEC 1914: 8). Što se tiče ostalih Wajemannovih točki, već se samim osnivanjem lista, oslonjenog na *Musicu sacru*, ispunila točka 6. Na području istraživanja u muzikologiji i izdavaštva (točka 3) i glazbenog obrazovanja u širokim

slojevima puka i učiteljstva (točka 5) prelistavanjem stranica *Sv. Cecilije* uočava se da su to bili važni trenutci hrvatske recepcije cecilijanizma. Od svih točaka ipak nam je najvažnija treća, ona koja je u uskoj vezi s historizmom kao historijskim mišljenjem odnosno načinom promatranja prošlosti, a koja najbolje dolazi do izražaja u pisanju povijesti glazbe.

Od 1907. g., a posebno od 1914. g., kada urednikom postaje Janko Barlè, počinje stvarni rad časopisa sa svjesnim provođenjem cecilijanskih ideja i proučavanjem povijesti hrvatske rane glazbe, što se iščitava u naslovima rubrike skupno nazvanom "Hrvatskom muzičkom prošlošću". Već je spomenuto da su razlike između razdoblja osobito vidljive u programima časopisa, a ponajviše u konceptu. U drugom razdoblju *Sv. Cecilija* postaje važnim izvorom podataka za suvremeno i kasnije pisanje povijesti i pregleda hrvatske glazbe. Ne samo da Božidar Širola svoj *Pregled* temelji na tekstovima iz *Sv. Cecilije*, već se i J. Andreis u svojoj *Povijesti hrvatske glazbe* poziva na čak 55 članaka iz *Sv. Cecilije*, i to upravo onih nastalih između 1907. i 1944. g. Stoga je taj period najznačajniji za proučavanje hrvatske rane glazbe, jer *Sv. Cecilija* u svom trećem periodu izlaženja gubi dotadašnju historiografsku funkciju te po važnosti biva zamijenjena muzikološkim časopisom *Arti musices*.

U *Sv. Ceciliji* objavljen je velik broj tekstova o zapisima crkvene pučke/narodne glazbe, starim pjesmaricama, kodeksima, kantualima, orguljama, starim liturgijskim obredima i ulogom glazbe u njima, zaboravljenim orguljarima, orguljašima, pjevačima, sviračima i dr. Slovenci Janko Barlè i Josip Mantuani, Antunin Zaninović, Albe Vidaković, Franjo Dugan tek su neka od imena važnih za proučavanje hrvatske rane glazbe. Raspon tekstova proteže se od velikih studija (poput one Mantuanijeve *Hrvatska crkvena pjesmarica iz godine 1635.* ili Barlèove

Pavlinška pjesmarica iz godine 1644.) preko manjih članaka sve do crtica. Časopis je zastupao različite teme i crkvene i svjetovne glazbe; nisu ga stvarali samo cecilijanci, već i etnomuzikolozi i glazbeni kritičari poput Žganeca, Kube, Gavazzija ili Širole. *Sv. Cecilija* ne funkcionira samo kao cecilijansko glasilo, već kao najozbiljniji i, bez obzira na novčane probleme, najdugotrajniji časopis između dva svjetska rata s izrazito otvorenim opsegom tema.

Od mnogobrojnih cecilijanaca ovdje će se ukratko predstaviti dva povjesničara hrvatske rane glazbe: Janko Barlè i Albe Vidaković. Odabrani su zbog kvalitete i ozbiljnosti svog rada, utjecaja na druge muzikologe preko velikog broja objavljenih tekstova u čemu se osobito ističe Janko Barlè, tema istraživanja kojima se nitko prije njih nije bavio te precizne pozitivističke metode rada. Pozitivizam služi poput pravog ogledala metodologije ne samo cecilijanaca, već i drugih povjesničara 19. stoljeća čiji je rad, pored pisanih studija i povijesti glazbe, kulminirao u izdavačkim projektima, a kojima se u užim okvirima bavio i Albe Vidaković. Budući da Albe Vidaković djeluje nakon Drugog svjetskog rata i ne predstavlja tipičnog cecilijanca, o njemu će biti govora u poglavlju nakon onog o Draganu Plamencu, posebno stoga što je između njih dvojice moguće napraviti usporedbu.

Janko Barlè

Ovdje odabrani Barlèovi tekstovi dvije su njegove najpoznatije i najopsežnije studije:

- *Crkvene pjesmarice o. Nikole Krajačevića (Prilog za povijesni razvitak hrvatskih crkvenih pjesama)* (1915.)
- *Pavlinška pjesmarica iz god. 1644* (1916. i 1917.)

Metodologija rada zajednička je objema studijama: Barlè navodi svaki napjev s transkripcijom notnog teksta te usporedbama nastoji otkriti podrijetlo. Komparacije se dotiču srednjovjekovne latinske himnologije, njemačke katoličke i protestantske himnologije te češke/slovačke i slovenske himnologije i pučkih napjeva. Usporedba napjeva u svrhu otkrivanja njihova podrijetla posljedica je dobrog poznavanja suvremenih istraživanja temeljenih na Kuhačevoj zbirci *Južno-slovenske narodne popievke*, kod Širole citiranoj češkoj studiji *Himnologija starocharvatská* K. Konrada, *Das Katholische Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts* W. Bäumkera (čija načela transkripcije Barlè preuzima), Strekeljove *Slovenske narodne pesmi* te *Kerštjansko-katoličanski crikveni jačkar*, tj. zbirku napjeva mađarskih Hrvata koje su skupili M. Naković i M. Borenić. Navedena literatura i zbirke služe mu za pronalaženje lokacije kako mogućeg podrijetla napjeva, tako i njihovu uspostavu pomoću usporedbi identičnosti i razlika u napjevima. Barlè se ističe kao temeljit i ozbiljan istraživač bez natruha diletantizma, a što je prepoznao i Širola. Spomenuto je da je Širola svoj *Pregled* u velikoj mjeri temeljio na tekstovima iz *Sv. Cecilije*, a podaci i citirana literatura iz Barlèovih članaka bili su bez velikih promjena preuzeti u *Pregled*. Nije poznato je li Širola doista rabio literaturu koju je citirao Barlè, no upitno je bi li Konradova studija bila poznata u Hrvatskoj da je nije prvi koristio Barlè.

Barlè se može ocijeniti možda i ponajboljim urednikom časopisa *Sv. Cecilija* kroz njegovu povijest te najzaslužnijim autorom tekstova o hrvatskoj ranoj glazbi u dotičnom časopisu. Neke od najvažnijih rubrika objavljivanima godinama bile su uvedene upravo u vrijeme njegovog uredništva: *Iz hrvatske glazbene prošlosti*, *Mrvice iz naše glazbene prošlosti* te donekle rubrike *Grada za hrvatski glazbeni riječnik*, *Hrvatska pučka popijevka*. Tekstovi o hrvatskoj glazbenoj prošlosti najčešće su posve

pozitivističkog karaktera, bez interpretacija i analiza same glazbe; namjera im je iznijeti na svjetlo dana sitne arhivske podatke i pabirke, što je bila posebna Barlèova specijalizacija kao najčešće potpisanog autora spomenutih rubrika. Njegov znatan opus stvaran između 1908. g. i 1939. g. bilježi 145 potpisanih tekstova o glazbi, a s nepotpisanim i 200 tekstova (ŽUPANOVIĆ 1982: 33). Tekstovi se bave starim pjesmaricama (Krajačevićeve pjesmarice, *Pavlinka pjesmarica*, *Cithara octochorda*, slovenske protestantske pjesmarice), glazbenicima različitih župnih lokalnih crkvi, glazbom crkvenih redova, orguljama i njihovim graditeljima, zagrebačkim obredom... dakle, malim, lokalnim sadržajima jedne rubne glazbene kulture poput hrvatske. Nema “velikih imena” i “velike glazbe”, već pozitivističko otimanje zaboravu skrovitih glazbeno-socijalnih fenomena. Mnogo od njegovog pristupa “neznatnome” nazire se u tekstovima kasnijih suradnika lista, Boškovića i ponajviše Šabana, ali i Barlèovih suvremenika Zaninovića, Mantuanija ili Dugana. Moglo bi se zaključiti da je Barlè stvorio preciznu historiografsku školu s obećavajućom tradicijom, istovrsnim predmetima interesa i zajedničkom ideologijom.

Promotre li se njegovi odabrani tekstovi koji se tiču dviju pjesmarica iz 17. stoljeća, lako se uočava nekoliko karakteristika.

VI.I. Veliki broj notnih primjera (transkripcije bez faksimila ili pretiska izvornika)

Usredotočenost na notne primjere čini da je tekstualni dio studije tek njen manji dio, ali čiji su razlozi praktične naravi: Barlè je studije izdao prvenstveno radi praktične izvedbe napjeva po lokalnim hrvatskim crkvama. Ovi tekstovi predstavljaju prve studije o važnim pjesmaricama, a čitatelju su mogle pružiti konkretnu notnu sliku, što ih razlikuje od skromnih tekstova nastalih na osnovu arhivske građe.

VI.II. Nepostojanje analize ili barem opisa primjera

Iznimku čine situacije kada zbog “prirodnog” (BARLÈ 1916-17: 77) zvuka u transkripciji prepravlja napjev te ga tekstualno komentira, budući da po njegovom mišljenju on ne odgovara “standardima” izgradnje melodije u određenom modusu⁵⁹. Komentari modusa, prepisivačkih greški ili razloga zbog kojih se odlučio za određeni ključ u transkripciji ili ljepota napjeva predstavljaju osobite trenutke interpretacija.

VI.III. Poseban naglasak na *Cithari octochordi* kao pjesmarici-osi koja je iz različitih izvora okupila napjeve nastale višestoljetnom tradicijom

Proučavanje *Molitvenih knjižica* i *Pavlinke pjesmarice* Barlèu vjerojatno i nisu vrijedne istraživanja zbog njih sâmi kao primarnih povijesnih izvora, već kao predradnja istraživanju *Cithare octochorde* u čijim se trima izdanjima nastojalo identificirati svaki napjev te upozoriti na identičnosti i razlike⁶⁰.

VI.IV. Pronalaženje veza sa širim srednjoeuropskim kulturnim prostorom

Ovo je poželjna odlika koju će i mnogo godina kasnije posjedovati studija o *Pavlinskoj pjesmarici* K. Kos⁶¹. Njegov odnos prema zajedničkom repertoaru tek na jednom mjestu koristi kuhačevsku “posudbenu” terminologiju⁶²: Barlè je trijezan istraživač koji u svojim tekstovima ne propušta činjenično netočne interpretacije.

⁵⁹ Kod pjesme “O milosztivna” iz Pavlinke pjesmarice prepravlja melodijski tijek koji skače za septimu više, jer je “očevidno pomak na sekundu niže posve *prirodan* (kurziv H. N.) svršetak melodije” (BARLÈ 1916-17: 77), premda se u stvarnosti ne radi o završetku melodije. Međutim, skok za nonu u popijevci “O Maria rosza Boszia” ne samo da mu ne smeta, već je “napose vrijedno istaknuti veličanstveni skok na gornju nonu” (BARLÈ 1916-17: 79).

⁶⁰ “Gotovo sve Krajačevićeve pjesme uvrštene su u ‘Citharu octochordu’ koja je tiskana god. 1701., a i u ‘Cithari’ od god 1757. Ima ih još lijep broj. To nam dokazuje da je ‘Cithara’ sastavljena iz raznih starijih zbirka i kantuala, *pa će nam biti sveta zadaća, da i te pronadjemo te tako objasnimo postanak tog znamenitog djela. ‘Popevke’ o. Nikole Krajačevića već su nam za taj posao lijepo poslužile* (kurziv H. N.)” (BARLÈ 1915: 29).

⁶¹ “Već smo saznali iz ‘Cithare octochorde’, a još bolje potvrđuje nam to ova pjesmarica (*Pavlinka*, op. H. N.), da je u ono vrijeme postojao glede crkvene pjesme vez između naše domovine i srednje Europe, ponajpače Njemačke. Ima više pjesama u toj pjesmarici, koje su i po tekstu i po napjevu uzete iz sredovječne himnologije (...) To ne umanjuje njezinu vrijednost, već nam naprotiv dokazuje, da mi i u ono vrijeme, u vrijeme neprestanih ratova i borba, nismo bili na kulturnom polju odijeljeni kineskim zidom od ostale Europe” (BARLÈ 1916-1917: 49).

⁶² Budući da je Konrad pjesmu “Narodil sze” pronašao i u slovačkoj pjesmarici *Cantus catholici* iz 1700. g. (a *Pavlinka pjesmarica* je iz 1644. g.), Barlè smatra da je ta pjesma nastala u Hrvatskoj te se “preselila” u Slovačku: “Dakle, mi smo ne samo primali od druguda, već i davali drugima” (BARLÈ 1916-1917: 110). Ova rečenica mogla bi potjecati i iz Kuhačevog *Historijskog uvoda*. Ipak, kod Barlèa

VI.V. Konstrukt “hrvatskih korala”

Napjevi iz starih pjesmarica nisu samo pučke pjesme koje bi puk početkom 20. stoljeća najlakše prihvatio kao dio cecilijanizma u vlastitim lokalnim (često ruralnim) sredinama, već cecilijancima predstavljaju i konstrukt tzv. hrvatski korali. Čini se da je sam termin “hrvatski korali” uveo Žganec s upitnim razlozima njegovog približavanja rimskom koralu u vidu glazbenog naturalizma⁶³, a u kojoj su mjeri “hrvatski korali” doista bili prihvaćeni u Hrvatskoj nakon objavljivanja istoimene zbirke napjeva, govori i naslov Žgančeva teksta: *Jesu li hrvatski korali – ‘mrtvačke pjesme’?* (ŽGANEC 1914b: 33).

Iako se u prvi mah čini je promatranje “hrvatskih korala” zbog njihove povezanosti s ruralnim sredinama i usmenim prenošenjem više povezano s etnomuzikologijom nego historiografijom rane glazbe, sâm glazbenopovjesničarski rad cecilijanaca odaje da su veze između pučke i rane glazbe isuviše jake da bi se mogle zaobići. Kod Barlèa se, dakako, nigdje ne spominju izrazi poput “rana glazba”, jednako kao što se ne pojavljuju ni u tada eminentnim povijestima glazbe. Kada rabi termine poput “stara crkvena pjesma” (BARLÈ 1916-1917: 195) ili “stara naša pučka pjesma” (BARLÈ 1914: 1), Barlè time misli na primarne izvore rane glazbe isprepletene s pučkom, izvore koji se u današnjoj historiografiji smatraju njenim sastavnim dijelom, budući da su u nju ušle upravo preko Barlèa⁶⁴. Razlozi Barlèovog

se ne radi o namjernom preuzimanju kuhačevskih ideja, jer idejni koncept teksta ne prihvaća dotične interpretacije.

⁶³ Žganec smatra da je gregorijanski/rimski koral “bliže slavenskoj modernoj glazbi nego francuskoj i talijanskoj, s tog jednostavnog razloga, što su se i Talijani i Francuzi daleko odvojili od glazbenog naturalizma, u kojem su nastali korali” (ŽGANEC 1914: 8). Dotično objašnjenje više zamršuje nego objašnjava definiciju glazbenog naturalizma koji bi trebao biti kopula između “slavenske moderne glazbe”, gregorijanskog i hrvatskog korala.

⁶⁴ O cecilijanskoj ideologiji u Hrvatskoj vezanoj uz pučku crkvenu popijevku u: TOMAŠIĆ 1978: 82-84., gdje se primjećuje spojica “tri razdoblja” časopisa: pučka crkvena popijevka. Slično nalazimo kod Cugšverta, Vudija, Pihlera, Zjalića, Dugana, Stahuljaka, te s naglaskom na pučkoj popijevci 17. i 18. stoljeća kod Barlèa (usp. TOMAŠIĆ 1978: 84). Ta crvena nît oblikovala je i samog Tomašića. U sažimanju «drugog razdoblja», njegov zaključak glasi poput onodobnih cecilijanaca: «Oživljavale su se stare, dobre crkvene popijevke iz Cithare octochordae i time potiskivale s repertoira tuđinske (kurziv H. N.)» (TOMAŠIĆ 1978: 84). Cecilijansko razdvajanje profanog/tuđinskog, njemačkog, lošeg od

bavljenja tim slojevima glazbe u sprezi su s njemačkim cecilijanizmom s jedne i romantičkim nacionalizmom ranog 19. stoljeća s druge strane. U katoličkom se cecilijanizmu, kao u Wajemannovoj interpretaciji, pučka crkvena popijevka ne primjećuje toliko jasno – veći se naglasak stavlja na Palestrininu glazbu i gregorijanski koral. No, u okviru širih cecilijanskih ideja kod Thibauta u *Über die Reinheit der Tonkunst* postoji distinkcija između ulične glazbe i narodnih popijevki⁶⁵. Slično razlikovanje, ali unutar primjene u crkvenoj glazbi, naglašavaju i Cugšvert i Barlè. Kod njih je ulična glazba bila krčmarska glazba seoskih orguljaša, a *Volkslied* hrvatska pučka crkvena popijevka iz 17. i 18. stoljeća, dakle upravo ona kojoj Barlè posvećuje svoje dvije najbolje i najopsežnije studije. U prosvjetiteljstvu 18. stoljeća, ali i u njemačkoj romantici, punoj čežnje (“Sehnsucht“) za “serafskim zvucima”, “neiskvareni” *Volkslied* igrao je važnu ulogu, a kod protestantskih cecilijanaca onoj koju je za katoličke cecilijance imao gregorijanski koral. Nije poznato na koje je načine došlo do ulaska protestantskih i prosvjetiteljskih ideja u hrvatski cecilijanizam, jer je Wittov program iz 1868. g. bio protiv pučke crkvene popijevke u liturgiji⁶⁶. Međutim, ovdje to i nije od velike važnosti: važnije je naglasiti da je njemačka ideja narodne popijevke “bila podijeljena. Tražilo se (...) staro i jednostavno te se vjerovalo – sa sentimentalnom čežnjom prema onom što nije bila vlastita osobina – da se to može otkriti u povijesno, etnički i društveno stranom i napuštenom. S druge strane ipak se vjerovalo - suprotno rezigniranoj romantici druge polovice stoljeća – da vlastito vrijeme može 'romantizirati' i 'poetizirati', dakle, vjerovalo se da je moguće supstancijalno i iznutra usvojiti ono drugo, daleko, predmet čežnje” (DAHLHAUS

sakralnog/domaćeg, hrvatskog, dobrog važan je koncept izjednačavanja različitih kriterija, jer su «(...) stare hrvatske pjesme (...) doista odisale crkvenim duhom» (tekst Petra Vudija *Cecilijanski pokret u seoskim župama* iz 1914. g., cit. prema TOMAŠIĆ 1978: 82). Vudi naglašava da pjesme «koje su većim dijelom iz Njemačke (...), nisu odgovarale duhu hrvatskoga jezika, a nisu niti odisale onom ozbiljnošću, koju mora imati crkvena pjesma» (cit. prema TOMAŠIĆ 1978: 82).

⁶⁵ Usp. DAHLHAUS 1980a: 87.

⁶⁶ Usp. točke iz Wittova teksta *Der deutsche Volksgesang in der Kirche* (usp. HEINE 1988: 126).

1980a: 90)⁶⁷. U hrvatskom cecilijanizmu poznata su oba trenutka, ali s nužnim korekcijama: traži se ono “povijesno i društveno”, no ne i “etnički strano”, već “vlastito”; ipak, taj oblik nacionalizma kod Barlèa pripada onom romantičkom, a ne ideologiji nacionalnog smjera. On predstavlja sintezu nacionalnog ponosa i svijesti pripadanja širem srednjoeuropskom kulturnom kontekstu. Drugi trenutak ideje pučke popijevke onaj je vezan uz skladateljstvo po uzoru na crkvenu popijevku⁶⁸. Hrvatski cecilijanizam taj je koncept vjerno slijedio, čemu je dokaz znatan broj novokomponiranih cecilijanskih skladbi po glazbenim priložima.

VI.VI. Historizam i njegov odnos prema tradiciji

Primjer “hrvatskih korala” svakako je zoran primjer razlikovanja tradicije i historističke restauracije koje se ne odnosi na Palestrinu, uobičajenog uzora historiziranja glazbenog života, već na rubno i pučko. “Tradicijska pretpostavlja neprekinuti kontinuitet, često se uspoređuje s lancem koji se nikada ne kida. Suprotno tome, historizam 19. stoljeća pokušaj je restauriranja predaje koja se raskinula ili je utihnula: pokušaj, uz kojega gotovo uvijek prijanja potez uzaludnosti” (DAHLHAUS-KRUMMACHER 1996: 337)⁶⁹.

Veza između nacionalnog/pučkog i tradicionalnog/starog specifična je osobina hrvatskog cecilijanizma. Budući da je tradicija gregorijanskog korala u 19. stoljeću bila prekinuta (iako se kroz cijelo 18. stoljeće diljem Hrvatske, a osobito u franjevačkim samostanima, ustrajno prepisuju kodeksi s gregorijanicom), ta se

⁶⁷ “... war gespalten. Man suchte... nach Altem und Schlichtem und glaubte es – mit sentimentalischer Sehnsucht nach dem, was man selbst nicht war – im geschichtlich, ethnisch und sozial Fremden und Entlegenen zu entdecken. Doch war man andererseits – im Gegensatz zur resignierten Romantik der zweiten Jahrhunderthälfte – noch überzeugt, das eigene Zeitalter ‘romantisieren’ und ‘poetisieren’ zu können, fühlte sich also von der Zuversicht getragen, es sei möglich, sich das Andere, Ferne, den Gegenstand der Sehnsucht substanziell und von innen heraus zu eigen zu machen.”

⁶⁸ Usp. DAHLHAUS 1980a: 90.

⁶⁹ “Tradition setzt ungebrochene Kontinuität voraus; sie ist oft mit einer Kette verglichen worden, die niemals reißt. Dagegen ist der Historismus des 19. Jh. ein Versuch, Überlieferungen zu restaurieren, die abgebrochen oder verebbt waren: ein Versuch, dem fast immer ein Zug von Vergeblichkeit anhaftet”.

tradicija morala nadoknaditi jednom drugom, također izgubljenom, no *quasi* bližom puku: pučkim crkvenim popijevkama na narodnom jeziku iz različitih vremenskih, ali i geografskih slojeva. Stoga Barlè i dolazi do kontradiktornih rješenja: “Ono i opet potvrđuje moje mnijenje, da djelo, kao što je 'Cithara octochorda' nije plod rada jednoga ili nekolicine ljudi u XVIII. stoljeću, već je *plod naše glazbene tradicije iz prošlih vjekova*. *Stare pak pjesme* (kurziv H. N.) što ih iznašamo medju inima u našem glazbenom prilogu, nisu, kao što neki neznalice ističu (imena nisu navedena, op. H. N.), magjarske pjesme, nego dragocjena ostavština naših otaca” (BARLÈ 1916-1917: 19). Njegova metoda detektiranja lokacije napjeva ne bi imala smisla ako nije riječ o «hrvatskim koralima», tim više što ističe njihovo zajedničko srednjoeuropsko podrijetlo⁷⁰.

Ovdje se navodna tradicija «hrvatskih koralâ» smatra argumentom za njihovo nametanje širokim slojevima koji ga zapravo i ne žele, premda je i Barlè svjestan “prekinutosti lanca”. Njegovo ponovno spajanje ima smisla samo romantičkim naglašavanjem provalije između izgubljene zlatne prošlosti i sive sadašnjice te potrebom za njihovim premošćivanjem. Dolazi do uzaludnog pokušaja stvaranja jedne nove tradicije koja bi reinterpreterala staru i izgubljenu; kada Barlè uz tekst podastire notne primjere, interpretira ih s obzirom na ustaljenu tradiciju školničkih nauka 19. stoljeća o tonskim sustavima prošlosti⁷¹. Nastupa dvostruki proces identifikacije s prošlošću (a ne otuđenja od nje) te kritike te iste tradicije. No, restauracija striktno određenog vremenskog razdoblja (DAHLHAUS-KRUMMACHER 1996: 338) “(...) kao pokušaj obnavljanja kontakta s tradicijom koja se prekinula ili atrofirala” (DAHLHAUS 1982a: 67)⁷², kod Barlèa je samo prividno određena: pjesmarice potječu iz određenog stoljeća, godine njihovog tiskanja ili sastavljanja precizno su

⁷⁰ Usp. bilj. 60.

⁷¹ Usp. bilj. 58.

⁷² “... as an attempt to renew contact with a tradition that has been interrupted or has atrophied.”

ustanovljene, ali glazbeni materijal u njima povijesno je neodređen («plod je naše glazbene tradicije iz prošlih vjekova», BARLÈ 1916-1917: 19). «Historizam 19. stoljeća razlikuje se od tradicionalizma ranijih epoha diferenciranom povijesnom svijesću », jer su «tradicije gotovo uvijek povijesno nediferencirane: pravila, principi i umjetnički potezi (...) potjecali su iz različitih stoljeća te zajedno i nepodijeljeno gradili 'ovu' tradiciju» (DAHLHAUS-KRUMMACHER 1996: 338)⁷³. Veo sentimentalnosti kojeg Dahlhaus često spominje u prvi mah ne zastire Barlèov precizan pozitivizam - on je njegov uzrok.

⁷³ "... unterscheidet sich der Historismus des 19. Jh. durch ein genaueres Geschichtsbewusstsein vom Traditionalismus früherer Epochen. Traditionen sind fast immer geschichtlich undifferenziert: die Regeln, Prinzipien und Kunstgriffe... stammten aus verschiedenen Jahrhunderten und bildeten dennoch zusammen und ungeteilt 'die' Tradition."

VII. DRAGAN PLAMENAC

Historiografski rad Dragana Plamenca vezan uz hrvatsku ranu glazbu ne može se pratiti iz jedne sustavne povijesti glazbe, već iz zbira njegovih članaka o hrvatskoj ranoj glazbi koje je objavljivao tijekom cijeloga života, a čiji je najbolji izbor zaslugom Ennia Stipčevića od 8 studija 1998. g. sabran u zbirci *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji* (PLAMENAC 1998)⁷⁴.

Zbirka studija sastavljena je od sljedećih:

1. *Nepoznat hrvatski muzičar ranoga baroka. Ivan Lukačić (1574. – 1648.) i njegovi moteti* (1935.) = srodan sadržaj nalazi se u predgovornoj studiji izdanju Lukačićevih moteta (PLAMENAC 1975: 3-16),
2. *Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII. stoljeća. Bio-bibliografska studija* (1938.),
3. *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji* (1939., obj. 1944.) = *Music of the 16th and 17th Centuries in Dalmatia = Music in the Adriatic Coastal Areas of Souther Slavs* (1954.),
4. *Nepoznata violinska tabulatura s početka 17. stoljeća* (1941., obj 1946.),
5. *Tragom Ivana Lukačića i nekih njegovih suvremenika* (1969.),
6. *Ispravci i dopune bibliografiji djela Tome Cecchinija* (1971.),
7. *Julije Skjavetić i Motetti a cinque et a sei voci iz godine 1564.* (1981.),
8. *Hvaranin Damjan Nembri (1584. – oko 1684.) i njegovi Večernji psalmi* (1982.).

Značenje Dragana Plamenca za hrvatsku muzikologiju i njeno formiranje od iznimne je važnosti⁷⁵, a do danas je ostala važećom etiketa Plamenca kao “stvarnog začetnika suvremene hrvatske muzikologije” (ŽUPANOVIĆ 1980: 277). Toga je

⁷⁴ U daljnjem će se tekstu referirati na dotično izdanje iz 1998. g., iako su studije izlazile u različitim vremenskim razdobljima. Ondje gdje bude potrebno, naznačit će se vrijeme nastanka studije.

⁷⁵ Usp. Stipčevićev tekst o Plamencu u: PLAMENAC 1998: 225-234.

očito i sâm bio svjestan, što se može iščitati iz autoritativnosti kojom je kritizirao pokušaje Ćirila Petešića da ocrta Pulitijev život (PLAMENAC 1998: 182-184) ili lucidnog ukazivanja na prepisivačke pogreške uglednih leksikona poput Schmidla, Mendel-Reismanna, Eitnera ili Fétisa pri odgonetavanju stvarne godine izdanja Skjavetićevih moteta.

Njegove istraživačke preokupacije odnosile su se na dalmatinsku glazbu 16. i 17. stoljeća koja se odnosila samo na vrhunsku umjetničku glazbu: A. Patricija, J. Skjavetića, I. Lukačića, T. Cecchinija, D. Nembrija. Njegovi interesi ne obuhvaćaju Istru ni kontinentalnu Hrvatsku; Pulitija se dotiče tek u vezi s Lukačićem, a za F. i G. Uspera, Jelića, Talonusa i dr. ili ne zna ili ne pokazuje zanimanje. Iznenadujuće je da se nije bavio V. Jelićem, iako je njegova glazba izvedena 1935. g. na koncertu u Hrvatskom glazbenom zavodu.

Plamenčevi interesi ne obuhvaćaju “malu” glazbu s “malim imenima”, pučku/folklornu glazbu ili autorske spojeve s njom. Doduše, bavi se i tim slojevima, ali samo u vezi s “velikim imenima”. Takvi bi primjeri mogli biti “neki suvremenici” Ivana Lukačića kao “mala imena” okružena oko “velikog” Lukačića, što je sadržano i u naslovu studije dotične studije ili pak spominjanje fenomena začinjavaca u Šibeniku u vezi sa Skjavetićem kao ocrtavanje opće kulturne klime nekog grada. Štoviše, Plamenac ranu glazbu u Dalmaciji polarizira na “dva muzička svijeta” (PLAMENAC 1998: 36) kojima doduše priznaje mogućnost međusobnih utjecaja, ali njegove osobne preferencije na strani su “umjetničke glazbe”, te na taj način i konstruira teme svojih studija. Posebne iznimke čine kratka studija o R. Levakoviću koja, ne baveći se zapravo hrvatskom glazbom, nije ostavila dublje tragove u hrvatskoj muzikologiji te studija o tada nepoznatoj violinskoj tabulaturi G. Pervanea kao primjera pučke plesne glazbe. Međutim, razlog Plamenčeva bavljenja tom tabulaturom ostaje u njenoj

izvanrednoj paleografskoj rijetkosti i neobičnosti (a ne u kulturološkim razmatranjima ili vrijednosti same glazbe), budući da se Plamenac cijeloga života bavio paleografskim problemima rane glazbe⁷⁶.

Plamenčeva metodologija, njegovi interesi i krajnji rezultati rada odsjaj su rada niza istaknutih europskih, a posebno njemačkih i austrijskih muzikologa koji su 1930-tih i 1940-tih godina emigrirali u Sjedinjene Američke Države. Među njima bio je i Plamenac. Frank L. Harrison ga također spominje u popisu europskih muzikologa imigranata koji su predavali na poznatim američkim sveučilištima (HARRISON 1965: 46), a uočljivo je da se pri tom Plamenac nalazi u društvu najvećih muzikoloških autoriteta, što samo potvrđuje njegovu poziciju u svjetskoj muzikologiji. Čini se kao da Kerman u svojoj *Musicology* opisom karakteristika tih muzikologa opisuje i Plamenca. Ovi muzikolozi bave se isključivo ranom glazbom, posebice srednjim vijekom, renesansom i ranim barokom. Plamenac je naziva “starim muzičkim djelima”, “starim muzičkim životom” (PLAMENAC 1998: 28) ili “starom figuralnom muzikom” (PLAMENAC 1998: 29). Kerman smatra da razlog općenitom rastućem interesu za “staro” leži u otporu prema glazbi 19. stoljeća (KERMAN 1985: 38) i nezadovoljstvom suvremenom koncertnom produkcijom. Skladateljska produkcija često je i u sloju izvedbene prakse vezana uz ranu glazbu, a Plamenac je jedan od rijetkih hrvatskih skladatelja koji poznaje i slijedi suvremenu glazbu. Plamenac možda i nije napustio uspješno skladateljstvo zbog negativne recepcije hrvatske kritike i publike, već zbog vlastitog interesa prema historijskoj muzikologiji. Naglasak rada ovih muzikologa ostaje na kritičkim izdanjima i paleografskim problemima: “glavni posao muzikologije sastojao se iz izdavanja izdanja – većinom

⁷⁶ Prvi od triju razloga za bavljenje tabulaturom koje sam Plamenac ističe, jest: “zato što su violinske tabulature općenito velika rijetkost, a posebice zbog problema na koje smo naišli u notaciji ove tabulature” (PLAMENAC 1998: 157). Dimenzije pučke glazbe i transportiranja talijanske glazbe u Dalmaciju (dakle, svojevrсна nacionalna dimenzija) tek su od sekundarnog i tercijarnog značenja.

renesansne glazbe (...). Predstavljanje notnih tekstova rane glazbe te činjenica i brojki o njoj, ali *ne i njena interpretacija* (kurziv H. N.), činilo se kao najznačajnije postignuće muzikologije” (KERMAN 1985: 42)⁷⁷. Usporedimo li paleografski rad D. Plamenca s radom njegovih američkih kolega-imigranata, primijetiti ćemo da se on dobro uklapa u tu sliku. Pored njegovog (hrvatskoj muzikologiji najvažnijeg) izdanja ranobaroknih Lukačićevih moteta, svakako se mora navest i važno izdanje Skjavetićevih moteta, dok je međunarodni ugled postigao izdanjem sabranih djela Johanna Ockeghema u tri toma američkog i jednom tomu njemačkog izdanja. Najveći Kermanov prigovor tim muzikolozima-izdavačima jest obilje pozitivističkih činjenica bez interpretacija notnog teksta ili smještanja u duhovno-intelektualno-kulturne kontekste koje povjesničare čini “prije kroničarem ili arheologom nego filozofom ili interpretatorom kultura prošlosti” (KERMAN 1985: 43)⁷⁸.

Takav je muzikolog i Plamenac. Iz njegovih tekstova iščitavamo preciznost i rigoroznost germanski odgojenog muzikologa (Bečanin Guido Adler kao Plamenčev učitelj!). Mnoštvo sitnih podataka pronađenih u arhivskim spisima, starim bibliografijama, leksikonima i katalozima izdavačkih kuća te knjižničnim katalozima služe mu za (re)konstruiranje života do tada samo nominalno ili potpuno nepoznatih skladatelja. Ali, Plamenac podastire i šire poglede od navedenih. U studijama o Lukačiću, Cecchiniju te glazbi 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji sklon je ocrtavanju opće političke i kulturne klime koje bi gotovo naslućivale buduće kontekstualizacije karakteristične za kasniju anglo-američku muzikologiju. Stoga je hrvatska muzikologija znala naglašavati atraktivnost i intelektualnu poticajnost Plamenčevih tekstova: “Njegove se povijesti... čitaju poput napeta štiva” (KOS 1986: 169). Ti su

⁷⁷ “(...) the main work of musicology consisted of bringing out editions – mostly of Renaissance music (...). The presentation of the texts of early music and of facts and figures about it, not their interpretation, was seen as musicology’s most notable achievement.”

⁷⁸ “(...) a historian in his role as a chronicler, rather than as a philosopher or an interpreter of cultures of past.”

tekstovi briljantno napisani, pažljivo sastavljeni za zahtjeve suvremene čitalačke publike te potrebni tada nepostojećoj hrvatskoj muzikologiji kao etabliranoj znanosti. Plamenac se u pojedinim tekstovima usputno dotiče glazbe koju ne analizira pa ni ne interpretira. Tek se dotiče Skjavetićevih skladateljskih tehnika i Cecchinijevih sonata, a o pravoj valorizaciji i ne govori: kao da se podrazumijeva da je glazba dostojna usporedbe sa suvremenom europskom⁷⁹. Moglo bi se pomisliti da Plamenac ne istražuje glazbu kao takvu niti da ima jasne predodžbe o njenom zvuku. S druge strane, to je privid koji proizlazi iz jednog sloja isključivo pozitivističkih Plamenčevih tekstova. Plamenac je glazbenik praktičar koji je primjerice svirao dionicu *bassa continua* na koncertu u HGZ-u 1935. g. Ne samo da Plamenac odlično poznaje kanone izvedbene prakse rane glazbe iz 1930-tih godina, već i s velikom dozom senzibiliteta naslućuje probleme njenog prenošenja u hrvatsku izvedbenu praksu, što se današnjem čitatelju na transparentan način otkriva u uvodnoj studiji izdanja Lukačićevih moteta (PLAMENAC 1975). Ovo je izdanje za hrvatsku izvedbenu praksu bilo uspješno didaktičko rješenje u čiji se riješeni *basso-continuo*, odluke u odabiru tempa, dinamike ili agogike nije sumnjalo niti postavljalo pitanje nekih drugih mogućnosti izvedbe. Plamenac je toga bio svjestan; stoga je i sastavio uvodnu studiju u kojoj je detaljno objasnio stanovite zahvate te naglasio da pojedina “rješenja” nisu jedina moguća “rješenja. Drugo je pitanje koliko su hrvatski izvođači čitali tu studiju te potom predložena rješenja i primjenjivali u vlastitim izvedbama. Recepcija studije trenutno ostaje neistraženom, no moguće je da bi komparativne analize snimki Lukačićevih moteta jasno pokazale oslanjanje izvođača isključivo na transkripciju notnog teksta.

⁷⁹ “Djela Lukačića i Cecchinija potvrđuju da je dalmatinska glazba s početka 17. stoljeća u stopu slijedila razvoj glazbe u Italiji (...). Njihova djela, a naročito Lukačićevi moteti mogu stati uz bok uglednim djelima suvremenika u Italiji” (PLAMENAC 1998: 138). Plamenčeva ocjena nipošto ne dolazi u pitanje, ali ne daje razloge takve kvalifikacije niti uspoređuje glazbu dotičnih skladatelja sa suvremenom europskom, koristeći notni tekst.

Uz to izdanje često se vezuje i koncert “Iz hrvatske muzičke prošlosti”, održan 19. prosinca 1935. g. u dvorani Hrvatskog glazbenog zavoda. On se u hrvatskoj muzikologiji smatrao “poznatim i već povijesnim koncertom” (BLAŽEKOVIĆ 1986: 204), a ta “godina 1935. u novijoj je literaturi ne jednom apostrofirana kao jedna od najznačajnijih u razvoju suvremene hrvatske muzikologije” (STIPČEVIĆ 1998: 228). Slične konstrukcije “povijesnih koncerata” i “povijesnih godina” koje bi trebale biti spektakularni počeci, hrvatskoj su muzikologiji već poznata pojava, poput tzv. povijesnog koncerta iz 1916. g. Aspekt “povijesnog koncerta” iz 1935. g. može se promotriti na dvije razine:

- kao jedan od najvažnijih oblika historizma čije je karakteristike poput uvodnih komentara namijenjenih publici, ali ne i kronološki poredak skladatelja (LICHTENFELD 1969: 47) imao i Plamenčev “povijesni” koncert. Plamenac je tih godina organizirao još nekoliko “historijskih koncerata” u Hrvatskom glazbenom zavodu (BLAŽEKOVIĆ 1986: 202-203), čime je hrvatska izvođačka scena rane glazbe u odnosu na zapadnoeuropske “historijske koncerte” kaskala stotinu (Njemačka i Francuska) do dvije stotine godina (Engleska). Ukoliko se složimo s konstatacijom M. Lichtenfeld da se “historijskim koncertom” može zvati samo onaj koji rekonstruira glazbu nastalu do polovice 19. stoljeća kod koje je došlo do prekida u izvođačkoj tradiciji, pa je, prema tome, “historijski koncert” iz druge polovice 19. stoljeća u primjerice Njemačkoj ili Engleskoj prestao biti “historijskim koncertom”⁸⁰, ovo doista jest “historijski koncert” u onom smislu u kojem su to i Thibautovi ili

⁸⁰ “Alle späteren Phänomene verwischen die ursprüngliche Idee des historischen Konzerts, da in der zweiten Jahrhunderthälfte Vorstellung und Kenntnis von älterer Musik so weit ins Bewusstsein eingedrungen sind, dass diese einen festen Bestandteil der Musikpflege ausmacht und nicht länger auf das Reservat der historischen Konzerte angewiesen ist”, LICHTENFELD 1969: 43 (“Svi kasniji fenomeni brišu prvotnu ideju historijskog koncerta, budući da su u drugoj polovici stoljeća predodžbe i spoznaje o starijoj glazbi toliko prodrle u svijest, da je ova postala čvrst sastavni dio glazbene kulture te više nije bila ovisna o rezervatu historijskih koncerata”).

Fétisovi. Stoga je u terminološkom smislu ispravnije nazivati ga “historijskim” nego “povijesnim” koncertom.

- kao “povijesni koncert” kojim se doista markira početak nečeg Novog. Ovaj se pogled u hrvatskoj muzikologiji zastupa kao početak izvođenja hrvatske rane glazbe. Na tom su koncertu doista “prvi put nakon nekoliko stoljeća zazvučale skladbe Vinka Jelića, Andrije Patricija, Julija Skjavetića, Tomasa Cecchinija i Ivana Lukačića” (STIPČEVIĆ 1998: 228). Ipak, kao što su i termini “prvog” i “povijesnog” upitni u pogledu koncerta iz 1916. g. upravo zbog ranijih godina nastanka i izvedbi djela s dotičnog koncerta, i ovdje bi se ona mogla dovesti u pitanje ako mislimo na hrvatsku ranu glazbu u cjelini. Cecilijanci su u *Sv. Ceciliji* godinama prije ovog koncerta izdavali transkripcije napjeva iz starih pjesmarica poput *Pavlinske*, Grgičevićeve ili *Cithare octochorde*, te svakako postoji mogućnost njihovih koncertnih izvedbi u tom istom Hrvatskom glazbenom zavodu, što bi tek trebalo podrobnije istražiti.

Kerman je imigrantima predbacio izostanak stvaranja tzv. kulturnih povijesti. Iako Plamenac jest pozitivist, ipak uspijeva stvoriti svojevrzne glazbene povijesti Splita i Hvara (dijelovi njegovih spomenutih studija o Cecchiniju, Skjavetiću i Lukačiću), a poseban iskorak čini njegova studija *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji*, objavljena i u sklopu *Music in the Renaissance* G. Reesa, kultne knjige koju je Kerman oštro napao upravo zbog nedostatka kriterija u odabiru pozitivističkih činjenica i nedostatka interpretacije. Već spomenuta studija suprotnost je i Reesovoj knjizi, ali i uobičajenim Plamenčevim studijama svojim, za ono vrijeme neuobičajeno širokim pristupom, pokušajem ocrtavanja jedne glazbene kulture. I iz te studije, ali i iz Reesove knjige u cjelini, vidimo Reesovu potrebu stvaranja slike povijesti glazbe kao neprekinutog niza događaja (KERMAN 1985: 44). Odatle proizlazi Plamenčeva

potreba da se ništa ne ostavi nedorečenim, potreba potpune rekonstrukcije, slaganja mozaika malim kamenčićima, izostanak praznina kako u životu skladatelja (primjer: životopisi Lukačića, Cecchinija i Nembrija), tako i među epohama (primjer: Skjavetića nasljeđuje Lukačić kao logični nastavak). Na takav se pristup može nadovezati i ideja progresa/evolucije, premda Plamenac nije tvrdio da je primjerice Skjavetićeve glazbe na “nižem” stupnju razvoja” od Lukačićeve, što je karakteristično za evolucionističke teorije glazbe. Ipak, i on rabi izraze poput “napredne stilske težnje” (PLAMENAC 1975: 3) ili “opći muzički napredak” (PLAMENAC 1975: 4). Takve slike povijesti, nalik mozaiku sastavljenom od sitnih kamenčića, u hrvatskoj su se muzikologiji nakon njegove smrti maštovito ocijenjene sintagmom K. Kos: Plamenac kao “minijaturist – Webern muzikologije” (KOS 1986: 171). Nadalje, čitaju li se studije o Cecchiniju, Lukačiću ili Nembriju, stječe se dojam da je Plamencu glavni cilj istraživanja bio otkriti i najsitniju biografsku pojedinost; odatle i utisak već spomenutog pozitivizma bez interpretacije. Takvog se stava Plamenac drži tijekom sveukupnog znanstvenog djelovanja. U njegove najznačajnije studije, čije su postavke izvor kasnijim hrvatskim muzikolozima, ulaze upravo ove spomenute: jedna od njegovih prvih studija o hrvatskoj ranoj glazbi, tj. ona o Cecchiniju (napisana 1935. g.) te posljednja, ona o Nembriju (napisana 1982. g.). Plamenac ne poznaje promjene kao znanstvenik i historiograf, ali to se ne bi trebalo uzeti kao razlog preoštrog kritici njegovog rada, već objektivnom vrednovanju koje se može činiti vođenim kriterijem “prvoga”: prvi se znanstveno počeo baviti “starom dalmatinskom glazbom”, prvi je otkrio primarne glazbene izvore čitajući sekundarne, prvi je rekonstruirao živote zaboravljenih skladatelja ulazeći u arhive, a ne nekritički prepisujući iz starih leksikona poput svojih prethodnika, prvi je upozorio svjetsku muzikologiju na hrvatsku ranu glazbu, prvi je objavio kritičko izdanje nekog djela iz tog područja...

Očiti nedostaci u njegovim radovima (nedostaci, a ne pogreške⁸¹) proizlaze iz Plamenčevog osobnog kulturnog i misaonog sklopa, ali i konteksta sredine u kojoj je živio. Njegov pozitivizam bio je do 1970-tih godina suvremena historiografska metoda, poput tema kojima se bavio. Bez Plamenca ne bi se mogla zamisliti hrvatska historiografija rane glazbe, ali postavljanjem na pijedestal ostao je za mnoge “nedostižnim uzorom” umjesto polazišta za daljnja istraživanja s drugačijim pristupom. “Pojedine misli iz ovih radova bile su prepisivane, varirane i nadopunjivane u hrvatskoj muzikologiji tijekom idućih nekoliko desetljeća”, misao je Ennia Stipčevića (STIPČEVIĆ 1998: 229), muzikologa koji je počeo od Plamenčevih istraživanja, ali se nije zaustavio na njegovim viđenjima istog predmeta istraživanja. Upravo je on konstatirao da je “ta studija (o Cecchiniju iz 1938. g., op. H. N.) godinama za hrvatske muzikologe bila izvorom podataka i uzorom kako valja istraživati i pisati o domaćoj glazbenoj baštini” (STIPČEVIĆ 1998: 231). Time se mislilo na Plamenčevu dosljednost, sistematičnost i preciznost. Postoje još dva momenta koji bi se mogli promotriti u Plamenčevoj historiografiji: odnos prema narodnom/nacionalnom te cecilijanizam.

Odnos, točnije distanca prema “narodnom” i “nacionalnom” jedna je od manje važnih karakteristika Plamenčevog pisanja povijesti glazbe, koja je tim istaknutija uzme li se u obzir vrijeme nastanka studija i onodobno pisanje hrvatskih kritičara i pisaca o glazbi. Njegovo zanimanje za hrvatska “stara muzička djela” (PLAMENAC 1998: 29) ne posjeduje veze s tadašnjim nacionalizmima. Već naslovima studija Plamenac se zna distancirati od pridjeva “hrvatski”, ovisno o čitateljstvu kojem je studija namijenjena. Lukačić je tako “nepoznati *hrvatski* (kurziv H. N.) muzičar

⁸¹ Rijedak primjer netočne procjene kod Plamenca njegova je tvrdnja da su Grgičevićeve *Pisni* “najznačajnija dalmatinska zbirka” (PLAMENAC 1998: 117), dok se u stvarnosti radi o zbirci drugačijeg značenja od Plamenčevog kanona: namijenjena kontinentalnoj Hrvatskoj, zbirka skromnih dometa iskrižanih s pučkom glazbom.

ranoga baroka”, što je naslov triju sličnih tekstova iz 1934. i 1935. g. Studija «Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji» (kurziv H. N.) ima naziv sličan studiji iz 1936. pod naslovom “O hrvatskoj (kurziv H. N.) glazbi u vrijeme renesanse”, a u Reesovoj se knjizi nalazi pod znakovitim nazivom “Music in the *Adriatical Coastal Areas of Southern Slavs* (kurziv H. N.)»⁸². U samom sadržaju studije nigdje se ne spominje Hrvatska kao zemlja, niti dotični skladatelji kao hrvatski skladatelji. Dapače, početak teksta je sljedeći: “Promotrimo li pomnije mediteransko primorje kako bismo otkrili kroz koje je stadije glazba na tom području prolazila u prošlim stoljećima, nalazimo zemlju (kurziv H. N.) čija je glazba ostala potpuno nepoznata – Dalmaciju (kurziv H. N.)” (PLAMENAC 1998: 113). Obje “dalmatinske” studije predstavljene su anglo-američkim krugovima za koje je pretpostavljao da posjeduju više znanja o Dalmaciji nego o Hrvatskoj.

Plamenac smatra da bi “bilo sasvim pogrešno i nedostatak historijskog shvatanja kad bismo htjeli, što se tiče muzičkog izražaja i muzičkih sredstava, tražiti u Lukačićevom djelu “narodnih” elemenata, u značenju što ga je riječ “narodan” u muzici dobila istom u mnogo kasnije vrijeme” (PLAMENAC 1975: 4). Posljednjim dijelom rečenice priznaje općenito postojanje “narodnih elemenata”, što god oni Plamencu značili na razini glazbenog materijala (vjerovatno citatnost). Nedostatak Lukačićeve “etničke nezavisnosti” od “stranih tekovina” (PLAMENAC 1998: 23) Plamenac objašnjava općom konvencijom ranog 17. stoljeća, a ton njegova teksta zvuči kao isprika koja je današnjem čitatelju nepotrebna, ali je hrvatskoj javnosti oko 1930-tih godina predstavljala nezaobilazno pojašnjenje.

⁸² U zbirci Plamenčevih tekstova iz 1998. g. objavljen je prijevod studije *Music of the 16th and 17th Centuries in Dalmatia*, čitanoj na međunarodnom muzikološkom skupu u SAD-u 1939. g. GERSTEMEIER 1988: 28. O trijadi općenito i teorijama trojstva kao načelima u pisanju povijesti glazbe u: ALLEN 1962: 91-97, 263-267.

Drugi trenutak mogućnost je skrivenog cecilijanizma. U prvi se mah čini da bi Plamenac mogao zastupati neke njegove ideje: “Ako ispodredimo Lukačičevu muziku sa sačuvanim spomenicima duhovne muzike u Dalmaciji iz 18. i 19. stoljeća, morat ćemo ustanoviti kod posljednjih, *jaku dekadenciju u stilu i čistoći sredstava* (kurziv H. N.)» (PLAMENAC 1975: 5). Termini poput “dekadencije” i “čistoće” neki su od temeljnih pojmova cecilijanske terminologije. Nedostatak “čistoće” jedna je od osnovnih zamjerki cecilijanaca “dekadentnoj” crkvenoj glazbi 18. i 19. stoljeća. Jedan od manifesta cecilijanaca bio je Thibautov čuveni tekst *Über die Reinheit der Tonkunst* (1825.), a poznata je i trijada o usponu/razvoju crkvene glazbe do vrhunca u Palestrininom stilu nakon čega slijedi dekadencija.

[illegible]

Plamenac procjenjuje Skjavetićeovu glazbu za sebe neuobičajenim izričajima, ponešto sličnima onima L. Županovića: “prelijepi šesteroglasni Pater noster” (PLAMENAC 1998: 125) ili “Ovako jednostavna i logična konstrukcija skladbe s nesmiljenom gradacijom... ono je što stvara dojam apstraktne velebnosti Skjavetićevog moteta, a što je karakteristično za duhovnu glazbu potpuno polifonog karaktera” (PLAMENAC 1998: 125). Iz Plamenčeva se stila pisanja može nazrijeti da nije lako otkrivao vlastite stavove o glazbi koju istražuje; otkriće Nembrijevih psalama nije ga ponukalo da se na bilo koji način (a ponajmanje ne tako oduševljeno kao 1930-tih godina) izjasni o toj glazbi. Slično ocjenama Lukačićeve glazbe, konsatacije Skjavetićeve glazbe otkrivaju drugačijeg Plamenca: više oduševljenog otkrićima, a manje pozitivistički trijeznog i objektivnog. Bez obzira na to što je

⁸³ GERSTEMEIER 1988: 28. O trijadi općenito i teorijama trojstva kao načelima u pisanju povijesti glazbe u: ALLEN 1962: 91-97, 263-267.

Plamenac kao znanstvenička osobnost bio konstanta, vjerojatno je na tu promjenu utjecala i doza opreza primjerenog iskusnom znanstveniku u starijoj životnoj dobi.

Međutim, sva pojednostavljivanja indirektnih Plamenčevih stavova o crkvenoj glazbi između 1550. i 1620. g. u odnosu na kasniju crkvenu glazbu nisu opravdanje za jednostrano svrstavanje Plamenca u bilo koje idejne okvire. On se nikada nije zanimao za cecilijanizam niti je dopustio da mu na znanstveni rad utječu - političke ili religiozne ikakve ideologije -, uobičajene u hrvatskoj historiografiji. Štoviše, Plamenca karakterizira potreba za potpunom neovisnošću. Dok je većina hrvatskih istraživača i povjesničara glazbe svojim osvrtima i studijama surađivala u *Sv. Ceciliji*, Plamenac svojim priložima ne surađuje s Barlèom. Nijedna od njegovih studija o ranoj hrvatskoj glazbi nije izašla u hrvatskom cecilijanskom glasilu, iako bi upravo taj časopis najspremnije dočekaao njegove priloge te propagirao izvođenje hrvatske rane glazbe vezane uz liturgiju. Osim toga, Plamenca u životnom radu zanimaju prvenstveno franko-flamanski autori 15. stoljeća na čiju se tradiciju, po njegovom mišljenju, nadovezuje i Skjavetić. Plamencu vrhunac polifonije ne predstavlja Palestrina, već renesansa 15. stoljeća. Iako u ocjenama Palestrine rabi tipične cecilijanske izraze⁸⁴, Palestrinin stil bio bi za Plamenca zapravo bio samo konzerviranje: “U Skjavetićevoj motetu *Pater noster* potpuno se jasno *pojavljuje* srednjovjekovni ideal glazbene strukture koja se *razvila* iz djela franko-flamanskih prethodnika i *održala* (kurziv H. N.) u Palestrininoj epohi” (PLAMENAC 1998: 125). Primijenimo li trijadu, možemo dobiti ovakvu sliku:

srednji vijek	franko-flamanski autori	Palestrina
počeci	razvoj	vrhunac

⁸⁴“U toku 16. vijeka rimska škola s Palestrinom na čelu preuzima od Nizozemaca supremaciju na polju čistoga višeglasnog pjevanja i ustaljuje je u djelima *normativnog značaja i klasične ljepote* (kurziv H. N.)” (PLAMENAC 1998: 17).

Iz Plamenčeva pisanja ovo pitanje ipak ostaje nerazjašnjenim. Njegov interes za crkvenu glazbu renesanse više je moguće vezati uz preokupacije historijske muzikologije prvotno germanske, a kasnije anglo-američke provenijencije negoli uz cecilijanizam. Ako kod njega i postoje neki utjecaji cecilijanizma, oni su prije predmet neprimjetnog, ali persistentnog utjecaja na opću historiografsku svijest.

Plamenac predstavlja bio jedinstveni profil vrhunskog muzikologa u domaćoj muzikologiji. Pored svoje započete, nažalost ne i ostvarene skladateljske prakse (ne nalikuje li upravo ovim momentom još jednom vrhunskom američkom muzikologu, suvremeniku Anthonyu Seegeru, poput Plamenca često zvanim “ocem američke muzikologije”?), Plamenac na području istraživanja rane glazbe uspijeva spojiti terenski rad, izdavačku djelatnost, izvođačku praksu te glazbenu historiografiju.

VIII. ALBE VIDA KOVIĆ

Glazbenopovjesničarski rad Albe Vidakovića brojčanim je opsegom nevelik te, prema Lovri Županoviću, iznosi samo 9 radova o glazbi od 11. do 19. stoljeća (ŽUPANOVIĆ 1989: 79). U središtu Vidakovićevih muzikoloških interesa bila je upravo hrvatska rana glazba, usmjerena na proučavanje neumatskih rukopisa i njihovo popisivanje s jedne te glazbeni barok s druge strane. Zbog mogućih paralela s jednim drugim važnim muzikologom u ovom se radu osvrćemo na dvije najpoznatije studije o baroku:

- *Vinko Jelić (1596-1636?) i njegova zbirka duhovnih koncerata i ricercara "Parnassia militia" (1622) (1957.),*
- *Asserta musicalia (1656) Jurja Križanića i njegovi ostali radovi s područja glazbe (1965.).*

Pored ovih studija Vidaković je objavio još četiri studije o hrvatskim srednjovjekovnim neumatskim rukopisima⁸⁵ čiji se karakter može svesti na pažljivo pozitivističko opisivanje rukopisa i/ili njihovo lociranje i popisivanje⁸⁶. Usporednice ovom pozitivizmu možemo naći u pristupima Marijana Grgića istoj problematici, no zbog važnosti i slojevitosti ovdje ističemo studije o Križaniću i Jeliću.

Metodologija Vidakovićeve historiografskog rada rada nalikuje Plamenčevoj. Vidaković prvo detaljno iščitava svu dotada napisanu literaturu o Križaniću ili Jeliću, opće povijesti glazbe i specijalističke studije, te povijesne, socijalne ili kulturne povijesti; zatim prelazi na arhivski rad. Na koncu analizira glazbenoteorijsko

⁸⁵ *Sakramentar MR 126 Metropolitanske knjižnice u Zagrebu (1952.), Izvještaj o radu na sakupljanju muzičkih neumatskih kodeksa i o pregledu knjižnice u Splitu, Trogiru i Hvaru (1954.),*

I nuovi confini della scrittura neumatica musicale nell' Europa Sud-Est (1960.), Tragom naših srednjovjekovnih neumatskih glazbenih rukopisa (1963.).

Vidaković je objavio i kratak *Izvještaj o istraživanju života i rada Luke Sorkočevića (1963.).*

⁸⁶ Izuzetak čini važna studija *I nuovi confini...* koja u Zagrebu nije dostupna, a koja bi bacila novo svjetlo na Vidakovićev pozitivizam u pogledu hrvatske srednjovjekovne glazbe.

djelo u usporedbi s prethodnim znanjima odnosno donosi interpretaciju nalaza tehničke analize. Evo nekoliko točaka koje bi se mogle nadovezati na Plamenca:

VIII.I. Ovdje nabrojani strani i domaći leksikoni koje rabi u studiji o Jeliću zajednički su njemu i Plamencu:

- B. Walther (*Musikalisches Lexikon...*, 1732.),
- E. L. Gerber (*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler...*, 1791. - 92.),
- F. Fétis (*Biographie universelle des musiciens...*, 1839.),
- A. Mendel (*Musikalisches Conversations-Lexikon...*, 1875.),
- E. Bohn (*Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700...*, 1883.),
- R. Eitner (*Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon...*, 1900.- 04.),
- I. Kukuljević-Sakcinski (*Slovník umjetníkůh jugoslovenských...*, 1858.).

Vidaković rabi i niz drugih izvora te, kao što je prije bilo spomenuto, čita i Kuhačev *Historijski uvod*.

VIII.II. Profil općih povijesti glazbe i specijalističkih muzikoloških studija koju Vidaković citira u obje studije otkriva muzikologa izvršne muzikološke obrazovanosti, unatoč tome što su Vidakoviću nedostupne bogato opremljene knjižnice zapadnoeuropskih i američkih muzikoloških odsjeka i instituta. Vidaković navodi i najrecentniju literaturu poput Federhoferovih studija o Jeliću ili općih povijesti poput Bukofzerove, Schraderove ili Emmanuelove iz 1940-tih godina. Češće se obraća starijim povijestima poput Moserove, odnosno onoj literaturi koju je mogao čitati u Zagrebu. Iz podataka koje mu ta literatura nudi kreira vlastitu interpretaciju te je primjenjuje na glazbu koju istražuje.

VIII.III. Vidaković iščitava znatan broj socijalnih, političkih i kulturnih povijesti gradova (Rijeka, Graz, Zaberno), institucija (dvorske kapele) ili osoba (Križanić). Literatura izvan muzikoloških okvira širokog je raspona: kreće se od ruskih studija o Križaniću ili ruskom gospodarstvu 17. stoljeća preko liturgike istočnih obreda do objavljenih matica vjenčanih, krštenih...

VIII.IV. Čitanje baroknih i renesansnih traktata predstavlja *novum* u hrvatskoj muzikologiji. Teze iz Križanićevog traktata *Asserta musicalia* uspoređuju se s dostupnim traktatima (Zarlinovim *Istitutioni harmoniche* i Kircherovom *Musurgia universalis*), dok se elementi Jelićevih moteta razrađuju prema Praetoriusovoj *De organographia* i *Syntagma musicum* te Agazzarijevoj *De organographia*. Vidaković je iz sekundarnih izvora, tj. kasnijih pisanih povijesti glazbe poznavao i čitav niz autora poput M. Mersenna, G. B. Donija, G. Caccinija ili L. Viadane⁸⁷.

VIII.V. Arhivski rad pozitivistički je precizan, zasnovan na znalačkom čitanju latinskih, njemačkih i talijanskih spisa. Vidaković ulazi u svaku, pa i najmanju pojedinost koju kritički uspoređuje s prijašnjim istraživanjima te, slično Plamencu, gotovo ni iz čega rekonstruira nepoznate biografske trenutke.

Vidaković se svojim metodama rada i izborom tema izdvaja iz kategorije dotadašnjih cecilijanaca. Već su njegove teme okrenute u drugim smjerovima od drugih kolega cecilijanaca: neumatski dalmatinski i zagrebački kodeksi te “velika imena” 17. stoljeća (Jelić i Križanić). Pojednostavljeno rečeno, rana glazba kod Vidakovića ograničena je, dakle, na srednji vijek i barok, ali teme nisu sitne obavijesti o nepoznatim orguljašima, starim pučkim pjesmaricama ili zvonima. Njegove teme zapravo su one kojima bi se bavio Plamenac.

⁸⁷ Usp bilj. 138 u raspravi o Križaniću, kojom otkriva svoju nemoć u istraživačkom smislu: “Od teoretskih djela koje Križanić spominje da ih je proučavao (Zarlino, Doni, Mersenne i Kircher) mogao sam se poslužiti samo glavnim djelima G. Zarlina i A. Kirchera. To je ujedno i razlog što ću tokom daljnjeg raspravljanja o Križanićevim tvrdnjama navoditi samo ta dva pisca po njihovim izvornim djelima, a ostale spomenute pisce prema literaturi iz druge ruke” (VIDAKOVIĆ 1965: 101).

Stručno obrazovanje kod Suñola i Casimirija u Rimu utječu i na Vidakovićevo isključivo znanstveno i nepopularizatorsko pisanje o kodeksima. Stoga ono više nije vezano uz *Sv. Ceciliju*, već stručne publikacije poput *Radova* ili *Ljetopisa Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Kada je pak riječ o “baroknim” studijama, njegov pristup, ako i jest sličan Plamenčevom, svojom komunikativnošću posve odudara od suhog pozitivizma. Vidaković je inventivan, kreativan autor: često rabi prilog “možda” koji bi kod mnogih drugih autora mogao izazvati sumnju u njihovu znanstvenost. Međutim, kod Vidakovića taj “možda” ima poseban čar i u literarnom i u znanstvenom smislu. Postavljajući mnoga pitanja kojima ne daje banalne odgovore, Vidaković želi naglasiti da je zapravo antipozitivist; ako mu metode i podsjećaju na pozitivizam 19. stoljeća, interpretacije mu to nipošto nisu. Lakune u životima imaju jači naboj maštovitim približavanjem rješenju i odustajanjem od njega nego nabranje podataka. Bogati splet konteksta oko predmeta istraživanja još više posreduje tu komunikativnost. Premda je Vidakovićevo znanje doista znanstveno fundirano i spojeno s kreativnošću, njegova opreznost pokazuje trijeznost u izricanju sudova: “Kad se ta neobična epizoda promatra kao dio cjelokupnog Križanićeva života, mnogo toga ostaje nejasno i nerazumljivo (...) Na sva ta i još druga pitanja u do sada poznatim izvorima nema pravog odgovora. A nagađati bez stvarne podloge bilo bi presmiono” (VIDAKOVIĆ 1965: 73).

U svakom tekstu moguće je nazrijeti izvjesne teorije i idejne okvire, no kod Vidakovića to nije lako iščitati ispod površine znanstvenog rada. Nacionalističkim ideologijama nema mjesta u njegovim tekstovima; on ne naglašava “hrvatstvo”, već europske kontekste, koje međutim spaja s teorijom razvoja: “Ako Križanić i nije bio po pozivu glazbenik ili glazbeni teoretik kao što su u njegovo vrijeme bili npr. M. Praetorius, M. Mersenne, G. B. Doni i drugi, njegovi glazbeni spisi i izumi ulaze ipak

bez svake sumnje u *povijest razvoja evropske glazbene teorije* (kurziv H. N.) 17. stoljeća” (VIDAKOVIĆ 1965: 136). I česta trijada, koju Allen povezuje s teorijama evolucije, može se u studiji o Jeliću čitati u više navrata: kada iznosi nalaze tehničke analize, oni su često iznijeti u trijadama. Primjerice, Jelić ima tri načina rada s motivikom, tri vrste melodike ili tri vrste oblika, što je Vidaković preuzeo iz Bukofzerove knjige *Music in the Baroque Era* iz 1947. g. To inače i ne bi bilo uočljivo, ali “ (...) puno značenje ovih trijadnih (...) teorija nije bilo očito dok se nisu istražile sve sheme periodizacije u uporabi do današnjeg dana (...). Trostruka shema periodizacije toliko je uobičajena da su odstupanja od nje sve do nedavno bila vrlo rijetka” (ALLEN 1962: 264)⁸⁸. Cecilijanizam, ideologija s kojom se Vidaković najčešće povezivao, najmanje je čitljiva iz tekstova. Zapravo se ni iz čega ne bi moglo zaključiti da je njihov autor cecilijanac, jer je Vidaković svoje tekstove pisao kao znanstvenik, a ne kao cecilijanac.

Čitajući njegove radove bilo bi moguće napraviti paralele sa suvremenim američkim muzikolozima-imigrantima, kao što je to bilo moguće i kod Plamenca. Ipak, konteksti oko Vidakovića više naglašavaju njegov, u muzikološkim smislu neiskorišten, potencijal negoli stvarne utjecaje anglo-američke muzikologije. Onemogućen je u pravom istraživačkom radu, nema tolike mogućnosti pristupa recentnoj muzikološkoj literaturi poput Plamenca, bavi se daleko većim spektrom zanimanja od Plamenca te umire u dobi od samo 50 godina⁸⁹. Da je Vidaković kojim

⁸⁸ “... the full significance of these triadic... theories was no apparent until a survey was made of all the schemes of periodization in use at the present day... The triple scheme of periodization is so common, in fact, that departures from it, until recently, have been very rare.”

⁸⁹ Skica njegovog života nakon povratka iz Rima:

- a) od 1941.-48. predavač na Hrvatskom državnom konzervatoriju
- b) od 1942. do smrti *regens chori* zagrebačke prvostolnice; osnivač i voditelj dječakog zbora sjemeništara i muškog zbora
- c) od 1944. organizator orguljaških koncerata i koncerata pod nazivom “Duhovna razmatranja”
- d) od 1945. predsjednik Dijecezanskog odbora za crkvenu glazbu Zagrebačke nadbiskupije
- e) od 1942.-46. urednik *Sv. Cecilije* i njenog glazbenog priloga
- f) od 1951. predavač na Rimokatoličkom bogoslovskom fakultetu u Zagrebu (od 1961. profesor)

slučajem imao bolje uvjete za znanstveni rad, može se pretpostaviti da bi i interpretacije primjerice Jelićeve glazbe bile drugačije, no čini se da ga njegova recepcijski zaostala sredina nije mogla slijediti. Primjer za to (doduše izdavačke, a ne historiografske naravi) nude njegove realizacije *bassa continua* za dva izdanja Jelićeve glazbe iz iste 1957. g: jednog nastalog za hrvatsku sredinu te drugog za inozemno tržište⁹⁰. Već se na prvi pogled uočava znatna razlika koja pokazuje da je Vidaković bio dobro obaviješten o zapadnim kritičkim izdanjima rane glazbe, ali je u hrvatskom izdanju zapadne standarde morao je prilagoditi hrvatskim recepcijsko-izvedbenim (ne)mogućnostima.⁹¹ Njegova informiranost ne samo o kritičkim izdanjima, već i o izvedbenoj praksi rane glazbe, vidljiva je iz jednog naoko nevažnog i gotovo neprimjetnog detalja. U studiji o Jeliću Vidaković se na jednom mjestu analize Jelićeve ritmike poziva na *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* Arnolda Dolmetscha (VIDAKOVIĆ 1957: LI). U prvi mah to je tek jedna od brojnih citiranih bibliografskih jedinica, ali Vidaković je prvi i dugo vremena jedini muzikolog koji je čitao tu pionirsku i kultnu knjigu pokreta historijske izvedbe rane glazbe, a koja je vjerojatno i utjecala na kritička izdanja Jelićeve glazbe.

Već je spomenuta usporedba s Plamencem. U studiji o Jeliću Vidaković ne samo metodologijom već i dispozicijom teksta slijedi Plamenčevu studiju o

g) od 1952. ugovor s Jugoslavenskim leksikografskim zavodom za čiju *Muzičku enciklopediju* piše 246 priloga. Dotični su tekstovi bili pretiskani u drugo izdanje: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.) (1971 – 1974 – 1977). *Muzička enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža"

h) stalni suradnik Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti

i) godine 1963. utemeljuje Institut za crkvenu glazbu pri Rimokatoličkom bogoslovskom fakultetu u Zagrebu

(usp. ŠPRALJA 1989: 15-22).

Osim službenih dužnosti u životopis Albe Vidakovića moraju se ubrojiti i skladateljstvo i etnomuzikološki rad.

⁹⁰ *Vincentius Jelich, Sechs Motetten aus Arion primus (1628)*, Graz: Akademische Druck. u. Verlagsanstalt, 1957.

⁹¹ Županović u svojoj ocjeni te razlike ne vidi odgovornost tadašnje hrvatske izvodilačke prakse hrvatske rane glazbe (eventualno samo nereagirana glazbene kritike), već kritizira Vidakovića zbog uporabe "mnogo kasnijih stilskih značajki (...). Continuo (glazbenički inače dobar) nije ostvaren primjereno Jelićevom vremenu" (ŽUPANOVIĆ 1989: 87).

Cecchiniju: kratki opći uvod sa socijalnom, političkom i kulturnom slikom, sumiranje dotadašnjih radova o predmetu istraživanja, rekonstrukcija života iz povezivanja arhivskog rada i sekundarnih izvora, bibliografija djela te – element razdvajanja – interpretacija nalaza tehničke analize. Sličnu bismo dispoziciju mogli zamijetiti i u studiji o Križaniću. Čini se da je Plamenac Vidakoviću doista bio uzor: čitamo istu preciznost, provjeravanje podataka, kritičnost prema autoritetima poput Vatroslava Jagića⁹², čitanje na stranim jezicima⁹³, bavljenje dvojicom najvećih hrvatskih ranobaroknih skladatelja, široku opću kulturu te traženje općih povijesnih i glazbenih konteksta, što je kod Vidakovića mnogo izraženije nego kod Plamenca⁹⁴. Ne može ga se samo u pogledu rada na kritičkim izdanjima uspoređivati s Plamencem: Vidakovićevo poznavanje Dolmetschove studije naslućuje da bi, poput Plamenca na “historijskom koncertu”, mogao biti i interpret rane glazbe, što u slučaju hrvatske rane glazbe još nije istraženo. Već je spomenuto da je bio *regens chori* zagrebačke prvostolnice te organizator orguljaških koncerata. Koliko se hrvatske rane glazbe izvodilo na tim koncertima i liturgijama, zasada ostaje nepoznato.

Te sličnosti između dva muzikologa bili su svjesni i malobrojni muzikolozi koji su kasnije pisali o Vidakoviću. Stoga i Županović i Andreis 1989. g. pišu: “Ulazi, dakle, u stanovitom simboličkom brojčanom odnosu prema tada nedavnoj prošlosti i skoroj budućnosti te znanosti, nesvjestan... sudbinske namjene da njoj u poratnim godinama odigra upravo Plamenčevu i plamenčevsku ulogu” (ŽUPANOVIĆ 1989: 84); Andreis smatra: “Došao sam postupno do spoznaje da je Albe, nakon Dragana

⁹² I Vidaković poput Plamenca ispoljava izvjesnu istraživačku začuđenost nad prepisivačkom praksom starih leksikona: “Ostali stariji leksikoni... donose u svega nekoliko redaka samo najosnovnije podatke o djelima, pa se može vidjeti, da su ih skoro od riječi do riječi ili uz neznatne promjene prenosili jedni od drugih” (VIDAKOVIĆ 1957: VIII).

⁹³ I Vidakoviću i Plamencu zajedničko je čitanje na engleskom, talijanskom, njemačkom, francuskom te latinskom jeziku, a Vidaković čita i na ruskom.

⁹⁴ “Da bi se glazbeno stvaralaštvo Vinka Jelića moglo u potpunosti razumjeti i pravilno ocijeniti, ne smije se promatrati kao zasebna cjelina, izdvojena od ostalih suvremenih zbivanja na širokom i raznolikom području glazbenog života” (VIDAKOVIĆ 1957: XL).

Plamenca, sasvim sigurno naš najznatniji muzikolog koji bi, uz temeljito stručno znanje, očitovao i toliko pronicavosti...” (ŽUPANOVIĆ 1989: 128). Međutim, konteksti života dvojice muzikologa posve su različiti, što utječe i na recepciju hrvatske muzikologije, najočitiju u posthumnom pisanju o njima. Dok je Plamenac još za života svjetski ugledan i slavan sveučilišni profesor kojemu već tri godine nakon smrti *Arti musices* posvećuje cijeli tematski broj (što je, uostalom, bio slučaj i s Andreisom), o Albi Vidakoviću nakon smrti piše se samo u katoličkoj periodici poput *Glasa Koncila* ili *Svete Cecilije* te slabo poznatim lokalnim časopisima poput *Bačkog klasja*⁹⁵. Rijetki hrvatski muzikolozi koji mu odaju priznanje u širem čitateljstvu poznatijim novinama poput *Telegrama*, bili su Lovro Županović (ŽUPANOVIĆ 1989: 73-92), te Josip Andreis u svojoj povijesti *Music in Croatia* (ANDREIS 1982b: 314-315) – dakle, opet se radi o jedina dva ugledna muzikologa-povjesničara hrvatske rane glazbe koji su surađivali i u zborniku o Vidakoviću iz 1989. g. J. Andreis je, kako se čini, bio zaslužan za Vidakovićevo surađivanje u *MELZ*-u, u kojemu je Vidaković objavio niz članaka o hrvatskoj ranoj glazbi, a s njim je surađivao više od drugih hrvatskih povjesničara glazbe. Razlozi svjesnog zaobilaženja hrvatskih muzikologa nisu neznanstvenost ili slaba kvaliteta Vidakovićevih radova (dapače, one se čitaju i citiraju), već prezrenosti ideološkog sustava kojemu je Vidaković pripadao te njegovom svećeničkom pozivu. Budući da je bio najistaknutiji cecilijanac i k tome katolički svećenik, u tadašnjoj Jugoslaviji o njemu nije bilo poželjno pisati sve do pred kraj komunističkog režima. Reinterpretaciju njegova značenja u odnosu na Plamenčevo iziskuju osnovne točke njegovog života koje pokazuju da mu je zbog disperzija obveza znanstveni rad bio daleko teže ostvariv od Plamenčevog, dok je kvaliteta znanstvenog rada bila usporedive naravi. Plamenčevim odlaskom u SAD

⁹⁵ Marijan Steiner, diplomant Historijskog odsjeka Muzičke akademije u Zagrebu i kasnije isusovac, napisao je 1973. g. diplomski rad pod naslovom *Muzikološki rad Albe Vidakovića*.

nastala je praznina koju bi mogao ispuniti upravo Vidaković. Prema tome, Vidakovićeva istraživanja iz 1940-, 1950- i 1960-tih godina, barem su svojevrsna zamjena za Plamenčeva – ukoliko se već ne bi mogla valorizirati kao samostalna, a ne samo kao puko “popunjavanje praznina”. Ako se Plamenac i nakon odlaska u SAD nastavio baviti hrvatskom ranom glazbom, on to čini tek nakon 1969. g., korigirajući vlastita predratna istraživanja⁹⁶. Vidaković se zbog svoje prikovanosti uz Hrvatsku čini od Plamenca neuspješnijim i slabijim (stoga i manje glorificiranim) povjesničarem hrvatske rane glazbe. Budući da se nikad nije specijalizirao za samo jedno područje, nije postao svjetski priznatim stručnjakom poput Plamenca niti je objavio međunarodno slavne radove, u pojedinačnim je slučajevima radova bio poprilično zanemaren, premda je primjerice upravo on prvi počeo pomicati granice rasprostranjenosti neumatskih notacija na hrvatska područja studijom *I nuovi confini della scrittura neumatica...*⁹⁷. Hrvatska muzikologija, koja je ionako bila sklona preuveličavanju tzv. velikih skladateljskih imena koja su živjela u inozemstvu, i u slučaju Plamenac-Vidaković čini slične propuste.

Ipak, moguće je da je to samo slučaj hrvatske muzikologije. U zapadnim krugovima crkvenih glazbenika i muzikologa Vidaković je bio cijenjen i čitan muzikolog. Istraživati njegovu recepciju u stranoj muzikologiji zasada nije moguće, Ipak, pojedinačni detalji mogli bi naslutiti njegove veze s poznatim muzikolozima. Dok je hrvatska muzikologija tek manjim dijelom objavila nekrologe povodom Vidakovićeve smrti, nekolicina poznatih imena poput Karla Gustava Fellerera, Ferdinanda Haberla, Johannesa Overatha i Kiliána Szigetija objavila je svoje

⁹⁶ Između su postojale i studije o Pervaneovoj violinskoj tabulaturi iz 1941. g. (1946.) te ona *Music in the Adriatic Coastal Areas* iz Reesove knjige *Music in the Renaissance* iz 1954. g. No, prva studija predstavlja opći paleografski problem. Štoviše, neki “domoljubni” tragovi u studiji namijenjene američkoj i europskoj publici nalaze se tek na trećem mjestu (usp. PLAMENAC 1998: 157). Druga studija neznatno je prerađena studija *Music of the 16th and 17th Centuries in Dalmatia*.

⁹⁷ O toj studiji više u: KOS 1975: 290.

nekrologe 1975. g. u istom dvobroju *Sv. Cecilije* posvećene Albi Vidakoviću⁹⁸. Isti nekrolozi doživjeli su reizdanje u već spomenutom zborniku u čast Albi Vidakoviću iz 1989. g. (str. 148-154). Vidaković je njegovao suradnju i s Helmutom Federhoferom koji mu je rezultate svog istraživanja o dvorskoj kapeli u Grazu poslao prije objavljivanja teksta u *Archiv für Musikwissenschaft*, o čemu je svjedočio sâm Vidaković u studiji o Jeliću (VIDAKOVIĆ 1957: IX).

Albe Vidaković u Hrvatskoj je bio usamljen znanstvenik, uhvaćen u procjepu idejnih okvira i politike. Nešto od toga moglo bi se iščitati i iz njegova promatranja Križanića: “Pri tome se nije osvrtao na neumoljive zakone koji vladaju i mimo volje pojedinca. Nije računao sa činjenicom da se na poprištu sukoba velikih ideja može samo vrlo rijetko pobjeđivati, ali zato najčešće biti pobijeđen. Pogotovo ako na poprištu stoji – osamljen. Bez sljedbenika. Naoružan samo bezgraničnim idealizmom i uvjerenjem o pravednosti svojih namjera” (VIDAKOVIĆ 1965: 45).

⁹⁸ *Sv. Cecilija*. 65(2-3).

IX. JOSIP ANDREIS

Pisani opus Josipa Andreisa iznimno je opsežan i raznolik te se proteže u rasponu od 1942. g. do smrti, tj. do 1982. g.⁹⁹. Od odabrana tri autora koji su pisali o Andreisovoj muzikološkoj djelatnosti (Krešimir Kovačević, Lovro Županović i Božica Šimleša) sva su tri suglasna s ocjenom iznimnih Andreisovih zasluga za hrvatsku muzikologiju u drugoj polovici 20. stoljeća te svi ističu razgranati raspon njegovih interesa. Županović sumira: “Lepeza njegove ostavštine vrlo je široka: njezina stožerna os jest historiografija, dok su joj krakovi – redom javljanja – glazbena kritika, skladateljstvo, estetika glazbe, glazbena pedagogika, organizatorstvo, recenzistika, uređnikovanje, stroga muzikologija” (ŽUPANOVIĆ 1984: 15)¹⁰⁰. Promatrajući Andreisov *curriculum vitae* uviđa se da je riječ o iznimnoj osobnosti u hrvatskoj muzikologiji, ne samo zbog razgranatosti preokupacija, već i zbog njegovog posebnog odnosa prema pisanju povijesti glazbe. Iako se radi o muzikologu koji je obavljao niz raznoraznih dužnosti, historiografija je svakako najznačajniji dio profesionalnog rada. Iz velikog broja Andreisovih knjiga, brošura, studija i članaka izranjaju njegove *Povijest glazbe* (1942.), *Historija muzike* (1952. i 2. prerađeno izdanje iz 1966.), *Razvoj muzičke kulture u Hrvatskoj* (1962.), *Music in Croatia* (1974. i 2. izdanje iz 1982.), *Povijest glazbe* u 4 sveska s posljednjim pod nazivom *Povijest hrvatske glazbe* (1974.) te *Iz hrvatske glazbe: studije i članci* (1979.)¹⁰¹. U ovom radu razloži odabira *Povijesti hrvatske glazbe* iz 1974. g. su: njeno nastavljanje na *Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj* (dio timskog rada na *Historijskom razvoju muzičke kulture u Jugoslaviji*) te njen karakter sume životnog

⁹⁹ Popis njegovih radova u: ŽUPANOVIĆ 1984: 19-35. Andreisovim opusom u cjelini bavila se i Božica Šimleša u svom diplomskom radu.

¹⁰⁰ Posljednji Županovićev termin “stroga muzikologija” diskutabilan je i suvišan, ali ovdje i nevažan.

¹⁰¹ Točni bibliografski podaci o navedenim jedinicama u: ŽUPANOVIĆ 1984: 21-35.

rada koji je bio najpristupačniji hrvatskim čitateljima. Djelo *Music in Croatia* ne predstavlja odmak u interpretacijskom smislu, već je samo prijevod koji je u 2. izdanju bio nešto uvećan ubacivanjem manjeg broja novijih podataka i bibliografskih jedinica.

Analiziranje Andreisovog tekstualnog dijela koji se tiče hrvatske rane glazbe, promjene u prerađenim izdanjima, promjene u konceptima, odnos pojedinačnog prema cjelini i obrnuto, odnos prema njegovim viđenjima opće povijesti glazbe... posao je koji tek čeka budućeg istraživača. To nije zadatak ovog rada, već pronalaženje uzoraka i koncepata koji ocrtavaju ovog povjesničara u spomenutoj *Povijesti glazbe* iz 1974. g. Metodologija pisanja povijesti u Andreisovoj *Povijesti glazbe* jednostavne je naravi: sastoji se iz iščitavanja izuzetno velikog broja bibliografskih jedinica (svega istraženog do trenutka objavljivanja) te sastavljanja teksta prema pročitanim podacima. Vlastiti terenski rad i kritički osvrt na dotadašnja istraživanja zastupljeni su u maloj količini. S obzirom na opsega posla te moguće prekoračenje u odabiru podataka, Andreis koristi brojne bilješke, kojima zainteresiranog čitatelja upućuje na literaturu i time mu ostavlja prostor za donošenje vlastitog suda. Tekst se razrjeđuje notnim primjerima i slikovnim priložima, od kojih su notni primjeri važna sastavnica.

Prije ocrtavanja (Andreisovih) idejnih smjernica na način na koji su ih uočili Kerman i Dahlhaus, kod Vincenta Ducklesa mogu se promotriti i neki vanjski uzorci bez kojih je teško razumjeti idejne koncepte.

Uzorke i karakteristike glazbene historiografije 19. stoljeća na koje nailazimo u hrvatskoj muzikologiji 20. stoljeća, zbog međusobnih veza pisanih povijesti i kontekstualizacija povjesničara glazbe otkrivamo u interesantnim kombinacijama kod zapravo svih povjesničara glazbe, što samo pokazuje koliko je glazbena

historiografija 20. stoljeća opterećena nasljeđem 19. stoljeća. Kod J. Andreisa to je vjerojatno i vidljivije negoli kod drugih historiografa, iako je analiziranje tih uzoraka u stvarnosti teško, jer (bez obzira radi li se o hrvatskoj ili europskoj muzikologiji) “većina koncepata i metoda... je živa i funkcionira u našoj vlastitoj današnjici. Preblizu smo misli 19. stoljeća da bismo je promatrali s potpune distance” (DUCKLES 1970: 75-76)¹⁰². Stoga su mnoge, na prvi pogled samorazumljive karakteristike, dio baštine 19. stoljeća koje je na poseban način kasnilo u hrvatskoj muzikologiji te se po prvi put javlja tek u 20. stoljeću. Kada bi se pokušao dati sažeti prikaz općih kontekstualnih karakteristika prema, primjerice, Ducklesu (DUCKLES 1970: 75-80), rezultat njihovih prenošenja na hrvatsku situaciju u 20. stoljeću nipošto se ne bi mogao sažeti u jednoj osobi (kao što se, uostalom, ne može sažeti ni u europskom 19. stoljeću). Riječ je prije o *Zeitgeistu* koji se kod Andreisa ispoljio u najvećoj mjeri. Mogući su različiti parovi historiografa koji bi se nadopunjavali poput: cecilijanci i Plamenac ili Širola i Plamenac ili... U našem slučaju taj bi par bili Andreis i Plamenac¹⁰³. Ipak, ne radi se o jednostavnom prenošenju karakteristika: one su modificirane i, ako izraz nije pretjeran, specifično hrvatske.

Mogao bi se spomenuti kratak, ali precizan Kovačevićev prikaz Andreisova djelovanja te se tijekom kasnijih čitanja referirati na kurzive: “Djelovanje Josipa Andreisa bilo je višestrano. Osim *sintetičkih djela s područja opće i hrvatske glazbene povijesti*, on je dao vrijedne priloge *glazbenoj estetici i publicistici*, a istakao se i

¹⁰² “... most of the concepts and methods ... are alive and functioning in our own day. We are too close to 19th-century thought to view it with complete detachment.”

¹⁰³ Iako se u poglavlju o Plamencu nije raspravljalo o njegovom odnosu prema 19. stoljeću, ovdje će se to učiniti da bi se bacio jedan drugačiji pogled na tog muzikologa. Ponegdje će se ti pogledi ticati Širole, Kuhača i cecilijanaca. Bilo bi poticajno izgraditi “mrežu” međusobnih odnosa i utjecaja. Može se steći dojam da je Plamenac ovdje jedna središnja os s kojom se mogu komplementirati drugi povjesničari. Drugačije interpretacije mogle bi tu os premjestiti na nekog drugog muzikologa ili naprosto obrnuti red: primjerice postaviti Andreisa kao os. Drugu mogućnost predstavlja ukidanje osi i kreiranje najraznolikijih tipova križanja - što bi možda bio i najispravniji način, jer se nijednog muzikologa ne bi postavilo na “prva” mjesta. Plamenac ovdje postoji kao os jednostavno stoga jer ga je takvim učinila sama hrvatska muzikologija.

svojim uredničkim radom, kako na *izdavanju spomenika hrvatske glazbene prošlosti*, tako i na *koncipiranju i redigiranju enciklopedijskih izdanja*. Andreis je uz to kao *pedagog* i *pročelnik Historijskog* (1945-1970) i *Muzikološkog odjela* (1970-1972) na Muzičkoj akademiji udario temelje školovanju budućih historičara i muzikologa, a kao član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti i kao *prvi predsjednik Muzikološkog zavoda* Muzičke akademije znanosti i umjetnosti pridonio je organiziranom radu na istraživanju hrvatske glazbe (kurziv H. N.)» (KOVAČEVIĆ 1972: 5).

Opće kontekstualne karakteristike prema Ducklesu

IX.I. Muzikolozi amateri: “Važno je podsjetiti da prethodnik muzikologa iz 19. stoljeća nije bio specijaliziran istraživač-znanstvenik u modernom smislu. Njegova je naobrazba slobodna od svakog daha profesionalizma, akademskog ili drugog... Bio je obučen za karijeru u poduzetništvu, pravnoj ili javnoj službi” (DUCKLES 1970: 76)¹⁰⁴.

Već na ovoj prvoj “oznaci” s pravom bi se moglo reći da ni Andreis ni Plamenac ne zadovoljavaju dotične kriterije, jer su obojica bili visokoglabeno obrazovani: Plamenac kod Adlera brani doktorsku disertaciju, a Andreis na Nastavničkom odjelu Hrvatskog državnog kontervatorija 1940-tih godina postiže diplomu. Oni nipošto nisu bili obični diletanti-amateri 19. stoljeća, proizašli iz prosvjetiteljske tradicije amaterizma. Ipak, ne smije se previdjeti da je Plamenac 1917. g. postao doktorom prava, a muzikologije tek 1925. g. Andreisov slučaj daleko

¹⁰⁴ “It is important to remember that the 19th-century forerunner of the musicologist was not a specialized research scholar in the modern sense. His scholarship was free of any breath of professionalism, academic or otherwise... he would be trained for a career in businnes, the law, or the civil service.”

je bliži 19. stoljeću: godine 1931. završio je studij romanistike te postao profesorom francuskog i talijanskog jezika. Paralelno je *privatno* radio s Ivom Paraćem (amaterizam zbog kojeg i odustaje od skladanja!), te se, dok kao srednjoškolski profesor radi u Šibeniku, Splitu i Herceg-Novom, amaterski bavi pisanjem povijesti glazbe. Županović naglašava da će Andreis “steći *formalnu* (kurziv H. N.) diplomu glazbenika na... Nastavničkom odjelu” (ŽUPANOVIĆ 1984: 12). Andreis je po pitanju muzikologije kao znanosti bio autodidakt, dok kod Plamenca znanstveno obrazovanje nikada nije došlo u pitanje¹⁰⁵.

Kratka digresija vezana uz obrazovanje ranijih hrvatskih autora o hrvatskoj ranoj glazbi: kod Širole ono je etnomuzikološki usmjereno (doktorska disertacija obranjena kod Adlera pod nazivom je *Das istrische Volkslied*), a njegova titula glasi “doktor filozofije i muzikologije”; Kuhačevo školovanje neujednačeno je i nesustavno – njegovo pravo zanimanje je učiteljsko; kod cecilijanaca amaterizam je najnaglašeniji: Barlè je bio autodidakt s “temeljima koje je stekao kod Hugolina Sattnera” (ŽUPANOVIĆ 1984: 34), a i Zaninović je “glazbu učio privatno kod profesora Franje Lederera” (DEMOVIĆ 1969: 12); od važnih cecilijanaca povjesničara jedino je Vidaković studirao glazbu na Institutu za crkvenu glazbu u Rimu, ali ni on nema muzikološko obrazovanje.

IX.II. Glazbeni časopisi: “Možda se najjasnija slika intelektualnog ozračja koje je unaprijedilo znanost o glazbi u 19. stoljeću može pronaći na stranicama suvremenih glazbenih časopisa” (DUCKLES 1970: 77)¹⁰⁶.

Plamenac nije bio pokretač ni urednik nijednog časopisa, no Andreis ovdje ima istaknutu ulogu, ne uzimajući u obzir samo njegovu djelatnost kritičara. Bio je u

¹⁰⁵ To ističe i Koraljka Kos: “Na tom je putu Andreis u velikoj mjeri samouk, ne toliko što se tiče stručne glazbene naobrazbe..., već u odnosu na muzikologiju u užem smislu” (KOS 1982: 6).

¹⁰⁶ “Perhaps the clearest picture of the intellectual climate which gave rise to musical scholarship in the 19th century can be found in the pages of the contemporary music journals.”

grupi muzikologa koja je osnivala prvi hrvatski muzikološki časopis *Arti musices* (usp. ŽUPANOVIĆ 1984: 15), a neko vrijeme bio je i njegov urednik (usp. KOS 1982: 8). Andreisovo zanimanje za tematiku glazbenih časopisa – i to upravo prvih hrvatskih glazbenih časopisa iz 19. stoljeća – bilo je poticajem za objavljivanje poznate studije *Prvi muzički časopisi u Hrvatskoj*, objavljene 1971. g. u drugom broju novopokrenutog *Arti musicesa*¹⁰⁷.

IX.III. Glazbena pedagogija i osnivanje konzervatorija: “Aspekt koji je u diskusijama o glazbenom znanju 19. stoljeća ponekad potcijenjen, uloga je glazbenog pedagoga. U nekim povijesnim periodima, uključujući naš vlastiti, teži se odvajanju učitelja od znanstvenika-istraživača nepremostivim ponorom. Kakogod, u 19. stoljeću to nije bio slučaj... Didaktički element u glazbenom školovanju 19. stoljeća jedna je od njegovih najistaknutijih karakteristika. Prva polovica stoljeća bila je izvanredno produktivna, ne samo u idejama koje se tiču glazbenog obrazovanja, već i u institucijama koje bi ih utjelovile. Između 1800. i 1850. osnovana je većina glavnih europskih konzervatorija” (DUCKLES 1970: 78)¹⁰⁸.

I Andreis i Plamenac bili su sveučilišni profesori kojima se u povijesti hrvatske muzikologije dodaje pridjev “prvi”. Plamenac je od 1928. g. do 1933. g. bio prvi docent za muzikologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu¹⁰⁹. Andreis je u

¹⁰⁷ Kod cecilijanaca-povjesničara hrvatske rane glazbe uredništvo Sv. *Cecilije* predstavlja važnu poziciju, jer utječe na formiranje rubrika vezanih uz hrvatsku ranu glazbu. Urednici u čije je vrijeme “urednikovanja” Sv. *Cecilija* imala najraznolikije rubrike i općenito najkvalitetnije priloge bili su prije spomenuti Janko Barle i Albe Vidaković.

¹⁰⁸ “An aspect sometimes underrated in discussions of 19th-century musical erudition is the role of the music pedagogue. In some periods of history, including our own, teacher and research scholar tend to be separated by an unbridgeable gulf. In the 19th century, however, this was not the case... The didactic element in 19th-century musical learning is one of its most salient features. The first half of the century was extraordinarily productive, not only in ideas concerning music education but in institutions to embody them. Between 1800 and 1850 most of the major European conservatories were founded.”

¹⁰⁹ Proforski rad D. Plamenca na američkom University of Illinois u Urbani posebno je poglavlje u povijesti američke muzikologije o kojem se u hrvatskoj muzikologiji nije pisalo više od usputne opaske.

ovom pogledu još bliži prethodnicima iz 19. stoljeća. Nije doduše osnovao konzervatorij, ali je 1948. g. osnovao Historijski odjel na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, koji je kasnije prerastao prvo u Muzikološki, a potom u Odjel za muzikologiju i glazbenu publicistiku. Kao što je već spomenuto, na toj je ustanovi bio dugogodišnji profesor, a s Ivom Supićićem osniva i Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu.

IX.IV. Izvedbena praksa rane glazbe/”historijski koncerti”: “Drugi razvoj srodan širenju glazbene edukacije bio je rapidan rast u mogućnostima slušanja i izvedbe rane glazbe” (DUCKLES 1970: 78)¹¹⁰.

Andreis se nije bavio izvedbom rane glazbe; to je bilo jedino područje čiji aktivni sudionik nije bio. Plamenac je ovdje komplementaran, o čemu je već bilo riječi.

IX.V. Izdavaštvo: “Naglasak na izdavačkim i bibliografskim nastojanjima bio je prirodan rezultat stanja u kojem se znanost o glazbi našla na početku stoljeća. Za razliku od slikarstva, arhitekture, književnosti ili drugih umjetnosti u kojima je objekt direktno pristupačan promatraču, glazba leži zakopana pod naslagama dokumentacije te se mora uskrsnuti strpljivim radom paleografa, izdavača i izvođača” (DUCKLES 1970: 79)¹¹¹.

Ulogu tog strpljivog pronalazača i izdavača, koji je odgrtao arhivsku prašinu u doslovnom smislu, odigrao je Plamenac. Stoga je Andreisovo izdanje Lukačićevih *Šesnaest moteta* iz 1970. g. u izdanju Muzikološkog zavoda Muzičke akademije u Zagrebu u tekstovima muzikologa bilo redovno spominjano – no samo spominjano,

¹¹⁰ “Another development allied to the broadening of music education was the rapid growth in opportunities to hear and perform early music.”

¹¹¹ “The emphasis on editorial and bibliographical effort was a natural outcome of the state in which musical scholarship found itself at the beginning of the century. Unlike painting, architecture, literature, or the other arts in which the object is directly accesible to the observer, music lies buried under layers of documentation and must be resurrected through the patient work of the paleographer, editor and performer”.

ne i vrednovano. Plamenčevo izdanje i kasniji reprint doživjeli su daleko veći odjek u muzikološkim krugovima i zbog pridjeva “prvog”; značajna uloga Andreisovog izdanja koje je popunilo prazninu između Plamenčevog i Stipčevićevog iz 1986. g. zapravo se previdjela te postala samo još jedan od podataka o bogatoj Andreisovoj muzikološkoj djelatnosti. Ipak, mora se naglasiti da je *Šesnaest moteta* bilo onih preostalih neobjavljenih 16 moteta, pa prema tome i njemu pripada oznaka “prvog”. Andreis u predgovoru izdanja napominje “prazninu koja se decenijama osjećala” (ANDREIS 1970: III).

Razlika između Plamenčeva i Andreisova izdanja u samom transkriptorsko-obrađivačkom radu nije velika. Uostalom, fotokopije izvornika i prijepise preostalih neobjavljenih moteta Andreis je dobio upravo od Plamenca. Već je na prvi pogled vidljivo da Andreis koristi prvo Plamenčevo izdanje i kriterije, a usporedba uvodnih studija izdanjima otkriva Plamenca kao velikog Andreisovog uzora. Andreis dijelove svog teksta organizira prema Plamenčevom tekstu, s nekim manje važnim terminološkim razlikama¹¹², a supstanca teksta gotovo je istovjetna Plamenčevom. To se odražava i u izgledu notnog teksta. Principi određivanja mjere, odabir klavira kao *continua* zbog hrvatskih izvedbenih mogućnosti (kod Andreisa se čak, za razliku od Plamenca, kao mogućnost odbacuju orgulje), realizacija *continua* u obliku često troglasne akordičke pratnje u desnoj ruci i linije basa u lijevoj, s mnoštvom prohodnih i izmjeničnih tonova koji oblikuju melodijske kontrapunktske linije u odnosu prema

¹¹² Ti dijelovi su redom: “1. O nazivlju dionica (Andreis) – Označivanje dionica (Plamenac)

2. O ključevima (A) – Ključevi (P)

3. Mjere i vrijednosti nota (A) – Mjere (P)

4. Taktovne rastavke (kod obojice)

5. Akcidenti (kod obojice)

6. Obradba *continua* (A) – Generalni bas, njegova obrada (P)

7. O izvodilačkom sastavu (A) – Sastav izvodilačkog tijela. Instrument pratnje (P)

8. O oznakama za predavanje (A) – Dinamički znakovi, fraziranje, ekspresivne oznake itd. (P)

9. Podrijetlo tekstova (A) – Tekst (P)

10. Štamparske pogreške” (samo kod Plamenca)

(ANDREIS 1970: XXXVII-XL; PLAMENAC 1975: 8-12). Preuzeti termini citirani su iz Andreisovog odnosno Plamenčevog izdanja.

glasu ili pak oznake za dinamiku, fraziranje ili tempo s metronomskom fiksacijom – najjasniji su i najprepoznatljiviji principi koje je Andreis u potpunosti preuzeo od Plamenca i time ponovio 1970-tih godina zastarjela načela transkripcije. Ipak, bilo bi pogrešno tvrditi da Andreis nije poznao suvremena kritička izdanja. “U novije vrijeme, osobito u izdanjima koja se objavljuju u znanstvene svrhe, uobičajilo se tiskati sitnijim notama sve ono što je obrađivač *continua* dodao toj dionici. *Ja sam od toga načela odustao. Moje je izdanje namijenjeno u prvom redu praktičnim potrebama, izvođenju*” (kurziv H. N.)» (ANDREIS 1970: XXXIX). Andreis je bio svjestan problema koje bi drugačiji izgled notnog teksta predstavljao još uvijek neupućenim hrvatskim izvođačima, čega je, osim Plamenca, ranije bio svjestan i Vidaković¹¹³. Ovaj je istup, dakle, više pedagoške naravi nego intrinzično pristajanje uz navedene principe. Andreisova realizacija *bassa continua* mogla bi se povezati i s njegovom skladateljskom prošlošću, a upadljiva je činjenica da su svi izdavači hrvatske rane glazbe (Plamenac, Andreis, Vidaković, Šulek i Andreis) više ili manje skladali, što se odrazilo bilo na njihove poglede na riješeni *continuo*, bilo na svojevoljna prekranja notnog teksta, kao što je bio slučaj sa Šulekovim izdanjem Sorkočevićevih simfonija.

Ovo izdanje ima još jednu osobitost koja je nedostajala Plamenčevom izdanju: osim biografskog i kontekstualnog prikaza sadrži i zasebne kratke osvrtne na neke od moteta. Time je ova Andreisova verbalizacija glazbenog notnog teksta odstupanje od čisto pozitivističkog pristupa 19. stoljeća kojeg on niti nije zastupao, a stilizacija teksta nalikuje onoj iz *Povijesti hrvatske glazbe*.

¹¹³ Može se istaknuti pojava da se kroz dugi vremenski period događaju malobrojne promjene u svijesti hrvatske izvedbene prakse ranobarokne glazbe, s obzirom na izdanja koja se uvijek vode potrebama “praktičnog muziciranja”, a što našim izvođačima prvenstveno znači striktno pridržavanje transkribiranog teksta i riješenog *continua*. Kako je već spomenuto u poglavlju o A. Vidakoviću, istraživanja koja bi promotrla tu usku spregu izvodilaštva i izdavaštva još uvijek nisu provedena, a iz tek naznačenih primjera čita se specifično hrvatska recepcija rane glazbe.

IX.VI. Bibliografije primarnih izvora: “Kraj stoljeća bio je obilježen renesansom u glazbenoj bibliografiji posvećenoj smještavanju i opisivanju primarnih izvora (...). Kako su ove institucije (knjižnice i arhivi, op. H. N.) postajale svjesne važnosti svojih glazbenih dobara, nastajao je novi tip znanstveničkog profesionalca – glazbeni knjižničar ili arhivist” (DUCKLES 1970: 79-80)¹¹⁴.

Plamenac ovdje svakako igra istaknutiju ulogu od Andreisa koji za vlastite interpretacije uglavnom koristi terenska istraživanja poznata iz literature. Jednom riječju, Andreis nije bio ni arhivist ni knjižničar s pretenzijom stvaranja bibliografija izvora. Ipak, težio je sabiranju znanja, te je radio na *MELZ*-u. Nasuprot tome, za Plamenca važi sljedeće: arhivski rad u kombinaciji s poznavanjem arhiva diljem svijeta te izrada bibliografskih studija nameću se kao važne pozitivističke odlike 19. stoljeća. Andreis u tom smislu ne teži pozitivizmu.

Među glazbenim historiografima 19. stoljeća dalo bi se izdvojiti nekoliko bitnih imena poput Forkela, Ambrosa, Riemanna ili Fétisa te promatrati njihove koncepte u usporedbi s Andreisovim¹¹⁵. Takve bi analize nužno bile u vezi s Andreisovom općom *Povijesti glazbe*, čija tri toma prethode *Povijesti hrvatske glazbe*. Bibliografije koje se nalaze na kraju svake veće cjeline ključ su za odgonetanje Andreisovih izvora odnosno uzora. To bi mogao biti posao budućih istraživača recepcije koncepata povijesti 19. stoljeća. Za razliku od prethodno spomenutih karakteristika koje oblikuju povjesničara izvana, ovdje bi se moglo izdvojiti nekoliko općih ideja koje su sadržane u samom tekstu.

¹¹⁴ “The end of the century was marked by a renaissance in music bibliography devoted to the location and description of the primary sources... As these institutions became conscious of the importance of their music holdings, a new type of scholarly professional came into existence – the music librarian or archivist.”

¹¹⁵ Tako u pogledu ideje razvoja Andreis prihvaća Forkelov romantičarski koncept “organskog razvoja” umjesto racionalističkog “beskonačnog progresa”. O dotičnim teorijama u: ALLEN 1962: 228-260. (poglavlje *The “Development” and “Progress”*) te ALLEN 1962: 261-285 (poglavlje *The “Evolution” of Music*).

Kerman i Dahlhaus su, svaki sa svog aspekta, razmotrili neke od karakteristika pisanih povijesti glazbe u 19. stoljeću. Većinu njih može se pronaći u Andreisovoj *Povijesti hrvatske glazbe*, tiskanoj 1974. g.

IX.VII. Nacionalističke i religiozne ideologije (“historijski smisao glazbe i s njim njegova intelektualna ili akademska refleksija, zvana muzikologija, bila je u 19. stoljeću usko povezana s nacionalističkom i religioznom ideologijom” (KERMAN 1985: 33)¹¹⁶.

Dahlhaus u tekstu *Is History on Decline* (DAHLHAUS 1982b: 3-18) pronalazi sljedeće karakteristike:

IX.VIII. Narativnost

IX.IX. Kult “velikih imena” i “velikih djela“

IX.X. Princip evolucijskog procesa: inovativnost, neponavljanje

IX.XI. Kontinuitet: zamišljeni lanac neprekinutih procesa

IX.XII. Autonomija glazbenog djela koje počiva na tzv. glazbenoj logici: opisuju se različiti kompozicijsko-tehnički postupci koji služe opravdanju njene autonomnosti; glazba se odvaja od svojih izvanglazbenih funkcija.

Kod Andreisa ove se karakteristike mogu vidjeti u ponešto drugačijim, modificiranim pogledima kojih Andreis vjerovatno niti nije bio svjestan. Njegova je historiografija kompilatorskog tipa i podsjeća na Širolin *Pregled*: daje rezultate svih historiografskih istraživanja obavljenih do 1974. g., čemu posebnu vrijednost daju iscrpna bibliografija i notni primjeri. Prema pročitanim tekstovima Andreis se ne odnosi kritički niti provjerava činjenice i mišljenja, već prepisuje ili prepričava dotične sadržaje, pri čemu okosnicu njegove historiografije čine kako “velika imena”

¹¹⁶ “The historical sense of music, and with it the intellectual or academic reflection of this called musicology, was in the nineteenth century closely bound up with nationalistic and religious ideology.” Zoran primjer predstavlja konstruiranje slike J. S. Bacha kao utjelovljenja njemačkog i protestantskog duha u njemačkoj glazbenoj historiografiji i glazbenoj kritici 19. stoljeća.

iz opširnih monografija i studija, tako i “mali” sadržaji temeljeni na velikom broju tekstova iz *Sv. Cecilije*. Kao dodatni kriterij može se promotriti i Andreisova preokupacija “prvim djelima” (prva opera¹¹⁷, prva sonata i dr.), pomoću koje želi dokazati da je hrvatska rana glazba usprkos svojoj (navodnoj?) autohtonosti i izvornosti zapravo usporediva s velikom europskom glazbom.

IX.VII. Nacionalističke i religiozne ideologije

Čini se kao da religiozne karakteristike Andreisu nisu bitne, što to je privid kojeg je Andreis namjerno konstruirao, jer svojim pisanjem povijesti glazbe nije htio utjecati na čitatelje. Ipak, nacionalne ideologije koje bi se očitovale kroz prizmu “narodnog” i te kako su očite. One su vidljive u traženju narodnog, tj. folklornog kao odraza nacionalnog pa i ondje gdje to zvuči nelogično. Razlog takvom Andreisovom postupku mogao bi se tražiti ne samo u tradicionalno vladajućoj ideologiji nacionalnog smjera koja je tada već zastarjela, već i u Hrvatskom proljeću 1971. g., nakon čega se u hrvatskoj muzikologiji zamjećuje češće pisanje o hrvatskoj, a manje o jugoslavenskoj glazbi. Niti takvih Andreisovih stavova čitaju se već u prvim rečenicama knjige, u poglavlju o srednjem vijeku: “Kao i drugdje, glazbena je kultura u Hrvatskoj u srednjem vijeku obilježena elementima koji je povezuju uz područje narodnog stvaranja; izvan tog područja ona je svjetovnog i crkvenog karaktera” (ANDREIS 1974: 7). To “narodno” u srednjem vijeku Andreis traži u fenomenu glagoljaškog pjevanja. Tako ono za Andreisa predstavlja najznačajniju pojavu srednjovjekovne hrvatske glazbe, čak i prije glazbe iz kodeksa (koja za njega ne predstavlja osobito pozitivan element, jer je na latinskom jeziku i nije “narodna”), a obrazloženje takva stava pronalazi u etnomuzikološkim istraživanjima Jerka Bezića i

¹¹⁷ Andreisova potraga za prvom operom u Dubrovniku preuzeta je od M. Demovića. Hrvatska je “možda prva zemlja koja je nakon Italije upoznala operu i prihvatila je” (ANDREIS 1974: 68).

njegovim snimkama dotičnog fenomena iz 20. stoljeća. U glazbi renesanse Andreisu su “narodni” i Hektorovićeви zapisi, a posebno je oduševljen *Rondom alla Schiava* A. Sorkočevića (“Autor se očito trudio da stavku, odnosno njegovoj temi, dade doneklo *slavensko značenje i prizvuk* (kurziv H. N.)”, ANDREIS 1974: 128), no istovremeno je zbunjen što to u stvarnosti ne zvuči tako (“Sorkočevićeva tema ne odiše sasvim slavenskim, hrvatskim duhom”, ANDREIS 1974: 129). Andreisova izjednačavanja “narodnog” sa “slavenskim” i “hrvatskim” mogla bi se nadovezati na Kuhačeva.

IX.VIII. Narativnost

Andreisova narativnost povezuje činjenice na način posve različit od Plamenčeve. Andreis pri tom otkriva zavidnu erudiciju, stil mu je jasan i bez prevelikih pretenzija. Ipak, slabo poznavanje srednjeg vijeka vidljivo je u prepisivačkim opisima svakog pojedinog kodeksa, što evocira na slične Široline postupke, ali i Plamenčeve opise. Kod Andreisa se osjeća da se nije bio aktivan kao istraživač, zato je i njegova narativnost doista u svrši “pričanja priče” o hrvatskoj ranoj glazbi koja je podijeljena na četiri cjeline: srednji vijek te tri poglavlja (16.-18. stoljeće).

IX.IX. Kult “velikih imena” i “velikih djela

Andreis najviše pažnje i prostora posvećuje fenomenu “velikog”. Ne zaboravlja spomenuti “male” pjesmarice 17. stoljeća, “male” i nepoznate skladatelje, orguljare, pjevače i dr. Ipak, sve to odaju razinu leksikonskog znanja bez natuknica u svrhu sabiranja svih podataka o svemu što se dosada uspjelo saznati. Za njega upravo “velika imena” grade stvarnu hrvatsku glazbenu kulturu, što se može slijediti i u Županovićevu opusu, a što je naslijeđeno od Plamenca. Mnogo pažnje posvećuje europskim autorima za koje se pretpostavlja da su hrvatskog podrijetla (Jarnović,

Ivančić, Šibenčanin), jer se radi o “velikim imenima” koja su reprezentativna i mogla bi se predstaviti široj europskoj/svjetskoj javnosti.

IX.X. Princip evolucijskog procesa

Ideje evolucije (napretka i razvoja) i inovativnosti na prvi pogled nisu toliko uočljive kao neke druge osobine. No, već naslov jedne ranije Andreisove knjige na koju se nastavlja ova, *Razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, otkriva produžetak starih ideja 19. stoljeća. Andreis u tekstu često koristi termin “razvoj” i “razvitak”, primjerice za usporedne povijesne pojave u Europi i Hrvatskoj u području srednjovjekovne notacije¹¹⁸; primjena terminologije nije točna, jer Andreis na ovom mjestu govori o hrvatskoj uporabi tada već zastarjelih oblika notacije i pisama izvan uporabe u europskim kulturnim prostorima poput beneventane, što ne predstavlja predstavlja stupanj u povijesnom razvoju ili paralelno strujanje, već iskok.

IX.XI. Kontinuitet

Andreis nastoji popuniti “praznine”, lakune te za njega kao historiografa ne postoje prekinuti procesi; ako ih u stvarnosti i ima, nastoji pronaći neko ime koje će ih popuniti. Odatle i nailazimo na toliku količinu imena o čijoj glazbi Andreis nema spoznaja, jer glazbeni izvori nisu sačuvani ili iz drugih razloga, pa se preuzimanjem podataka iz starih leksikona iz 19. stoljeća njihovom interpretacijom stvara učinak leksikonskog štiva u svrsi kontinuiteta.

IX.XII. Autonomija glazbenog djela

Posljednja je karakteristika gotovo nevidljiva, jer Andreis dosljedno na početku poglavlja opisuje osnovne političke i kulturne okolnosti u Hrvatskoj i Europi te karakteristike stila. Međutim, kada opisuje glazbu (uz napomenu da se ne radi o glazbnoj analizi!), izdvaja je iz konteksta. Tek ponegdje od nekog muzikologa na

¹¹⁸ “Povezanost *razvitka* (kurziv H. N.) nekadašnjih crkveno-glazbenih nastojanja u Hrvatskoj s *razvitkom* (kurziv H. N.) tadašnje crkvene europske glazbe” (ANDREIS 1974: 30).

kojeg se poziva, preuzima povezanost izvjesnih skladateljsko-tehničkih postupaka s izvanglazbenim razlozima, primjerice izvedbenim mogućnostima (primjer: Bujićeva interpretacija pojednostavljene fakture u Cecchinijevim *Otto messe brevi*)¹¹⁹.

Andreis je prethodno napisao tri toma opće *Povijesti glazbe* koja se velikim dijelom temelji na starim povijestima glazbe iz 19. i ranog 20. stoljeća. Zbog njegovog izrazito kompilatorskog pristupa u pisanju povijesti glazbe dolazi do neproblemskih promatranja glazbenih fenomena. Taj nespecijalistički pristup odlika je povjesničara 19. stoljeća koji pišu ogromne opće povijesti glazbe u nekoliko tomova, često i nezavršene zbog izostanka timske rada. Moglo bi se zaključiti: Andreis je čitajući povijesti iz 19. stoljeća u sebe upio njegov *Zeitgeist*; stoga se više od svih drugih hrvatskih muzikologa (jer nijedan nije u svojoj bibliografiji ostavio toliko pročitanih jedinica) može nadovezati na 19. stoljeće.

Današnji bi čitatelj Andreisu mogao predbaciti takav način oblikovanja pisane povijesti glazbe. Ipak, iz vida se ne bi smjela izgubiti njena namjena i recepcija. Andreis je svoju *Povijest glazbe* hotimično konstruirao upravo na taj način zbog njene didaktičke namjene. Ta je knjiga bila namijenjena učenicima srednjih glazbenih škola, studentima glazbe i širim krugovima te je nakon Drugog svjetskog rata sve do Županovićevih *Stoljeća hrvatske glazbe* bila jedini priručnik iz povijesti glazbe. Njeno kompilacijsko obilježje bilo je potrebno, jer između Širole i Županovića nema niti jedne sintetske povijesti hrvatske glazbe. Široline povijesti glazbe nisu bile dostupne većem broju čitatelja, a i njihovi podaci više nisu bili dostatni. Ako je i došlo do pomaka u istraživanjima hrvatske rane glazbe nakon Drugog svjetskog rata, ona su još uvijek bila raspršena po različitim diplomskim radovima, analitici u

¹¹⁹ Usp. BUJIĆ 1969: 105-114.

periodici i drugim izvorima slabo dostupnima širim čitateljskim krugovima. Andreis sintetizira i nastoji predstaviti sveukupno znanje o hrvatskoj ranoj glazbi u datom trenutku. Stoga nastaju brojna izdanja *Povijesti glazbe* čije podatke Andreis pažljivo ažurira novim istraživanjima. Iz ove perspektive Andreisova je *Povijest glazbe* slična Širolinom *Pregledu*, ali Andreisova je povijest daleko znanstvenije naravi, što se vidi i iz sustava bilješki. Ako se u prvi mah njegov nespecijalistički pristup današnjem čitatelju može doimati pomalo odbojnim, on je ipak dugi niz godina studentima glazbe bio temeljno referentno štivo. Međutim, velik broj drugih Andreisovih tekstova odaje ga kao znanstvenika drugačijeg profila, erudita koji je ipak usmjeren na partikularan problem.

Na kraju treba spomenuti jednu manje poznatu stranu Josipa Andreisa kao povjesničara glazbe. U godinama 1942. i 1943. Božidar Širola, Franjo Dugan i Josip Andreis sudjelovali su u danas posve zaboravljenom i sustavno necitiranom projektu pod naslovom *Naša domovina*. Radi se o opsežnom zborniku u dva toma, izašlom pod okriljem ustaškog pokreta (predgovor je napisao Blaž Lorković), a s ciljem prikupljanja svekolikog znanja o Hrvatskoj, kreiranog od strane tadašnjih najvećih hrvatskih stručnjaka sa svih područja, uključujući i glazbu. Prilog o glazbi podijeljen je u sedam poglavlja s kratkim bibliografijama¹²⁰. Širola je napisao sva tekstualna poglavlja, osim onog o crkvenoj glazbi (autor: Franjo Dugan), te tabele s pregledom povijesti hrvatske glazbe (autor: Josip Andreis). Tekstualni dio ovdje nije toliko interesantan; podaci se odnose na pozitivističko sažimanje najosnovnijih informacija, u čemu je Širola daleko uspješniji nego Dugan. Rana glazba zastupljena je s tek

¹²⁰ Naslovi poglavlja su:

1. *Hrvatska narodna glasba*
2. *Kratak pregled hrvatske umjetničke glasbe*
3. *Razvitak crkvene glasbe u Hrvatskoj*
4. *Hrvatski skladatelji i njihova djela*
5. *Hrvatski reproduktivni umjetnici*
6. *Glasbene škole, društva i ustanove*
7. *Pregled hrvatske glasbe u tabelama.*

petnaestak rečenica zbog Širolinog stava da se hrvatska umjetnička glazba počinje razvijati tek od 19. st. Daleko je zanimljiviji Andreisov prilog, *Pregled hrvatske glasbe u tabelama*, prilog koji je prvi takve vrste u hrvatskoj historiografiji. U pogledu hrvatske rane glazbe prilog je razmjerno skroman: na jednoj stranici obuhvaća svega 26 podataka, od kojih su četiri godinom rođenja skladatelja vezana uz 19. stoljeće. Tabela je u ovom dijelu podijeljena u pet stupaca: “svjetovna glasba, crkvena glasba, glasbena nauka, godina rođenja skladatelja i godina smrti skladatelja” (ANDREIS 1943: 755) i vremenski je neprecizno koordinirana, što nije slučaj s opširnim 19. i 20. stoljećem. Navedimo dvije pojedinosti: Andreisovo mjestimično izostavljanje otprije poznatih godina izdanja kod primjerice Krajačevića, Jelića ili Jarnovića, te početak “hrvatske glasbe” tek 16. stoljećem. Između Andreisove tabele i Širolinog popisa hrvatskih skladatelja postoji znatan otklon. Širola spominje i Kažotića (zagrebački obred) i Tomasa Cecchinija koji ne postoje u Andreisovoj tabeli, dok Andreis navodi čitav niz imena (Schiavetti, Spadina, Jarnović...) za koje Širola inače zna, jer je prije pisao o njima, no u ovom popisu iz nepoznatih razloga za njih ne nalazi mjesta. Mogući razlog tome bio bi taj što dotični skladatelji nisu živjeli u domovini.

Nije poznato je li kasnije bilo takvih pregleda poput Andreisova, no indikativno je da je dotični prilog (možda sustavom gubitka sjećanja?) oprezno izostavljen iz bibliografija u kasnijim povijestima hrvatske glazbe, pojedinačnim studijama te iz Andreisove bibliografije (JURIČIĆ – MIKLAUŠIĆ-ĆERAN 1982: 69-92).

X. LOVRO ŽUPANOVIĆ

Historiografski rad o hrvatskoj ranoj glazbi Lovre Županovića zastupljen je ovećim brojem članaka i studija, a može se ocrtati iz njegove dvije knjige: *Tragom hrvatske glazbene baštine. Eseji i rasprave* (1976.) i *Stoljeća hrvatske glazbe* (1980.). Županovićev glazbenopovjesničarski rad vezan uz hrvatsku ranu glazbu neodvojivo je vezan i uz njegov izdavački rad u *Spomenicima hrvatske glazbene prošlosti*, koje je u izdanju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti od 1970. g. do 1979. g. izdavao u deset svezaka¹²¹. Prva knjiga zbirka je njegovih eseja široke tematike, čiji prvi dio pod nazivom “Uglavnom je svijetlilo s juga (XVI-XVIII st.)” sadrži šest studija o hrvatskoj ranoj glazbi. Njihovi su naslovi redom:

1. *Tako je to počelo (Hrvatska glazba u XVI stoljeću)*,
2. *Adrianskoga mora sirena (I) (Umjetnost Ivana Marka Lukačića Šibenčanina)*,
3. *Adrianskoga mora sirena (II) (Vinko Jelić u svjetlu svoje zbirke “Arion primus” [1628])*,
4. *Slave je tvoje Hvar novi pun i stari... (Glazbene prilike u Hvaru pred otvaranje i u prvom razdoblju djelovanja gradskog kazališta)*,
5. *Meknite se vse gore da se bu vidlo Zagorje! (Prožimanje utjecaja narodnog melosa sjeverne Hrvatske na melodije iz “Cithare octochordae” i istih na narodno glazbeno stvaralaštvo tog dijela zemlje)*,
6. *Zvuci iz gorećeg grada (Varaždinski skladateljski krug s kraja XVIII stoljeća)*.

Razmišljanja iz tih studija, nastalih kao “rezultat piščeva višegodišnjeg bavljenja domaćom muzikološkom problematikom kako novijeg (XIX-XX st.) tako

¹²¹Budući da se radi o opsežnom izdavačkom poduhvatu koji tek čeka muzikološku valorizaciju, u ovom radu nije moguće pozabaviti se odnosom Županovićevih metoda transkripcije notnog teksta i pisanja povijesti glazbe, kao što je to bio slučaj s nekim segmentima Andreisovih i Plamenčevih notnih izdanja.

još više starijeg datuma (XVI-XVIII st.)” (ŽUPANOVIĆ 1976: 233), prenesena su i sistematizirana u *Stoljećima hrvatske glazbe*. Stoga će se u ovom radu više pažnje posvetiti drugoj knjizi, a na dotičnu zbirku ukazivat će se tek sporadično.

Stoljeća hrvatske glazbe predstavljaju pisanu povijest hrvatske glazbe od srednjeg vijeka do 20. stoljeća. Tekst knjige počiva i na čitanjima drugih glazbenih povjesničara i na ranijim vlastitim istraživanjima. Inovativnost knjige jest u drugačijoj dispoziciji teksta i u pristupu građi, a tek manjim dijelom u bitno drugačijim interpretacijama i podacima. Stoga i Županović kaže da “razlog njezina objavljivanja ne leži toliko u spoznaji da se otada do danas moglo doći (a i došlo se) do novih podataka, posebice za ranija razdoblja, koliko u piščevu pristupu cjelokupnoj građi i načinu njezina iznošenja, dosad nesusretanom u domaćoj glazbenoj historiografiji” (ŽUPANOVIĆ 1980: 6). Podaci, uspoređeni s Andreisovim, gotovo su istovjetni, no već u pitanju periodizacije naslućuje se novi pristup. Dok je kod Andreisa rana glazba bila podijeljena po stoljećima kojima je prethodio srednji vijek kao monolitna kategorija, kod Županovića periodizacija je kombinacija podjele na glazbene stilove i stoljeća:

- a) *Stoljeća srednjega vijeka (peto-petnaesto),*
- b) *Stoljeće visoke (kasne) renesanse (šesnaesto),*
- c) *Stoljeća glazbenog baroka (rokoka i klasike) (sedamnaesto-osamnaesto).*

Kao i u prethodnim povijestima hrvatske glazbe, počevši od Kuhača, i ovdje su ilirski glazbenici granica prema ranoj glazbi, što je još više istaknuto u knjizi *Tragom hrvatske glazbene baštine*, u kojoj prvi dio o hrvatskoj ranoj glazbi završava Varaždinskim skladateljskim krugom, a drugi dio počinje Hrvatskim narodnim preporodom. Za Županovića rana glazba ona je do ilirskih glazbenika, a počiva na traženju “autorskih” izvora. Naime, “maglovitost i hipotetičnost prvih stoljeća”

(ŽUPANOVIĆ 1980: 7) navodi ga da glazbu do prvih izvora nazove “dobom legende” (ŽUPANOVIĆ 1980: 7). Niti primarni izvori nisu više dovoljni za izvlačenje iz “maglovitosti,” budući da se dijele na dvije vrste: one od 11. do 16. stoljeća te od 16. stoljeća nadalje, dakle na neautorsku i autorsku glazbu, “najjednostavniju strukturu” i “stvaralačku maštu autora” (ŽUPANOVIĆ 1980: 7).

Poglavlja su podijeljena na kratke cjeline koje, međutim, pokazuju neujednačenost kriterija. U trećem poglavlju Županović skladatelje dijeli i prikazuje prvo s obzirom na stoljeće, a potom mjesto prebivališta. Nakon takve klasifikacije, skladatelj se predstavlja kratkim opisom života, a potom njegove glazbe. U drugom poglavlju jednom se cjelinom iznose faktografski podaci o svakom skladatelju, a potom stvaraju cjeline o svjetovnoj, duhovnoj i instrumentalnoj glazbi. U poglavlju o 17. i 18. stoljeću posebno se stvaraju cjeline “Rukopisni i tiskani zbornici” te “Rukopisne zbirke”, iako nisu jasni kriteriji svrstavanja određenog izvora u “zbornike” i “zbirke” te postoji li uopće potreba za njihovim razdvajanjem. Bez obzira na ovu pomalo nepreciznu podjelu građe, ona preglednim rasporedom građe postaje pristupačnijim štivom za široke i učeničke krugove kojima je knjiga namijenjena, što se može čitati i u bilješkama s objašnjenjima osnovnih pojmova.

Županović se u *Stoljećima* na više načina pokušava distancirati od Andreisove *Povijesti glazbe*. Naglašava neprisutnost notnih primjera, drugačije disponiranje teksta, drugačije kriterije periodizacije, sintetiziranje najvažnijih podataka, izbjegavanje pozitivističkih opisa i nabiranja, izbor bibliografije i dr., ali i pokušaje kontekstualizacije i postavljanja u šire europske kontekste te distanciranje od idejnih okvira nacionalizma. Ipak, poput Andreisa, i Županović stvara narativnu povijest u kojoj njeguje kult “velikih imena” te ponekad traži elemente autohtonog i

“hrvatskog”¹²², količina stranica povećava se što se više približavamo današnjici, didaktička namjena knjige posreduje komunikativnost i pristupačnost teksta...

Promotrimo neke aspekte Županovićevog pisanja povijesti glazbe.

X.I. Kult “velikih imena”

Zbirka eseja iz 1976. g. nastavlja zaokupljenost “velikim imenima”. “(...) Na *prvo mjesto* (kurziv H. N.) treba staviti razmatranje o skladateljskom opusu ranije navedenih autora zbog toga što se on po prvi put dokumentirano javlja u hrvatskoj glazbenoj literaturi” (ŽUPANOVIĆ 1976: 12). Tu “dokumentiranost” Županović ne pronalazi u anonimnim tvorcima srednjovjekovnih kodeksa, već samo u “stvarnim” imenima: Motovunjaninu, Bosancu, Skjavetiću, Patriciju. Stoga svoju zbirku eseja koncipira prema tom kriteriju: prvi tekst se bavi “velikim imenima” 16. stoljeća, drugi i treći “velikim” Lukačićem i Jelićem (*Adrianskoga mora sirena I i II*), a šesti konceptom Varaždinskoga skladateljskoga kruga. Svojevrski su “uljezi” kratak pokušaj glazbene povijesti Hvara (ali, iz perspektive izvođenja opere u hvarskom kazalištu koja je navodno utjecala na Cecchinija¹²³) te pronalaženje narodnih melodija u *Cithari octochordi*. To je tema koja inače ne zanima Županovića, pa je tek ovlaš spominje u *Stoljećima hrvatske glazbe*. Pomoću “velikih imena” Županović zaokreće novi smjer hrvatske historiografije: umjesto traženja autohtonosti, izvornosti i “narodnog”, cilja se ka uključivanju hrvatske glazbene kulture u tokove europske kulture. Prije “velikih imena” nema tog uključivanja: “Dva sveska Bosančevih djela (...) stoje - uz Motovunjaninov opus - kao značajan putokaz na međi epohe u razvoju

¹²² Tako za Kolomanove laude tvrdi: “Spomenuti napjevi svjedoče da su njihovi (za nas danas, nažalost, nepoznati) autori dobro poznavali jednaka ostvarenja evropskog podrijetla (...) i da su umjeli stvoriti jednako zanimljive melodije, unoseći (u stanovitoj mjeri) u njih i značajke naše sredine” (ŽUPANOVIĆ 1980: 15). Tekst ne pojašnjava koje bi to značajke bile i po čemu se razlikuju od europskih.

¹²³ Slične konstatacije na razini nagađanja možemo pronaći i u tekstu o Lukačiću: “On ne stvara novu formu, operu, koju je upoznao u Italiji (kurziv H. N.), ali ne može ostati prema njoj ravnodušan” (ŽUPANOVIĆ 1976: 61).

europske glazbe. Do njih se (zasad) sve gubi u magli srednjovjekovne - uglavnom jednoglasne i *anonimne* (kurziv H. N.) problematike; od njih započinje razdoblje postupnog uključivanja hrvatske umjetničke glazbe u sva suvremena evropska zbivanja” (ŽUPANOVIĆ 1976: 27).

Na to se nadovezuju i *Stoljeća* prije spomenutom podjelom izvora. Stoga i broj stranica po cjelini raste s obzirom na umnažanje skladateljskih i drugih imena. Županoviću u prvi mah nije važno hrvatsko podrijetlo autora: “Nije od presudne važnosti je li joj autor neki naš čovjek ili pak tuđin” (ŽUPANOVIĆ 1980: 17), pišući o zadarskom *Sanctusu* iz 12. stoljeća. Ipak, i on rabi kuhačevsko prevođenje imena, što je (ne)svjestan nastavak nacionalističkih idejnih okvira, iako se uvijek ne radi o vlastitim prevodilačkim pothvatima: Andrija Starić Motovunjanin, Julije Skjavetić, Franjo Bosanac, Ivan Šibenčanin.

Život skladatelja utječe na njihovu glazbu: “Život se Lukačićev odvija u vrlo malom ambitusu: Šibenik – Venecija – Rim – Split. U tom četverokutu nalazi se ključ njegovih stvaralačkih i ljudskih preokupacija” (ŽUPANOVIĆ 1980: 64). Dotično čitanje ostatak je herojskih povijesti iz 19. stoljeća, čemu u prilog idu i žurnalistički opisi.

Županović je sklon stvaranju skladateljskih krugova u 18. stoljeću. Tako ne nastaje samo Varaždinski skladateljski krug, već i Dubrovački, Splitsko-hvarski, Zadarski, Primorsko-istarski i Požeško-slavonski¹²⁴. Zbog kulta “velikih imena” mnogo se prostora posvećuje skladateljima poput Ivančića i Jarnovića, koji nisu stvarno participirali u glazbenom životu Hrvatske. Međutim, ni on poput Andreisa ne zanemaruje “sitnije” pojave: svoje mjesto (doduše, drugorazredno) nalaze i kantuali, gradski svirači, glazbeno školstvo i dr. Dotičući se rada crkvenih redova, Županović o

¹²⁴ Usp. bilj. 66 u: ŽUPANOVIĆ 1980: 98.

franjevcima i pavlinima ne piše gotovo ništa, dok isusovcima, posebice požeškim (jer je i sâm istraživao njihovu djelatnost) posvećuje značajniji prostor.

X.II. Uključivanje u europske kulturne krugove

Traganje za “europskim” crvena je nit mnogih tema *Stoljeća*: primjerice od kodeksa (ŽUPANOVIĆ 1980: 13) ili djelatnosti gradskih svirača (ŽUPANOVIĆ 1980: 20-21), preko Anticovih frottola (ŽUPANOVIĆ 1980: 36) ili Skjavićevih moteta (ŽUPANOVIĆ 1980: 45) do Jarnovića (ŽUPANOVIĆ 1980: 113) ili konstrukta Varaždinskog skladateljskog kruga (ŽUPANOVIĆ 1980: 98). Poseban problem pri tom čini traženje opere u dubrovačkim tragikomedijama, što je rezultat preuzimanja interpretacija Mihe Demovića¹²⁵. Kada Županović zaključuje *Uvod* svojih *Stoljeća* riječima “ (...) glazbena kultura ovog naroda posjeduje sve značajke koje joj u okviru i naše današnje državne zajednice i evropskog kulturnog kruga osiguravaju sasvim zadovoljavajuće mjesto” (ŽUPANOVIĆ 1980: 7), taj “europski kulturni krug” ne dokazuje usporedbama sa stvarnim skladbama, kodeksima ili glazbenim pojavama. Konstrukt “europskog” zapravo je mitski konstrukt čija stvarna neodređenost (“maglovitost”) tim više dolazi do izražaja Županovićevim citiranjem Plamenčeve usporedbe istoimenog Skjavićevog i Willaertovog moteta *Pater noster* (ŽUPANOVIĆ 1980: 44). Taj konstrukt služi kao sintagma koja se ne dokazuje iz glazbene supstance, već je prethodno konstruirani okvir u koji se pokušavaju staviti sva zbivanja, bez obzira imaju li s njim stvarne veze ili ne.

¹²⁵ Konstrukcija prve hrvatske/južnoslavenske opere kod M. Demovića posebna je tema kojom se ovaj rad neće baviti. Zaokupljenost operom u Hrvatskoj ili njenim utjecajem na hrvatske skladatelje provlači se ne samo Andreisovom i Županovićevom sintetskim povijestima, već i drugim muzikološkim tekstovima koji ne uzimaju u obzir libretistiku, dramatologiju i istraživanja povjesničara književnosti. To se u hrvatskoj muzikologiji ponavlja sve do E. Stipčevića, iako se i B. Bujić prije njega bavio tom problematikom, a čiji tekst *An Early Croat Translation of Rinuccini's "Euridice"* iz 1976. g. Županović ne navodi. Prisutnošću opere u Hrvatskoj kao najreprezentativnije glazbene vrste nastoje se dokazati suvremenost i naprednost jedne kulturne sredine te njeno participiranje u europskoj glazbenoj kulturi. Stoga Županović, sumirajući 18. stoljeće, zaključuje da “(...) prilozi hrvatske glazbe (...) ujedno obuhvaćaju sve oblike tadašnje evropske glazbene prakse, uključujući i operu i oratorij” (ŽUPANOVIĆ 1980: 61).

X.III. Kontekstualizacija

S “europskim kulturnim krugovima” u uskoj je vezi i kontekstualizacija. Ovdje se radi o nasljedovanju Andreisova smještavanja u povijesne (političke, socijalne i kulturne) okvire Hrvatske (1. i 2. poglavlje) i glazbeno-stilske značajke baroka/rokoka/klasike (3. poglavlje). “Tražiti uzroke takvom stanju znači (...) poći od činjenice da je glazbena kultura svakog naroda u svim fazama njezina razvoja *integralan dio njenog općeg kulturnog stanja* (kurziv H. N.) i da je potpuno uvjetovana ekonomskim i političkim prilikama ne samo unutar njegovih zemljopisnih granica nego i izvan njih” (ŽUPANOVIĆ 1980: 25). Međutim, njegov popis literature u *Stoljećima* ne otkriva kojom se sekundarnom literaturom služio.

X.IV. Kontinuitet, kauzalnost i progres u neprekinutom krugu procesa

“Utjecaj pozitivizma na glazbenu historiografiju načelno se pojavio svojom identifikacijom uzročnog znanja kao isključivog načina objektivnog, popravljivog (bilo egzaktnog bilo netočnog) znanja, jedine vrste znanja vrijednog s pozitivističke točke gledišta. To je s glazbenom historiografijom povezano na dva načina: determinističko i linearno-dijakronijsko naglašavanje znanstvene povijesti glazbe (škole, stilovi i vrste skladbi spojeni su kronološki odmjerenim lancima implicitnih uzročnih odnosa) te pravila za odnose ‘dokaza i objašnjenja’ (povjesničarevi zaključci u biti se predstavljaju kao teorije o uzrocima koji su bili operativni u stvaranju dokaza – oni su koraci u procesu uzročnog objašnjenja)” (TREITLER 2001: 376)¹²⁶.

Ovaj Treitlerov citat, postmodernistička kritika historografskog pozitivizma, najbolje sažima Županovićev pristup hrvatskoj ranoj glazbi. Iako on nije pozitivist u

¹²⁶ “The influence of positivism on music historiography has come principally through its identification of causal knowledge as the exclusive mode of objective, corrigible (either right or wrong) knowledge, the only kind of knowledge worth having from a positivist point of view. That has had a bearing on music historiography in two ways: on the determinist and linear-diachronic emphases of scientific music history (schools, styles and genres of composition linked through chronologically paced chains of implicit causal relations) and on the rules for relating ‘Evidence and Explanation’ (the historian’s conclusions are essentially presented as theories about the causes that were operative in bringing the evidence into being – they are steps in a process of causal explanation)”.

onom smislu u kojem bi to bio Plamenac niti je bio prvi povjesničar na kojeg bi se gore navedeni citat mogao odnositi, terminologija iz nekih njegovih navoda prikazuje ga kao povjesničara s podsvjesno ugrađenim sustavom.

X.IV.I. Kontinuitet karika koji stvara lance popunjavanjem “rupa” u životima

skladatelja i kronološkim nizanjem skladatelja i glazbenih artefakata:

“Oduža stanka koja nastaje nakon ovih skladatelja prekida se godine 1550 (...). Zbirka (...) po tom dodatku čini *treću dokumentacijsku kariku* (kurziv H. N.) u proučavanju razvoja hrvatske umjetničke glazbe” (ŽUPANOVIĆ 1980: 32).

“Cecchini je *nužna i značajna karika u lancu* (kurziv H. N.) što ga tvore Lukačić, Jelić, Grgičević-Jurjević i Šibenčanin” (ŽUPANOVIĆ 1980: 90).

Stvaranjem lanaca previđa se stvarni diskontinuitet hrvatske glazbene kulture ne samo u 17. stoljeću, već posebice na prijelomima stilova i stoljeća. Stvaranje skladateljskih krugova, posebno Varaždinskog, ima funkciju “mosta” (ŽUPANOVIĆ 1980: 99) iz 18. u 19. stoljeće, iako je i sam autor svjestan toga da između skladatelja ne postoje međusobne veze, a upitno je i njihovo funkcioniranje kao spoja glazbene klasike i romantike, jer ne proizlazi iz analitičkog rada na samoj glazbi. Na slične se načine pokušavaju pronaći nepostojeće veze skladatelja iz domovine i emigranata u inozemstvo¹²⁷.

X.IV.II. Logika i kontinuitet dosljednom su pozitivističkom kauzalnošću nerazdvojivo vezani i naglašeni kao program već na početku *Stoljeća*:

“Zbog svega toga (uspona i padova hrvatskog naroda, op. H. N.) uputno ih je upoznati u *logičnom slijedu činjenica* (kurziv H. N.)” (ŽUPANOVIĆ 1980: 7).

¹²⁷ “Njih (Dubrovčane i Sebenica, op. H. N.) bi ubuduće valjalo shvatiti kao dva međusobno udaljena izvora kasnije rijeke široka korita i intenzivne snage” (ŽUPANOVIĆ 1980: 117). Županović je svjestan “međusobne udaljenosti”, ali ovakvom interpretacijom želi stvoriti anticipaciju imaginarnog jedinstva hrvatske opere kroz stoljeća, a time i hrvatske glazbe uopće.

“Time nije postignuto samo bezbolno i sasvim prirodno izrastanje naših glazbenika iz prethodne glazbene situacije (...) u novu, već je ostvaren i *logičan kontinuitet hrvatske glazbene misli* (kurziv H. N.) iz završnog stoljeća renesansnog razdoblja u početno stoljeće glazbenog baroka” (ŽUPANOVIĆ 1980: 57).

X.IV.III. Kauzalnost kojom jedna glazbena pojava/skladatelj utječe na drugu, bez obzira radi li se o stvarnim mogućim utjecajima ili kasnijoj historiografskoj interpretaciji:

Tako Bossinensisovi *Tenori e contrabassi* (1511.) utječu na Anticove *Frottole intabulate* (1517.), a ove na Petrisove madrigale (1550.): “U jednom od radova S. Motovunjanina ima i mala osebjnost koja povezuje tog skladatelja s Bosancem i ukazuje na činjenicu da mu je zbirka *Tenori e contrabassi*... morala biti poznata (...). I kao što je on (Motovunjanin, op. H. N.) svojim vlastitim vokalnim frottolama donekle *utro put madrigalima A. Patricija-Petrisa* (kurziv H. N.), tako na području instrumentalne glazbe kao da je doradio Bosančevo nastojanje na fiksiranju njezina temelja” (ŽUPANOVIĆ 1980: 47).

X.IV.IV. Progres koji proizlazi iz neprekinutih procesa:

Županović često koristi sintagme “napredak” ili “razvoj” (“glazbena kultura svakog naroda u svim fazama njezina *razvoja* (kurziv H. N.)”, ŽUPANOVIĆ 1980: 25). Ali, one niti nisu potrebne: “Svi zajedno – uz Jerkovića, Holjara i Krajačevića – dovode hrvatsku glazbu na *daljnu stepenicu* (kurziv H. N.) njezine umjetničke afirmacije” (ŽUPANOVIĆ 1980: 90).

Viši stupanj (“naprednost”) jednog tonskog sustava posebno je upadljiv traženjem karakteristika tonalitetnog sustava u glazbi renesanse i ranog baroka. Rečenični sklop “(...) *tonalitetno postavivši skladbe na jasnu dursku osnovu* (kurziv H. N.) – koja se u gregeski *Deh’no far* tu i tamo izmjenjuje s modalnošću – (...)”

(ŽUPANOVIĆ 1980: 43) otkriva da se ne misli na jednu nego na više skladbi i da se tom kriteriju želi podvrći što više glazbe, čime se - kao u primjeru Anticovih frotola - dolazi do kontradiktornih zaključaka. “U tome sudjeluju sve bitne glazbene komponente: (...) *tonalna* (kurziv H. N.) sa ishodišnošću najčešće modalne prirode, ali i s osciliranjem koje često afirmira kako mol tako ponekad i dur” (ŽUPANOVIĆ 1980: 37).

Da pri tom misli i na “naprednost”, govori i sljedeći citat:

“Harmonijski govor manje je izvoran, ali uvijek vrlo *funkcionalan* (kurziv H. N.) (...). Pretežno je usredotočen prema *jasnom fiksiranju dura i mola* (kurziv H. N.), što je – na primjer, u odnosu na istu komponentu kod Jelića *nedvojbeni napredak* (kurziv H. N.)” (ŽUPANOVIĆ 1980: 68).

Kao što je započeo, Treitler bi mogao i zaključiti kratko razmatranje o pozitivizmu kod Županovića: “Povlaštena narativna dimenzija ovog žanra (didaktičke povijesti glazbe, op. H. N.) ona je vremenskog slijeda; naglasak je bio na podrijetlima, linearnim kontinuitetima i promjeni, često viđenima s gledišta ciljeva i ispričanima u pojmovima progresivnosti prema njima” (TREITLER 2001: 362)¹²⁸.

X.V. Žurnalizam i esteticizam

Budući da su spomenute karakteristike pozitivizma međusobno kauzalne naravi, čini se da projiciraju i gore naslovljenu karakteristiku. Kritizirajući pozitivističke povijesti, *New musicology* - a osobito Gary Tomlinson - kritizira i “djelo”, “estetiku”, “transcendentalizam”, tj. sve ono što bi predstavljalo metafiziku, a neke od tih stavova opažamo i u njemačkoj muzikologiji 1990-godina koja se bavi

¹²⁸ “The privileged narrative dimension of this genre is that of temporal succession, and the emphasis has been on origins, linear continuities, and change, often seen from the vantage-point of goals and narrated in terms of progress toward them.”

problemom pisanja povijesti glazbe i historizma¹²⁹. Kod Županovića žurnalistički termini i esteticizam dva su lica istog predmeta. Ako je žurnalizam “glavna melodija (dvoglasnog zadarskog *Sanctusa* iz 12. stoljeća, op. H. N.) puna suptilne otmjenosti i profinjene elegičnosti” (ŽUPANOVIĆ 1980: 16), onda su to i Skjavetićev “asketizam svijeta mistične uzvišenosti” i “svakodnevnost života u kojem se kao čovjek kretao” (ŽUPANOVIĆ 1980: 35). Takvi sklopovi služe romantičkom traženju programnosti, ugođaja i “tonskih komentara”, a da se pri tom ne misli na madrigalizme ili *musicu descriptivu* (“Motovunjaninov tonski komentar tog pjesništva uvijek logično izvire iz njegove sadržajne atmosfere”, ŽUPANOVIĆ 1980: 36). U trećem poglavlju *Stoljeća* Županović ne posize za takvim terminološkim aparatom, jer o 18. stoljeću ima mnogo više znanja prikupljenog vlastitom glazbenom analizom, posebno glazbenih vrsta, dok u druga dva poglavlja njegovi opisi ne nadilaze domet novinarskog opisa. Stoga se razlika između poglavlja u pristupu sâmoj glazbi drastično osjeća što se više približavamo 20. stoljeću. U poglavljima o glazbi do 18. stoljeća ne osvrće se na glazbu s obzirom na tehniku skladanja, već primjerice u Skjavetićevim motetima (za razliku od Plamenca kojeg je i citirao stranicu prije) čita “uzvišenost i blagu smirenost”, “autentični ugođaj crkvenog ambijenta” i “neusiljenu spontanost glazbenih misli”, jer “konstruktivizam dolazi u drugi plan” (ŽUPANOVIĆ 1980: 45). Dotični citat se, poput Lukačičeve “uzvišenosti koja kao da asocira veličanstvenost” (ŽUPANOVIĆ 1980: 65), doima poput cecilijanskog terminološkog fonda. Srodno tome nailazimo na njegove interpretacije napjeva iz *Cithare octochorde*, koje naziva “pravim starohrvatskim koralima” (ŽUPANOVIĆ 1980: 128). Županović takve izraze koristi samo kada piše o glazbi koja je bila predmet zanimanja cecilijanaca, što se ne odnosi i na crkvenu glazbu 18. stoljeća.

¹²⁹ O problemu odnosa *New Musicology* prema pisanju povijesti glazbe, a posebno o kritici Tomlinsonovih kritika u: TREITLER 2001: 357; 370-377. Njemačka bi muzikologija u ovom slučaju bila predstavljena već spomenutim enciklopedijskim člankom C. Dahlhausa i F. Krummachera.

Žurnalistički Županovićev stil pisanja može se objasniti i na drugi način – esteticizmom. Bio je publicist na čiji je stil pisanja povijesti glazbe utjecalo novinarstvo. Bio je i skladatelj koji je glazbi pristupao kao “glazbenom djelu”, čak i kada se ne radi o njemu. Stoga za anonimni dvoglasni zadarski *Sanctus* kaže da “predstavlja zasad prvu sačuvanu skladbu (kurziv H. N.) u našim krajevima” (ŽUPANOVIĆ 1980: 16), a za Anticove frottole rabi termin ”glazbeno djelo, ‘opus musicum’ ” (ŽUPANOVIĆ 1980: 37), termin u uporabi za glazbu nastalu tek nakon Baumgartnerove *Estetike* (nakon 1750. g.).

Konačno, ne bi se smjela ispustiti iz vida činjenica da je Županović prvi napisao povijest hrvatske glazbe (a ne jednu studiju) kojom se pokrenulo okretanje europskoj kulturi. Mnogo pažnje posvetio je i prikazivanjima gradskih glazbenih kultura, posebno Varaždina u 18. stoljeću, što u okviru jedne sintetske povijesti glazbe predstavlja iskorak u odnosu na starije povijesti glazbe koje su nerijetko zapostavljale sjevernu Hrvatsku u odnosu na južnu. Didaktička namjena knjige, te konciznost, pristupačnost i sintetičnost bez prevelikog broja podataka predstavljaju njene najbolje odlike, koje nadilaze stanovitu površnost proizašlu iz širokog spektra Županovićevih glazbeno-povijesnih tema, te pedagoškog, paleografskog i izdavačkog rada, publicistike i skladateljstva. Ta knjiga jedina je sintetska povijest hrvatske glazbe između Andreisove *Povijesti hrvatske glazbe* iz 1974. g. i Stipčevićeve *Hrvatske glazbe* iz 1997. g. Županovićeva primjedba da je “na prvi pogled skoro i suvišna, osobito kad je od Andreisove dijeli kratko vremensko razdoblje” (ŽUPANOVIĆ 1980: 6), vremenom se ipak pokazala samo njegovom osobnom skromnom primjedbom.

XI. MARIJAN GRGIĆ I LADISLAV ŠABAN

Prikazujući ukratko djelovanje M. Grgića i L. Šabana - dva važna historiografska nemuzikološka imena koja su se bavila i specijalističkim temama i općim pregledima hrvatske rane glazbe, odlučujemo se za po dva rada svakog autora:

Marijan Grgić:

- *Bogojavljeni navještaj blagdana iz god. 1081.* (1969.)
- *Glazbena djelatnost u Hrvatskoj u 11. stoljeću* (1970.)

Ladislav Šaban:

- *Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri* (1973.)
- *Glazbena kultura u varaždinskoj okolini u 17. i 18. stoljeću* (1980.)

Svaki rad predstavlja po jedan sloj tema: specijalistički (paleografija srednjovjekovnih rukopisa i orguljarstvo) te sintetski (prikaz glazbene kulture regije kroz stoljeće). Kriterij odabira rada počiva na njihovoj sažetosti i konciznosti, važnosti te predstavljanju upravo onih elemenata koji najbolje predstavljaju rad dotičnih autora. Između desetak radova Marijana Grgića¹³⁰ odabrana su dva ponajbolja. Premda bi sloj specijalističkih tema mogao biti predstavljen i značajnijim tekstom *Najstarije zadarske note* (1966.), u ovom radu odabran je *Bogojavljeni navještaj*, budući da se nastavlja na prethodno spomenuti tekst, a izvrsno prikazuje Grgićevu metodologiju. Iz velikog broja radova Ladislava Šabana (135) nije jednostavno odabrati najreprezentativnije. Kao što K. Kos ističe, dvije grupe tema predstavljaju predmet njegova interesa: “a) razni oblici sjevernohrvatske glazbene prošlosti između 13. i 20. stoljeća; b) rani glazbeni instrumentarij, navlastito orgulje u Hrvatskoj” (KOS 1988: 15). Ovdje predstavljeni Šabanovi tekstovi ocrtavaju te dvije

¹³⁰ Usp. popis 12 radova muzikološke tematike u: ŽIVANOVIĆ 1984: 11-12.

grupe tema, te je studija o revitaliziranom Petru Nakiću nezamjenjive važnosti. Sintetski tekstovi dvojake su naravi: dok M. Grgić sažima cjelokupnu glazbenu kulturu 11. stoljeća u Hrvatskoj, L. Šaban se, kao i u ostalim svojim temama, odlučuje za prikaz lokalne teme sjeverne Hrvatske.

Marijan Grgić

Marijan Grgić, povjesničar umjetnosti, muzikolog i liberalni katolički svećenik, muzikologijom se bavio tek usputno, ali na znanstveni način. Pored povijesti umjetnosti, opće povijesti kulture, liturgike, organizacije likovnih i glazbenih manifestacija te pedagoškog rada, njegov muzikološki rad bio je usko isprepleten s dotičnim djelatnostima, a istovremeno vezan uz paleografske probleme hrvatske srednjovjekovne glazbe. Domet njegova rada Ivan Živanović ocjenjuje kao "(...) uz radove A. Zaninovića i A. Vidakovića (...) najznačajniji doprinos u proučavanju naših srednjovjekovnih glazbenih zapisa" (ŽIVANOVIĆ 1984: 56). Čitajući njegove tekstove uviđamo da je to doista istinita konstatacija, a posebnost njegova pristupa jest u interdisciplinarnoj paralelnosti različitih slojeva istraživanja kojemu je muzikologija tek jedan od krakova. Za njegove bi se tekstove moglo reći da imaju svojevrsne veze s kulturnim povijestima kakve je zahtijevala angloamerička muzikologija, a što je svakako u korelaciji s njegovim boravkom u Londonu i specijalizacijom iz povijesti umjetnosti. Tako je primjerice njegovu doktorsku disertaciju pod naslovom *Časoslov opatice Čike* iz 1976. g. moguće svrstati u više različitih znanosti. Grgićev metodološki pristup podsjeća na lanac pažljivo spojenih karika koje možemo iščitavati u tekstu *Bogojavljeni navještaj iz godine 1081.* Karike su sljedeće:

1. opis sadržaja rukopisa (precizni pozitivistički podaci o veličini rukopisa, tipu pisma, sadržaju blagdana po folijama), utvrđivanje mjesta i vremena nastanka, važnost za hrvatsku glazbu srednjeg vijeka
2. prikaz blagdana Bogojavljenja općenito i njegov status u Dalmaciji
3. analiza napjeva po: oblicima neuma (komparacija s drugim napjevima iz krševanskog skriptorija), suhoj crti, ključu i modusu (analiza “tonaliteta napjeva” (GRGIĆ 1969: 70) po oblicima neuma u kadencama), transkripcija napjeva, određenje karakteristika melodike napjeva, donošenje zaključka u vezi s kontekstom zapadne Europe.

Grgić se služi egzaktnim analitičkim radom, rijetkim u onodobnoj hrvatskoj historiografiji rane glazbe. Nevelik tekst funkcionira kao zatvoreni sustav u kojemu se jedan podatak nadovezuje na drugi, a svaki podatak proizlazi iz prethodnog. Pojedinačnim izostavljanjem podataka poremetio bi se zamišljeni poredak te se ne bi došlo do konačnog zaključka.

U tekstu *Glazbena djelatnost u Hrvatskoj u 11. stoljeću* na svega nekoliko stranica sažima sve primarne glazbene i neglazbene izvore u Hrvatskoj u presjeku kroz 11. stoljeće. Pozitivističkim nabranjem (kojim se zadobiva na znanstvenosti) Grgić sintetizira primarne izvore, određuje im dataciju, tip pisma, mjesto nastanka i današnjeg čuvanja. Ali, tekst nipošto nije pozitivistički. Navedimo nekoliko jasnih linija:

XI.I.I. Prepoznavanje dviju glazbenih tradicija zapadne Europe (beneventanske i sanktgallenske) te njihovo susretanje u hrvatskim rukopisima. Osobitost hrvatskih rukopisa poput šibenskog *Libera sequentiaruma* upravo je u “miješanju i pretapanju dviju evropskih kultura na našem tlu” (GRGIĆ 1970: 132), a ne u traženju napjeva na hrvatskom jeziku ili sa značajkama folklorne glazbe.

XI.I.II. Pojmom glazbene tradicije 11. stoljeće povezuje se s nadolazećim stoljećima:

“Tom se popisu mogu još pribrojiti vrela iz kasnijeg razdoblja (12. i 13. stoljeće) koja nam pokazuju kako se glazbena tradicija, u mnogo slučajeva autohtona, dalje razvijala na temeljima koji su položeni u 11. stoljeću” (GRGIĆ 1970: 127).

XI.I.III. Uravnotežen odnos prema “izvornosti” i “osebujnosti gregorijanskih napjeva nastalih na području Hrvatske” (GRGIĆ 1970: 129).

Ako i imaju odlike kontekstualnih kulturnih povijesti, Grgićevi tekstovi, nemaju one njihove negativne karakteristike koje je L. Treitler prepoznao u zanemarivanju same glazbe, nastalo prenaplaćavanjem kulturnih, socijalnih ili političkih čimbenika. Grgić ne donosi općenite ili paušalne zaključke s ideološkim interpretacijama, već egzaktne zaključke, proizašle iz notnih zapisa te spojenih sa znanjem o onodobnoj glazbenoj slici Europe¹³¹. Njegova sistematičnost, pozitivistička preciznost, znalačko umijeće iz paleografije srednjovjekovnih rukopisa, sigurno poznavanje nacionalne povijesti, liturgike ili povijesti umjetnosti, sposobnost spajanja različitih podataka i objašnjavanja nejasnih situacija iz, u prvi mah nevažnih, detalja, sposobnost sintetiziranja najvažnijeg na malom tekstualnom prostoru, kontekst i uklapanje u europske kulturne krugove, sigurnost prosudbe koja ukazuje na svijest o vlastitom autoritetu - sve to ukazuje na njegovog učitelja Albu Vidakovića. Kao što se kod Vidakovića ne mogu čitati nikakvi ideološki okviri, ne možemo ih čitati ni kod Grgića koji niti nije bio cecilijanac. Njegova slaba recepcija objašnjavala se prelaženjem iz jednog znanstvenog područja u drugo¹³². Vjerojatno je, kao i u Vidakovićevom slučaju, djelomično razlogom bilo i pripadanje svećeničkim

¹³¹ “Onda nam je jasno da je glazbena kultura u našim krajevima u doba hrvatskih narodnih vladara bila na zamjernoj visini. Vidi se to prije svega iz veoma usavršenog načina bilježenja neuma. U vrijeme dok je u mnogim krajevima Evrope još uvijek u upotrebi adijastematski sustav neuma (...), ovdje imamo neume kod kojih možemo točno razlikovati pojedine intervale, premda još nema nikakva crtovlja” (GRGIĆ 1970: 71-72).

¹³² Usp. ŽIVANOVIĆ 1984: 57-58.

krugovima, no mnogo je vjerojatniji nedostatak zanimanja hrvatske muzikologije za teme srednjovjekovne glazbe. Jedini muzikolog koji se tada bavi srednjim vijekom pored M. Grgića bila je K. Kos, čija je specijalnost bila je ikonografija glazbe, a ne paleografija. Drugi su muzikolozi pretežno iskorištavali rezultate Grgićevih istraživanja, a tek su se u rijetkim slučajevima (poput B. Bujića) nadovezivali na njih.

Ladislav Šaban

Odabrani radovi pokazuju minuciozan pozitivistički rad proizašao iz pažljivog čitanja arhivskog materijala i različitih povjesničarskih tekstova, specijalističkog poznavanja orgulja, ali i sintetiziranja kamenčića razbijenog mozaika u skladnu sliku čija je vjerodostojnost upitna, ali predstavljena s toliko uvjerljivosti da se podaci u svojoj interpretaciji mogu prihvatiti kao činjenice. Šabanov rad o Nakićevim orguljama nastao je kao rezultat proučavanja:

XI.II.I. glazbenih instrumenata u fizičkom smislu,

XI.II.II. arhivskog materijala poput ugovora za gradnju orgulja, izvornih Nakićevih pisama, samostanskih kronika ili knjiga računa,

XI.II.III. starih leksikona koje su rabili i raniji hrvatski povjesničari glazbe (Ljubićev *Dizionario*, Kukuljevićev *Slovník*), ali i manje poznatih lokalnih povijesti iz 19. stoljeća (Giuseppe Ferrari-Cupilli: *Apendice da Girolamo Dandolo La caduta della Repubblica di Venezia*, 1857.; Valentino Lago: *Memorie sulla Dalmazia*, 1869.; Constant Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreichs*, 1869.),

XI.II.IV. prijašnjih istraživanja, ponajviše don Frane Bulića, a u manjoj mjeri Ante Matijevića, Antunina Zaninovića i Emina Armana,

XI.II.V. talijanske organološke literature (Oscar Mischiatti, Renato Lunelli, Giuseppe Radole),

XI.II.VI. lokalnih povijesti samostana (ŠABAN 1994: 105-147).

Pored preciznog, minijaturističkog opisa i dispozicija svakih orgulja, Šaban živim i pristupačnim jezikom uspijeva rekonstruirati njihove povijesti, uklopljene u povijest Nakićeva života i talijanskog orguljarstva, ističući specifičnosti svakih orgulja u odnosu na druge.

Sličnu metodu rabi i u svom tekstu *Glazbena kultura u varaždinskoj okolini u 17. i 18. stoljeću*. Šabanova sustavnost neizostavno je obilježje teksta čije dijelove, slično kao i kod Grgića, možemo promatrati kao karike lanca. Njegova sistematičnost polazi od izvora ("latinski zapisnici kanonskih vizitacija triju arhiđakonata zagrebačke nadbiskupije (...)", ŠABAN 1980: 24), razlozima njihovog odabira, teritorijalnog ograničavanja i otkrivanja poteškoća na koje se nailazi u istraživačkom radu. Ostali dijelovi teksta ("Vijesti o kantualima, pjesmaricama i ostalim knjigama za crkveno pjevanje", "Orgulje", "Orguljaši", "Učitelji i školnici" te "Svjetovno glazbovanje") proistječu iz odnosa prema onim skromnim arhivskim izvorima¹³³. Trijezni, jasni i pregledni zaključci objašnjavaju se iz primarnih izvora, ali i socijalnih okvira sredine koju istražuje. Stoga Šaban ne ostavlja prostora za ideologiju. Na razini opsegom malene studije uvjerljivo se donose potpuno drugačije vizure tzv. malih tema:

¹³³ I sam Šaban svjestan je te "skromnosti" izvora koji mu stoje na raspolaganju. Taj se termin često provlači tekstem:

- uz pavline vezuje "pravi asketizam (...), *skromni* (kurziv H. N.) pučki pijev uz pratnju orgulja" (ŠABAN 1980: 32),
- u području orguljarstva da je "instrumentarij po seoskim crkvama u to vrijeme većinom dosta *skromne* (kurziv H. N.) vrijednosti" (ŠABAN 1980: 37),
- za svirku na orguljama da je "uloga tih instrumenata bila još vrlo *skromna* (kurziv H. N.)" (ŠABAN 1980: 37), kao i da se radi o "više nego *skromnom* (kurziv H. N.) znanju sviranja orgulja" (ŠABAN 1980: 37).
- zaključno: "Pretežno vrlo *skroman* (kurziv H. N.) broj registara orgulja i pozitiva u tom kraju nužno ukazuje na *skromnu* (kurziv H. N.) i dosta jednoobraznu ulogu koja im je u bogoslužju bila namijenjena" (ŠABAN 1980: 37).

XI.II.VII. Arhivskim radom osvjetljuju se glazbeni životi ruralnih sredina 17. i 18. stoljeća, a da se ne zadire u područje etnomuzikologije; razumijevanje fenomena slijedi iz socijalnih i kulturnih konteksta (primjerice, slojeva učitelja i puka).

XI.II.VIII. Bavljenje crkvenim redovima koji su promicali crkvenu popijevku na narodnom jeziku akcentuiranjem uloge pavlina umjesto isusovaca ("Poznato je da su i lepoglavski pavlini, a ne samo isusovci promicatelji crkvene pučke popijevke na narodnom jeziku – čak stariji, jači i važniji od isusovaca", ŠABAN 1980: 28).

XI.II.IX. Spajanje različitih slojeva na istom mjestu: od sudbine misala do utjecaja pavlina i starih rukopisnih pjesmarica na *Citharu octochordu*, čime tekst prelazi okvire lokalnog istraživanja.

XI.II.X. U okviru pisanja o svjetovnoj glazbi u Varaždinu piše o umjetničkoj crkvenoj glazbi, polazeći od njenog zvuka, jer su "svi ti crkveni prostori postali jedine u gradu postojeće i po prostranstvu primjerene koncertne dvorane" (ŠABAN 1980: 46).

Cjelokupan rezultat čitanja skromnih arhivskih zapisa ostavlja velik utisak na čitatelja, jer se Šabanova intelektualna oštrina i sposobnost povezivanja u cjelinu u prvi mah nebitnih i nepovezanih podataka rijetko može čitati u suvremenoj hrvatskoj glazbenoj historiografiji hrvatske rane glazbe. Njegova velika opća kultura iščitava se iz ostavštine pohranjene u Odsjeku za povijest hrvatske glazbe HAZU – popis knjiga otkriva literaturu s područja glazbe, povijesti, religije, povijesti umjetnosti, pedagogije, etnologije, arhivistike, bibliotekarstva i književnosti (JURIČIĆ 1996: 44). Potrebno je naglasiti da Šaban nije bio profesionalan muzikolog. Kao pijanist i klavirski pedagog muzikologijom se bavio u okviru arhivskog rada, a poznatiji je kao organolog nego kao glazbeni povjesničar. Notno izdavaštvo također je važan dio njegove djelatnosti. Ipak, njegovih 135 objavljenih znanstvenih radova o glazbi

svjedoči o velikom znanstveničkom potencijalu, kojeg je hrvatska muzikologija recipirala tek manjim dijelom.

Što se tiče rane glazbe, Šaban se kao izvrstan organolog bavi malim, zaboravljenim, često zapuštenim instrumentima, od kojih neke spašava od uništenja. Pritom su mu važni i nepoznati orguljari i orguljaši sa seoskim zagorskim orguljama, prezentirani u malim tekstovima, ali i Nakićeve orgulje, iz kojih izuzetno stručnim opsežnim radovima ocrta lik velikog orguljara. Zanimaju ga samostanski arhivi čije sadržaje pažljivo popisuje, stoga na temelju takvih istraživanja uspijeva izgraditi glazbeni život u nekom od njih, poput onog franjevačkog u Varaždinu¹³⁴. Podjednako ga zanimaju i glazbeni životi starih plemićkih obitelji, kulturne povijesti gradova, nepoznati srednjovjekovni svirači iz sjeverne Hrvatske, dotad nepoznati Ivan Šebelić, rariteti čembalističke literature vezani uz važne osobe hrvatske političke povijesti poput Pogliettijeve suite, freske u remetinečkoj crkvi iz kojih stvara gradske kulturne povijesti i dr¹³⁵. Šabanov izbor tema šarolik je te se nipošto ne može svesti isključivo na organologiju. Svojom preciznošću, sistematičnošću, stručnošću, ali i pristupačnošću sličan je Marijanu Grgiću, a usporediv je i s još jednim imenom historiografije hrvatske rane glazbe – Janku Barlèu. Naslovi poput *Još jedan nepoznati orguljaš zagrebačke prvostolne crkve* ili *Iz povijesti orgulja pavlinske crkve u Lepoglavi* jasno evociraju na Barlèove tekstove. Sudbina zaborava bila im je slična: premda su se Barlèovi tekstovi još dugo vremena čitali i citirali. Osim većih studija s “velikim imenima”, Šabanove tekstove hrvatska muzikologija nije mnogo čitala. Interpretacije sitnih arhivskih vijesti, rasutih po nemuzikološkim časopisima poput

¹³⁴ Arhivski rad predstavlja Šabanovu specijalnost u kojem se ističu njegova suradnja za *RISM* (*Répertoire International des Sources Musicales*), doprinos u sređivanju arhiva i knjižnice Hrvatskog glazbenog zavoda te stvaranje popisa građe hrvatskih i srijemskih samostana.

¹³⁵ Usp. tekstove s točnim bibliografskim podacima u bibliografiji Šabanovih tekstova u: BLAŽEKović 1988: 23-30.

Svete Cecilije, Kaj, Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske ili *Ivanečkog kalendara*, u većem su broju slučajeva ostale mrtvo slovo na papiru, iako je njihova znanstvena vrijednost na zavidnoj razini. Upravo je časopis *Kaj*, glasnik društva “Kajkavsko spravišće” čiji je dugogodišnji član bio i L. Šaban, godine 1996. u prilogima K. Kos, V. Juričić, S. Tuksara, E. Stipčevića, V. Katalinić, G. Doliner, N. Bezić, E. Armana, J. Zlatara i I. Kalinskog pobliže osvijetlio lik Ladislava Šabana u svim njegovim djelatnostima. Vjerojatno najlaskaviju ocjenu L. Šabana kao povjesničara glazbe čitamo u prilogu E. Stipčevića: “otkrivamo tragove sustavne znanstvene metodologije: prof. Ladislav Šaban svojim je suradnicima i učenicima usadio potrebu da povijest hrvatske glazbene kulture proučavaju na izvorima” (STIPČEVIĆ 1996: 68). A da se djelatnost L. Šabana kao člana uredništva i izdavačkog savjeta glasila *Kaj* u kojem je objavio niz studija visoko valorizirala sa strane čitatelja nemuzikologa, svjedoči iskaz I. Kalinskog: “Njegovi članci objavljeni u *Kaju* iznimni su dragulji. Osim stručnoga i tematskog usmjerenja oni su i opća, kulturološka, pa i sociološka slika razdoblja kojim se najviše bavio, 17. i 18. stoljeća” (KALINSKI 1996: 83). Međutim, suvremeni muzikološki krugovi tek malim dijelom koriste tekstove iz navedene i druge nemuzikološke periodike.

Poput M. Grgića, i L. Šaban tek čeka svoju pravu recepciju, a ponovnim i kritičkim objavljivanjem njegovog cjelokupnog historiografskog opusa pružila bi se osnova za diferenciraniju sliku hrvatske rane glazbe.

XII. KORALJKA KOS

Bavljenje velikim spektrom tema oznaka je nekih važnih suvremenika K. Kos koji su objavili sintetske povijesti hrvatske glazbe, J. Andreisa i L. Županovića. Koraljka Kos predstavlja muzikologa koji se također bavi velikim brojem raznolikih tema od srednjeg vijeka do 20. stoljeća, ali koji ne objavljuje sintetske povijesti glazbe. Jedina objavljena knjiga iz područja hrvatske rane glazbe specijalistička je studija iz ikonografije srednjovjekovne glazbe *Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien*, izdana 1972. g. u izdanju Muzikološkog zavoda Muzičke akademije u Zagrebu.

Njezin je znanstveni rad opsežan: 5 knjiga i preko 100 znanstvenih radova, od čega posebnu važnost ovdje imaju studije s tematikom hrvatske rane glazbe (24). Raspon njenih tema hrvatske rane glazbe širok je: srednjovjekovni glazbeni instrumenti, renesansna madrigalska glazba, ranobarokni Lukačićevi duhovni koncerti, sjevernohrvatske crkvene pjesmarice (osobito *Pavlinka pjesmarica*), Luka Sorkočević i Leopold Ebner, te sintetski radovi o srednjovjekovnoj, renesansnoj i pretklasičnoj hrvatskoj glazbi. Karakteristično je često vraćanje istim temama te njihovo produbljivanje. Budući da nije moguće opširnije prikazati svaku od tih studija, ovdje će se u osnovnim crtama na primjeru nekoliko njih prikazati neke od karakteristika historiografskog rada K. Kos na području hrvatske rane glazbe.

Iz ovećeg broja studija posvećenih ranoj, ali i novijoj glazbi, u zborniku izdanom u čast K. Kos iz 1999. g. (KATALINIĆ – BLAŽEKOVIĆ 1999) njezin se opus dijeli na tri osnovne teme: “glazba i slika”, “glazba i tekst” te “glazba i povijest”. Iako je pridruženje studija svakoj od tih tema u pojedinačnim slučajevima diskutabilno, ta se podjela može primijeniti kao kriterij odabira studija, budući da

svaku od tih tema nalazimo zastupljenu u njenom bavljenju hrvatskom ranom glazbom. Te teme ponegdje predstavljaju inovaciju u hrvatskoj historiografiji, jer se K. Kos bavi nekim temama koje prije toga nisu bile predmetom interesa hrvatske historiografije uopće, pa tako ni one rane glazbe. Odabrane studije predstavljaju njene najznačajnije i najčešće citirane studije koje istovremeno pokazuju pomak u domaćoj historiografiji. To su:

1. *Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske* (1969.),
2. *Luka Sorkočević i njegov doprinos pretklasičnoj instrumentalnoj muzici. Bilješke o kompozicijskom slogu i prilog stilskoj analizi njegova djela* (1974.),
3. *Geschichte, Stand und Perspektiven der Forschungen zur mittelalterlichen Kirchenmusik in Kroatien* (1975.),
4. *Madrigali Andrije Patricija i Julija Skjavetića u svom vremenu. Prilog analizi njihova stila* (1978.),
5. *Hrvatska glazbena kultura u razdoblju renesanse* (1979.),
6. *Napjevi Pavlinskog zbornika* (1991.)

Metodologija njenog rada svediva je na zajednički nazivnik s varijantama koje ovise o temi teksta. No, percepcija predmeta istraživanja pokazuje sveobuhvatan pogled na predmet koji će se ovdje pokušati prikazati u kratkim crtama. Na primjeru studije o *Pavlinskoj pjesmarici* možemo uočiti glavna uporišta sustava:

1. Uvod

- a) *Napjevi Pavlinske pjesmarice u kontekstu ranobarokne glazbene kulture u Hrvatskoj*¹³⁶

¹³⁶ Naslovi u kurzivu preuzeti su iz same studije.

2. postavljanje problema, njegovo umetanje u kontekst hrvatske i europske kulture te prikaz prijašnjih istraživanja
3. Analiza predmeta istraživanja
 - a) *Koncepcija pjesmarice*
4. kratak prikaz pjesmarice po folijama
 - b) *Podrijetlo i vrsta napjeva*
5. trostrazinska podjela: prema geografskim, vremenskim i žanrovskim odrednicama,
6. naglasak na višeslojnosti svake od odrednica,
7. komparacija s drugim europskim izvorima kojih se dotiče i u drugim dijelovima studije,
 - c) *Notna slika i napomene uz transkripciju*
8. okvir suvremenih europskih notacija,
9. komentar transkripcije koji očito nije namijenjen izvođačima
 - d) *Glazbene značajke napjeva*
10. smještanje u liturgijski kontekst te odnos teksta i glazbe,
11. interpretacija nalaza tehničke analize po točkama: tonalne osnove napjeva, melodika, metar i ritam, forma
 - e) *Interakcija tekstova i napjeva*
12. Zaključak
 - a) *Perspektive istraživanja.*

Usporedimo li ovu skicu s tekstom *Madrigali Andrije Patricije i Julija Skjavetića u svom vremenu. Prilog analizi njihova stila*, dobit ćemo sličnu sliku:

1. uvod

2. obrazloženje metoda rada,
3. problem madrigala u europskoj i hrvatskoj glazbenoj kulturi – kontekstualizacija
4. analiza predmeta istraživanja
5. metodološko polazište “osvjetljavanje odnosa tekst-muzika” (KOS 1978: 280),
6. komparativni pristupi istoimenim madrigalima europskih suvremenika,
7. interpretacija nalaza tehničke analize po točkama: tekst, tonalitet i kadenca, ritamsko-metrički aspekti, melodika, analogije i citati,
8. zaključak.

Tekstovi K. Kos, bez obzira radi li se o sintetskim pregledima, “komparativnim stilsko-kritičkim analizama” (KOS 1978: 277) ili ikonografskoj studiji, posjeduju tu krivulju čije elemente možemo promatrati na dvije razine od kojih jedna uvjetuje drugu: aspekti teksta s metodom rada i idejna supstanca teksta. U pogledu druge razine najviše ćemo se zadržati na tekstu o hrvatskoj glazbenoj kulturi u renesansi.

XII.I. TEHNIKA RADA

XII.I.I. Čitanje recentne muzikološke literature i poznavanje svih prijašnjih istraživanja lokalne teme

Iščitavanja recentne muzikološke literature nisu važna samo za oblikovanje forme teksta već i za pristup problemu, što hrvatska muzikologija često nije dovoljno uočavala. Onodobni hrvatski historiografi rane glazbe u svom znanstvenom aparatu

rijetko navode paralelna istraživanja zapadne muzikologije (iako ne mora značiti da ih nisu poznavali), u čemu su izuzeci Ladislav Šaban i Marijan Grgić. K. Kos u svakoj svojoj studiji rabi istraživanja autoritetnih autora. Primjerice, u spomenutoj studiji o Patricijevim i Skjavetićevim madrigalima poziva se na recentnu literaturu L. Finschera, H. H. Eggebrechta, B. Meiera i čitav niz manjih respektabilnih specijalističkih studija. S druge strane, sporiji hod hrvatske muzikologije za zapadnom čitljiv je i ovdje, ali, čini se, zbog posebnih okolnosti. Ikonografska studija iz 1969. g. poziva se na literaturu s početka i iz prve polovice stoljeća, što je rezultat njenog pionirskog karaktera te slabijeg muzikološkog bavljenja ikonografskim problemima općenito¹³⁷. Slično možemo primijetiti i u drugim studijama koje rabe autoritetnu muzikološku literaturu, ali sa zakašnjenjem od dvadeset i više godina. Muzikolozi poput J. Andreisa rabe slične tipove literature, no rezultate istraživanja ipak ne iskorištavaju za nove interpretacije hrvatske rane glazbe, što kod K. Kos nije slučaj.

Autorica od hrvatske muzikologije nasljeđuje ozbiljno iščitavanje prethodnih istraživanja, ali s uspostavljanjem kritičkog odnosa prema njima¹³⁸, pronalazeći uvijek nove pristupe starim temama i podacima. "Cilj je ovoga prikaza da sabere rezultate dosadašnjih istraživanja hrvatske glazbene kulture u razdoblju renesanse, *povezujući na nov način niz već poznatih podataka i činjenica i stavljajući ih u nove međusobne odnose* (kurziv H. N.)" (KOS 1979: 5).

XII.I.II. Interdisciplinarnost

U hrvatskoj muzikologiji interdisciplinarnost se najčešće svodi na čitanje političkih i kulturnih povijesti koje olakšavaju pristup kontekstualizaciji, a koja sa

¹³⁷ Bavljenje ikonografijom rane glazbe do kraja 1960-tih nije česta pojava ni u zapadnoj muzikologiji. Kada američka muzikologija godine 1963. knjigom *Musicology* autora Franka Ll. Harrisona, Clauda V. Palisce i Mantla Hooda sažima svoj rad, ikonografija glazbe preskočena je tema, pa čak i u odnosu na njemačku muzikologiju. Poletniji razvoj ikonografije glazbe kao discipline počinje 1960-tih i 1970-tih godina, a potenciran je specijalističkim časopisima o instrumentima te *Early Music*.

¹³⁸ Usp. KOS 1991: 341 i odnos prema Barleševim istraživanjima kao polazišnim točkama.

glazbom nemaju neposredne veze. Kod K. Kos postoji svijest interdisciplinarnosti, proistekle iz čitanja ne samo političkih i kulturnih povijesti, već i paralelnih istraživanja u povijesti književnosti i kazališta, povijesti umjetnosti, himnologije i dr. Upravo su zato njene interpretacije već poznatih tema drugačije od onih drugih hrvatskih muzikologa, čime se dolazi do obrtanja odnosa “velikih imena” i “malih” sadržaja. Interdisciplinarnost proizlazi iz njenog završenog studija njemačkog jezika i književnosti (tema “glazba-tekst”) i povijesti umjetnosti (tema “glazba-slika”), a očituje se u minucioznim komparacijama hrvatskih i europskih likovnih artefakata i čitanjima Fiskovićevih ili Karamanovih radova, recentnim himnološkim saznanjima ili analizi teksta i virtuoznih uglazbljivanja pojedinih riječi. S treće strane, “sintetizirajući interdisciplinarno rezultate niza odvojenih istraživanja, osobito onih koje je povijest hrvatske glazbe dosada mimoilazila, valjalo bi nam pridonijeti plastičnijoj slici jednog značajnog dijela naše kulturne baštine, a time i njenom boljem razumijevanju” (KOS 1979: 5), jer je “punu, slojevitou interpretaciju i analizu ovog razdoblja (renesanse, op. H. N.) nemoguće izvesti izvan konteksta ostalih umjetničkih grana, osobito književnosti i kazališta” (KOS 1979: 8). Istraživanja Zorana Kravara, Franje Fanceva, Olge Šojat ili Franje Bučara koja su potakla takvu promijenjenu vizuru, ipak su na razini sitnijih tema K. Kos ostala nedovoljno iskorištenima, odnosno, postala su impetus kasnijim istraživanjima E. Stipčevića.

XII.I.III. Glazbena analiza i interpretacija nalaza tehničke analize

Pisanje povijesti hrvatske rane glazbe rijetko je sklono analitičkim pristupima. K. Kos se njima često služi, osobito kada je riječ o tematskom kompleksu “glazba i riječ”. Uz notne i slikovne priloge česti su i tabelarni prilozi koji svojom sustavnošću i preglednošću olakšavaju pristup tekstovnom dijelu. Takvi primjeri su pregled instrumenata te spomenika i instrumenata uz svako poglavlje u ikonografskoj studiji

ili tablice u tekstovima vezanima uz odnos teksta i glazbe (KOS 1978: 307-311). Studija o *Pavlinskoj pjesmarici* posjeduje njen sadržaj, tekstovne incipite napjeva, tablicu s prisutnošću napjeva iz *Pavlinске pjesmarice* u *Cithari octochordi* te (netabelarne) analitičke informacije u komentarima uz napjeve.

Analitički pristup želi sintetizirati nalaze: nije mu cilj promatranje notnog teksta “takt po takt”, što je prethodilo donošenju interpretacije, već prije naznačeno sažimanje po točkama: tonski sustav, melodika, metrika i ritmika, forma te odnos teksta i glazbe. Usprkos ukupnim odlikama tih analiza, takvom pristupu ponekad mogu promaknuti drugi važni analitički aspekti, jer on nije primjeren za sve analize tema odnosa “tekst-glazba”. Ipak, uniformnosti nema. Kod studije o Luki Sorkočeviću izostaje, naravno, odnos teksta i glazbe, no čitav pristup odaje jednu varijantu shematskog kostura: analiza se temelji na odnosu prema formi i motivsko-tematskom radu s materijalom, dok su svi ostali glazbeni elementi samo uklopljeni u taj sustav. Taj tekst odaje *credo* K. Kos: analitički rad na notnom tekstu otkriva njegov smisao i uspostavlja rušenje općepoznatih i prepisivanih floskula koje su u ovom konkretnom slučaju rezultirale Šulekovim prekrajanjem Sorkočevićevih simfonija: “Zato i pri analizi njihova opusa treba (...) tumačenja izvoditi iz sinteze tradicije i (njihove) sadašnjosti, dakle *iz muzike same, iz njenih vlastitih zakonitosti i posebnosti* (kurziv H. N.), a ne iz razdoblja koje slijedi ili stilskog razdoblja koje je teklo paralelno s njome, ali je po načinu muzičkog mišljenja, po uobličenju muzičke supstance bilo bitno drukčije” (KOS 1974: 68). Stoga promatranje pučke tradicije u *Pavlinskoj pjesmarici*, poput slučaja “nespretnih” (KOS 1974: 69) Sorkočevićevih simfonija nisu potcjenjivačke valorizacije dotičnih glazbenih pojava, već uočavanje osobitosti domaće glazbene kulture.

Analitički rad doveo je K. Kos korak bliže ideji “višeslojnosti glazbene kulture”, crvenoj niti mnogih njenih tekstova, čime dospijevamo do idejne supstance teksta. U poretku idućeg dijela teksta često se može zamijetiti misao da iz jedne niti proizlazi druga. Odnos može biti i obrnut; poredak je ovdje nebitan, jer se ne radi o izgradnji misaonog lanca, već mreže čije su niti tako gusto isprepletene da nije moguće otkriti njen početak i kraj. Stoga je poredak elemenata tek fiktivne naravi zbog olakšavanja koordinacije teksta.

XII.II. IDEJNA SUPSTANCA

XII.II.I. Višeslojnost glazbene kulture

Promjena vrednovanja, uočena na primjeru hrvatske renesansne glazbene kulture, potaknuta je čimbenikom interdisciplinarnosti, dok je u slučaju Luke Sorkočevića ona proistekla iz analitičkog rada. “Majstori pretklasičke djeluju neposredno prije i istodobno s trojicom glavnih predstavnika bečke klasičke – Haydnom, Mozartom i Beethovenom. Tako mnogi od njih i nisu ‘pretklasičari’ u vremenskom smislu. Djelujući istovremeno s velikim bečkim klasičarima oni se zadržavaju u okvirima tzv. pretklasičkog kompozicijskog sloga” (KOS 1974: 68). Višeslojnost ovdje djeluje na razini istodobnosti raznodobnog, odnosno shvaćanju da pored prethodno determinirane tzv. glavne struje ravnopravno postoje struje koje više nije moguće zvati samo tzv. sporednima, tj. da glazba tih “Kleinmeistera” ne čini “pripremu i nesavršeno razdoblje”, već “razdoblje s izrazitom posebnošću i vlastitošću (...) (što) potvrđuje upravo i činjenica da stilski ‘pretklasička’ traje paralelno s djelovanjem trojice bečkih klasičara” (KOS 1974: 68). Istodobno postojanje vremenski neidentičnih koordinata u današnjoj je glazbenoj historiografiji

samorazumljivo, što prije K. Kos nije bio slučaj. Ta se ideja kod K. Kos pojavljuje već u njenoj disertaciji o glazbenim instrumentima u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske, u kojoj se istraživanje proteže duboko u 15. i 16. stoljeće (KOS 1969: 251-252)¹³⁹. Protezanje srednjeg vijeka u renesansu i barok osnovne su teze njenih radova o *Pavlinskoj pjesmarici* i hrvatskoj glazbenoj kulturi u renesansi. Različiti vremenski slojevi *Pavlinске pjesmarice* detektirani su iz različitih notacija (gotske neumatske i menzuralne notacije), dok je dijakronija renesanse sintetizirana kao “ ‘zavjese’ srednjeg vijeka, koje su diskretno prisutne u većini europskih zemalja u doba renesanse, (a) u Hrvatskoj su osobito izrazite, pa ove često i zamućuju čistoću renesansnih pojava” (KOS 1979: 8) ili kao “perzistencija srednjovjekovnih postupaka i stilskih oblika” (KOS 1979: 33). Iz ove perspektive vremenske višeslojnosti dolazi se do ukidanja kulta “velikih imena”, odnosa “tradicija-kontinuitet-lanac” te konteksta.

XII.II.II. Ukidanje kulta “velikih imena”

Ukidanje kulta “velikih imena” drugo je lice višeslojnosti glazbene kulture, proizašlo iz shvaćanja istodobnosti raznodobnog. Tog trenutka shvaća se da “velika imena”, koja su u stvarnosti predstavljala “odvojene kolosijeke” i “rascjepkanost slika” (KOS 1979: 11), ne mogu prikazivati sliku stvarne hrvatske glazbene kulture, odnosno ono što bi njoj bilo bliže. Osobitost renesanse ne čine više Bossinensis i Antico, Patricij i Skjavetić, već pučka tradicija, prisutna u mnogo slojeva i usko isprepletena s “visokom, autonomnom glazbom (...) koja je činila tek malen dio glazbene stvarnosti 16. stoljeća” (KOS 1979: 26). Mnoštvo interdisciplinarnih aspekata u kojoj se nalazi glazbena kultura renesanse obuhvaća književnost, estetiku, sociološke okvire, glazbenu terminologiju, likovnu umjetnost i dr., a potvrde takve

¹³⁹ “Većina analiziranih primjera skulpture 15. i 16. stoljeća u Dalmaciji i Istri donosi, usprkos svojoj likovnoj pripadnosti renesansi, instrumente koji su karakteristični za srednji vijek. S toga je stajališta i opravdana njihova analiza u sklopu ovoga rada” (KOS 1969: 201).

višeslojnosti dopijevaju u novom pregledu glazbene kulture, koja ne započinje “visokom umjetnošću”, već fenomenima pjesmarica, začinjavaca, srednjovjekovnih kodeksa i različitih oblika pučkih glazbenih tradicija¹⁴⁰.

Višeslojnost ranobarokne glazbene kulture također je važan aspekt njenog rada na *Pavlinskoj pjesmarici* koji proizlazi iz istog odnosa prema “velikim imenima”: “Spomenemo li ovom prilikom kao svojevrsne vrhunce ranobaroknog profesionalnog stvaralaštva hrvatskih skladatelja duhovne koncerte Ivana Marka Lukačića i Vinka Jelića, nismo time iscrpli sve što je u prvoj polovici 17. stoljeća na tom području stvarano i što muzikološka istraživanja još i danas predstavljaju znanstvenoj i kulturnoj javnosti” (KOS 1991: 337). Jednostavna pučka popijevka predstavnik je višeslojnosti te kopula za sljedeću idejnu koncepciju: “tradicijska – kontinuitet – lanac”.

XII.II.III. “Tradicijska – kontinuitet – lanac”

Odnos “tradicijska – kontinuitet – lanac” proizlazi iz vremenske višeslojnosti. Stoga K. Kos kao metodološku odrednicu svog rada na *Pavlinskoj pjesmarici* kao zadatak postavlja “osvijetliti i kao segment u *kontinuitetu duge tradicije* (kurziv H. N.)” (KOS 1991: 338). Promatrana iz perspektive ranije studije o hrvatskoj glazbenoj kulturi u renesansi, postaje nam jasno zašto se u dotičnoj studiji o renesansi toliko prostora posvećuje pjesmaricama iz 17. stoljeća. Tradicija objašnjava “perzistenciju

¹⁴⁰ Podjela je vezana uz glazbeni slog te prema oblicima i namjeni:

1.Vokalno jednoglasje (liturgijska, paraliturgijska i narodna glazba)

2.Vokalno jednoglasje uz pratnju instrumenata

3.Vokalno višeglasje

4.Instrumentalna glazba.

Vokalno višeglasje - inače najistaknutije kod drugih autora - nalazi se tek na 3. mjestu te mu se posvećuje najmanje teksta. Također, u istu kategoriju ulaze i Bossinensisove obrade i začinjavci, čime se želi ukazati na isprepletenost pučke i umjetničke glazbe, odnosno nemogućnost postavljanja jasnih i striktnih granica između njih. Strukturiranost teksta želi pokazati obrtanje odnosa umjetničkog i neumjetničkog kao predmeta istraživanja te njihovu istovremenu ravnopravnu pojavu u samoj renesansi. Iz toga proizlazi da osnovni poticaj takvoj podjeli nije glazbeni slog, već stupnjevanje slojeva prema njihovom značenju i participaciji u hrvatskoj glazbenoj kulturi, onako kako se to autorici činilo najbližim stvarnom stanju stvari.

srednjovjekovnih postupaka i stilskih oblika” koju “možemo pratiti i dalje, sve do početka 19. stoljeća” (KOS 1979: 33). Premda K. Kos zastupa ideju višeslojnosti, rabi uobičajenu konstrukciju lanaca: “Ovaj odlomak uspostavlja još jednu *kariku u dugom lancu* (kurziv H. N.) tradicije u hrvatskoj glazbenoj kulturi, ukazujući na *prostorni i vremenski kontinuitet* (kurziv H. N.) u životu pojedinih pjesama” (KOS 1979: 18). Upravo ta osobina čini autohtonost hrvatske glazbene culture: ono što je hrvatska muzikologija tražila u umjetničkoj glazbi, nalazi se u tradicijom prenešenoj pučkoj glazbi (KOS 1979: 6), čime se laviraju granice među epohama te pitanje periodizacije postaje irelevantno. Tradicijom se sve ono “do početka 19. stoljeća” (KOS 1979: 33), tj. sva glazba do ilirskih glazbenika, može promatrati kao jedna višeslojna cjelina, sastavljena od višebojnih gusto isprepletenih niti. Ta cjelina nazivala bi se “ranom glazbom”, terminom koji se po prvi put u hrvatskoj historiografiji hrvatske rane glazbe javlja upravo u posljednjim rečenicama dotičnog teksta iz 1979. g. (KOS 1979: 33), i to u vezi s izostankom hrvatske rane glazbe na hrvatskoj izvođačkoj sceni.

Tradicija nas vodi ka europskom kontekstu, jer “jedno od temeljnih pitanja kojima će se pobliže baviti buduća istraživanja jest utvrđivanje mjesta *Pavlinske pjesmarice* u lancu kontinuiteta crkvene popijevke u Hrvatskoj u srednjoj Evropi” (KOS 1991: 357).

XII.II.IV. Europski kontekst

Polazeći od Barlèovih istraživanja srednjoeuropskih pjesmarica K. Kos ide korak dalje, budući da su himnološka istraživanja poodmakla u objavljivanju izvora. Njezina usporedba čeških, njemačkih i mađarskih zbirki i pjesmarica otkriva da je “nabožna crkvena popijevka jedna od rijetkih spona koja obuhvaća sve krajeve politički razjedinjene Hrvatske, a ujedno je i dokaz njezine prisutnosti u evropskom kulturnom prostoru” (KOS 1991: 338). Nadnacionalni karakter ponovno se

nadovezuje na tradiciju srednjovjekovne latinske himnologije, koja se provlači cijelim srednjoeuropskim kulturnim prostorom. Usporedba s europskim likovnim spomenicima donosi slične zaključke¹⁴¹, a “korektura o jazu između sjeverne i južne Hrvatske” (KOS 1979: 31), dotada prisutnom u historiografiji hrvatske rane glazbe, nastaje upravo iz nabožne pučke pjesme i njenog nadnacionalnog/nadregionalnog karaktera. Ona je uz ostale oblike glazbene prakse dokaz “pripadnosti jednom širem evropskom kulturnom zajedništvu” (KOS 1979: 34).

Tako i tekst K. Kos o stanju i prevrednovanju dosadašnjih istraživanja hrvatske srednjovjekovne glazbe predstavlja sliku njenih sintetskih članaka na temu određenih stilskih epoha u Hrvatskoj te znači pronalaženje novih pristupa hrvatskoj srednjovjekovnoj glazbi, koji se neće zasnivati samo na pozitivističkom opisu kodeksa, već na postavljanju u šire europske kontekste sjedinjene sa suvremenim znanstvenim metodama obrade izvora. Osim sumiranja svih dosadašnjih istraživanja, postavljaju se i novi zahtjevi: “(...) želimo istaknuti posebne danosti u razvoju hrvatske srednjovjekovne glazbene kulture i ukazati na lokalne, regionalne i vremenske posebnosti u okvirima jedne konkretne povijesne i religiozne situacije (...) “ (KOS 1975: 292)¹⁴². Za razliku od drugih hrvatskih historiografa, K. Kos te posebnosti ne želi razmatrati u okvirima glagoljaškog pjevanja, već zapadnoeuropskih kodeksa nastalih u Hrvatskoj ili importiranih u nju. Dok prethodni glazbeni historiografi nisu uočili Vidakovićevo pomicanje granice protežnosti zapadnoeuropskih neumatskih notacija na područje Hrvatske, K. Kos koristi njegove rezultate istraživanja za nove odnose prema srednjovjekovnoj glazbi u Hrvatskoj. Iako

¹⁴¹ “U ikonografskom pogledu uklapaju se prizori muziciranja na srednjovjekovnim likovnim spomenicima u Hrvatskoj u opće zapadnoevropske i srednjoevropske ikonografske tipove i sheme. Tek u malom broju primjera nailazimo na određena odstupanja od ustaljenih obrazaca i shema” (KOS 1969: 226).

¹⁴² “(...) möchten wir besondere Gegebenheiten in der Entwicklung der kroatischen mittelalterlichen Musikkultur hervorheben und auf lokale, regionale und zeitliche Besonderheiten im Rahmen einer konkreten geschichtlichen und religiösen Lage hindeuten (...) “

su i njezini prethodnici bili svjesni da je “hrvatska srednjovjekovna glazbena kultura integralni dio europskog srednjovjekovlja” (KOS 1975: 298)¹⁴³, iz njihovog se pisanja ne vidi da to doista tako i jest. K. Kos nije prvi muzikolog koji hrvatsko srednjovjekovlje promatra kao europsko srednjovjekovlje u onim oblicima u kojima se ono manifestira kao europsko¹⁴⁴ (dakle, ne u traženjima “narodnog” i “hrvatskog”), no njezine su interpretacije daleko oštrije naravi. Upravo se od ovog teksta počinje u njenom radu protezati nit ideje višeslojnosti hrvatske glazbene kulture¹⁴⁵ u različitim povijesnim periodima, što konkretno u ovom tekstu znači protezanje određenih karakteristika srednjeg vijeka do u 18. stoljeće - do ovog teksta nezamislive periodizacije u historiografiji hrvatske rane glazbe, čiju promjenu predlaže upravo K. Kos. Iz konteksta spomenutog teksta razumljive su ideje iz njenih tekstova o renesansi i *Pavlinskoj pjesmarici*. One su njihov nastavak - bolje rečeno, ispreplitanje idejnih nîti.

Ipak, rad K. Kos nije orijentiran samo na pučke slojeve glazbene kulture. Njene studije o Skjavetićevim i Patricijevim madrigalima s komparacijom suvremene madrigalističke europske produkcije, usporedba Skjavetićevog i Lassoovog istoimenog moteta *Appariran per me le stell'in cielo*, usporedbe Schützovih i Lukačićevih duhovnih koncerata, odnos Sorkočevićevih kompozicijsko-tehničkih postupaka prema Mannheimu, Beču i talijanskoj pretklasici¹⁴⁶ samo su neki primjeri paralelnosti hrvatske glazbene kulture s europskom koji nisu nastali na osnovi ponavljanih floskula. S jedne strane prisutan je čvrst analitički rad, s druge kontekstualna kulturna

¹⁴³ “Die kroatische mittelalterliche Musikkultur ist ein integraler Teil des europäischen Mittelalters.“

¹⁴⁴ Grgićev sintetski tekst nastaje pet godina ranije.

¹⁴⁵ Tekst započinje rečenicom “srednjovjekovna glazbena kultura u Hrvatskoj očituje se u *višeslojnosti* i *višeslojnosti* (kurziv H. N.), srodnim ostalim europskim zemljama”, KOS 1979: 289 (“Die mittelalterliche Musikkultur in Kroatien offenbart sich in einer den übrigen Ländern Europas verwandten Mannigfaltigkeit und Mehrschichtigkeit”).

¹⁴⁶ “U svojim je simfonijama Luka Sorkočević na vlastit i karakterističan način transformirao internacionalni rječnik evropske pretklasike, dajući evropskoj instrumentalnoj muzici XVIII. stoljeća samosvojan i vrijedan prilog” (KOS 1974: 83), iskaz je proistekao iz analitičkog rada.

povijest. Iako je američka muzikologija početkom 1980-tih godina počela napuštati kulturne povijesti glazbe (“ (...) one su jednostavno previše udaljene od nota, često do te mjere da se ne može iskazati što je bilo rečeno o glazbi dotičnog perioda (...)”, HAAR 1982: 10)¹⁴⁷, čini se da bi Haarov zahtjev za sintezom u suvremenoj hrvatskoj historiografiji hrvatske rane glazbe mogla ispuniti upravo K. Kos: “(...) inteligentan opis, shvatljiva analiza i kritički sud u povijesnom okviru, potpomognut dokazima iz drugih umjetnosti” (HAAR 1982: 10)¹⁴⁸. To se ne može ostvariti na razini jedne ili više sintetskih i problemskih studija, već stvaranjem kulturne povijesti hrvatske rane glazbe ili jednog njenog dijela koju bi komunikativnim pisačkim stilom i visokim stupnjem stručnosti mogla ostvariti upravo K. Kos. Međutim, njeni su tekstovi više ostali poticajima ili sintetskim predradnjama.

Vratimo li se Haarovoj kritici kulturnih povijesti glazbe, ona bi nam mogla otkriti problematičnost nekih teza: one su jednostavno previše udaljene od stvarnih notnih izvora. Prevelika koncentracija na renesansnim materijalno “neuhvatljivim” izvorima poput začinjavaca i leutaške glazbe, poznatih tek iz književnih izvora ili tekstualnih pjesmarica koje se pretežno pojavljuju od 17. stoljeća - pozitivističku bi muzikologiju mogla navesti na sumnjanje u realnu opravdanost tih teza, ali to nisu teze koje bi bile prethodno iskonstruirane, već su proizašle iz kasnijih izvora. Stanje izvora hrvatske rane glazbe nudi takvu neuhvatljivu sliku, a slaganje njenih dijelova može postojati između dva ekstrema: pukih nedokazivih pretpostavki i suhog preslagivanja odavno nabrojenih izvora. K. Kos ne pripada niti jednom od njih.

¹⁴⁷ “(...) they are simply too far away from the notes, often to such an extent that one cannot tell from what is said about the music of a given period (...)”.

¹⁴⁸ “(...) intelligent description, comprehensible analysis, and critical judgement, in a historical framework supported by evidence from the other arts”. Posljednju bi riječ bilo moguće dopuniti “disciplinom” ili “znanošću”, no Haar se kritički odnosio prema kulturnim povijestima koje su netočno interpretirale odnos glazbenog i likovnog umjetničkog djela.

XIII. ZAKLJUČAK

Koncept rane glazbe prenesen u hrvatsku glazbenu historiografiju već u terminološkom smislu prije je oznaka njemačke/germanske muzikologije nego angloameričke. Dok njemačka muzikologija koristi termin “Alte Musik”, a angloamerička “early music”, hrvatska muzikologija dugo vremena koristi prijevod njemačkog pojma. Stoga se u našoj muzikologiji ponekad susreće izraz “stara muzika”, što je karakteristično za D. Plamenca i cecilijanske povjesničare. To su tek rijetki primjeri uporabe termina – hrvatska muzikologija nije jasna u pojmovnom određenju predmeta svog istraživanja. Prvi muzikolog koji koristi termin “rana glazba” muzikologinja je K. Kos, vjerojatno pod utjecajem angloameričke muzikologije, što se događa tek 1980-tih godina.

Za hrvatsku muzikologiju rana glazba predstavlja glazbeni korpus glazbe do ilirskog pokreta. Ideološke struje poput cecilijanizma i tzv. nacionalnog smjera važni su razlozi bavljenja hrvatskom glazbenom prošlošću. Glavni predstavnici tih idejnih okvira bili su Janko Barle i Franjo Ksaver Kuhač. Hrvatska glazbena prošlost i kod cecilijanaca se promatra kao nešto zaboravljeno i egzotično, s naglaskom na pridjevima “naše” ili “hrvatsko”, na čiju se prekinutu tradiciju nastoji upozoriti upravo glazbenopovjesničarskim tekstovima. Oni u velikom broju slučajeva ne nailaze na veliki odjek kako u znanosti, tako i u glazbenom izdavaštvu i izvedbenoj praksi. Sporim razvojem hrvatske muzikologije kao znanosti dopijeva se do dvostrukih posljedica: nepostojanja većeg broja sintetskih povijesti hrvatske glazbe, koje je rezultat i raspršenošću rezultata glazbenih istraživanja po nemuzikološkim publikacijama, te brzi zaborav dotičnih tekstova i njihovih autora. Sintetske povijesti posjeduju minimum interpretacije koja bi proizašla iz analitičkog rada na glazbenim

izvorima. Taj karakter sintetskih povijesti proizlazi iz njihove kompendijske i pedagoške namjene.

Promotivši niz hrvatskih povjesničara glazbe i njihov odnos prema hrvatskoj ranoj glazbi, možemo zaključiti da je znanstveni pozitivizam obilježio i otkrivanje glazbenih izvora i pisanje o njima, čak i u vrijeme kada on prestaje biti karakteristikom zapadne muzikologije. Takvo stanje hrvatske glazbene historiografije proizlazi iz dugotrajnog nepoznavanja ili nominalnog poznavanja primarnih izvora hrvatske rane glazbe, što je u slučaju srednjeg vijeka osobito izraženo. Stoga se prava istraživanja srednjeg vijeka provode tek 1960-tih i 1970-tih godina. Glazba renesanse i baroka predstavlja važniji predmet istraživanja, čiji glavni zamah potiču otkrića D. Plamenca. U odnosu na istraživanja glazbenog baroka, ni glazbena klasika nije područje koje se mnogo istraživalo. Ipak, to je samo prvotna slika hrvatske glazbene historiografije. Kada bi se u obliku zbornika objavili svi radovi J. Barlèa i L. Šabana, dobili bismo drugačiju sliku, pogotovo srednjeg vijeka i klasike. Budući da hrvatska glazbena historiografija nastoji pronaći “velika imena”, u sintetskim povijestima susrećemo veliki prostor posvećen skladateljima koji nisu stvarno participirali u suvremenom glazbenom životu Hrvatske. S druge strane, nailazimo i na pozitivističko nabranje sitnih arhivskih podataka, ali i na zanemarivanje njihove stvarne vrijednosti – premda bi upravo te obavijesti svojom kontekstualizacijom i interdisciplinarnim uokviravanjem mogle upotpuniti sliku hrvatske rane glazbe.

Iako se kroz tekst ovog rada nastojalo uspostaviti veze sa stranom glazbenom historiografijom i njenim uzorcima, uglavnom nije moguće otkriti paralele sa suvremenim inozemnim muzikolozima. Jedino bi se u slučaju D. Plamenca dala napraviti usporedba s većim brojem europsko-američkih muzikologa poput W. Apela, M. Bukofzera ili C. Sachsa, s kojima je Plamenac imao više zajedničkih točaka u

pogledu životnog puta, tema rada, metodologije. Sve druge paralele prije su proizvoljne negoli stvarne naravi. U pogledu usporedbe zapadnih muzikologa-interpretara rane glazbe poput Noaha Greenberga, Charlesa van den Borrena, Thurstona Dartona ili danas Richarda Taruskina, hrvatska scena sve je prije nego usporediva. Jedine iznimke na tom području bili bi Dragan Plamenac i Albe Vidaković, ali ni ovdje nije moguće s pouzdanošću utvrditi koliko je njihov znanstveni rad bio u vezi s izvedbenom praksom. Podsjetimo da osim Plamenca i Andreisovog preslikavanja njegovih stavova nitko nije pisao o *izvedbi* hrvatske rane glazbe. Kada se Vidaković i poziva na Dolmetscha, on ga ne rabi kao *priručnik o interpretaciji* rane glazbe, već se Dolmetschom služi kao i svakom drugom *povijesću* rane glazbe. Problemske tekstove o izvedbi ili općenito o povijesti (hrvatske) rane glazbe s glazbenofilozofskim nabojem poput onih N. Greenberga, G. Tomlinsona ili R. Taruskina nije ostvario niti jedan od prikazanih muzikologa.

Hrvatska muzikologija posjeduje osobitu krivulju već spomenutog upornog pozitivizma koji onemogućuje usporedbe sa suvremenima. Istovremeno je moguće čitati uzorke glazbenih povijesti koje postoje u općim povijestima stranih autoritetnih povjesničara glazbe. Načini prodiranja tih uzoraka u našu glazbenu historiografiju različite su naravi. Njihovo najjednostavnije otkrivanje iz razine citiranja i bibliografije razmjerno je rijetke naravi; iz bibliografija tek se kod nekih muzikologa otkriva poznavanje inozemne muzikološke literature. Načini razmišljanja o glazbi vjerojatno su više usađeni školovanjem ili vlastitim arhivskim radom negoli svjesnim preuzimanjem misaonih modela muzikoloških autoriteta. Takav tip muzikologije rezultirao je i kreiranjima “male hrvatske glazbe”, koja se u pojedinim slučajevima pomoću “velikih imena” nastoji osloboditi svog osjećaja inferiornosti pred

suvremenom europskom glazbom. U drugim slučajevima realnije promatranje nastoji i u “malim imenima” otkriti stvarne glazbene vrijednosti.

Koliko se god slika hrvatske rane glazbe iz prvih i površnijih čitanja tekstova domaće glazbene historiografije čini relativno jednostavnom, ona - kao i historiografija hrvatske rane glazbe - ima mnogo slojeva, čije otkrivanje tek predstoji.

XIV. BIBLIOGRAFIJA

ALLEN, Warren Dwight (1962). *Philosophies of music history. A study of general histories of music 1600-1960*. New York: Dover

ANDREIS, Josip (1943). *Poviest hrvatske glazbe u tabelama od 16. stoljeća do 1942.*, u: LUKAS, Filip (ur.). *Naša domovina. Zbornik. Knjiga I. Nezavisna Država Hrvatska. Hrvatska kultura – politička poviest Hrvata*. Sv. 2. Zagreb: Izdanje glavnog ustaškog stana, 755-773

ANDREIS, Josip (1970). *Predgovor. Ivan Lukačić i njegova umjetnost*, u: LUKAČIĆ, Ivan. *Šesnaest moteta iz zbirke "Sacrae Cantiones" (1620). Obradio i uvodnu studiju napisao Josip Andreis*. Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije, III-XLIX

ANDREIS, Josip (1971). Prvi muzički časopisi u Hrvatskoj. *Arti musices* 3(2): 53-80

ANDREIS, Josip (1974). *Povijest glazbe. Povijest hrvatske glazbe*. Sv. 4. Zagreb: Liber-Mladost

ANDREIS, Josip (1978). "Sv. Cecilija" u prvom razdoblju svog izlaženja (1877-1884). Sv. *Cecilija*. 68(2-3): 50-53

ANDREIS, Josip (1982a). Glazba u "Hrvatskoj enciklopediji" s kraja prošlog stoljeća. *Arti musices*. 13(1): 11-16

ANDREIS, Josip (1982b). *Music in Croatia*. Zagreb: Institute of Musicology – Academy of Music

ANDREIS, Josip (1989). *Sjećanja nekih glazbenika i prijatelja na A. Vidakovića*, u: ŽUPANOVIĆ, Lovro (ur.). *Albe Vidaković. Život i djelo*. Zagreb: Hrvatsko književno društvo Ćirila i Metoda, 15-22

BARLÈ, Janko (1912). Nešto o starim orguljama franjevačke crkve u Zagrebu. *Sv. Cecilija*. 6(5): 81

BARLÈ, Janko (1914). Cijenjenim čitateljima. *Sv. Cecilija*. 8(1): 1

BARLÈ, Janko (1915). *Crkvene pjesme o. Nikole Krajačevića. Prilog za povijesni razvitak hrvatskih crkvenih pjesama*; separat iz *Sv. Cecilije* (= *Sv. Cecilija*. 9(1): 2-9; 9(2): 25-29; 9(6): 150)

BARLÈ, Janko (1916-1917). *Pavlinska pjesmarica iz godine 1644*, separat iz *Sv. Cecilije* (= *Sv. Cecilija*. 10(1): 18-20; 10(2): 49-51; 10(3): 77-79; 10(4): 108-110; 10(5): 150-153; 10(6): 177-180; 11(1): 8-10; 11(2): 45-49; 11(3): 88-90; 11(4): 122-126; 11(5): 158-160; 11(6): 191-195)

BLAŽEKOVIĆ, Zdravko (1986). Dragan Plamenac i Hrvatski glazbeni zavod u Zagrebu. *Arti musices*. 17(2): 201-210

BLAŽEKOVIĆ, Zdravko (1988). *Popis radova Ladislava Šabana*, u: SUPIČIĆ, Ivo (ur.). *Ladislav Šaban 1918. – 1985. Spomenica posvećena Ladislavu Šabanu, izvanrednom članu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 23-30

BUJIĆ, Bojan (1969). Cecchinijeve mise iz 1617. g. *Arti musices*. 1(1): 105-114

DAHLHAUS, Carl (1980a). *Die Idee des Volkslieds*, u: DAHLHAUS, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= DAHLHAUS, Carl (Hrsg.). *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 10). Wiesbaden: Athenaion, 87-92

DAHLHAUS, Carl (1980b). *Historismus*, u: DAHLHAUS, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= DAHLHAUS, Carl (Hrsg.). *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 10). Wiesbaden: Athenaion, 269-276

DAHLHAUS, Carl (1982a). *Historicism and Tradition*, u: DAHLHAUS, Carl. *Foundations of music history*. Cambridge: Cambridge University Press, 53-71

DAHLHAUS, Carl (1982b). *Is History on the Decline*, u: DAHLHAUS, Carl. *Foundations of music history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2-18

DAHLHAUS, Carl (1994). *Das 18. Jahrhundert als musikgeschichtliche Epoche*, u: DAHLHAUS, Carl (Hrsg.). *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= DAHLHAUS, Carl (Hrsg.). *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 5). Laaber: Laaber, 1-8

DAHLHAUS, Carl – KRUMMACHER, Friedhelm (1996). *Historismus*. u: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil IV. München : Deutschen Taschenbuch Verlag; Kassel : Bärenreiter Verlag, 335-352

DANUSER, Hermann (1992). *Die drei Modi der Interpretation*, u: DANUSER, Hermann (Hrsg.). *Musikalische Interpretation* (= DAHLHAUS, Carl (Hrsg.). *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 11). Laaber: Laaber, 13-17

DEMOVIĆ, Miho (1969). Jubilej Antonina Zaninovića. *Sv. Cecilija*. 39(1): 12-14

DEMOVIĆ, Miho (1982). Janko Barlè kao urednik "Svete Cecilije". *Sv. Cecilija*. 52(2): 36-42

DOFLEIN, Erich (1969). *Historismus in der Musik*, u: WIORA, Walter (Hrsg.). *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (= WIORA, Walter (Hrsg.). *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 14). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 9-39

DUCKLES, Vincent (1970). Patterns in the historiography of 19th century music. *Acta musicologica*. 62(2): 75-82

FAJDETIĆ, Vladimir (1978). "Sv. Cecilija" u trećem razdoblju svog izlaženja (1969-). *Sv. Cecilija*, 68(2-3): 57-64

FRANKOVIĆ, Dubravka (1979). *O muzici u "Slovníku umjetnikah jugoslavenskih" Ivana Kukuljevića Sakcinskog. Prilog upoznavanju hrvatske muzičke kulture u doba apsolutizma*, u: SUPIČIĆ, Ivan (ur.). *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 75. godišnjice rođenja Pavla Markovca (1903-1941)*. Zagreb, 16. i 17. studenog 1978. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 111-122

FRANKOVIĆ, Dubravka (1982). Neke metode leksikografskog rada Ivana Kukuljevića Sakcinskog na muzičkom djelu "Slovníka umjetnikah jugoslavenskih". *Arti musices*. 13(1): 33-54

FRANKOVIĆ, Dubravka (1989). *Hrvatska u devetnaestom stoljeću o glazbi svoje barokne epohe*, u: STIPČEVIĆ, Ennio (ur.) (1989). *Glazbeni barok u Hrvatskoj. Zbornik radova sa simpozija održanog u Osoru 1986. godine*. Osor: Osorske glazbene večeri, 48-69

FRANKOVIĆ, Dubravka (2002). Još o povijesti "povijesti glazbe" Vjenceslava Novaka. *Kolo*. 12(1):19-34

GERSTMEIER, August (1988). *Das Geschichtsbewusstsein in den musiktheoretischen Schriften des frühen 19. Jahrhunderts als Wurzel des Caecilianismus*, u: UNVERRICHT, Hubert (Hrsg.) *Der Caecilianismus. Anfänge - Grundlagen - Wirkungen. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= UNVERRICHT, Hubert (Hrsg.) Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Bd. 5.)*. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 17-33

GRGIĆ, Marijan (1969). Bogojavljeni navještaj blagdana iz god. 1081. *Arti musices*. 1: 63-74

GRGIĆ, Marijan (1970). Glazbena djelatnost u Hrvatskoj u 11. stoljeću. *Zadarska revija*. 19(1-2): 125-132

GUTKNECHT, Dieter (1994). *Aufführungspraxis*, u: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil I. München : Deutschen Taschenbuch Verlag; Kassel : Bärenreiter Verlag, 954-986

HAAR, James (1982). Music history and cultural history. *The Journal of Musicology*. 1(1): 5-14

HARRISON, Frank Ll (1965). *The European tradition*, u: HARRISON, Frank Ll - HOOD, Mantle - PALISCA, Claude. *Musicology*. New Jersey: Prentice-Hall, 10-55

HASKELL, Harry (1996). *The early music revival. A history*. New York: Dover

HEINE, Herbert (1988). *Das Kirchenlied und der Cäcilianismus*, u: UNVERRICHT, Hubert (Hrsg.). *Der Cäcilianismus. Anfänge - Grundlagen - Wirkungen. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts* (= UNVERRICHT, Hubert (Hrsg.) *Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft*. Bd. 5.). Tutzing: Hans Schneider Verlag, 125-161

JANAČEK-BULJAN, Marija (1980). Korespondencija Kuhač-Dobronić. *Arti musices*. 11(1): 37-44

JANAČEK-BULJAN, Marija (1982). *Iz neobjavljenih spisa Franje Kuhača, Prilozi za povijest hrvatske glazbe*. Magistarski rad. Rkp. (sign. M-6). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija

JANAČEK-BULJAN, Marija (1984). Kuhačev plan za stvaranje povijesti glazbe južnih Slavena. *Arti musices*. 15(1): 21-36

JURIČIĆ, Vedrana – MIKLAUŠIĆ-ĆERAN, Snježana (1982). Josip Andreis – bibliografija. *Arti musices*. 13(1): 69-92

JURIČIĆ, Vedrana (1996). Ostavština Ladislava Šabana u Odsjeku za povijest hrvatske glazbe HAZU. *Kaj*. 29(1-2): 43-49

KALINSKI, Ivo (1996). Ladislav Šaban, *Kaj* i Hrvatsko Zagorje – kulturološki obzori. *Kaj*. 29(1-2): 83-85

KATALINIĆ, Vjera (1993). *Povijest hrvatske glazbe u razdoblju klasike - sto godina historiografskih istraživanja, ideja i sinteza: od Franje Ksavera Kuhača do Josipa Andreisa*, u: TUKSAR, Stanislav (ur.). *Glazba, ideje i društvo : svečani zbornik za Ivana Supićića = Music, ideas and society : essays in honour of Ivan Supićić*. (= KATALINIĆ, Vjera - KOS, Koraljka - KRPAN, Erika - SEDAK, Eva - STIPČEVIĆ,

Ennio - TUKSAR, Stanislav (ur.) *Muzikološki zbornici*. Sv. 2). Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 127-152

KATALINIĆ, Vjera - BLAŽEKović, Zdravko (ur.) (1999). *Glazba, riječi i slike : svečani zbornik za Koraljku Kos = Music, words and images : essays in honour of Koraljka Kos*. (= KATALINIĆ, Vjera - KOS, Koraljka - KRPAN, Erika - SEDAK, Eva - STIPČEVIĆ, Ennio - TUKSAR, Stanislav (ur.) *Muzikološki zbornici*. Sv. 6). Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo

KENYON, Nicholas (ed.) (1988). *Authenticity and early music. A symposium*. Oxford - New York: Oxford University Press

KERMAN, Joseph (1985). *Musicology*. London: Fontana Press

KIRSCH, Winfried (1995). Cäcilianismus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil II. München : Deutschen Taschenbuch Verlag; Kassel : Bärenreiter Verlag, 317-326

KOS, Koraljka (1969). Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Odjel za muzičku umjetnost. Knj. 351: 167-286

KOS, Koraljka (1974). Luka Sorkočević i njegov doprinos pretklasičnoj instrumentalnoj muzici. Bilješke o kompozicijskom slogu i prilog stilskoj analizi njegova djela. *Arti musices*. 5(1): 67-93

KOS, Koraljka (1975). Geschichte, Stand und Perspektiven der Forschungen zur mittelalterlichen Kirchenmusik in Kroatien. *The international review of music aesthetics and sociology*. 6(2): 289-306

KOS, Koraljka (1978). Madrigali Andrije Patricija i Julija Skjavetića u svom vremenu. Prilog analizi njihova djela. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Razred za muzičku umjetnost. Knj. 377: 277-314

KOS, Koraljka (1979). Hrvatska glazbena kultura u razdoblju renesanse. *Arti musices*. 9(1): 5-37 = KOS, Koraljka (1979). Croatian music culture during the period of the Renaissance. *Arti musices*, sp. issue 2: 45-89

KOS, Koraljka (1982). Josip Andreis (Split, 19. ožujka 1909 – Zagreb, 17. siječnja 1982). *Arti musices*. 13(1): 5-10

KOS, Koraljka (1986). Dragan Plamenac – istraživač i objavljivač rane glazbe. *Arti musices*. 17(2): 155-173

KOS, Koraljka (1988). *In memoriam Ladislavu Šabanu*, u: SUPIČIĆ, Ivo (ur.). *Ladislav Šaban 1918. – 1985. Spomenica posvećena Ladislavu Šabanu, izvanrednom članu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 11-19

KOS, Koraljka (1991). *Napjevi Pavlinskog zbornika*, u: MOGUŠ, Milan – ŽUPANOVIĆ, Lovro (ur.) (1991). *Pavlinski zbornik 1644. Transkripcija i komentari*. Pripremili za tisak i popratne studije napisali Koraljka Kos, Antun Šojat i Vladimir Zagorac. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Nakladni zavod Globus, 337-413

KOS, Koraljka (1996). Lik Ladislava Šabana. *Kaj*. 39(1-2): 38-42

KOVAČEVIĆ, Krešimir (1972). Hrvatski muzikolog Josip Andreis. *Arti musices*. (3): 5-18

KUHAČ, Franjo Ksaver (1994). *Ilirski glazbenici. Prilozi za povijest hrvatskoga preporoda*. Priredio bilješke te pogovor napisao Lovro Županović. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

LICHTENFELD, Monika (1969). *Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts*, u: WIORA, alter (Hrsg.). *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (= WIORA, Walter (Hrsg.). *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 14). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 41-53

MAJER-BOBETKO, Sanja (1994). *Povijest glazbe Vjenceslava Novaka. Croatica*. 25(40-41): 1-13, 14-200

MAJER-BOBETKO, Sanja (1998a). *Glazbena historiografija s početka 20. stoljeća na primjeru Kratke povijesti glazbe Stjepana Hadrovića*, u: ČAVLOVIĆ, Ivan (ur.)

(1998). *Zbornik radova - 1. međunarodni simpozij "Muzika u društvu"*, Sarajevo, 29-30. X. 1998. Sarajevo: Muzikološko društvo BIH, 95-106

MAJER-BOBETKO, Sanja (1998b). *Prva hrvatska Povijest glazbe*, u: TUKSAR, Stanislav (ur.). *Zagreb 1094-1994. Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura = Zagreb and Croatian lands as a bridge between Central-European and Mediterranean musical centre* (= KATALINIĆ, Vjera - KOS, Koraljka - KRPAN, Erika - SEDAK, Eva - STIPČEVIĆ, Ennio - TUKSAR, Stanislav (ur.) *Muzikološki zbornici*. Sv. 5). Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 337-345

MAJER-BOBETKO, Sanja (1999). *Idejni nacrt hrvatske glazbene historiografije u 19. stoljeću*, u: KATALINIĆ, Vjera - BLAŽEKOVIĆ, Zdravko (ur.) (1999). *Glazba, riječi i slike : svečani zbornik za Koraljku Kos = Music, words and images : essays in honour of Koraljka Kos*. (= KATALINIĆ, Vjera - KOS, Koraljka - KRPAN, Erika - SEDAK, Eva - STIPČEVIĆ, Ennio - TUKSAR, Stanislav (ur.) *Muzikološki zbornici*. Sv. 6). Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 281-303

OLUB, Ivo (1978). "Sv. Cecilija" u drugom razdoblju svog izlaženja (1907-1944). Sv. *Cecilija*. 68(2-3): 54-56

PLAMENAC, Dragan (1975). *Ivan Lukačić i njegova umjetnost*, u: LUKAČIĆ, Ivan (1975). *Odabrani moteti (1620). Iz djela "Sacrae Cantiones."* Obradio i historijsko-kritičkim uvodom izdao Dr. D. Plamenac. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 3-16

PLAMENAC, Dragan (1998). *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji. Osam studija*. Priredio Ennio Stipčević. Zagreb: Književni krug Split i Muzički informativni centar

RAKIJAŠ, Branko (1984). *Biografija Franje Ks. Kuhača*, u: BEZIĆ, Jerko (ur.). *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog povodom 150. obljetnice rođenja Franje K. Kuhača. (1834-1911)*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 15-32

STEINER, Marijan (1973). *Muzikološki rad Albe Vidakovića*. Dipl. rad. Rkp. (sign. D-392). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija

STIPČEVIĆ, Ennio (1996). Historiografski rad Ladislava Šabana. *Kaj*. 29(1-2): 65-68

STIPČEVIĆ, Ennio (1997). *Hrvatska glazba. Povijest hrvatske glazbe do 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga

STIPČEVIĆ, Ennio (1998). *Hrvatska glazbena prošlost u muzikološkim radovima Dragana Plamenca*, u: PLAMENAC, Dragan. *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji. Osam studija*. Priredio Ennio Stipčević. Zagreb: Književni krug Split i Muzički informativni centar, 225-234

ŠABAN, Ladislav (1978). Orgulje, orguljaši i graditelji orgulja u "Sv. Ceciliji". *Sv. Cecilija*. 68(2-3): 90-94

ŠABAN, Ladislav (1980). *Glazbena kultura u varaždinskoj okolici u 17. i 18. stoljeću*, u: LIPOVČAN, Srećko (ur.). *Glazbena baština naroda i narodnosti Jugoslavije od 16. do 19. stoljeća = The musical heritage of the nations and nationalities of Yugoslavia from the 16th to the 19th century*. Sv. 1. Zagreb-Varaždin: Muzički informativni centar, 23-50

ŠABAN, Ladislav (1994). Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmaciji i Istri. *AM*. 25 (1-2): 105-147

ŠIMLEŠA, Božica (1976). *Josip Andreis: život i djelo*. Dipl. rad. Rkp. (sign. D-567). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija

ŠIROLA, Božidar (1922). *Pregled povijesti hrvatske muzike*. Zagreb: Edition Rirop

ŠIROLA, Božidar (1942). *Hrvatska umjetnička glazba. Odabrana poglavlja iz povijesti hrvatske glazbe sa slikama i notnim primjerima*. Zagreb: Matica hrvatska

ŠKULJ, Edo (1978). Sodelovanje slovenskih glasbenikov pri "Sv. Ceciliji". Sv. *Cecilija*. 68(2-3): 133-140

ŠKUNCA, Mirjana (1963). *Franjo Kuhač kao muzički historičar*. Dipl. rad. Rkp. (sign. D-151). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija

ŠKUNCA, Mirjana (1969). Franjo Kuhač kao muzički historičar. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Odjel za muzičku umjetnost. Knj. 351: 287-324

ŠKUNCA, Mirjana (1984). *Kuhačevo proučavanje hrvatske glazbene prošlosti*, u: BEZIĆ, Jerko (ur.). *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog povodom 150. obljetnice rođenja Franje K. Kuhača. (1834-1911)*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 405-428

ŠPRALJA, Izak (1989). *Kalendar zbivanja u životu i stvaralaštvu Albe Vidakovića*, u: ŽUPANOVIĆ, Lovro (ur.). *Albe Vidaković. Život i djelo*. Zagreb: Hrvatsko književno društvo Ćirila i Metoda, 15-22

TOMAŠIĆ, Edo (1978). Ideologija cecilijanstva i zakonodavstvo crkvene glazbe u "Sv. Ceciliji". *Sv. Cecilija*. 68(2-3): 82-86

TREITLER, Leo (2001). *The Historiography of Music: Issues of Past and Present*, u: COOK, Nicholas – EVERIST, Mark (ed.) *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 356-377

TUKSAR, Stanislav (1978). *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (= TUKSAR, Stanislav (1981). *Croatian Renaissance Music Theorists*). Zagreb: Muzički informativni centar

VEBER, Zdenka (1985). Odjeci Širolina povjesničarskog i glazbeno publicističkog djelovanja u tisku njegova vremena. *Arti musices*. 16(1-2): 83-102

VIDAKOVIĆ, Albe (1957). *Vinko Jelić (1596-1636?) i njegova zbirka duhovnih koncerata i ricercara "Parnassia milita" (1622)* (= ŠULEK, Stjepan (ur.). *Spomenici hrvatske muzičke prošlosti*, knj. 1). Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, VII-LXIV

VIDAKOVIĆ, Albe (1965). "Asserta musicalia" (1656) Jurja Križanića i njegovi ostali radovi s područja glazbe (1965). *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Odjel za muzičku umjetnost. Knj. 377: 41-156

WAJEMANN, Heiner (1988). *Cäcilianische Bestrebungen auf evangelischer Seite*, u:
UNVERRICHT, Hubert (Hrsg.) *Der Cäcilianismus. Anfänge - Grundlagen - Wirkungen. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts* (= UNVERRICHT, Hubert (Hrsg.) *Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft*. Bd. 5.). Tutzing: Hans Schneider Verlag, 229-277

WIORA, Walter (1969). *Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik*, u:
WIORA, Walter (Hrsg.). *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (= WIORA, Walter (Hrsg.). *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 14). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 299-327

ŽGANEC, Vinko (1914a). Cecilijanski koncert. *Sv. Cecilija*. 8(1): 8

ŽGANEC, Vinko (1914b). Jesu li hrvatski koralni "mrtvačke pjesme"? *Sv. Cecilija*. 8(1): 33-35

ŽIVANOVIĆ, Ivan (1984). *Muzikološki radovi dr. Marijana Grgića*. Dipl. rad. Rkp. (sign. D- 890). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija

ŽUPANOVIĆ, Lovro (1972). Prilog Ivana Kukuljevića-Sakcinskoga glazbenoj umjetnosti. *Sv. Cecilija*. 62(3-4): 81-84

ŽUPANOVIĆ, Lovro (1976). *Tragom hrvatske glazbene baštine. Eseji i rasprave*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske

ŽUPANOVIĆ, Lovro (1978). Prilozi iz povijesti glazbe i muzikologije u "Sv. Ceciliji" u svjetlu njihova značenja za domaću i inozemnu glazbenu historiografiju. *Sv. Cecilija*. 68(2-3): 102-105

ŽUPANOVIĆ, Lovro (1980). *Stoljeća hrvatske glazbe*. Zagreb: Školska knjiga

ŽUPANOVIĆ, Lovro (1982). Prinos Janka Barlèa hrvatskoj glazbenoj historiografiji (Teze za studiju). *Sv. Cecilija*. 52(2): 33-35

ŽUPANOVIĆ, Lovro (ur.) (1984). *Josip Andreis. 1909-1982. Spomenica posvećena preminulom Josipu Andreisu, redovnom članu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu*. Sv. 22. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti

ŽUPANOVIĆ, Lovro (ur.) (1989). *Albe Vidaković. Život i djelo*. Zagreb: Hrvatsko književno društvo Ćirila i Metoda

ŽUPANOVIĆ, Lovro (1994). *Pogovor*, u: KUHAČ, Franjo Ksaver (1994). *Ilirski glazbenici. Prilozi za poviest hrvatskoga preporoda. Priredio bilješke te pogovor napisao Lovro Županović*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 289-306

XV. SADRŽAJ

I.	UVOD.....	1
II.	“RANA GLAZBA” I “HRVATSKA RANA GLAZBA”	4
III.	LEKSIKONI.....	12
IV.	FRANJO KSAVER KUHAČ	16
V.	BOŽIDAR ŠIROLA	29
VI.	CECILIJANIZAM I JANKO BARLÈ	39
VII.	DRAGAN PLAMENAC	57
VIII.	ALBE VIDA KOVIĆ	70
IX.	JOSIP ANDREIS.....	80
X.	LOVRO ŽUPANOVIĆ	97
XI.	MARIJAN GRGIĆ I LADISLAV ŠABAN	109
XII.	KORALJKA KOS	118
XIII.	ZAKLJUČAK.....	132
XIV.	BIBLIOGRAFIJA	136
XV.	SADRŽAJ.....	153