

Povijest vojne glazbe u Hrvatskoj uz studiju slučaja Simfonijskog puhačkog orkestra oružanih snaga Republike Hrvatske

Pleša, Mia

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:472846>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-16**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

MIA PLEŠA

**POVIJEST VOJNE GLAZBE U HRVATSKOJ
UZ STUDIJU SLUČAJA SIMFONIJSKOG
PUHAČKOG ORKESTRA ORUŽANIH
SNAGA REPUBLIKE HRVATSKE**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

POVIJEST VOJNE GLAZBE U HRVATSKOJ
UZ STUDIJU SLUČAJA SIMFONIJSKOG
PUHAČKOG ORKESTRA ORUŽANIH
SNAGA REPUBLIKE HRVATSKE

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Joško Čaleta

Student: Mia Pleša

Ak.god. 2020/2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

dr. sc. Joško Čaleta

U Zagrebu, 30. 9. 2021.

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. dr. sc. Joško Čaleta
2. dr. sc. Jelka Vukobratović
3. dr. sc. Irena Miholić

Sažetak

Tema ovog diplomskog rada fokusira se na povijest vojne glazbe u Hrvatskoj kao i na rad i razvoj Simfonijskog puhačkog orkestra Oružanih snaga Republike Hrvatske od njegovog osnutka 1991. godine. Cilj je predstaviti, analizirati i protumačiti djelovanja vojnih glazbenika u Republici Hrvatskoj od njihovih početaka, s posebnim osvrtom na Simfonijski puhački orkestar OSRH i njegov razvojni proces. Kontekstualizacijom će se bolje razumijeti položaj vojne glazbe u povijesti i sadašnjosti hrvatske muzikologije, stoga je povijesni pregled ujedno i jedna od glavnih tema ovog rada kao i polazišna točka za studiju slučaja. Proučavanje utemeljenja i ustroja vojnog orkestra nastalog na posebnom glazbeno-povijesnom nasljeđu druga je glavna namjera ovog istraživanja. Ponajprije se to odnosi na njegovu ulogu u glazbenom životu Grada Zagreba, što će se pokušati elaborirati intervjuima s tri šefa-dirigenta. Istražit će se uloga vojne glazbe u Republici Hrvatskoj, njezino prihvatanje u javnosti, zašto se njezin utjecaj u društvu mijenjao i na koji način.

Ključne riječi: vojna glazba, Simfonijski puhački orkestar OSRH, koračnice, vojna povijest, nacionalizam u glazbi

Summary

The topic of this thesis focuses on the history of military music in Croatia as well as on the work and development of the Symphonic Wind Orchestra of Croatian Armed Forces since its founding in 1991. The aim is to present, analyze and interpret the activities of military musicians in the Republic of Croatia since the Middle Ages, with special reference to the CAF Symphonic Wind Orchestra and its development process. Contextualization will serve as a way of understanding the position of military music in the Croatian musicology, so the historical overview is one of the main topics of this paper, but also a starting point for the case study. This research focuses on the study of the foundation and structure of a military orchestra built upon a rich musical and historical heritage. This primarily refers to its role in the musical life of the City of Zagreb, which we'll try to elaborate based on the interviews with its three chief conductors. Finally, we will explore the role of military music in the Republic of Croatia, its public acceptance, why its influence in society was constantly changing and in what way.

Key words: military music, CAF Symphonic Wind Orchestra, march, military history, nationalism in music

Sadržaj

Uvod.....	6
Odabir teme.....	7
Pozicija vojne povijesti u akademskoj zajednici.....	8
Dosadašnja istraživanja vojne glazbe	8
Ja kao istražitelj.....	10
Metodologija	11
Opće značajke vojne glazbe.....	13
Definicije vojne glazbe	13
Zadaci vojne glazbe	15
Koračnice	17
Nacionalizam i vojna glazba.....	19
Utjecaj vojne glazbe na druge glazbe	21
Pregled literature	23
Povijest vojne glazbe	26
19. stoljeće	36
20. stoljeće	41
Simfonijski puhački orkestar Oružanih snaga Republike Hrvatske.....	48
Pregled 30-godišnje aktivnosti.....	48
Nastanak Orkestra	48
Prve godine djelovanja.....	50
Uvođenje promjena	51
Stanje na početku 2000-ih	52
Zadnja promjena vodstva Orkestra.....	54
Razlike tijekom vremena.....	56
Djelatnost Orkestra	57
Gostujući glazbenici.....	58
Vrste koncerata	60
Repertoar.....	61
Diskografska izdanja.....	65
Sažetak i zaključak.....	66
Prilog br. 1	68
Prilog br. 2	69
Bibliografija	83

Uvod

Zadatak ovog diplomskog rada je analizom povijesnih podataka i istraživanjem kvalitativnom metodologijom na slučaju Simfonijskog puhačkog orkestra Oružanih snaga Republike Hrvatske kontekstualizirati i dublje razumjeti položaj vojne glazbe u povijesti i sadašnjosti hrvatske muzikologije. Pregledom relevantne literature korištene u ovom radu – od zbornika povijesti hrvatske glazbe do istraživačkih članaka etnomuzikološke prirode – moći će se bolje približiti ovom specifičnom aspektu glazbe i analizirati njezin značaj, kao i utjecaje koji su orkestrirali djelovanje ansambala vojne glazbe. Slijedit će se povijesni trag glazbe kao integralnog dijela ratovanja kao i organizirane, formalne tvorevine od prvih početaka koji se vežu uz ratove s Osmanskim Carstvom, do stvaranja jedinstvenih prvih vojno-glazbenih jedinica u samostalnoj Republici Hrvatskoj.

Kako bi se odabrana tema još bolje istražila, drugi dio posvećen je upravo Simfonijskom puhačkom orkestru Oružanih snaga Republike Hrvatske kao reprezentativnom tijelu izvođenja vojne glazbe u Republici Hrvatskoj. Rad prati kronološki rast i razvoj ovog orkestra, uz prikaze i napomene o njegovom djelovanju, prikupljene iz intervjua s dirigentima Orkestra. Uz posebni naglasak na vremenski i kulturalni kontekst, ispitat će se položaj i značaj orkestra od početka 90-ih godina prošlog stoljeća do danas, te će se promotriti stavove i mišljenja ispitanika o njegovoj budućnosti, potencijalima i mogućim promjenama.

Zaključak ovog rada će sumirati građu predstavljenu u poglavljima, usporediti studijski slučaj Simfonijskog puhačkog orkestra Oružanih snaga Republike Hrvatske s povijesti vojne glazbe u Republici Hrvatskoj, te prosuditi o istraženosti, značaju, položaju i važnosti u današnjem društvu, kao i mogućnostima i izazovima budućih istraživanja na polju vojne glazbe.

Specifičnost situacije nastanka ovog rada ga je ograničila u dostupnosti materijala i broju ispitanika u istraživačkom dijelu. Početne intencije su bile ambicioznije, ponajprije u segmentu prikazivanja statusa današnje vojne glazbe što se je u konačnici fokusiralo na povijest i njezin značaj i utjecaj u Hrvatskoj.

Odabir teme

Motivacija za ovaj rad nije proizašla iz uobičajenog tijeka standardnog obrazovnog procesa, ali nije ni nametnuta izvana. Zbog osobne radoznalosti često sam upisivala izborne kolegije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (gdje studiram anglistiku) različitih područja i sadržaja s različitih odsjeka. Tako sam na četvrtoj godini studija slušala kolegij „Vojna revolucija i vojna povijest 14. – 17. st.“ s Odsjeka za povijest čiji je nositelj kolegija bio dr. sc. Borislav Grgin, a predavač je bio dr. sc. Domagoj Madunić.

Kako bi što bolje upoznali polaznike kolegija s glavnim obilježjima razvoja vojne povijesti kao znanstvene discipline, trebalo je na samom početku predavanja odgovoriti na pitanje „Što je uopće vojna povijest?“. U tome nam je uvelike pomogao zbornik *Palgrave Advances in Modern Military History* čija je svrha da posluži kao sažet i pristupačan uvod u modernu vojnu povijest. Među kolekcijom od 14 poglavlja, pri čitanju zadnjeg – *New military history* – autorice Joanne Bourke, naišla sam na jednu rečenicu koja je bila motivacijska iskra mog diplomskog rada.

U svojoj usporedbi starije i novije vojne povijesti, Bourke citira članak Johna A. Lynna iz *The Journal of Military History* iz 1997. godine u kojoj autor kaže da je sva vojna povijest, bez obzira kojim se razdobljem bavila, bila izgnana u akademskim krugovima: „Znali su nas osuđivati jer se vjerovali da smo politički na desnici, da smo moralno korumpirani ili da smo jednostavno glupi.“ (Lynn 1997:778) Vrlo često su vojni povjesničari bili viđeni kako se bave gotovo isključivo tehničkim detaljima bitaka. Mnogi koji nisu bili upoznati sa širinom tog polja izražavali su svoje sumnje u etičku stranu takvog zanimanja. Kako su desetljeća prolazila, stanje se nije popravljalo, te se Lynn požalio: „Iz lošeg smo prešli na gore, puno gore.“ (Lynn 1997:778) Rečenica koja se posebno ističe je izjava jednog Lynnovog kolege: „Vojna povijest je općoj povijesti ono što je vojna glazba općoj glazbi.“ (Lynn 1997:778)

Upravo ova rečenica me toliko zaintrigirala da sam dugo bila njome zaokupljena. Je li Lynnov kolega u pravu? Trpi li i vojna glazba iste predrasude? Gdje se ona točno nalazi u glavnim strujama muzikologije? Uživa li „posebno“ mjesto ili samo nesretno balansira na granici akademskih studija, pritisnuta prednostima i nedostacima svoje posebne klasifikacije? Nisam imala prilike u svojem dosadašnjem 16-godišnjem obrazovanju čuti ijednom o vojnoj glazbi, te sam odlučila ovu tvrdnju bolje istražiti.

Pozicija vojne povijesti u akademskoj zajednici

Vojni povjesničari oduvijek su bili gledani strogim okom – i danas se preispituje politička i moralna pozadina njihovog entuzijazma. U novije vrijeme vojna povijest također pati od novih problema. Naime, 21. stoljeće je svjedok sve izraženijim trendovima novih feminističkih, antikolonijalnih, queer i drugih kritičkih struja. Stoga se dovodi u pitanje hoće li ovi trendovi imati posljedice na akademsku disciplinu čiji su glavni akteri bijeli heteroseksualni muškarci (najčešće kršćani) te čiji se povjesničari također mogu tako opisati. Uz to, kako Lynn kaže: „vojna povijest nije vezana uz bilo koji plemeniti politički ili društveni cilj, poput bavljenja nevoljama manjina ili težnje za ravnopravnošću žena.“ (Lynn 1997:782) Lynn ovime zasigurno nije želio reći kako nema *nikakve* plemenitosti u vojnoj povijesti, ali novi kritičari, za koje ne možemo tvrditi da su vrlo tolerantni, često uzimaju vojnu povijest kao školski primjer europske diskriminacije i otrovnog patrijarhalnog sistema.

Ovaj tok misli završimo citatom: „Da zaključim, vojna povijest je Pepeljuga povijesne profesije, radeći u jednom od najmanje glamuroznih sektora ljudske povijesti.“ (Bourke 2007:275) Vojna povijest u akademiji je puna izazova i otvorenih pitanja, ali samo daljnjim objektivnim istraživanjima će se maknuti predrasude i slobodne interpretacije. Upoznavanjem i radom na ovom polju disciplina vojne povijesti će se održati.

Dosadašnja istraživanja vojne glazbe

Vojna glazba, nažalost, doživljava sličnu sudbinu kao i njezina povijesna inačica. Kao jedan od najvjerojatnijih problema je zasigurno njezino otežano kategoriziranje. Pripada li ona klasičnoj, tradicionalnoj, popularnoj, narodnoj ili nekoj drugoj glazbi? Ili je posebni žanr odvojen od drugih? I tko bi se onda trebao baviti njome – muzikolog, etnomuzikolog ili vojni povjesničar?

Irski muzikolog i profesor na Sveučilištu u Cardiffu John Morgan O'Connell je izrazio svoje razočaranje kako se proučavanju „glazbe u ratu i glazbe za mir u etnomuzikologiji posvetilo iznenađujuće malo pažnje. Iako postoji niz važnih publikacija, obično se radi o specifičnim sukobima čiji su parametri definirani određenim zemljopisnim uvjetima i

povijesnim okolnostima.“ (O'Connell 2011:112) S time se slaže i njegov brazilski kolega Samuel Araújo (Araújo 2006), kao i njemački povjesničar i sociolog Martin Rempe sa Sveučilišta u Konstanzu koji je tijekom svog istraživanja upravo o temi vojnih glazbenika „ubrzo zaključio da je ugled [vojne glazbe] prilično nizak“. (Rempe 2017:329) Nitko od spomenutih znanstvenika ne osporava da literatura o vojnoj glazbi postoji, no čak i sami istražitelji ovog žanra trpe slične predrasude. „Muzikologija se jako rijetko bavi ovom povijesno važnom granom glazbe, dok ju vojni povjesničari smatraju prelaganom temom, nedostojnom istraživanja.“ (Rempe 2017:329)

Ovakav stav prema vojnoj glazbi zaista je nepravedan, pogotovo ako se uzme da je kroz većinu povijesti na području Europe „uz kršćansku (katoličku i pravoslavnu) crkvenu glazbu te uz narodnu glazbu – predstavljala jedinu reguliranu glazbenu aktivnost“. (Kos 1990:245) Dosadašnja istraživanja nažalost nisu adekvatno rasvijetlila povijesni kontekst i uzročno-posljedični razvoj vojne glazbe te je gotovo nemoguće naći dostojan pregled povijesti vojne glazbe (bez obzira koje područje uzeli kao polazište) na jednom mjestu. Koraljka Kos u svom članku „Istok i Zapad u vojnoj glazbi na turskoj granici“ – jednom od najvažnijih izvora za ovaj diplomski rad – također napominje: „U nedostatku drugih oblika profesionalnog muziciranja bila je vojna glazba (naročito u svojim počecima) važan izraz kreativnih snaga naroda, svojevrsan pandan živoj folklornoj glazbenoj praksi. Upravo ovo područje pokazuje karakterističan slijed ali i paralelizam istočnih i zapadnih instrumenata i oblika muziciranja.“ (Kos 1990:245)

Raspravljanje o vojnoj glazbi i glazbi u ratu je etičko pitanje. Ono uključuje osjetljivo preispitivanje mjesta glazbe u ljudskim sukobima i kritičko ocjenjivanje te glazbe koja je jedna od neraskidivih karika u krvavom dijelu ljudskog postojanja. Iznimno delikatno i zahtjevno. Na etnomuzikološkom internacionalnom skupu koji je organizirao John Morgan O'Connell 2014. godine u Irskoj jedan od predavača je naglasio dualnost problema: „glazba je bila mač s dvije oštrice, jer se koristila i kao otrov za pobuđivanje neprijateljstva i kao napitak za poticanje prijateljstva. U kontinuitetu koji postoji između rata i mira, glazba je zauzimala dvosmislen položaj, istovremeno stvarajući borbeni prostor za prenošenje neslaganja, kao i zajednički prostor za promicanje složnosti.“ (O'Connell 2011:117)

Jedan od ciljeva ovog diplomskog rada je rasvijetliti slučaj marginalizirane glazbe, sastaviti jasan pregled njezinih točaka razvoja s obzirom na prostor Republike Hrvatske, potaknuti druge muzikologe za ispravljanje krivog tretiranja vojne glazbe, te kroz legitimnu

faktografsku i kulturološku studiju probati dokazati kako je vojna glazba kao socijalni, glazbeni pa i politički fenomen, zahvaljujući vojnim reorganizacijama, poboljšanju instrumentarija, estetskim nadogradnjama i glazbenim profesionalizmom, muzikološka tema vrijedna naše pažnje.

Ja kao istražitelj

Za bazične podatke o sadašnjem Simfonijskom puhačem orkestru Oružanih snaga Republike Hrvatske odlučila sam se obratiti Ministarstvu obrane. Nakon nekoliko uzastopnih pokušaja kontaktiranja ureda odnosa s javnošću, nisam uspjela stupiti u kontakt s njima, te nažalost time izostaju osnovne statističke informacije koje sam namjeravala uvrstiti u ovaj rad poput sadašnjeg broja članova orkestra, broj članova kroz godine postojanja, koliko svirača kojeg instrumenta broji sadašnji orkestar, predispozicije za ulazak u orkestar, itd. Svom srećom, trenutni zapovjednik Orkestra, pukovnik Miroslav Vukovojac-Dugan mi je osigurao popis djela koja se nalaze na sadašnjem repertoaru SPO OSRH-a, kao i osnovne podatke o članovima (Prilog br. 1) na čemu mu najsrdačnije zahvaljujem.

Još jedna od nerealiziranih ideja jest provođenje intervjua sa sadašnjim članovima Orkestra. Posebni naglasak bi bilo dobro staviti na dugogodišnje članove, saznajući da je trenutno u Orkestru nekolicina svirača koji su bili dio službenog nekadašnjeg Vojnog orkestra JNA. Iskustva ovih glazbenika i njihove usporedbe s repertoarom i praksama dvaju orkestara bi bilo zanimljivo prikazati. Pretpostavljamo da bi nam njihovo iskustveno izlaganje otkrilo nove teme i nova pitanja o hrvatskoj vojnoj glazbi. Iako svjedoci jedne fascinantne mijene događaja (koja je još uvijek u tijeku), pukovnik Vukovojac-Dugan me ljubazno upozorio kako je, prema pravilima Oružanih snaga Republike Hrvatske, samo dirigent ovlašteni predstavnik Orkestra u javnosti. Suočena s ovim stanjem, odlučila sam se više osloniti na dostupnu literaturu, kao i dostupan arhivski materijal o Orkestru koji sam zahvaljujući svom radu u Muzičkom informativnom centru imala prilike поближе upoznati.

Moj pristup ovakvoj temi zapravo nije jedinstven. Potraga za raspršenim informacijama o vojnoj glazbi vodi autora kroz intervjue s raznim glazbenicima, vojnicima, službenicima, bivšim zatočenicima, pisanim izvorima (često neznanstvene prirode, poput novina, dnevnika i internetskih objava) do objavljenih nosača zvuka i videa. Pri istraživanju

bilo koje marginalne teme autor je primoran skupljati informacije na svaki mogući način¹, svjestan da će vrlo vjerojatno nailaziti na puno slijepih putova ili blijedih tragova. Njegov rad će tako obuhvatiti sve podatke i otkrivenja s njegovog puta te dati polet i solidnu referencu budućim istražiteljima.

Podrobnim proučavanjem stvarnih povijesno-političkih okvira, te ekonomskih i socio-kulturnih činjenica u svim glazbeno-stilskim epohama razvoja vojne glazbe približit ćemo se ovoj temi. Od samog početka vojne glazbe, preko njezinog putovanja na zapad Europe i kasnije širenje na druge kontinente, do utjecaja novih medija i popularne glazbe na nju u 21. stoljeću, naličje vojne glazbe se stalno mijenjalo.

Metodologija

Ovaj diplomski rad podijeljen je na dva glavna dijela. U prvom dijelu će se pomoću pisane povijesne literature, muzikoloških članaka i ostalih relevantnih knjiga i zbornika pokušati što vjernije sagledati razvoj vojne glazbe i vojnih ansambala na području Republike Hrvatske kroz njezinu povijest. Ponuđen je i osvrt na tijek tradicije vojnog glazbovanja na europskom planu, na političke, ekonomske, etničke i povijesne čimbenike (unutarnje i vanjske) koji su utjecali na njezin razvoj. Analizirat će se već spomenute relevantne preglede povijesti hrvatske glazbe autora Širole, Andreisa, Županovića, Stipčevića i Tuksara u kojima će se istaknuti svaki spomen vojne glazbe kao i bilo čega „vojnog“ što je utjecalo na hrvatsku kulturu.

Drugi dio se fokusira na studijski slučaj diplomskog rada; točnije na Simfonijski puhački orkestar Oružanih snaga Republike Hrvatske. Ovdje će se koristiti metode polustrukturiranog intervjua, opažanja i prikupljena dokumentacija, postupci koje psiholog Milko Mejovšek u svojoj knjizi *Metode znanstvenog istraživanja u društvenim i humanističkim znanostima* naziva najčešće korištenim metodama prikupljanja podataka u kvalitativnom istraživanju.

¹ Npr. Martin Rempe u svom članku objašnjava kako je tijekom istraživanja bio “prisiljen pribjeći službenim izvještajima vojnog osoblja ili, povremeno mnogo nejasnijim, amaterskih obožavatelja vojne glazbe.” (Rempe 2017:329)

Kako se drugi dio ovog rada upravo bavi značenjima i obilježjima Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH, intervjui s trojicom voditelja orkestra nam donose njihove interpretacije uloge tog orkestra u kulturnom životu grada Zagreba, kao i njihovu osobnu ulogu u tom orkestru koju su odigrali tijekom višegodišnjeg zaposlenja. Također, razgovori s njima nam donose uvid u određene aspekte koji nisu ni mogući preko pisanih izvora, kao npr. međusobne interakcije između dirigenta i viših kadrova Oružanih snaga Republike Hrvatske, politike smjene voditelja Orkestra, itd.

Za ovaj diplomski rad odabrana je metoda polustrukturiranog intervjua. Izabrana je zbog uvažavanja bogatstva iskustva sugovornika kao i mogućnosti biranja novih tema koje bi svaki sugovornik iznio kao njemu bitne. Mogućnost slobodnog razgovora i asocijacija često vodi u širinu, te tako nastaje teškoća jasne decidirane analize, no ipak, u našem slučaju, dana je širina rasvijetlila pojedina obilježja djelovanja orkestra koji ne bi mogli biti istaknuti samom analizom pisane građe.

Psihologinja Ljerka Hajncl tvrdi kako: „Empirijski nalazi upućuju na to da su psihologijski utemeljeni, (polu)strukturirano prikupljeni podaci metodom intervjua veće valjanosti, pouzdanosti i objektivnosti, ne samo od nestrukturiranog intervjua nego ponekad, uz izuzetak testova sposobnosti, od velikog broja drugih metoda.“ (Hajncl 2018:9)

Pitanja za intervju su sljedeća:

1. Koliko dugo ste bili u orkestru?
2. Kako ste postali član?
3. Kako ste saznali za orkestar?
4. Jeste li prije/uz bili član nekog orkestra?
5. Kako biste svojim riječima opisali kakvu glazbu svirate?
6. Kako biste opisali razvoj orkestra od njegovih početaka do danas?
7. Što mislite kakvu je ulogu imao orkestar u ratu?
8. Kakvu ulogu ima danas?
9. Mislite li da treba imati drugačiju (važniju) ulogu?
10. Kako biste usporedili ovaj orkestar s drugim vojnim orkestrima?
11. Ako biste vi mogli nešto promijeniti, što i kako biste to napravili?
12. Kakvu budućnost predviđate/želite za orkestar?

Cilj ovih pitanja je kontekstualizacija i dublje razumijevanje Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH od njegovih početaka preko sadašnjosti do moguće/planirane/željene budućnosti. Kao što vidimo, pitanja, nakon općih podataka samog sugovornika, slijede kronološki razvoj djelovanja orkestra, no opet se ovdje treba naglasiti sloboda polustrukturiranog intervjua koji su moji sugovornici itekako koristili te bi se često nadovezali za koje pitanje i sami dali pojedinosti ili specifičnosti određenog slučaja ili obilježja orkestra.

Opće značajke vojne glazbe

Definicije vojne glazbe

Najrelevantnije definicije pojma „vojna glazba“ potražiti ćemo na internetskoj stranici *Grove Music Online* koja vodi do *The Oxford Dictionary of Music* i *The Oxford Companion to Music*, svjetski poznatih enciklopedijskih rječnika za povijest i teoriju glazbe. Tamo nalazimo dva članka pod imenom *Military Music* – prvi je iz 2001. godine čiji su autori Jeremy Montagu, Armin Suppan, Wolfgang Suppan, D. J. S. Murray i Raoul F. Camus², dok je drugi iz 2013. godine autora Raoula F. Camusa³. Zanimljivo je da oba kreću s identičnom rečenicom: „Instrumental music associated with the ceremonies, functions, and duties of military organizations.“ Primijetimo i da na službenoj internetskoj stranici Hrvatske enciklopedije možemo naći gotovo identičnu prvu rečenicu: „instrumentalna glazba koja se rabi pri ceremonijama, funkcijama i dužnostima povezanim s ustrojstvom i funkcioniranjem vojske.“⁴ Spomenimo samo i to da na *online* izdanju Enciklopedije Britannice uopće nema članka za vojnu glazbu te vas stranica umjesto toga upućuje na japansku glazbu te obou⁵.

² Montagu, Jeremy, Armin Suppan, Wolfgang Suppan, D.J.S. Murray i Raoul F. Camus. „Military music“. *Grove Music Online*. 29. Oxford University Press. Dostupno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044139> (31. kolovoz 2021)

³ Camus, Raoul F. „Military music“. *Grove Music Online*. 16. Oxford University Press. Dostupno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002253690> (31. kolovoz 2021)

⁴ Vojna glazba. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=65198> (31. kolovoz 2021)

⁵ <https://www.britannica.com/art/military-music>

Nijedna definicija po svojoj prirodi nije potpuna. Uvijek dobro koriste i dodatna objašnjenja. Je li vojna glazba isključivo instrumentalna? Ovo se dovodi u pitanje odmah na samom početku postojanja vojne glazbe. Uzmemo li antičko Rimsko carstvo ili osmanlijske janjičarske postrojbe kao začetak vojne glazbe, primijetiti ćemo da su vojnici pjevali (često i sami 'skladali') svoje pjesme u raznim prigodama⁶. Stoga moramo reći kako vojna glazba može biti vokalno-instrumentalna, a nekad i čisto vokalna glazba.

Drugo pitanje koje se nameće jest: mogu/smiju li samo vojnici stvarati i izvoditi vojnu glazbu? Iz ovoga proizlazi još zamršenije ali i važnije pitanje: je li vojna glazba isto što i ratna glazba? Osvrnimo se na trenutak ovdje na definiciju vojne povijesti u uvodnom članku Matthewa Hughesa i Williama J. Philpotta knjizi *Palgrave Advances in Modern Military History*: „Kolikogod široko definirana, vojna povijest može obuhvatiti sve ono što se događa u ratu (...), bilo da se radi o vojničkim postupcima ili djelima civila, a doista bi mogla obuhvaćati i pripreme koje prethode ratovima, te mirotvorstvo i demobilizaciju koje slijede.“ (Hughes i Philpott 2007:1) Mogu li i muzikolozi biti ovako slobodni te ostaviti otvorena vrata drugim nevojnim glazbenicima?

Za sada, možda bi bilo najbolje složiti se s Martinom Rempeom koji kaže da „pod vojnu glazbu ubrajam sve vrste glazbe koju sviraju vojnici u uniformi, odnosno pripadnici nacionalne ili državne vojske. U tom širem smislu, vojna glazba služila je u razne svrhe, od prijenosa poruka i uputa i naređivanja vojnih operacija do ceremonijalnih funkcija, društvene integracije i zabave trupa ili preostale zajednice.“ (Rempe 2017:328-329) Njegova definicija koja se usmjerava i ograničava upravo na aktere vojne glazbe zapravo nije slučajna jer time želi eliminirati „sve veće širenje vojne glazbe na područje civilnog društva“ iz svog fokusa kao i „izbjeci neugodne glazbene preodređenosti“. (Rempe 2017:329) Ne trebamo se okupirati isključivo žanrom vojne glazbe u svom glazbenom smislu, jer i Didier Francfort naglašava da postoje oskudni razlozi za opisivanje vojne glazbe samo na temelju estetike, budući da sam marš kao srž njezina žanra nikada nije bio isključivo rezerviran za vojne svrhe. (Francfort 2005)

Svekolika glazba koju su izvodila vojna tijela temom je ovog diplomskog rada, bez obzira bili oni organizirani u glazbene skupine ili ne.

⁶ Jedna od najpoznatijih analitičarki antičke rimske civilizacije, Mary Beard je jednu cijelu svoju knjigu posvetila fenomenu rimskog trijumfa u kojoj na više mjesta objašnjava kako su vojnici pjevali razvratne pjesme dok su koračali u pobjedničkoj koloni vraćajući se u grad. (Beard 2007)

Slijedom ovog, u radu će se prikazati studijski slučaj Simfonijskog puhačkog orkestra Oružanih snaga Republike Hrvatske. Osnovan je u svrhu ceremonijalnih zadaća (protokolarni nastupi tijekom političkih susreta i obilježavanje vojnih komemoracija). Ali zbog bogate koncertne djelatnosti i ogromnog repertoara (uvid u koji je dijelom prikazan u Prilogu br. 2), Orkestar proširuje okvire djelovanja isključivo vojnog orkestra, i postaje dio raznih svečanih vojnih i civilnih događanja.

Zadaci vojne glazbe

Nakon odgovora na pitanja *Tko?* i *Što?* slijede nam *Kako?* i *Zašto?* Po dostupnoj bibliografiji, samo se Rempe bavi definicijom, odnosno klasifikacijom i terminologijom vojne glazbe. Mnogi su ipak odlučili istaknuti zadatke i ulogu vojne glazbe u društvu. Navest ćemo neke navode za ilustraciju.

U Hrvatskoj enciklopediji stoji da je vojna glazba imala „isprva signalnu ulogu, pri davanju uputa u bitkama (npr. juriš ili povlačenje) i uređenju dnevnog ritma u vojničkim logorima, te psihološku, u svrhu jačanja borbenog morala. Suvremeni ustroj vojske i način ratovanja isključuju uporabu bojne glazbe u ratnim prilikama, pa se ona danas rabi samo pri ceremonijama (mimohodi, pozdravi, dočeci, sprovodi i sl.).“⁷ Istaknimo kako se, za razliku od drugih sličnih opisa zadaća vojne glazbe, članak u Hrvatskoj enciklopediji jedini osvrnuo na sadašnju suvremenu praksu nekorištenja vojne glazbe tijekom aktivnih bitaka (iako se i to može dovesti u pitanje, kao na primjeru glazbenog 'nadmetanja' hrvatskih i srpskih postrojbi u Domovinskom ratu⁸).

U zajedničkom članku Lovorke Čoralić, Vjere Katalinić i Maje Katušić pod imenom „Bubnjari, timpanisti, trubači i pifaristi: glazbena pratnja u mletačkim prekojadranskim kopnenim postrojbama u 18. stoljeću“ stoji: „Aktivne su vojne postrojbe oduvijek uključivale i nekoliko glazbala koja su morala biti upotrebljiva u hodu i dovoljno glasna kako bi mogla služiti u signalne svrhe i tako jasno upućivati i prenositi zapovjednikove naredbe, plašiti neprijatelja, te davati ritam koračanja u akcijama“. (Čoralić, Katalinić i Katušić 2016:28)

⁷ Vojna glazba. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=65198> (31. kolovoz 2021)

⁸ “Razgovori s vojnicima iz ratnog razdoblja potvrđuju da su se pjesme poput [*Bojne HOS-a*] koristile na prvim crtama bojišnice s namjerom izazivanja neprijatelja.“ (Pettan 1998)

Moramo obratiti pažnju na početak ove rečenice – autorice tvrde da otkad je vojski, otad je i vojne glazbe!

Nakon ovog slijedi pitanje: mogu li se ti signali i njihova funkcionalna uloga smatrati glazbom? Nadalje, autorice navode: „u raznim su se povijesnim razdobljima zapošljavali i veći glazbeni sastavi, uglavnom zbog reprezentativnih zadataka, dok su u mirnodopskim razdobljima njihove zadaće često prelazile stroge okvire temeljne službe. Tada su se pred njih postavljali i veći glazbenički zahtjevi te se tražila i viša razina muziciranja.“ (Čoralić, Katalinić i Katušić 2016:28) Ako ćemo prvi citat vezati uz problem 'je li ovo početak *glazbe* u vojnoj glazbi', mogli bismo ovaj drugi citat spojiti uz 'je li ovo kraj *vojnog* u vojnoj glazbi'. Istina jest da bi mogli gledati na ovu situaciju kao prebacivanje između službenog/funkcionalnog/protokolarnog i slobodnijeg/umjetničkog/otvorenog lica vojne glazbe (o čemu je govorio i pukovnik Vukovojac-Dugan o SPO OSRH), no nema razloga zašto ne bi postojala stabilna ravnoteža između ove dvije naizgled nepovezive uloge.

Vjera Katalinić je u svom drugom članku o vojnoj glazbi, „Emocionalno slavljenje pobjede – prilog poznavanju glazbenih zbivanja u blizini protuturske granice 1789. godine“ također objasnila početno pitanje: „Zadaća vojne glazbe bila je trojaka: davanje signala i prenošenje zapovijedi tijekom bitke, artikulacija dužnosti u vojnome logoru, te zabava. U doba predaha između vojnih pohoda vojna glazba redovito je muzicirala na plesovima i kostimiranim zabavama koje su, osobito u zimsko doba i za poklada, priređivali plemići na svojim posjedima ili organizirali poduzetnici u gradskim palačama i gostionicama.“ (Katalinić 2013:189)⁹ Ova podjela je praktična jer ju čini na temelju prostora: bojišnica, vojne jedinice i civilno područje. Nadalje, Katalinić govori kako „često u gradovima i nije bilo (dovoljno) obrazovanih civilnih glazbenika pa su oni vojni spašavali razne situacije, bilo u privatnim, bilo u javnim prigodama.“ (Katalinić 2013:189-190) Školovanih glazbenika je tijekom povijesti bilo relativno malo i njihov položaj je dugo bio na nivou obrtnika, a tek kasnije umjetnika. Pojam 'freelancera', iako nedavno uveden, može se naći u nekoliko primjera života glazbenika od 19. stoljeća nadalje, no ipak moramo imati na umu kako su glazbenici najčešće bili u nečijoj službi – crkvenoj ili dvorskoj te, ono što udžbenici često zaborave, vojnoj.

Za kraj priložimo još jednu misao koja uz navedene zadaće vojne glazbe ističu i onu psihološke pomoći: „Puhački sastavi vojnih formacija imali su često vrlo značajnu funkciju u

⁹ Ovaj navod je temeljen na definiciji iz *Grove Music Online* iz 2001. godine koji smo citirali ranije.

podizanju borbenog morala u ratničkim pohodima, dok su u mirnodopskim razdobljima odigrali važnu ulogu u promicanju glazbenih ostvarenja u svojim sredinama. Naročito su bili pogodni prigodom manifestacija na otvorenom, kad se njihov snažni, kompaktni zvuk razlijegao širokim prostorom...“ (Kraker i Mirnik 2018)¹⁰ Vojna glazba je kroz svoju povijest, izgleda, samo dobivala nove zadatke, no ona ih je prihvaćala i odrađivala, tako pomažući glazbi na najraznovrsnijim pozornicama.

Koračnice

Prva asocijacija neupućenih na riječi 'vojna glazba' bi vjerojatno bila 'koračnica'. I uistinu, koračnica (ili marš) je gotovo preuzela ulogu simbola vojne glazbe i predstavlja jedan od njezinih glavnih polazišta kao i odredišta – ovdje mislim na koračnicu kao početni motiv ili 'ugodaj' za skladanje vojne glazbe, ali i koračnice u doslovnom smislu njezinog korištenja u marširanju vojnika. U dosad još uvijek neprevedenoj knjizi *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart* iz 1938. godine, Peter Panoff kaže: „Bez marša vojna glazba je nezamisliva. Ovo dvoje su nerazdvojno povezani (...) To je najčišća i najiskrenija glazba vojnika (...) njezina svrha (je) regulirati korake i dizati vojnički duh.“ (Panoff 1938:141)¹¹

Možda bi se i upućeniji iznenadili kako koračnica zapravo nema korijene u vojnoj glazbi, niti je u početku bila povezana s uniformiranim koraćanjem. U svojoj knjizi *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (koja je bila moj najbogatiji i najzanimljiviji pisani izvor) engleski glazbeni teoretičar, profesor i kritičar Raymond Monelle objašnjava: „Izraz 'marš', koji je izvorno značio manevar, metonimijski je primijenjen na signal bubnja ili trube koji je označavao pokret. U početku se nije odnosio na glazbeni broj.“ (Monelle 2006:115) Drugim riječima, koračnica isprva uopće nije bila glazbeni oblik, ni u smislu riječi *glazbeni*, kao ni u smislu riječi *oblik*. Postojala je samo kao zvukovni signal, nešto poput zvižduka ili pucketanja prstiju.

Klasična glazba je zatim u kasnom srednjem vijeku i doba renesanse preuzela ovaj manevar i podarila mu glazbenu odoru. Iako će biti kasnije više riječi o tome kako je marš

¹⁰ Citat iz popratnog teksta Branka Polića na omotu gramofonske ploče *Stare slave djedovina: Promenadni koncert vojne glazbe Carske i kraljevske 53. i 70. pješačke pukovnije u Zagrebu*

¹¹ Upravo zbog ovih razloga ćemo pomnije razmotriti koračnice iz repertoara Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH, te se u Prilogu br. 2 nalazi popis svih koračnica iz njihove nototeke.

korišten u gotovo svim oblicima klasične glazbe kroz gotovo sva razdoblja, ona je gotovo uvijek predstavljala „heroizam i pobjedu. Ovo se najbolje očituje kada nam skladatelji jasno naznače da slušamo marš, poput Wagnerovog *Huldungsmarscha* ili Elgarovih *Pomp and Circumstance* marševa.“ (Monelle 2006:113) Dok je dobivao svoje glazbene odlike, marš zapravo čak ni u vojsci nije odmah zadobio svoju osnovnu zadaću, kao što Koraljka Kos govori: „Koračnica, dakle, služi za poticanje pokreta, za psihičko „oživljavanje“ i ne predstavlja sredstvo za reguliranje koraka u suvremenom vojnom smislu. Više se puta u tekstovima govori o funkciji bubnjanja u veselom svakodnevnom druženju graničara: „Ja bubnjam uz marširanje, mačevanje, šaržiranje, uz ples i skakanje.““ (Kos 1990:254)

Mogli bismo onda zaključiti da je koračnica napravila 'puni krug' u svom postajanju – počevši samo kao zvukovni signal, zbog svoje asocijacije uz vojske i ratovanje počela je služiti kao tematski simbol u glazbi te se tako, glazbeno urešena, vratila u vojne redove kako bi razonodila društva, a tek se onda ponovno vezala uz svoju originalnu ulogu. Monelle isto potvrđuje ovo: „Marš, počevši kao signal, pretvorio se u uglavnom ceremonijalni komad, ali kasnije je oporavio aspekte zapovijedanja kada su vojske počele koračati u ritmu i ansambli su usvojili turski način sviranja.“ (Monelle 2006:134)

Prisutnost vojnih motiva u klasičnoj (ali i drugoj) glazbi je široka, raznolika i vrlo složena tema. Ona bi zahtijevala ozbiljniji teorijski i estetski pristup primjerima iz klasične glazbe koji su našli inspiraciju u koračnicama i drugim vojnim i ratnim pojavama, te prelazi okvire ovoga rada.

Nacionalizam i vojna glazba

Najjasnija poveznica koja redovito asocira na termin vojna glazba jest nacionalizam. Definicija nacionalne glazbe ne postoji. U *The Oxford Dictionary of Music* možemo pronaći pojam *patriotic music* koji je definiran kao „glazba koja izražava predanost naciji“¹². No već od iduće rečenice postaje jasno da autor James J. Fuld misli samo na američku patriotsku glazbu (iako se članak ne zove *American Patriotic Music*). Pojam 'domoljubne glazbe' se kod nas, čini se, odnosi samo na pjesme iz popularne glazbe koje su nastale vezane za Domovinski rat. Kako onda opisati glazbu koju su stoljećima prije izvodili vojni glazbenici?

Ono što prije svega moramo razjasniti je činjenica da nije sva nacionalna glazba (tj. ona koja nosi nacionalne konotacije ili ima nacionalističke motive) vojna (ni 'ratna', niti mora imati političke asocijacije – može biti čak i lišena domoljubnosti), ali, bar po mom mišljenju, svaka je vojna glazba nacionalna. Svaka vojska je jedna od glavnih službenih tijela neke republike i njezini članovi prezentiraju svoju državu u svijetu. Iako nisu službeni nacionalni simbol poput zastave, grba i himne, vojnici su službenici svoje države i kao takvi sve njihove akcije predstavljaju njihovu zemlju. Možemo stoga tvrditi da je glazba koju vojni orkestar svira nacionalna glazba. To, naravno, ne mora značiti da glazba koju izvodi službeni hrvatski Orkestar OSRH mora biti hrvatskog podrijetla, ali njihovo djelovanje će uvijek biti povezano s idejom hrvatske nacije i narodnosti.

Iako se prvenstveno bavi hrvatskim operama, Sanja Majer-Bobetko u svom prilogu ranije spomenutom Pettanovom zborniku tvrdi: „Pitanje nacionalnog identiteta u glazbi usko je povezano s konceptom nacionalizma. Potraga za nacionalnim identitetom osjetila se u književnosti i umjetnosti čim se osjetila u politici.“ (Majer-Bobetko 1998:79) Voditelji nacionalnog pokreta (bez obzira o kojoj državi se radi) obraćaju posebnu pozornost na trenutno stanje glazbe (kao i kulture općenito) u zemlji. Glazba pogotovo u doba ratnih trzavica igra važnu ulogu, što pojašnjava i sam etnomuzikolog Svanibor Pettan u uvodu svom zborniku *Music, Politics, and War: Views from Croatia*: „Glazba ima različite funkcije u političkim i ratnim kontekstima i čini se da je teško svrstati te funkcije u kategorije koje se međusobno isključuju. Rat u Hrvatskoj potvrdio je tri osnovne funkcije: ohrabrivanje – onih

¹² Fuld, James J. “Patriotic music”. *Grove Music Online*. 10. Oxford University Press. Dostupno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002225007> (31. kolovoz 2021)

koji se bore na prvoj crti bojišnice i onih koji se kriju u skloništima; provokacija i ponekad ponižavanje usmjereno prema onima na koje se gleda kao na neprijatelje; i pozivanje na uključivanje u rat onih koji nisu izravno ugroženi – uključujući sugrađane, dijasporu i donositelje političkih i vojnih odluka u inozemstvu.“ (Pettan 1998:13)

Iako se njegov tekst bazira na Domovinskom ratu, ove tri funkcije glazbe su vrlo vjerojatno univerzalne (no ne nužno istovremeno). Glazba je u ratnim razdobljima bila od velike važnosti i to ne samo vojnicima niti samo profesionalnim glazbenicima: „Glazba se također smatrala medijem u kojem su pojedinci i skupine mogli izraziti svoju percepciju rata – s jedne strane kako bi izazvali žar za aktivnost u vojsci i potaknuli podršku ratnim naporima kroz veličanje domoljublja, herojskih pojedinaca, bitki i vojnih postrojbi; s druge strane kako bi oplakivali žrtve i pustošenje.“ (Pettan 1998:13-14) Kao veliki izvor ohrabriranja, poticanja na djelovanje, provokacije neprijatelja, utjehe i podrške – glazba je, bez obzira kakva bila, igrala neporecivo važnu psihološku ulogu u ratu. Iako ne možemo tvrditi kako je upravo ona možda prevagnula u nekim značajnim osobnim trenucima, ipak moramo istaknuti kako je pomogla mnogima u vrijeme kada im je pomoć bila najpotrebnija.

Samo određivanje identiteta (ne samo nacionalnog) je svojevrsni 'rat u malom': „Identitet se formira stavljanjem Nas nasuprot Njih, kroz negativne i pozitivne procjene. Strukturiran je „iz sukoba, divergencije i suprotstavljanja, barem onoliko koliko i iz reda i sličnosti.““ (Ceribašić 1998:110) Kako bi definirali što je nešto, moramo reći što to čini, čemu je to slično i – ono što je vrlo važno kod određivanja nacionalnog identiteta – što to *nije*. Kakva bi onda bila hrvatska nacionalna glazba? Od izvora koje sam konzultirala jedini se Širola odvažio odgovoriti na to pitanje: „Muzika Južnih Slavena puna je fantazija, puna dubokog najpredanijeg osjećaja, strasna: predmet, koji prikazuje, vazda karakterizira, zato je prema prilikama idilska, naivna, bojna; ona je tajnim govorom, koji razumije potpuno samo Jugoslaven. Srodna je muzici Rusa. Ako se Nijemac u svojoj muzici očituje ozbiljnim misliocem, Francuz kao uglađeni svjetski čovjek, a Talijan kao pustolov, očituje se Jugoslaven u svojoj muzici pjesnikom.“ (Širola 1922:114)

Mi nismo u prilici obasipati hrvatsku vojnu glazbu samo divnim pridjevima kako bi je okarakterizirali, ali se nadamo da ćemo joj ipak ovim pregledom osvijetliti i ukazati poštovanje koje zaslužuje.

Utjecaj vojne glazbe na druge glazbe

Vojna je glazba, bez obzira na svoju reputaciju, bila znana mnogim drugim glazbenicima. Nakon što je središnja Europa upoznala osmanlijsku praksu izvođenja vojne glazbe, kao i njezin instrumentarij, mnogi su skladatelji, počevši od najznačajnijih predstavnika klasicizma – Franza Josepha Haydna i Wolfganga Amadeusa Mozarta – počeli imitirati ovaj zvuk. Neki su čak uvrštavali doslovne citate iz postojećih koračnica u svoje kompozicije.

Bilo je to obostrano usvajanje, prilagodba, a zatim i prisvajanje raznih elemenata vojne (osobito osmanske) glazbe i europske klasične glazbe. Što je od toga učinjeno u znak počasti i divljenja prema onom drugom, a što bi se mogla smatrati preslika glazbenih obilježja nije lako za raspraviti. Trebalo bi se fokusirati na pohvalno širenje i propagiranje širokih repertoara od strane vojnih glazbenika, što je bio cilj i Rempeovog članka: „Međutim, nadilazeći zastarjelu raspravu je li nešto homogenizacija ili hibridizacija – lako je vidjeti dokaze oba fenomena u postupcima vojnih glazbenika – (...) naglasit ću vrlo šarolike glazbene misije koje su vojni glazbenici izvršavali izvan jednostavnih širenja marševa.“ (Rempe 2017:328)

Jedan od glavnih fenomena vojne glazbe jest njezina mobilnost. Putujući s vojskama preko granica država, bila je, namjerno ili nenamjerno, jedan od glavnih faktora prepoznavanja neke vojske. Uz sve detalje njihovih uniformi, oklopa, zastava, oružja, postrojenja, itd., njihova glazba je bila zvučna pratnja muškarcima u službi države te im je, možemo reći, oblikovala njihov grupni identitet i činila ga postojanim. Pokretljivost je glavni razlog zašto je vojna glazba postala globalna pojava, te zašto možemo naći toliko sličnosti npr. u koračnicama vojski različitih država, čak i različitih kontinenata. Rempe koristi taj specijalni faktor kao glavni motiv u svom istraživanju o internacionalnom utjecaju europskih vojnih orkestara i ansambala u 19. stoljeću, te kako su upravo vojni glazbenici bili jedni od najvažnijih (i najuspješnijih) kulturnih 'kolonizatora': „Drugim riječima, kako bih uravnotežio ovu jednosmjernu priču, prvo ću ispitati putove, a ne korijene, i dekonstruirati glazbeni idiom barem donekle pokazujući da je i sama zapadna vojna glazba, koja je počela putovati u devetnaestom stoljeću, globalna zvučna kulisa na koju su utjecali međukulturni susreti, prvenstveno s Osmanskim Carstvom.“ (Rempe 2017:328)

Na primjeru Hrvatske pogledajmo kako je vojna glazba utjecala na druge grane glazbe. Dobar primjer kako je višestoljetno ratovanje utjecalo na praksu crkvenog pjevanja možemo naći u prilogu Jerka Bezića za zbornik Svanibora Pettana *Music, Politics and War: Views from Croatia* pod imenom „Croatian Traditional Ecclesiastical and non-Ecclesiastical Religious Songs Sung During Onerous Times“. (Bezić 1998) Njegov rad nudi vrlo dobar pregled pojedinih crkvenih pjesama tradicionalno vezanih uz odabrana mjesta na jadranskoj obali te njihovu adaptaciju tokom više stoljeća hrvatske povijesti. Božidar Širola se u svom *Pregledu povijesti hrvatske glazbe* toliko zanio ovom poveznicom da tvrdi: „U [crkvenim] napjevima razbiramo odlike neobične živosti, raznolikosti i snage, koja se razvila u stoljetnim borbama Jugoslavena proti okrutnoga neprijatelja svoga i protiv neprijatelja Kristova križa.“ (Širola 1922:41)

Ratna događanja i vojna služba su zasigurno utjecali i na folklornu glazbu Hrvatske. Kao primjer navedimo Širolino predstavljanje etnomuzikoloških istraživanja češkog etnologa, folklorista i slikara Ludvika Kube na našim prostorima. Opisujući specifičnosti međimurskih pučkih popijevki od ostalih sličnih oblika u susjednim hrvatskim krajevima, ističe kako je upravo blizina mađarskoj granici i dugogodišnje ratovanje s istima uzrokovalo ovaj fenomen: „Tu će početi jedan, drugi će dometnuti štogod, tako treći, pa četvrti i popijevka je gotova. Dakako da reminiscence svega onoga, što su čuli u svijetu i naučili u vojništvu moraju prevladati, otale tuđinski upliv.“ (Širola 1922:133) Ostali dijelovi Hrvatske su također bili upoznati s vojnom glazbom – čini se da je ona, za razliku od ljudima najpoznatije lokalne crkvene i folklorne glazbe, svojim načinom sviranja predstavljala pojam uniformiranosti i postojanosti. Možda je ova tvrdnja prenategnuta, ali u prikazu tradicionalne glazbe Dalmacije Kuba se pri razgovoru sa sviračem dipala Mate Skorićem ipak uvjerio u ovo: „Sam svirač Mate Skorić odgovorio je Kubi, kad ga je ovaj prekinuo i umolio neka nešto ponovi: „Ne mogu ja svirati kao vojnička banda, kojoj kapelnik kaže: svirajte to i to! Sviram što mi na um pane, što mi pod prste dođe.““ (Širola 1922:111)

Više primjera koji su vezani za specifično mjesto, vrijeme i situaciju ćemo predstaviti u našem povijesnom pregledu razvoja vojne glazbe u Hrvatskoj.

Pregled literature

Mjera uspjeha, tj. važnosti nekog događaja je često njegovo uvrštavanje u historiografske priručnike. Tako se i u svim pregledima povijesti hrvatske glazbe nalaze vrhunci i najvažnije osobe hrvatske glazbene scene. Koliko je tu mjesta za vojnu glazbu? Baza literature koju smo koristili su, kronološkim redoslijedom: *Pregled povijesti hrvatske glazbe* Božidara Širole (1922.), *Povijest hrvatske glazbe* Josipa Andreisa (1974.), *Stoljeća hrvatske glazbe* Lovre Županovića (1980.), *Hrvatska glazba* Ennija Stipčevića (1997.) i *Kratka povijest hrvatske glazbe* Stanislava Tuksara (2000.).

Prvo djelo koje se bavi upravo hrvatskom povijesti glazbe je napisao Stjepan Hadrović 1911. godine. Ova *Kratka povijest glazbe* (ili, točnije, *Kratka povjest* [!] *glazbe*), nastala je po djelima B. Kotha i F. Kuhača. Iako ovo jest „prvo djelo svoje vrste u našoj literaturi“ (Širola 1922:273), mi ga ne uzimamo u obzir zbog brojnih negativnih kritika, nepouzdanih i neprovjerenih podataka u njemu, kao i manjku fokusiranja na svoje uže područje.

Jedno od djela koja koristimo u ovom radu jest *Pregled povijesti hrvatske glazbe* Božidara Širole (1922.), koja se smatra prvom relevantnom povijesti hrvatske glazbe. Širola odmah na početku ističe težinu ovog poduhvata. Iako ovaj apologistički stav nije neuobičajen kod autora sličnih djela, Širola otvara jedno važno pitanje: može li uopće postojati gotova i potpuna povijest glazbe; bez obzira na geografsko područje koje bi ona uzimala u obzir? Odgovor mora biti ne. Ta se Širolina opaska ne bi trebala shvaćati kao sumnja u osobnu kompetenciju, već kao tvrdnju od koje 'pati' svaka povijest glazbe.

Širola je cijeli svoj pregled povijesti hrvatske glazbe organizirao oko za njega središnjeg događaja – Ilirskog preporoda. Tada se počela stvarati jedinstvena hrvatska kultura kao posebno nacionalno dobro, različita od kultura susjednih zemalja. Stoga možemo shvatiti kako je Ilirski pokret potvrda hrvatstva na kulturnom i društvenom polju, za razliku od dosadašnje glazbe koja je dijelila mnoge značajke s drugim srednjo- i južnoeuropskim zemljama.

Istina jest da je Širola jedini autor povijesti hrvatske glazbe koji se u ovoj mjeri posvećuje tradicionalnoj glazbi, dok ju ostali autori spominju samo kao izvor inspiracije za skladatelje klasične glazbe; no zašto ju ostavlja u (davnijoj) prošlosti, ne osvrćući se na

njezino postojanje u modernije doba? Vjerojatno uvidjevši problematičnost ovog postupka, Širola će kasnije prepraviti svoj originalni tekst i objaviti dva odvojena historiografska sveska: *Hrvatska narodna glazba* (1940.) i *Hrvatska umjetnička glazba* (1942.).

Možemo reći da od svih autora relevantnih povijesti hrvatske glazbe nijedan ne trpi tako oštre kritike poput Josipa Andreisa. Objavljena 1974. godine, njegova „četverosveščana povijest svjetske i hrvatske glazbe“ je „jedinstveno i dosad nenadmašno djelo hrvatske historijske muzikologije. U svim svojim izdanjima na hrvatskom i engleskom jeziku udžbenik generacija studenata i priručnik ljubitelja glazbe u zemlji i inozemstvu“ (Tuksar 2000:131), te se i danas, gotovo 50 godina kasnije, koristi kao glavni izvor podataka za ispite iz povijesti glazbe na službenom prijemnom ispitu Muzičke akademije u Zagrebu.

Kao jedan od primjera negativnih osvrta na Andreisovo pero je članak Zdravka Blažekovića „Andreisove nacionalne odrednice pri kreiranju imaginarnog muzeja hrvatske glazbe“. (Blažeković 2009) Autor smatra kako bi Andreisova knjiga trebala prikazati istinsku sliku ovoga drugog, te više obraća pažnju na ono što *ne* piše, nego na ono što piše. Valjan argument, ali on bi se mogao upotrijebiti za gotovo svaku napisanu povijesnu knjigu. Uvijek se može nešto nadodati i nijedna historiografska studija ne može obuhvatiti sve informacije o toj temi. Moglo bi se kritizirati svakog pojedinog autora pregleda povijesti hrvatske glazbe zašto nije više pisao o vojnoj glazbi kad je ona bila jedan od važnijih aktera u našoj povijesti. Umjesto toga isticat ćemo sve važno vezano uz vojnu glazbu u ovim historiografijama kako bi svoj pregled učinili što jasnijim i potpunijim u okviru naših mogućnosti.

Slijede Županovićeve *Stoljeća hrvatske glazbe*. Njegov kićeni stil pisanja, iako pjesničkog tona, često se čini prezahtjevan za mlađe generacije, te je razumljivo zašto se još i danas gotovo u svim srednjim glazbenim školama i na mnogim akademijama u Hrvatskoj preferira dati učenicima Andreisovu historiografiju kao obavezno štivo.

Slično kao Širola, i Županović će uzeti doba rađanja nacionalnosti i ratnih neprilika kao sredstvo za razdiobu razvoja kulture, no u njegovom slučaju to će biti vrijeme narodnooslobodilačke borbe (i neposredno desetljeće nakon ovoga će gledati kroz prizmu Drugog svjetskog rata i ukazivati na posljedice u „poratnom desetljeću obnove i izgradnje zemlje“ (Županović 1980:303)). Za nas će posebno zanimljivo biti analizirati njegov prikaz glazbenih aktivnosti na samoj bojišnici te kako je rat i novi komunistički pokret utjecao na kulturni plan Hrvatske sredinom 20. stoljeća.

Poput Županovića, i naš sljedeći je autor glazbene historiografije, Ennio Stipčević, svjestan kako je brzo nastalo njegovo djelo nakon njegovog prethodnika (iako je razlika zapravo tri puta veća). „[N]akon Županovićeve sinteze iz 1980. znatno su uznapredovala istraživanja, kako suvremene, tako, još više, starije hrvatske glazbe, objavljeno je stotinjak muzikoloških studija, desetak monografija, više notnih izdanja, riječju, pojavile su se mogućnosti za preispitivanje, novo vrednovanje, poneko drukčije metodološko polazište. Istodobno, mnoga od tih recentnih proučavanja, čiji su rezultati obično tiskani u stručnim časopisima i edicijama ograničene naklade i distribucije, za širu su kulturnu javnost ostala prilično nepoznata.“ (Stipčević 1997:5)

Uz konstantna nova istraživanja i objavljivanja novih studija svake godine, Stipčević je 1997. godine već procijenio da bi nam trebala četvero- do peterosveščana povijest hrvatske glazbe. Ambiciozan projekt. Nadajmo se da će nove generacije muzikologa biti jednako plodne kao i one u drugoj polovici 20. stoljeća te da će se više autora odvažiti napisati jednu veliku, što obuhvatniju povijest hrvatske glazbe kako bi svaki učenik, student, glazbenik i ljubitelj glazbe imao referentni izvor za svako njihovo pitanje.

Posljednji pregled povijesti hrvatske glazbe koji je pomogao pri stvaranju ovog diplomskog rada jest *Kratka povijest hrvatske glazbe* Stanislava Tuksara. „Svaki je odjeljak opsegom tako koncipiran da pruži kratku i kondenziranu informaciju o odgovarajućoj cjelini s rasponom čitanja od nekoliko minuta do najviše jednoga sata. Tako se preglednim tekstovima željelo pružiti kratku sintezu pogleda na glazbu i glazbenu kulturu određenoga razdoblja.“ (Tuksar 2000:7)

Najmanjeg je opsega, kao neki 'muzikološki memento'. Tuksar vrlo uspješno i koncizno prikazuje najvažnije događaje u svim razdobljima hrvatske glazbe u jako preglednom stilu te uz dobro odabrane prijedloge za daljnja čitanja i slušanja. Također, unatoč sažetosti, neke podatke iz naše glazbene povijesti možemo saznati samo u ovom pregledu.

Ako je cilj povjesničara da prikaže dio povijesti što nepristranije moguće, mogli bismo reći kako Tuksar i u ovome odnosi pobjedu – njegova uredna organizacija teksta ne trpi ni od najmanje estetske ili osobne kritike, te bi mu bilo gotovo nemoguće pronaći manu konteksta svog vremena.

Ostale bibliografske jedinice u ovom radu uzete su po principu traženja 'vojnog' ili 'ratnog' kao ključne riječi neke publikacije. Prvenstveno se oslanjajući na bazu Muzičke akademije u Zagrebu, Knjižnice grada Zagreba i internetske repozitorije akademskih članaka poput Hrčka ili JSTOR-a. U predstojećem poglavlju Povijesti vojne glazbe u Hrvatskoj ćemo koristiti sve relevantno upravo iz ovih izvora.

Povijest vojne glazbe

U srednjem vijeku najveći dio stanovništva je bio siromašan. „Muzika je bila „delicae“ višeg društva, plemića i velikaša, koji su živjeli životom zapadnih naroda i bavili se umjetnošću poput njih. Komornu muziku, početke orkestralne muzike, a tako i dramatsku muziku, operu pisali su kompozitori za to odabrano plemićko općinstvo, a ne za puk“. (Širola 1922:1)

Početkom 14. stoljeća se formira Osmansko Carstvo, 'kolijevka vojne glazbe'. Pojava turske vojne glazbe je prethodila onom njihova carstva. Američki glazbeni knjižničar, William Lichtenwanger u svom članku „The Military Music of the Ottoman Turks“ govori: „Najraniji navodi u vezi s prototipima osmanlijskog vojnog ansambla se nalaze u kineskim referencama na vojne instrumente koje su ratnici Hana nabavili od svojih turskih susjeda u središnjoj Aziji, oko početka kršćanske ere.“ (Lichtenwanger 1948:22) Također se vjeruje da se vojni instrumenti spominju na Orhonskim natpisima, velikim memorijalnim pločama iz 8. stoljeća u Mongoliji¹³.

Rempe objašnjava da, dok su vojni orkestri u pravom smislu veće organizirane skupine instrumentalnih svirača „bili uobičajeni u dvanaestom stoljeću u Indiji i na Bliskom Istoku, srednjovjekovna europska vojna glazba sastojala se od trubača i timpanista s jedne, te *lansquenets* frulaša i bubnjara s druge strane.“ (Rempe 2017:329) Tih svirača je bilo tek šačica za svaku regimentu¹⁴, još ako uzmemo u obzir 'neglazbenost' njihovih osnovnih zadaća, ne bismo ih mogli nazvati ansamblom u smislu glazbene izvođačke skupine.

¹³ Preuzeto sa službene stranice Ministarstva kulture i turizma Republike Turske: <http://www.ittmt.org/EngMehter.html>

¹⁴ „Na mnogim dvorovima nije bilo više od četiri trubača, a jedna regimenta od 400 *landsknechts* obično je sadržavala samo dva frulaša i dva bubnjara, koje su u njemačkim zemljama nazivali i *kleines Feldspiel*.“ (Rempe 2017)

Trubači srednjeg i ranog novog vijeka predstavljaju zanimljivi slučaj glede socijalnog statusa glazbenika. Postojale su dvije, nazovimo ih, vrste trubača: (1) *Hoftrumpeter* (hrv. 'dvorski trubači') koji su se organizirali u zatvorene cehove i koji su se povezivali uz plemićke posjede i konjicu, i (2) gradski trubači, koji su „rijetko bili članovi velikih državnih cehova“ te su bili „omraženi među cehovskim članovima“. (Monelle 2006:126) Monelle također ističe kako su, unatoč međusobnoj netrpeljivosti, obje vrste trubača „uživale visoki društveni status“ te da su puhački ansambli i na dvorovima i gradskim četvrtima imali „sličan repertoar i dužnosti“ (Monelle 2006:134), što nas dovodi do fanfara: trubači su služili kao signalni, tj. 'instrumenti najave' ili kao (vizualni i auditivni) element briljantnosti i svečanosti.

Sve vrste instrumentalnih svirača u Europi vezanih za vojne dužnosti te njihove različite zadaće u ratu i miru po prvi će put jasno doći na vidjelo tijekom Osmanskih ratova kada su janjičari, njihove elitne vojne jedinice, počeli prijetiti sigurnosti Svetog Rimskog Carstva i Hrvatsko-Ugarskog Kraljevstva na kraju srednjeg vijeka.

U Hrvatskoj je među običnim pukom vladala nepismenost, glazbena notacija je bila vrlo rijetka i gotovo se stoljećima koristila samo za zapisivanje crkvene glazbe, dok su se ostale vrste glazbe prenosile usmenim putem. Unatoč tome, gotovo svaki autor pregleda povijesti hrvatske glazbe se slaže kako je morala postojati i svjetovna glazba te je ona zacijelo „bila razvijenija no što pokazuju malobrojne sačuvane muzikalije.“ (Stipčević 1997:41) Županović isto tako tvrdi da se „na području cijele Hrvatske gotovo sigurno njegovalo i muziciranje svjetovnog karaktera, kako ono tzv. umjetničko tako i ono pučkog podrijetla (narodni melos)“. (Županović 1980:19) Istaknimo kako u svojoj knjizi Josip Andreis jedini spominje vojnu glazbu: „Što se tiče svjetovne glazbe – ukoliko pod njom razumijevamo muziciranje na feudalnim dvorovima vladara i velikaša, zatim u okviru gradskih ustanova, pa čak i u vojnim krugovima – i o njoj možemo malo što reći. Nagađamo i naslućujemo da je takvog muziciranja svakako moralo biti, vjerojatno i uz pomoć stranih glazbenika, kako to znamo iz povijesti slobodnog grada Dubrovnika.“ (Andreis 1974:7)

Dubrovnik se stoljećima mogao dičiti Kneževom kapelom, institucijom „u kojoj su glazbenici u vremenskom rasponu sve od 14. pa do početka 19. st. bili zapošljavani radi ranih gradskih, tj. državnih potreba“ a bila je „ustrojena po uzoru na slična glazbena tijela u europskim dvorovima i gradovima; tijekom 17. st. kapela je sadržavala manji ansambl raznih instrumenata.“ (Stipčević 1997:88) Andreis napominje kako uz njihovu zadaću participiranja

na crkvenim svetkovinama i drugim državnim i društvenim svečanostima, sudjelovali i na „vojnim paradama“. (Andreis 1974:40)¹⁵

Krajem srednjeg vijeka počinju se primjećivati i istočnjački utjecaji upravo na primjeru instrumenata koji su dolazili u upotrebu te razvijanjem postojećih: „Pa i u vojnoj se glazbi u graničnim područjima prema Turskoj može kod slavenskoga stanovništva zamijetiti sklonost turskim instrumentima. Konstanta i jezgra u toj glazbi zajednička je svirka jednog puhačkog instrumenta i bubnja. Ova je kombinacija na Balkanu poznata i prije dolaska Turaka.“ (Kos 1990:246) Sve ćemo to pratiti u vremenu koje dolazi.

Predstavničko tijelo turske vojne glazbe bili su *mehter* ansambli. Od kasnog srednjeg vijeka do doba prosvjetiteljstva, glazba ovih elitnih trupa bila je „simbol pompe i veličanstvenosti, kao i ljepote i čiste moći“. (Bowles 2006:534) Terminologija jest malo neprecizna, budući da riječ '*mehter*' označava samo jednog svirača, dok je '*mehter musikisi*' glazba koju sviraju '*mehter takımı*' (Kurtanović 2017:45); no sama riječ '*mehter*' se danas upotrebljava i za skupinu turskih vojnih glazbenika i za vrstu glazbe koju izvode. Bez obzira na to, gotovo svi autori se slažu da je ovaj vojni orkestar „bio najkarakterističniji simbol autoriteta i veličanstvenosti sultana i njegovih generala.“ (Lichtenwanger 1948:23)

Nažalost, ne možemo znati kako je točno zvučala *mehter musikisi* jer nema notnih zapisa njihove glazbe, ali iz popisa korištenih instrumenata i svjedočanstava europskih poslanika u Osmansko carstvo možemo rekonstruirati sliku janjičarskog orkestra. „Uz prodorne puhačke instrumente s jezičkom i moćnim limenim glazbalima i bubnjevima zvuk je bio zaglušujući. Temeljen na zurli, stožastoj oboi, i *boruu*, vrsti jednocjevne trube, [*mehter*] je sadržavao impresivnu kolekciju udaraljki, posebice tapan, dvoglavi bubanj koji se nosio preko tijela i svirao na obje glave, nagare, mali timpani, i *zli*, parovi činela koji se drže vodoravno ili ponekad okomito.“ (Monelle 2006:118)

Šesnaesto stoljeće je početak takozvane Vojne revolucije, nizu radikalnih promjena u tehnici i tehnologiji ratovanja. Uvođenje vatrenog oružja uznapredovalo je pješastvo iznad teškog konjaništva a time se mijenjao i vojni etos. Mit o jedinstvenom vojniku-heroju je dolazio iz aristokratskih krugova, no 'obični vojnik' sada polako postaje nadmoćan. Monelle objašnjava kako je plemićki „uzvišeni osjećaj časti sada bio znak klase, a ne vojne obveze“

¹⁵ Detaljniji podaci o Kneževoj kapeli mogu se naći u Demović, Miho. 1989. *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

(Monelle 2006:144) Od vojne revolucije u 17. stoljeću se isprepliću viteški etos i vojni profesionalizam, što će mijenjati umijeće ratovanja i oblik državnih uređenja.

U 16. stoljeću se javljaju prvi zapisi jednog od najreprezentativnijih fenomena vojski uopće – sinkronizirano marširanje. Christopher Duffy u svojoj knjizi *The military experience in the age of reason* kaže kako je ono bilo „karakteristično za Švicarce i *Landsknechts* tijekom renesanse, te Nizozemce i Šveđane u doba '*pike and shot*' formacija početkom sedamnaestog stoljeća.“ (Duffy 1987:111) Međutim, Peter Panoff ga ispravlja i kaže: „Ne možemo razmišljati u terminima modernog sinkroniziranog marširanja (...) *Landsknechts* nisu puno znali o tome. Kolona nije marširala na istu nogu ili istim korakom, kao što su [neki] tvrdili... Možda su svi krenuli lijevom nogom, no svaki je čovjek naknadno promijenio korak kako mu je odgovaralo. Ritam bubnja morao je samo postaviti brzinu marša i čuvati određeni red.“ (Panoff 1938:30)

Austrija je morala ojačati svoje granice i unaprijediti svoju obranu, te je stoga veći dio sjeverne Hrvatske pretvoren „u vojno upravno područje, tzv. „Hrvatsku granicu“, Vojnu krajinu ili Granicu, koje je neposredno bilo podređeno vojnoj upravi u Grazu i kasnije u Beču.“ (Kos 1990:249) Vojna krajina će doći do svog vrhunca u doba Marije Terezije koja će nizom reformi organizirati i usavršiti „dotad iregularne nacionalne trupe“. (Kos 1990:249)

Najbolji izvor za vojnu glazbu 16. stoljeća je nesumnjivo članak Koraljke Kos u kojoj autorica na temelju arhivskih i ikonografskih izvora kroji sliku karakteristika glazbenih i kulturnih praksi na hrvatsko-turskoj granici. Slično kao mi na početku, i ona naglašava da bi glazbu kojom se bavi u svojoj studiji „očito (...) svrstali u vojnu glazbu. No ipak to nije vojna glazba, barem ne u početku, jer jedinice kojima je pripadala još nisu vojne jedinice u užem smislu. To se odnosi i na izvođače: jesu li i koliko su to bili vojni glazbenici, ostaje otvorenim pitanjem. Sigurno je da su Cigani imali važnu ulogu u glazbi Krajine ali nije moguće utvrditi jesu li samo oni bili vojni svirači.“ (Kos 1990:250)

U 16. stoljeću ne možemo još govoriti o profesionalizmu vojnika u Vojnoj krajini, a tako ni njezinih glazbenika. Najvjerojatnije su samouki i/ili poluprofesionalni glazbenici dolazili u ratne logore koji su im priuštili hranu i smještaj. Tek kasnije u 17. i 18. stoljeću će strani profesionalni glazbenici, mahom iz Češke, dolaziti u naše krajeve usporedno sa zaletom europske vojne revolucije. Koraljka Kos nadalje opisuje dužnosti i djelovanja tadašnjih glazbenika u hrvatskim pograničnim jedinicama: „svirači [su] imali dvostruku zadaću: s jedne su strani morali ispunjavati svoje obveze prilikom vježbi i u ratu, a s druge su

bili nezamjenjivi pri važnim događajima u selu, naročito kod plesa.“ (Kos 1990:257) Ono što možemo reći jest da se u tom početnom periodu Vojne krajine „[s]vjedočanstva o životu i kulturi“ ovo područja odnose „poglavito na područje vojnih djelovanja i vojničkog života.“ (Marošević 2010:44) Tako je i glazba tog perioda, po dostupnim nam izvorima, uglavnom vojničke prirode.

Sudeći prema korištenim instrumentima (zurle, sopele, svirale uz razne bubnjeve i doboše) – kao i svjedočanstvima europskih poslanika koji su putovali jugoistočnom Europom do Carigrada – ne možemo reći kako je ta glazba sadržavala harmoniju. Tu se radilo „o netemperiranoj, reskoj i glasnoj glazbi koja se kretala u dugo izdržanim tonovima i kojoj je bubanj davao uzbuđujući, snažan efekt.“ (Kos 1990:257-258)

Hrvatska je na početku ranog novog vijeka kulturno i gospodarski stagnirala zbog mnogih političkih i ratnih previranja na njezinom teritoriju, no tvorbom Vojne krajine ona postaje jedinstveni vojno-obrambeni fenomen u cijeloj Europi koji će posebno utjecati na razvoj hrvatske vojne glazbe.

Ratno stanje je bilo trajno i sveprisutno obilježje ranog novog vijeka. Upotreba novog vatrenog oružja je sve važnija, a konjica – koju su činili u viteškom duhu obrazovani plemići – sve manja. „Društvo je bilo snažno prožeto vojničkim duhom... Društvene vrijednosti bile su vojne vrijednosti“. (Monelle 2006:143)¹⁶

Marširanje se još nije ustalilo. U regimentama gdje se koristilo, uvijek bi bubanj zadao početni ritam marša koji bi više služio zajedničkom početku koračanja negoli reguliranju koraka. „Pratećem bubnju ponekad bi se pridružile frulice u unisonu.“ (Monelle 2006:114)

Nakon neuspjele opsade Beča 1683. godine, sultan Mehmed IV. je caru Svetog Rimskog Carstva i ugarsko-hrvatskom kralju Leopoldu I. poklonio *mehter* ansambl. Bio je to početak upoznavanja sa specifičnostima osmanlijske vojne glazbe koju su kasnije preslikavali i uvrštavali razni europski vojni i nevojni orkestri u svoje redove. Zbog količine i glasnoće udaraljki „termin 'turska' ili 'janjičarska' glazba nakon 17. stoljeća [se] protegnuo na sve vojne ili civilne ansamble, u kojima udaraljke dominiraju nad puhačima. U tom se kontekstu može govoriti samo o stanovitom egzotičnom zvukovnom koloritu, jer je glazbena supstanca u

¹⁶ Ovaj citat zapravo nije izvorno Monelleov, već ga je on preuzeo iz nekog drugog izvora, ali nije naznačeno kojeg.

suštini ostala europska.“ (Kos 1990:258) Koraljka Kos ovdje ističe jednu bitnu komponentu u prisvajanju osmanskog glazbenog *turquerie* – europski su sastavi preuzeli i adaptirali nove instrumente i njihove nove zvukove u svoju već postojeću praksu, no ono što ih se neugodno dojmilo su izbacili.

Neprestana ratovanja, migracije stanovništva i gospodarske nedaće nastavile su negativno utjecati na hrvatsku kulturu i u 17. stoljeću. Zbog toga je prilika za glazbovanje bilo malo. Glazbenici nerijetko napuštaju svoju domovinu. „Izuzevši samostane raznih redova, koji su gajili crkvenu, a gdje koji i svjetovnu muziku, malo se mogla gajiti muzika u svim krajevima Hrvatske.“ (Širola 1992:52) Dvorovi, kao središta barokne glazbene kulture u Europi, su se u Hrvatskoj uništavali s propadanjem i nestajanjem imućnih obitelji. Stipčević objašnjava: „Gradski svirači – *piffari*, *trombonisti*, *timpanisti* – nerijetko su osim glazbene imali još jednu profesiju. Cijenjeni glazbenici, orguljaši, pjevači i instrumentalisti, bavili su se i prepisivanjem koralnih knjiga. (...) U 17. st. u Hrvatskoj se bilo teško profesionalno baviti glazbom.“ (Stipčević 1997:45)

U 17. stoljeću na primjeru Hrvatske nalazimo par zanimljivih slučaja vokalno-instrumentalnih ili vokalnih oblika vojne glazbe. Andreis i Županović navode kako su dubrovački plaćeni vojnici krajem 17. stoljeća pjevali jedan napjev (koji se može klasificirati i kao arija) zbora iz Palmotićeve drame s glazbom *Akile* kao koračnicu. Iako se čini malim slučajnim navodom, ovaj primjer pokazuje kako su i sami vojnici sudjelovali u stvaranju glazbe, te kako su, budući da se radi o većem broju ljudi i melodijama (možda i harmonijama) koje nisu na početničkom nivou, imali nekoga tko ih je izučavao pjevanju.

Što se tiče instrumentalne vojne glazbe u Hrvatskoj i dalje se najčešće temelji na kombinaciji šalmaj-bubanj, koju Koraljka Kos naziva „autohton[om] glazben[om] formacij[om] na Balkanu“ (Kos 1990:257) te napominje kako se još uvijek mogu naći primjeri ovog ansambla u zemljama bivše Jugoslavije. Uočavamo i novi način „izvođačke prakse na bubnju“ – „ponekad se udara samo s jedne strane, na zapadni način, ponekad pak svirač udara obostrano, po obje membrane, dakle na turski način“. (Kos 1997:251) Vidimo iz navedenog kako su ovi glazbenici i dalje bili primarno signalni te, iako su vjerojatno sudjelovali u neregistriranom zabavljanju vojništva i pučanstva, samo vojno glazbovanje u 17. stoljeću se još nije ukorijenilo. „Ovdje valja napomenuti da su takve signalne glazbenike plaćali i magistrati kako bi obavještavali stanovništvo i upozoravali ih na prirodne i druge nepogode, te ih sazivali zbog raznih objava.“ (Čoralić, Katalinić i Katušić 2016:29)

Tomislav Ražnjević opisuje vezu između države i nacionalnih vojski: „One su bile i jedini garant opstanka dinastije na prijestolju, a iz snage tih vojski proizlazila je snaga vladara.“ (Ražnjević 2010:67) Obučavanje budućih vojnika je preraslo u njihovo školovanje. Najstarija vojna akademija je Kraljevska danska pomorska akademija, koja je osnovana 1701. godine, a tijekom Napoleonskih ratova gotovo sve zemlje u Europi će uspostaviti vojno-obrazovane ustanove.

Nova disciplinirana vojska je smatrala nasilje neukusnim i barbarskim. Stanje mira je bio preferirani scenarij te se vojska, koja je sada činila svijet u malom, mogla fokusirati na svoje uniforme, zabave, glazbu i plesove. Sav ovaj fokus na estetiku i ponašanje je bilo jako teatralno. Johann Friedrich von Flemming, lovački i vojni pisac iz 18. stoljeća je izjavio kako je „ceremonijalnost doživjela vrhunac“ u ovom razdoblju. (*Der vollkommene deutsche Soldat* 1726)¹⁷ Bogatstvo, dokolica i ugađanje su češće rezultirali malodušnim oholim kicošima nego muževnim neustrašivim borcima.

Turquerie (ili *alla turca* – čest naziv u klasicističkoj glazbi tog utjecaja) je svoj vrhunac popularnosti doživio sredinom 18. stoljeća kada se ukorijenio u gotovo kutove europske kulture. Ova se adaptirana 'razvodnjena' verzija bitno razlikuje od originala. Koliko su Europljani bili fascinirani turskim zvukom, toliko se i Osmanlija dojmila europska glazba. Zatišjem Osmanskih ratova je počeo obrnuti proces adaptacije vojne glazbe. Na početku 19. stoljeća će čak Mahmud II. pozvati Giuseppea Donizettija, brata slavnog opernog skladatelja, na svoj dvor kako bi revolucionirao tursku vojnu glazbu i prekrojio ju 'na europski način'. Multikulturalizam ipak ima svoje posljedice i ovime će se izgubiti sve unikatne posebnosti i čari kojima su se dotada dičili *mehteri*.

Dugi proces etabliranja sinkroniziranog marširanja u 18. stoljeću dolazi do kraja. Ova sinkronizirana tehnika je postala uvriježena u svakoj europskoj vojsci, a po prvi put se javlja i vojna koračnica kao vlastiti glazbeni žanr. Njegovo uspostavljanje u repertoar vojnih ansambala nije bio ni slučajan ni iznenađan: „Čini se da su najraniji marševi – u smislu glazbenih brojeva – bili djela umjetničke glazbe, a ne vojni komadi. To (...) objašnjava iznenađnu pojavu marševa za vojsku; vojne koračnice prepisivane su iz repertoara domaće i komorne glazbe“. (Monelle 2006:115)

¹⁷ Preuzeto iz Duffy 1987:6

Monelle objašnjava kako su trubači, bez obzira radili oni u vojsci ili na dvorovima, bili „glazbenici visokog značaja, i nisu se htjeli poniziti sviranjem u pješaštvu“. (Monelle 2006:116) Sudeći po njemu, razne vrste lovačkih rogova su pokušale upotpuniti tu funkcionalnu prazninu u pješaštvu i koristili su se kao signalni instrumenti, no njihova upotreba nije dugo trajala, budući da je uslijedila reformacija vojnih ansambala po turskom stilu. Uz ovo 18. stoljeće je i početak razvijanja limenih puhačkih instrumenata – novim tehnologijama gradnje stvaraju se nove vrste i novi zvukovi. Ove tehničke inovacije su „u početku naišle na veliki otpor među limenim glazbenicima koji se nisu željeli prilagoditi novim instrumentima. No, malo po malo, limeni puhači su se našli i u vojnim sastavima i u simfonijskom orkestru.“ (Rempe 2017:333)

Turska glazba se pokušavala imitirati svim mogućim sredstvima, no budući da nisu svi gradovi imali instrumente tog porijekla, pokušavali su raznim bubnjevima, činelama i tamburinima dočarati željeni zvuk. Upravo su se na području udaraljki tadašnji vojni ansambli fokusirali, pa se ta sekcija počela „zvati „turska glazba“. Iako su pravi turski orkestri koristili male bubnjeve kao i moćni kos, vojni doboš isprva je bio isključen iz europskih sastava jer je [otprije] uspostavljen kao signalni instrument na Zapadu.“ (Monelle 2006:119) Nove vrste udaraljki i puhačkih instrumenata uz bitno povećanje broja svirača značio je da se vojna glazba u 18. stoljeću dijelila na *Harmonie* i tursku glazbu.

Sve se mijenja krajem stoljeća s Francuskom revolucijom, tako i u pogledu vojne glazbe. Upravo će se ona početi personificirati s duhom pojedinog naroda te će mnoge koračnice biti teren za kreiranje nacionalne glazbe. Mogli bismo reći da su se Napoleonski ratovi vodili na jedan operno-koreografirani način: glazba je pozivala vojnike, određivala im početke, brzinu i krajeve njihovih akcija, a između ovih 'recitativa' počela je rasti potražnja za revolucionarnim pjesmama s patriotskim tekstovima. Novi žanrovi će se razvijati u 19. stoljeću i bit će usko vezani s nacionalizmom. (Bohlman 2004:36)

Kraljica Marija Terezija je nizom reformi popravljala standard života u Vojnoj krajini. Ipak, očekivano su graničari često pribjegavali „nekonvencionalnom“ ratu kao preferiranoj metodi. Manjkalo im je discipline pomoću koje bi mirno i ujednačenim tempom na otvorenom polju koračali prema neprijatelju niti su im zasjede i pljačkanja bili ispod njih. Sve ovo učinilo je vrlo popularnima u Europi, bez obzira divili im se, plašili, ili ih se grozili. (Ražnjević 2010)

Najbolji, najpoznatiji i najuspješniji primjer hrvatskog graničarskog vojskovođe bio je barun Franjo Trenk, austrijski pukovnik pruskog podrijetla rođen u Italiji. Godine 1741., za potrebe Rata za austrijsko nasljeđe, osnovao je Trenkove pandure, postrojbu vojnika iz Slavonije s kojima je ostvarivao zapažene rezultate, ali su u mnogim krugovima bili omraženi zbog svog stila reputacije pljačkaša i palikuća. Sredinom 18. stoljeća bilo je sve jasnije kako Vojna krajina gubi svoj prvotni smisao. (Ražnjević 2010)

U 18. stoljeću vojna glazba se polako 'miješa' s gradskom – iz ovoga će u idućem stoljeću proizaći fenomen gradske puhačke glazbe. Pogledajmo na primjeru dva grada kako se ova adaptacija odvijala.

Iz Andreisove *Povijesti hrvatske glazbe* doznajemo: „U Dubrovniku je tada morao živjeti priličan broj glazbenika, stranih i domaćih, jer je uz manji duhački sastav (banda del principe), koji je izvodio ponajviše koračnice, postojao i orkestar koji je nastupao u različitim prigodama i izvodio i teže skladbe. Sudeći po jednoj odluci Malog vijeća iz razdoblja 1774-1777, orkestar je dvaput mjesečno morao nastupati na samostalnim koncertima.“ (Andreis 1974:122) Kneževa kapela, najznačajniji glazbeni sastav Dubrovačke Republike je prestao postojati s potresom 1667. godine. U 18. stoljeću je ipak obnovio svoje djelovanje podijelivši se u tri zasebna sastava: Kneževu glazbu, Knežev Orkestar i Katedralnu kapelu. Andreis u svom navodu vjerojatno misli na prva dva ansambla, no za nas je zanimljivo kako je (pretpostavljamo) Kneževa glazba pretežno svirala koračnice; iako ne znamo kakvog tipa.

Kao primjer uzmimo i Osijek, koji se također – zahvaljujući austrijskim investicijama, izgradnjom Tvrđe i doseljavanjem njemačkih vojnih generala – počeo razvijati. Godine 1726. je izgrađena centralna zgrada vrhovnog vojnog zapovjedništva (Generalhaus), koja je postala poznato odredište raznih putujućih kazališnih trupa iz cijelog Carstva. „Njihov repertoar u toj ranoj fazi razvoja kazališta smatrao se „predopernim“, iako je prvo djelo – *Ida die Büssende oder das Todtengewissen* – (...) herojska opera (...). Svečani nastup najavljen je na plakatu tiskanom na svili, koji je također obavijestio publiku da su vojni orkestar upotpunili neki „ugledni amateri“.“ (Katalinić 2009:47) Iz ovoga vidimo kako vojni glazbenici više nisu bili 'poluprofesionalci', tj. da je u njihovim redovima postojalo dovoljno dobro obrazovanih svirača koji su bili na razini izvođenja opere.

Temleći svoju ikonografsku analizu na zbirci grafičkih crteža Martina Engelbrechta *Théâtre de la milice étrangère*, Koraljka Kos navodi sljedeće: „Od puhačkih instrumenata nalazimo na Engelbrechtovim grafikama najčešće dva oblika šalmaja: dugi oblik, koji je još i

danas poznat u narodnoj glazbi Makedonije i Albanije kao „zurna“ ili „zurla“, te u Istri kao „sopila“, i jedan kraći oblik.“ (Kos 1990:251) Bez obzira na oblik, grupni na naziv za takve puhače instrumente je bio „svirale“, i ti su glazbenici uvijek svirali „uz pratnju malog banijskog bubnja u obliku dugoljastog valjka, koji je – može se pretpostaviti – bio umanjeni oblik starog vojničkog bubnja, ali se na njemu sviralo na obje strane, dakle na turski način.“ (Kos 1990:252)

Slično kao što je barun Trenk doveo graničarske ratnike do europske slave, tako je i glazba koja ih je pratila, „karakterističan sastavni dio [njegovih] trupa“ (Kos 1990:255) postala poznata u mnogim europskim zemljama. „I sam Trenk izvještava u svojim memoarima da je svoju vojnu glazbu sastavio po turskome uzoru i da se uvijek snažno doimala slušalaca. U njegovoj „bandi“, koja je brojila 12 ljudi odjevenih, poput svih njegovih vojnika, u tursku odjeću, nalazio se prema njegovu opisu uz šalmaje i činele i jedan veliki bubanj na kojem se sviralo baticima različite veličine.“ (Kos 1990:255-256) Širola nagađa kako je i sam barun Trenk skladao koračnice za svoju bandu, dok Tuksar to potvrđuje Kuhačevim izvorom, te navodi kako ju „je sastavio po turskome uzoru i s kojom gostuje i na dvoru austrijske carice Marije Terezije.“ (Tuksar 2000:54)

Među citatima autora pregleda povijesti hrvatske glazbe izdvojimo jedan nama posebno zanimljiv. Ennio Stipčević je u svoju *Hrvatsku glazbu* uvrstio detalj sa tapiserije¹⁸ na kojoj se vide svirači i, među ostalim, navodi ispod slike: „Tijekom 18. st. u Hrvatskoj je vojnička glazba često bila jedini oblik „glazbovanja“.“ (Stipčević 1997:121) Primijetimo kako je on jedini autor koji je ovime istaknuo važnost ovakve glazbe i još ju naglasio njezinu učestalost i sveprisutnost na hrvatskim područjima, a opet – kao i svi drugi autori pregleda povijesti hrvatske glazbe, glazbenih udžbenika, priručnika, itd. – u svom tekstu govori samo o crkvenoj, dvorskoj i kazališnoj glazbi.

¹⁸ Misli se na ikonografski prikaz vojne glazbe u dvorcu Trakošćan u doba Josipa Kazimira Draškovića (1716. – 1765.) Više o toj tapiseriji i njezinoj važnosti nalazi se u Šaban. Ladislav. 2005. „Glazba u dvorovima Draškovića u 18. stoljeća“. *Arti musices* 36(1):3-13.

19. stoljeće

U periodu buđenja nacionalne svijesti se javlja fenomen budnica i davorija. Da bi ih definirali, poslužimo se citatom Zdravka Blažekovića: „Obje vrste su kratki jednoglasni zborovi, obično u ritmu koračnica, s melodijom jasne strukture i laganom za pjevanje. Zadaća budnica je prvenstveno bila uzdizanje domoljubne svijesti u narodu, dok su davorije izvodile vojne jedinice u vrijeme marševa prema bojnopolju.“ (Blažeković 2002:103) Iako se 1830-e uzimaju kao godine nastanka ovih dvaju žanrova, Božidar Širola ipak tvrdi kako su davorije starijeg porijekla: „isprva su to bile pjesme patriotske ili pričalice – junačke, tek je muzička banda pandurska, koju je Trenk osnovao, svirala takovu svirku, a čete pandurske pjevale takove pjesme, uz koje se moglo po taktu koracati, pa se tako razvila koračnica ili davorija u današnjem smislu.“ (Širola 1922:84)

Najzaslužniji za stvaranje i širenje ovih žanrova je zasigurno i glavni pokretač cijelog hrvatskog narodnog preporoda, Ljudevit Gaj. On je potaknuo Ferdu Livadića na skladanje prve, i do danas najpoznatije budnice (iako je Stipčević naziva davorijom), *Još Hrvatska ni propala*, poticao je mnoge druge da slijede njegov primjer, pa je čak i sam improvizirao par napjeva. Ova Livadićeva budnica se „prvi put javno pjevala 7. veljače 1835. u međučinu njemačkog igrokaza *Die Magdalenengrotte bei Ogulin*. Morala je biti ponovljena deset puta; oduševljeni slušatelji začas su je naučili i prenosili dalje, izvan kazališne zgrade, na ulice i u domove, pa je ta budnica preko noći postala plamenim simbolom koji je palio duhove i potpuno opravdao nadimak „Hrvatske Marseljeze“.“ (Andreis 1974:180-181) Potaknut ovim izvanrednim uspjehom, Gaj je uspio urediti da se ilirske budnice pjevaju u pauzama tijekom izvođenja njemačkih predstava i time povećao njihovu popularnost.

Jako važna osoba ovog doba je vinkovački časnik i skladatelj Josip Runjanin. Otac mu je bio krajiški časnik, a on sam je služio pod Josipom Jelačićem kao kadet u 10. banskoj graničarskoj pukovniji. Andreis upozorava da se Runjanin bavio „glazbom kao diletant pa mu je glazbeno znanje bilo prilično oskudno.“ (Andreis 1974:210) Stacioniran u Glini 1840. godine, kod tamošnjeg vojnog kapelnika Josipa Wendla je naučio osnove glazbene teorije. Tu je, među ostalim, skladao himnu *Lijepa naša domovino*, koju je napisao po uzoru na Donizettijevu melodiju arije „Ah! O sole, più ratto“ iz opere *Lucia di Lammermoor* Županović komentira kako himna „svojom veličanstvenošću odudara od pojma budnice, a osobito davorije.“ (Županović 1980:151)

Ipak, polemika oko autorstva himne je nastala kada je Božidar Kernic u časopisu *Obzor* napisao članak tvrdeći kako je Josip Wendl, inače njegov djed, taj koji je skladao himnu, te je „u svojoj čednosti prepustio Josipu Runjaninu slavu autorstva.“ (Širola 1922:181) Potvrđeno jest da je Wendl taj koji je napravio prvu harmonizaciju tog napjeva, te kako ju je nedugo potom aranžirao i za vojni puhački orkestar. Izvorni rukopis nije sačuvan. No, Runjanina, autora i drugih djela (npr. napjeva *Ljubimo te, naša diko* u čast Jelačiću), svi muzikolozi navode kao skladatelja himne¹⁹.

Žar rodoljublja se najlakše širio pjesmom, a pjesma je bila rodoljubna ako je sadržavala rodoljubni tekst. Hrvatski narodni preporod je ovime donio jedan zanimljiv fenomen: što se pisalo više patriotskih skladbi za zborove, to su bili potrebni zborovi koji će ih pjevati; a što se više zborova osnivalo, narudžbe za zborna djela su se nizale. Pjevačka društva, mahom amaterska, su nicala u gotovo svakome hrvatskom gradu i manjim mjestima, a sva su se osnivala na nacionalnoj pripadnosti. Do kraja 19. stoljeća ih je bilo oko 100, te se time i broj festivala, natjecanja i smotra povećao. „Kompozitori su imali pune ruke posla, da za sve te prigode napišu prigodne kompozicije: vatrene budnice, svečane himne, slavospjeve i zahvalnice. Svako društvo htjelo je da ima svoju poputnicu, koračnicu ili davoriju, da se njome može kod nastupa svojega predstaviti.“ (Širola 1922:223)

Najznačajniji zbor druge polovice 19. stoljeća je Hrvatsko pjevačko društvo „Kolo“ u Zagrebu, osnovano 1862. godine. Na početku svog djelovanja su uglavnom pjevali koračnice, budnice i druge manje zahtjevnije skladbe, no težili su 'višoj' umjetnosti te su stoga poticali domaće skladatelje na pisanje većih djela.

Posebno ističemo „Kolo“ zbog dva razloga. Njihove priredbe često su prelazile umjetničke okvire, te se na njih moglo gledati više kao na političku deklamaciju i manifestaciju patriotizma. Tako su na primjer, usprkos zabranama, komemorirali srpanjske žrtve pjevanjem na Jurjevskom groblju bez dozvole. Zbog sličnih priredbi snažne političke konotacije su bili i ukinuti na kratko vrijeme, a kad su ponovno uspostavljeni, morali su ispunjavati uvjet da se drže „izključivo svoje zabavne i poučne umjetničke društvene svrhe, svakoga se zanimanja s politikom, nemanje političkih agitacija i demonstracija strogo okani.“²⁰ Također, najčešće su veća vokalna-instrumentalna djela izvodili sa zagrebačkom

¹⁹ Andreis 1974:210-211; Stipčević 1997:165; Širola 1980:180-181; Tuksar 2000:89-90; Županović 1980:151

²⁰ Iz rješenja poglavarstva kraljevske zemaljske vlade 22. ožujka 1871. kojim se ponovno dopušta djelatnost „Kola“ (citirano u Blažeković 1980:36)

vojnom kapelom pod vodstvom Gjüre Eisenhutha. Toliko su ta dva izvođačka tijela bila povezana da se taj ansambl ponekad nazivao „Glazbenom kapelom Kola“. Njihov repertoar je bio međusobno usklađen, pa su i nastupi bili zajednički.

Po uzoru na vojničke kapele u mnogim gradovima nastajali su slični puhački ansambli, najčešće pod imenom 'gradska glazba' ili 'vatrogasna glazba'. Časopis *Obzor* je jednom prilikom komentirao kako je bilo onih „koji su mislili da bez vojničke glasbe nije moguće prirediti svečanost. I takove su malodušnike tjerali u laž naši vrli vatrogasci sa svojom glasbenom četom i vrlo pjevačko društvo 'Kolo', pa baš odsuće vojničke muzike pritisnulo je na svečanost pravi gradjski biljeg...“²¹ Iako su zagrebačku vatrogasnu glazbu mahom činili umirovljeni vojni glazbenici, vojni orkestri su morali svirati na svim važnijim državnim događajima, bez obzira je li bilo na dobrobit hrvatskog naroda ili ne, stoga bi tu mogli pronaći razlog negodovanja na vojničke kapele koji *Obzor* spominje.

Devetnaesto stoljeće je svjedočilo kako nastanku velikih simfonijskih orkestara, tako i formiranjem vojnih orkestara diljem Europe, od kojih neki i dan danas djeluju. Tako i u Hrvatskoj možemo vidjeti nastanak vojnih ansambala u mnogim gradovima. Nakon razvojačenja 1873. godine, unatoč molbama Beču da se zadrže glazbeni sastavi pukovnija, zbog nedostatka sredstava su se raspali mnogi ansambli. (Kos 1990:258) Ipak, novonastale vojne glazbe su bogatije u instrumentariju, imaju širi repertoar i širu upotrebu, i imamo više dokumentacije o njihovom djelovanju. Uzmimo četiri grada na kojima ćemo ilustrirati uobičajene aktivnosti i ustrojstvo ovih glazbenih sastava.

Čeh Ivan Nepomuk Tropsch je 1849. godine postao kapelnikom u 7. brodskoj krajiškoj pukovniji u Vinkovcima. Tu dužnost je obavljao sve do razvojačenja i prekida rada pukovnije, no odbio je pozive drugih vojnih kapela zbog svoje ljubavi prema novom domu. U Vinkovcima je svoju službu „vršio zdušno, velikim je marom dotjerivao gudački zbor tamošnje vojničke kapele, pa je mnoge narodne kompozicije udešavao za svoj orhestar.“ (Širola 1922:251) Nakon razvrgnuća pukovnije grad ga je postavio za zborovođu Pjevačkog društva „Sloga“. Njegov je sin i imenjak, također glazbenik, objavio svezak Tropschevih izabranih skladbi.

Pula je vraćena Austrijskom Carstvu i u drugoj polovici 19. stoljeća se počinje rapidno razvijati. Postala je „pomorsko uporište flote, sidrište ratne mornarice i sjedište

²¹ Iz *Obzora* br. 222, izdanog 27. rujna 1873.

pomorskog arsenala te važno sjecište političkih i vojnih zbivanja na Jadranu“ (Duraković i Kokanović Marković 2019:302), dom vojne elite i njihovih obitelji kojima je trebalo omogućiti kulturni sadržaj i mjesto gospodske zabave. U ovu svrhu je osnovan Mornarički kazino, žarište pulskih glazbenih i kazališnih događanja kao i sjedište orkestra ratne mornarice. Mornarički orkestar je „brojao čak 110 glazbenika (...) Nastupao je na koncertima ozbiljne glazbe, prilikom porinuća ratnih brodova, dočeka vojnih i civilnih dužnosnika, pa i samoga cara, pridonoseći jačanju vojničkog morala i popularnosti društvenog i vojnog sustava Monarhije.“ (Duraković i Kokanović Marković 2019:303)

Na repertoaru su se, uz obavezne koračnice među kojima je bilo i Lehárovih – tadašnjeg voditelja orkestra, nalazili odlomci iz opera, pogotovo Wagnerovih. U Puli je Lehár napisao svoju prvu operu *Kukuschka* (koja će se kasnije preimenovati i preraditi u *Tatjanu*), koja je opisivala ljubav između vojnika Aleksisa i kćeri ribara Tatjane. Ponukan uspješnom praizvedbom u Leipzigu, Lehár je odlučio u potpunosti se posvetiti skladanju glazbeno-scenskih djela²².

Zadar je također, postavši glavni grad pokrajine, počeo ulagati u svoju kulturnu scenu. Godine 1783. je otvoreno stalno kazalište u kojem su redovito gostovale talijanske operne družine. Članovi stacionirane glazba vojnog garnizona su činili kazališni orkestar, uz nekolicinu zadarskih amatera i profesionalnih svirača. Ove vojne glazbenike Blažeković naziva „glavn[im] instrumentaln[im] snag[ama] u gradu. Nastupali su samostalno prilikom vojničkih svečanosti, što im je bila osnovna namjena zbog koje su u vojničkim sastavima bili formirani orkestri još od vremena carice Marije Terezije; u ophodima grada prilikom važnijih blagdana, ali su također popunjavali kazališni orkestar, te orkestar koji je povremeno svirao u Katedrali.“ (Blažeković 2002:93)

Može li se Zagreb svojim skladateljima, glazbenim društvima, kazalištima i pozornicama stati uz bok ostalim europskim urbanim središtima? Članak Vjekoslava Klaića u *Obzoru* koji opisuje glavni grad u drugoj polovici 19. stoljeća daje naslutiti kako situacija nije nimalo dobra: „Glasba se u Zagrebu ne smatra uzvišenom umjetnošću za koju se hoće dovoljne umjetničke pripreme, da ju možeš ma i samo uživati i tim si srce oplemeniti – glasba je nama Zagrepčanima samo sjetilni užitek kao jelo i pilo. (...) Odatle biva nadalje, da i naša pjevačka društva i glasbene družine lutaju bez ikakva cilja, da se izvode stvari, koje se

²² Iz Hrvatske enciklopedije: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=35884>

drugdje smatraju ludorijama i glupostima; jednom rieči, odatle biva, da živimo u potpunom glasbenom darbaru“. (preuzeto iz Županović 1980:268)

Nije sve bilo tako crno. Kao što smo vidjeli, hrvatska kultura se u doba Zajca i Kuhača počela razvijati dotad velikom brzinom, a njezino središte je upravo bilo u Zagrebu. U zanosu hrvatskog narodnog preporoda kriteriji za prosuđivanje vrijednosti novih skladbi su bili određeni domoljubljem i samom činjenicom da se zbor/solo popijevka/opera pjeva na hrvatskom tekstu. Ali, iako je glazba bila mahom propagandna, daleko od toga da su tamošnji orkestri bili „bez ikakva cilja“.

Upravo zato uzmimo glazbenu kapelu vojnih jedinica smještenih u Zagrebu, koja je bila, prema riječima Blažekovića, jedino glazbeno tijelo koje je „neprekinuto tijekom 19. stoljeća djelova[o] u Zagrebu. Iako je njihova djelatnost bila ograničena odredbama ratnog ministarstva u Beču i vojnim propisima, po kojima se glazba nije mogla svirati u svim prilikama, one su davale glazbenom životu grada konstantan kolorit.“ (Blažeković 2002:230) U njegovom članku nalazimo i popis aktivnih pješačkih pukovnija stacioniranih u Zagrebu u ovom stoljeću koje su imale svoje glazbene ansamble i njihove kapelnike, najčešće podrijetlom Čehe. Iako je za očekivati kako su ovi orkestri imali slične, ako ne i iste repertoare, u *Pozoru* saznajemo kako je izbor djela uvelike ovisio od samog kapelnika.

Glazbi 19. stoljeća u Zagrebu se može štošta prigovoriti – od neoriginalnosti preko nedovoljno glazbeno obrazovanih skladatelja do pretjerane količine diletantskih djela od kojih je većina ubrzo pala u zaborav. Ipak, težnje ilirskog pokreta su, uz rodoljublje šireg broja ljudi, probudile i glazbenu produkciju u cijeloj Hrvatskoj te položile tlo za daljnje usavršavanje hrvatske kulture. Zaključimo, stoga, ovo stoljeće Županovićevom misli: „Razmatrati zato ostvarenja narodnog preporoda znači utvrditi u prvom redu njegov prilog uzdizanju poćekulturalne svijesti onih zbog kojih je nastao. A taj prilog u odnosu na stanje prije 1835. nije malen.“ (Županović 1980:149) U ovom razvoju konstantna potpora skladateljskim naporima, pomoć pri izvođenju zahtjevnijih većih djela, faktor svećanosti u javnim proslavama i neizostavni svirači na kazališnim i plesnim pozornicama bili su upravo članovi vojnih kapela. Tako možemo tvrditi da – barem što se tiče ispunjavanja njihove funkcije, vrste repertoara i poticanju razvoja lokalnog glazbenog života – vojni ansambli u Hrvatskoj su jednako dobro ispunjavali svoju zadaću kao i slični orkestri diljem Europe.

20. stoljeće

Čak pet puta je Hrvatska promijenila svoj državni status u ovom razdoblju. To je utjecalo i na faze kroz koje je prolazila ideja hrvatske nacionalnosti. Identitet se gradi na razlikama od Drugih, strukturira se „iz sukoba, divergencije, suprotstavljanja, onoliko koliko i iz reda i sličnosti“. (Rosaldo, iz Grenier i Guilbault 1990:388) U ovim vremenima kada su nacionalni politički pokreti nastajali i gasili se, domaći skladatelji su često bili zaokupljeni pitanjem što je 'hrvatsko' u hrvatskoj glazbi, kako to postići i po čemu se to razlikuje od univerzalne, europske ili barem glazbe naših susjeda.

Praksa skladanja rodoljubnih djela se mijenja dolaskom novog stoljeća. Inzistiranje na kvaliteti sada ipak postaje sve jače. Antun Gustav Matoš „nije izjednačavao estetske i nacionalne kriterije, kao Kuhač. Ipak, vjerovao je da je svako autentično umjetničko djelo u biti nacionalno.“ (Majer-Bobetko 1998:84)

Na 18. glavnoj skupštini Saveza pjevačkih društava slična ideja se stavlja pred prvi plan – odlučeno je kako je glavna zadaća ovih zborova promovirati hrvatsku pjesmu i nastojati organizirati što uzornije izvedbe. (Širola 1922:228) Prijašnja uloga buđenja narodne svijesti sada odlazi u pozadinu, jer je sada važnije bilo njegovati novostečenu ideju hrvatske nacionalnosti. Sada završava i razdoblje dominacije vokalne glazbe u hrvatskoj povijesti.

Prije Prvog svjetskog rata postojalo je nekoliko vojnih orkestara na području Hrvatske. Širokom distribucijom novog izuma gramofona, produkcija ploča je porasla na području Austro-Ugarske Monarhije, zahvaljujući kojih su mnogi vojni ansambli odlučili ovjekovječiti svoja djelovanja. Jedna od njih pod naslovom *Stare slave djedovina: promenadni koncert vojne glazbe Carske i kraljevske 53. i 70. pješačke pukovnije u Zagrebu* na omotu sadrži popratni tekst Branka Polića koji objašnjava kakvi su bili nekadašnji hrvatski vojni orkestri. Polić daje popis i broj instrumenata koji se najčešće nalaze u ovim puhačkim orkestrima, kao i razlog snimanja ovih albuma domoljubne glazbe: „Te su napjeve snimale poznate ili gotovo anonimne gramofonske tvrtke, uz aparature privremeno smještene u pojedinim većim sobama tadašnjih zagrebačkih svratišta (...) Inicijator prvih takvih gostujućih snimanja bio je Mavro Drucker, uvaženi zagrebački trgovac i ljubitelj

umjetnosti.“²³ Iako su, nažalost, imena kapelnika vojnih glazbi često izostavljena s etiketa, posebno ćemo spomenuti jednog od njih.

Ivo Muhvić, koji je od 1901. godine sve do svoje smrti 1942. godine bio vojni kapelnik raznih vojnih postrojbi u Zagrebu, jedan je od najzaslužnijih osoba za glazbeni život glavnog grada u prvoj polovici 20. stoljeća. Puhačke orkestre pod svojom palicom doveo je do visoke profesionalne razine.

Gramofonske ploče vojne glazbe iz ovog vremena zapravo najčešće sadrže snimke njegovih pukovnija. Najstarije ploče ikad snimljene u Hrvatskoj među svojim izvođačima broje članove vojnih kapela, a Vojnička glazba zagrebačke VII. hrvatsko-slavonske domobranske pukovnije iz Zagreba je prva snimila gramofonsku ploču vojne glazbe. (Kraker i Mirnik 2018:5)

Rat koji će okončati sve ratove je mobilizirao više od 70 milijuna ljudi diljem svijeta, a među njima se našlo i par važnijih hrvatskih glazbenika.

Zagrebačko kazalište je umalo pretvoreno u vojničku bolnicu. Njihov je operni orkestar, kako bi olakšao narodu teška vremena, često išao u gostovanja u druge gradove. U Trstu su izveli čak 28 predstava tijekom rata. Muzička škola Glazbenog zavoda je velik dio svojih prostorija morala ustupiti vojnom osoblju za obuku novih boraca. (Širola 1922:303)

Tijekom mobilizacije i na početku rata su vojni orkestri i dalje vršili svoje zadaće, a proizvodnja gramofonskih ploča s njihovom glazbom „povećala se tijekom Velikog rata i moglo se čuti kako ih sviraju s obje strane bojišnice, najčešće na malim prenosivim gramofonima.“ (Kraker i Mirnik 2018:7) Mnogi vojni kapelnici su tako morali obavljati svoju dužnost tijekom rata. Andro Mitrović je bio vojni kapelnik 16. varaždinske pješačke pukovnije. Unatoč ratnim neprilikama, Mitrović je uspio osnovati stalno gradsko varaždinsko kazalište u kojem su nastupali i članovi njegove kapele²⁴.

Austro-Ugarska Monarhija je ukinuta. Pukovnije razvojačene. Strani kapelnici su se vratili u svoje domovine, a neki poput Ive Muhvića su odlučili nastaviti dirigirati vojnim ansamblima u novoj državi.

²³ Preuzeto iz Kraker i Mirnik 2018:2

²⁴ Podaci iz hrvatske enciklopedije o Andri Mitroviću: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=41272>

Hrvatska ulazi u novu Državu Slovenaca, Hrvata i Srba s novim nadama i očekivanjima. U novom uređenju se rađa i tiho rivalstvo između dvije najsnažnije nacionalne grupe – Hrvata i Srba – koje će se desetljećima komplicirati i rasti da bi došlo do svog puknuća 1991. godine. Hrvatski skladatelji po završetku rata gotovo jednoglasno pristaju uz nacionalni glazbeni smjer.

Godine 1919. se osnivaju Hrvatska filharmonija i Zagrebački kvartet, a 1920. godine Društveni orkestar Hrvatskog zemaljskog glazbenog zavoda koji preuzimaju glavnu riječ u zagrebačkom glazbenom životu. Filharmonijski orkestri se osnivaju i u Osijeku, Šibeniku, Splitu i Dubrovniku (Županović 1980:279), a time se gasi potreba za ispomoć vojnih kapela u društvenim i kulturnim događanjima.

Spomenimo ipak dva vojna kapelnika koji su se istakli u ovom razdoblju. Istarski skladatelj Tihomil Vidošić je u Zagrebu djelovao kao voditelj vojne kapele i nastavnik na Vojno-muzičkoj školi od 1923. do 1945. godine. Jan Urban, sudionik oba Balkanska rata kao i Prvog svjetskog rata, poslijeratno je doba proveo u Osijeku djelujući kao vojni kapelnik između 1920. i 1941. godine, gdje je osnovao Osječku filharmoniju i uvelike pridonio kulturnom razvoju ovog grada. (Marić i Gruber 2018)

Još više nego u Prvom svjetskom ratu je gotovo svaka svjetska država koristila sve svoje resurse za unaprjeđenje svojeg vojnog položaja u Drugom svjetskom ratu. Glazba je i način borbe. Glazba je kao „pratiteljica i komentatorica svih očitovanja čovjekovih bitnosti“ (Županović 1980:299) je snažno utjecala na ovo doba, kao što je i na nju ovaj rat ostavio neizbrisiv trag.

Glazba NDH u mnogočemu slijedi ideologijski trend nacionalnog smjera; stapanje klasične glazbe s tradicionalnim napjevima smatralo se vrlo poželjnim. Smatralo se da hrvatski folklor, njegujući se gotovo isključivo u ruralnim sredinama, nije 'kontaminiran' stranim utjecajima koji bi štetili čistoći duge hrvatske tradicijske baštine. (Gravora 2009:305)

Ovdje dolazimo do paradoksa s tamburicama; točnije, na početku 1940-ih tamburica je postala ne samo vodeći instrument, već vodeći element u glazbi NDH. Iako je ovime došlo do profesionalizacije tamburaških sastava te su mnogi tamburaši dokazali kako su sposobni svirati i zahtjevnije aranžmane orkestralnih djela, smatralo se kako prava autentična tradicionalna pjesma mora sadržavati tamburašku pratnju. (Ceribašić 1998:116) Ovakva praksa je sigurno dovođila do nekih nezgrapnih izvedbi.

Glazba je bila toliko sveprisutna, pa su na gradskim trgovima diljem Hrvatske 1941. godine postavljeni zvučnici preko kojih su se čule hrvatske domoljubne pjesme i koračnice. (Ceribašić 1998:117)

U danima narodnooslobodilačke borbe počeo se formirati novi glazbeni žanr masovne pjesme. „Trebalo je pjesmom dizati svijest narodnih masa, jačati vjeru u pobjedu i pozivati nove rodoljube u redove ustanika.“ (Andreis 1974:372) Iz ove definicije vidimo koliko su slične masovne pjesme bile ilirskih budnica; tj. spretnija bi usporedba bila s davorijama, budući da su one imale jače izraženi vojni element, a partizanske masovne pjesme su također uvijek bile borbene i ticale se bojišta na kojima su se nalazili ratnici/pjevači/subjekti pjesama.

U ovom ozračju su nastajale i nove tradicionalne pjesme – koje su zapravo sadržavale melodije već postojećih folklornih pjesama, ali su imale noviji suvremeni (kon)tekst.

Jedna od najboljih i najpoznatijih primjera masovne pjesme jest *Padaj silo i nepravdo* Josipa Hatzea koja su dalmatinski partizani proširili na šire područje. Popularne su još bile i *Bilećanka* Milana Apiha, *Život, mladost* (kasnije preimenovana u *Partizane naše cijeli svijet već zna*) nepoznatog autora. Uz pjevanje narodnih napjeva, također su se često mogle čuti i inozemne borbene pjesme s prevedenim tekstovima, posebno španjolske i sovjetske, dok je ukrajinska pjesma *Po šumama i gorama* postala neslužbena partizanska himna. Masovne su se pjesme vrlo učinkovito i brzo proširile na područje buduće Jugoslavije i postale su dio svakodnevnice partizanskih vojnih trupa. (Andreis 1974:305)

Tijekom stabiliziranja ovih odreda u osvojenim područjima, oko 1942. godine, sve više školovanih glazbenika se priključivalo vojnim redovima. Glazbena djela nastajala su na licu mjesta i bila su prilagođavana mogućem reproduktivnom sastavu. Najčešće su to bile jednoglasne melodije uz pratnju harmonike, no bez obzira na skromnost harmonije, spremno su bile prihvaćane. (Županović 1980:300)

U ovom razdoblju se polako počinju formirati i izvođački sastavi. Unutar vojnih jedinica nastajali su improvizirani zborovi, što je pogodovalo rastu kulturne svijesti među svim borcima. Vrlo značajno je bilo i priključivanje limenih puhačkih orkestara, od kojih su prve bile one iz Dalmatinske zagore, točnije iz Klisa, Žrnovice, Podstrane i Kaštel Kambelovca. Orkestar iz Klisa je tako postao službeni orkestar Prve, a iz Žrnovice Druge dalmatinske brigade. Najčešće su svirali koračnice i pratili nove partizanske i borbene

pjesme, a bili su dobrodošli „i na organiziranim koncertima i u „zaglušujućem uraganu“ bitke.“ (Ceribašić 1998:120)

Produkcije su bile sve veće i zahtjevnije te je njima prisustvovalo šire građanstvo, a posebne priredbe su se organizirale i za vrhovni partizanski štab. Na primjer, puhački orkestar udarne 26. dalmatinske divizije NOVJ-a je priredio koncert u Šibeniku 15. prosinca 1944. godine na kojem su se izvodila djela Štolcera Slavenskog, Tijardovića, Vojnovića, Straussa, Verdija i još jednog neimenovanog sovjetskog skladatelja. (Županović 1980:302)

Sva partizanska glazba Drugog svjetskog rata nastajala je u najrazličitijim mogućim situacijama: u slavlju nakon pobjede, u tuži i nevjeri nakon poraza, u neizvjesnim pauzama između bitki, tijekom marševa i u žalovanju za poginulima – drugim riječima, glazba je bila prisutna unatoč svemu. „U svojim prisjećanjima na rat, pripadnici NOP-a posebno ističu upravo ovu praksu pjevanja, *unatoč svemu*.“ (Ceribašić 1998:125)

Stilovi i postupci skladanja nakon rata puno su raznolikiji nego oni prije njega. Skladatelji starije generacije još uvijek grade svoj opus predratnim tehnikama, dok oni mlađi eksperimentiraju s novim stilovima – od ekspresionističke i dvanaestttonske do mikrotonalne i minimalističke glazbe. U poratnim godinama po prvi put svjedočimo većem zaletu u produkciji domaće jazz i zabavne glazbe. Godine 1954. osniva se Udruženje kompozitora lake muzike Hrvatske, a radio i TV emisije, festivali, natječaji i koncerti pridonose popularizaciji novih žanrova. (Županović 1980:295)

Jedini spomen vojnog ansambla, točnije vojnog dirigenta, u konzultiranoj literaturi u razdoblju između Drugog svjetskog i Domovinskog rata nalazimo u Andreisovoj *Povijesti glazbe*. On nas upoznaje s Vilimom Markovićem, voditelj „glazbe zagrebačke vojne oblasti, vrlo se uspješno zalagao za podizanje razine i za osvježanje i obogaćivanje repertoara vojnih orkestara za koje je preradio više značajnih skladbi istaknutih hrvatskih autora.“ (Andreis 1974:367) Diplomiravši trombon i kompoziciju na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji, bio je vojni glazbenik od 1920. do 1928. godine, kasnije prešavši u orkestar Zagrebačke opere gdje je bio do kraja Drugog svjetskog rata. Nakon što je dvije godine obnašao dužnost nastavnika Muzičke škole JNA u Rijeci, postao je vojni kapelnik u Sarajevu 1957. godine, a od 1949. do 1960. je bio dirigent z referent za orkestar JNA u Zagrebu. Uz dirigentsku karijeru se bavio i skladanjem.

Pobjednici pišu povijest, a čini se i glazbu. U svom dosadašnjem istraživanju sam primijetila da, bez obzira koji rat promatrali, uvijek ima više podataka o glazbi pobjedničkih zemalja, dok se o kulturi druge strane malo toga može naći; a u tim izvorima se često glazba gubitničke strane pokazuje kao inferiornija ili barem 'manje zanimljiva' od one pobjedničke. Imajmo na umu i razvoj glazbene produkcije od Drugog svjetskog rata nadalje. Od sve šire distribucije radija, gramofonskih ploča, audio kazeta i CD-ova, svatko je imao priliku slušati glazbu koju želi gotovo bilogdje te nije morao ovisiti o živoj izvedbi. Popularna glazba je zavládala svjetskom glazbenom scenom, a tako se mogla čuti i među vojnicima.

Naila Ceribašić u svom članku „Heritage of the Second World War in Croatia – Identity Imposed Upon and By Music“ objašnjava kako nije mogla potkrijepiti dokazima svoju tezu da su se među vojnim redovima u Drugim svjetskom ratu mogle čuti urbane i pop pjesme kao i šansone. (Ceribašić 1998:214) Nedostatak bilješki koje bi potvrdile ovu tvrdnju ne mora značiti da je ona neistinita. Uočavamo sličnu situaciju i na polju književnosti. U svom istraživanju o popularnoj literaturi među narodnooslobodilačkim akterima, Divna Zečević primjećuje kako je nakon rata započelo 'čišćenje' književnog materijala; komunistički vođe su izričito tražili poeziju i djela više umjetničke vrijednosti kao najbolje (i jedine) primjere književnosti koja je nastajala i bila konzumirana tijekom Drugog svjetskog rata. (Zečević 1986:72-74)

Slično kao i danas, za pretpostaviti je kako su ljudi na bojišnici (opet, bez obzira na rat) imali različite ukuse za različitu kulturu, te da se svašta moglo vidjeti i čuti među vojnim redovima. Ako pogledamo tri glavna rata u kojima je Hrvatska sudjelovala u 20. stoljeću, uočićemo kako je pobjednička strana, za razliku od one druge, heterogena. Slavenski narodi pod Austro-Ugarskim (i Osmanskim) Carstvom, socijalistički radnici pod ustaškom NDH i južnoslavenski narodi pod centralističkom Jugoslavijom – svi su u svojoj borbi isticali svoju različitost od nametnute vlasti, svoju šaroliku kulturu i bogatu povijest koja ih označavala njihovu otvorenost i tolerantnost, pravednost i miroljubivost, ispravnost njihovog cilja.

Ovaj koncept nakon Drugog svjetskog rata potvrđuje Naila Ceribašić: „[K]ulturna politika počela je šutjeti o heterogenim glazbenim žanrovima, o naslijeđu bogatog glazbenih i tekstualnih varijanti, o otvorenosti glazbenih oblika i o neformalnom stvaranju glazbe – kao da upravo ta raznolikost ne može direktno potvrditi „veličinu i jednoglasnost otpora“, „bratstvo i jedinstvo jugoslavenskih naroda i nacionalnih manjina“, kao i „ukupni jugoslavenski karakter“.“ (Ceribašić 1998:127) Ono što je tek zanimljivo je što će se dogoditi

nakon pobjede. U poratnom razdoblju pobjednička strana mora ujediniti krhku i iscrpljenu državu izgrađivanjem i afirmiranjem čvrstog identiteta. Kako će to postići? Homogenizacijom.

Slična situacija je bila i u glazbenom životu Hrvatske tijekom Domovinskog rata. Želeći se odvojiti od Srbije koja je predstavljala Istok, balkansko, seljačko, 'zaostalo' društvo, Hrvatska se željela približiti ideji Zapada, demokratskog kulturnog građanskog društva. Barem je to bio narativ hrvatskih medija i političara na početku devedesetih godina. „[Z]a razliku od srbijanskih medija u kojima je dominirala novonastala turbofolk glazba, na hrvatskim medijima i na svečanim koncertima moglo se čuti najrazličitije glazbene komade – dotjerani aranžmani za tamburice i klape, *evergreeni* hrvatske zabavne glazbe, arije iz domaćih opera (osobito iz nacionalne opere *Nikola Šubić Zrinjski* Ivana Zajca) i nove produkcije različitih žanrova, povezane s ratom – od fenomena različitih Band-Aid grupa do odgovora na rat u stilovima rock, funk, punk, dance i rap glazbe.“ (Ceribašić 1998:129) Zagovaranje za različitost mišljenja i poticanje stvaralačke slobode često su siguran recept za pobjedu u ratu, no čini se da su ove vrijednosti upravo glavna opasnost za novu državu.

Glazba Domovinskog rata je zaista opširna i šarolika tema čije su dijelove analizirali mnogi muzikolozi i koja je i danas predmet rasprava kako u akademskoj zajednici tako i u masovnim medijima. Ovdje je stoga nećemo podrobnije opisivati zbog manjka prostora, ali smo zato ukazali na njezine sličnosti s drugim ratovima 20. stoljeća. Ovim završnim poglavljem smo željeli pokazati kako se (vojna) glazba u ratu mijenjala, a njezina transformacija traje još i danas. Vojni su orkestri, čini se, više u službi civilnom društvu i neizostavan su dodatak obilježavanjima državnih i vojnih svečanosti, a njihove signalne funkcije kao i one zabavljanja vojnika su pale u drugi plan. Kako točno jedan vojni orkestar živi danas vidjet ćemo na primjeru Simfonijskog puhačkog orkestra Oružanih snaga Republike Hrvatske i uočiti ćemo na njemu povijesne uzročno-posljedične veze koje su oblikovale njegov rad.

Simfonijski puhački orkestar Oružanih snaga Republike Hrvatske

Pregled 30-godišnje aktivnosti

Nastanak Orkestra

Orkestar Oružanih snaga Republike Hrvatske osnovan je 1991. godine. Danas je to reprezentativno glazbeno tijelo Republike Hrvatske. U svom sastavu obuhvaća: Simfonijski puhački orkestar Oružanih snaga Republike Hrvatske (kratica: SPO OSRH), Orkestar Hrvatske ratne mornarice (kratica: Orkestar HRM-a) i Klapu Sv. Juraj Hrvatske ratne mornarice (kratica: Klapa Sv. Juraj HRM-a). Pod simfonijski orkestar također spada i Jazz orkestar Hrvatske vojske. Nastavljajući se na tradiciju Simfonijskog orkestra Umetničkog ansambla JNA, hrvatski orkestar, uz svoju umjetničku djelatnost, ispunjava zadaće vojnog i državnog protokola²⁵.

Orkestar Hrvatske ratne mornarice osnovan je 1991. godine u Splitu, gdje je i danas važan akter u glazbenom životu tog grada i okolice. U njihovom bogatom repertoaru raznih formi i stilova posebno se mogu izdvojiti djela dalmatinske baštine, koje Orkestar posebno njeguje. Na njihovim koncertima su gostovali mnogi istaknuti solisti, a odaziv publike pokazuje koliko su popularni na jugu Hrvatske²⁶.

Klapa „Sv. Juraj“ Hrvatske ratne mornarice osnovana je povodom predstavljanja Hrvatske vojske na Međunarodnom susretu vojsci svijeta u Lourdesu 2001. godine. Ovjenčani su brojnim nagradama i priznanjima u domovini i inozemstvu, izdali su čak jedanaest nosača zvuka, a njihov unikatni zvuk dalmatinskog melosa i visoko profesionalna tehnika izvođenja čine ga jedinstvenim primjerom vojnog ansambla u svijetu. Zajedno s Orkestrom Hrvatske ratne mornarice su se 2008. godine udružili sa Simfonijskim puhačkim orkestrom u krovnu organizaciju Orkestra OSRH²⁷.

Simfonijski puhački orkestar Oružanih snaga Republike Hrvatske je osnovan i ustrojen 1991. godine kao reprezentativni i protokolarni orkestar Zbora narodne garde pri Glavnom stožeru. Na početku njegova djelovanja orkestar je vodio Josip Janković, koji je

²⁵ Preuzeto sa službene stranice Ministarstva obrane Republike Hrvatske: <https://www.morh.hr/orkestar-osrh/>

²⁶ Preuzeto sa službene stranice Ministarstva obrane Republike Hrvatske: <https://www.morh.hr/orkestar-hrm/>

²⁷ Preuzeto sa službene stranice Ministarstva obrane Republike Hrvatske: <https://www.morh.hr/klapa-qsveti-juraj/>

diplomirao na beogradskoj Školi za vojne dirigente i uz zagrebački vodio je i vojne orkestre u Mariboru, Bjelovaru, Novom Mesu i Portorožu²⁸. Tada su članovi orkestra bili pričuvnici koji su ujedno bili i profesionalni glazbenici, a njima su se pridružili glazbenici iz nekadašnjeg službenog jugoslavenskog vojnog orkestra, kao i mladi glazbenici koji su netom diplomirali na Muzičkog akademiji u Zagrebu, poput današnjeg šefa-dirigenta, Miroslava Vukovojca-Dugana. On i maestro Tarbuk su u svojim intervjuima istaknuli Josipa Nochtu kao vrlo zaslužnu osobu za uspostavljanje i prve uspjehe Orkestra. Kao prvi profesor klarineta i saksofona na Akademiji i „veliki obožavatelj puhačkih orkestara“, Nocht je darovao svoje aranžmane Simfonijskom puhačkom orkestru OSRH i poticao svoje studente da se učlane u Orkestar.

Prvi javni nastup održan je 28. svibnja 1991. godine na prvom postrojavanju Zbora narodne garde na zagrebačkom Stadionu u Kranjčevićevoj ulici, dok je prvi protokolarni nastup bio u sklopu preuzimanja vojarne *Maršal Tito*, današnje *Croatia* 20. prosinca iste godine. Taj datum se smatra dan ustrojavanja Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH. Ubrzo je Orkestar upriličio i prvu javnu koncertnu večer – 26. prosinca 1991. godine je obilježio božićni blagdan u Velikoj dvorani Ministarstva obrane. Prvi pak važniji protokolarni nastup na državnoj razini bio je doček predsjednika Italije Francesca Cossiga u Predsjedničkim dvorima 14. siječnja 1992. godine. Idući dan je Italija objavila svoje priznanje Hrvatske²⁹. Riječima maestra Mladena Tarbuka: „Sviranje himne je bilo jako važno kao neka vrsta znaka državnosti, da i mi imamo svoj orkestar u stanju svirati himne na dočecima stranih državnika.“

Navedeni nastupi usmjerili su vojno-protokolarnu i glazbenu djelatnost Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH kao i njegovu ulogu: ispunjavanje protokolarnih zadaća tijekom ceremonija predsjednika Republike Hrvatske, Ministarstva obrane i Glavnog stožera Hrvatske vojske, kao i koncertna djelatnost koja će se ubrzo oblikovati u stalne koncertne sezone u Hrvatskom glazbenom zavodu i Koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski. Na početku su se probe održavale u Centru za kulturu i film Augusta Cesarca, zatim u Dvorani Zvonimir Doma Hrvatske vojske (gdje su često organizirali koncerte), a danas se odvijaju u prostorima Hrvatskog vojnog učilišta Dr. Franje Tuđmana.

²⁸ Preuzeto sa službene stranice Hrvatskog društva skladatelja: <https://www.hds.hr/clan/jankovic-josip/>

²⁹ Preuzeto sa službene stranice Hrvatskog sabora o datumu 15. siječnja kao Danu međunarodnog priznanja Republike Hrvatske i Dana mirne reintegracije hrvatskog Podunavlja: <https://www.sabor.hr/hr/o-saboru/povijest-saborovanja/vazni-datumi/15-sijecnja-dan-medunarodnog-priznanja-republike>

Prve godine djelovanja

Uz dirigenta Josipa Jankovića predvodnik orkestra (osoba koja diktira smjer i tempo orkestra u pokretu – hodni sastav) bio je diplomirani oboist Josip Cmuk, koji priprema Orkestar za nastupe na bojištima diljem Hrvatske kako bi potpomogli održati moral branitelja. Godine 1992. godine August Putarek, također diplomant Škole za vojne dirigente u Beogradu i vojni kapelnik orkestara u bivšoj JNA dolazi na poziciju glavnog dirigenta³⁰. Maestro Tarbuk ga hvali kao vrlo spretnog aranžera koji je bio maher za *potpourrije* i laku popularnu glazbu, ali da je to bio „njegov umjetnički domet. Znao je puno takve glazbe, imao je taj repertoar, ali nije vidio orkestar u nekom razvojnog smislu.“

Godine 1992. se po Zagrebu „usmeno postavlja pitanje“ tko će voditi orkestar. Mladen Tarbuk se upravo vratio s postdiplomskog studija u Beču, gdje se usavršavao u kompoziciji kod Friedricha Cerhe i u dirigiranju kod Uroša Lajovica, u to vrijeme je bio asistent dirigenta Baleta i Opere Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu i osvojio je stipendiju Fonda Lovro i Lily Matačić. Sam kaže kako mu se „to učinilo vrlo zanimljivim, način da nešto počnem od početka. I počeli smo dobro, imao sam na početku vrlo dobro podršku.“ Postaje njihovim novim šefom-dirigentsom u studenom 1992. godine, a u prosincu iste godine je s njima prvi put nastupao u božićnom koncertu na otvorenom: „Bila je smrzavica, nekih -8 stupnjeva, ljudima su se prsti i instrumenti ledili, ali smo mi to ipak junački odsvirali, to je bilo važno. Meni je bilo važno da se orkestar vidi što više, da bude prisutan, što je i logično. Jer oni su prije toga imali neku naviku da su samo vježbali, vježbali, pa bi bilo dva nastupa godišnje.“

Novi voditelj Orkestra, novi mladi članovi koji su se pridružili 1. prosinca 1992. godine i novi zahtjevniji repertoar koji čine originalne skladbe za puhače, hrvatske praizvedbe inozemnih skladatelja kao i praizvedbe suvremenih hrvatskih skladatelja, nove obradbe djela za puhački orkestar, organiziranje sezona u prestižnim kulturnim ustanovama – bilo je jasno da Simfonijski puhački orkestar OSRH postaje jedan od glavnih aktera u glazbenom životu grada Zagreba. Prisjećajući se prvog koncerta u Lisinskom u listopadu 1993. godine, maestro Tarbuk napominje: „Ja sam, naravno, pozvao profesora Lajovica da otvori. I to je malo bilo... nisu svi bili oduševljeni time, tad se to tako gledalo zašto bi Slovence zvali za početak jednog *hrvatskog* vojnog orkestra. Ali meni se činilo od početka

³⁰ Podaci sa službene stranice Hrvatskog društva skladatelja: <https://www.hds.hr/clan/putarek-august/>

jako važno imati tu vrstu otvorenosti, ne da budemo samo neki orkestar koji sam sebi svira, nego da maksimalno komuniciramo sa svijetom i s onim što je relevantno u suvremenoj glazbi.“ Doista, u dugačkom popisu svih solista koji su surađivali sa Simfonijskim puhačkim orkestrom OSRH nalaze se mnogi ugledni i svjetski poznati instrumentalisti i pjevači.

Uvođenje promjena

Dolaskom maestra Tarbuka, broj svirača se značajno promijenio: „Treba reći da sam zatekao orkestar koji je, *de facto*, imao nekih 24-25 ljudi, zbilja mali orkestar. A ja sam tvrdio da orkestar mora biti velik, da mora biti zbilja pokazan. Tražio sam da 69 ljudi bude u orkestru i imali smo priliku napraviti ozbiljnu audiciju gdje smo uzeli najbolje puhače.“ Uz obavezne limene puhače, također su primili i par oboista i fagotista, kako bi pridonijeli bogatstvu zvuka. Svi ovi novi mladi ljudi stvorili su dobru kreativnu atmosferu: „Ljudima je bilo stalo da se nešto dogodi, da nije sad to neko otaljavanje već poznatih formi. Bili su skloni i zainteresirani za razvoj i za eksperimentiranje.“

Želja za novim i otvorenost promjenama, kao i činjenica da je ovo prvi hrvatski veći profesionalni simfonijski puhački orkestar pridonijelo je, na Tarbukov poticaj, praksu naručivanja novih djela. Mnogi ugledni hrvatski skladatelji su tako pisali djela namijenjena upravo za Simfonijski puhački orkestar OSRH, a među njima su: Anđelko Klobučar, Marko Ruždjak, Tomislav Uhlik, Zoran Juranić, Branimir Lazarin, Olja Jelaska, Davor Bobić, Vjekoslav Nježić, Berislav Šipuš, Ruben Radica, Anđelko Igrec, Igor Kuljerić, Krešimir Seletković, Sanda Majurec Zanata, Antun Tomislav Šaban, Josip Magdić, Frano Đurović, Davorin Kempf, Stanko Horvat i – Mladen Tarbuk. Takvim impresivnim brojem skladatelja koji su bili angažirani uz jedan orkestar malo se tko mogao pohvaliti u cijeloj Hrvatskoj, što govori o značaju Orkestra, ali i poticajnoj društvenoj klimi koja je vladala u tom periodu.

Na pitanje je li svoja djela skladao baš za *vojni* orkestar ili samo za puhački, odgovorio je: „To je zbilja za puhački orkestar, dakle ovaj vojni predznak nije u tom kontekstu igrao ulogu, premda je bilo... mislim, mogli ste sami izabrati temu. Znači, mogli ste imati temu koja je problematizirala rat. Sad, ja osobno kao kompozitor sam problematizirao rat puno puta, samo u drugim medijima. Nisam specifično pisao baš za vojni

orkestar. A interesantno je da nisu ni drugi skladatelji to nikad percipirali. Taj orkestar u svojoj mladosti vjerojatno nije bio percipiran kao nekakav strogo vojni orkestar.“

Odmah je ponudio i objašnjenje za ovo, te uvelike istaknuo ulogu vojnog orkestra u ratu: „Možda je poanta isto bila u tome što kad se nalazite u ratnom vremenu, onda vam je rata previše. Tada je umjetnost na neki način vrsta ispusta ili oduška za nešto drukčije, drugi svijet, a to što smo mi njegovali nešto drugo mi se činilo jako važnim.“ Nakon svega što smo rekli o povijesti vojne glazbe i glazbi u ratovima upotrijebimo Tarbukov citat za ovaj zaključak: nijedan vojni ansambl nije veličao niti promovirao rat. Ako su glorificirali nešto, onda je to bila odvažnost ratnika, ali, kako vidimo, cilj njihova djelovanja je uvijek pomoći i vojniku i civilu – bilo na bojištu, bilo u logoru, u ratu i miru – vojna glazba služi za ohrabrivanje, smirivanje i razonodu. Ona nudi sliku zajedništva i suradnje, harmoniju ljudi.

Koncertne sezone, suradnje, narudžbe novih skladbi, sjajne kritike u novinama, plakati koji su najavljivali koncerte, nagrade, izdavanje nosača zvuka... ova vrsta djelatnosti je pala u zatišje smjenom voditelja Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH krajem 1990-ih. Na čelo Orkestra dolazi šef-dirigent Drago Bubalo, tijekom čijeg je vodstva Orkestar bio više usmjeren na izvođenje svojih protokolarnih zadaća. Ovaj period neće dugo trajati jer palicu preuzima Tomislav Fačini, koji je vodio orkestar četiri godine, od 2000. do 2004. godine.

Stanje na početku 2000-ih

Kako je vojni rok još uvijek bio obavezan krajem 90-tih, maestro Fačini ga je također morao odraditi, no znajući za Simfonijski puhački orkestar OSRH, on i njegove kolege su željeli postati dio ovog vojnog tijela. Time su htjeli spojiti ugodno s korisnim i, srećom, želja im se ostvarila. „Samo, ja sam očekivao da ću služiti kao potčrko ili raspisivati note, ali se uskoro pokazalo da postoji potreba za nekime tko bi povremeno dirigirao.“

Priznao je da je Orkestar u trenutku njegova dolaska imao neodređene ciljeve, drugačije od promoviranja šarolikog suvremenog repertoara pod maestrom Tarbukom. O počecima Orkestra kaže: „Naime, orkestar je osnovan u ratno vrijeme, i kako su se mnoge stvari, normalno, događale stihijski, često neregularno i samovoljnom pojedinaca, slično je bilo i ovdje: samo, ne na štetu nego na korist – osnovan je jedan orkestar u kojeg se ulaže i gdje su u velikom broju pridošli mnogi sjajni mladi puhači, vođeni maestrom Tarbukom koji

je imao jasnu viziju razvoja ansambla, repertoara, i poslovni plan, koji se do kraja nikad nije ostvario, ali je kroz neko vrijeme lansirao ansambl kroz vlastitu sezonu i brojna gostovanja na pijedestal najuvježbanijeg hrvatskog orkestra s vrlo hrabrim programom, koji je uz hrvatske praizvedbe mnogih inozemnih autora uključivao i kontinuirane narudžbe djela hrvatskih skladatelja. Rijetkost i danas!“

Nadalje u razgovoru maestro Fačini napominje koliko je maestro Tarbuk zadužio Simfonijski puhački orkestar OSRH i kako je on zajedno s Draganom Sremecom postavio zdrave i čvrste temelje mladim generacijama glazbenika koji su upravo stigli u Orkestar. „Naravno, bila je tu i jedna baza glazbenika koja se tamo zatekla, često srednje stručne spreme, premda su neki od njih bili vrlo vješti – a bila je tu i uprava, pravi vojni mastodont, koji je u mirnodopska vremena, kad su se stvari staložile i više nije bilo prilike da netko napravi odlučne poteze „preko reda“, u svojoj najboljoj maniri zamrzнула razvoj na onoj razini na kojoj je bila kadra orkestar pojmiti, financirati, valorizirati i upotrijebiti.“ Ovdje se osvrće na praizvedbe i novija djela hrvatskih autora koja su ušla u repertoar Orkestra. Što zbog novog načina upravljanja, što zbog osnivanja novih ansambala u Zagrebu koji su bili posvećeni suvremenoj glazbi tako da su domaći autori imali priliku nastaviti skladati za druge sastave.

Stanje Orkestra koje ga je dočekalo pri dolasku maestro Fačini opisuje ovako: „Kad sam ja došao u orkestar, direktno zapovjedništvo orkestra su činili ljudi kojima je očito bilo u interesu da se orkestar degradira i svede u okvire prilično primitivnog viđenja. Ja ne znam je li to bio neki naum kojeg su oni provodili, ili njihova vlastita misija, ali su se izredali ljudi s kojima je bilo nemoguće raditi, pa je i maestro Tarbuk (vjerojatno i s osobnom poviješću s institucijom) odlučio napustiti brod koji možda nije tonuo, ali svakako nije išao po kursu koji bu mu bio prihvatljiv, i istražiti neke nove puteve.“

Svakom mladom dirigentu na početku njihove karijere iznimna je čast biti postavljen na vrh jednog velikog i važnog orkestra, što su istaknuli i Tarbuk i Fačini. Naslijedivši orkestar, maestro Fačini je ipak pokušao slijediti Tarbukove stope i ponovno angažirati Simfonijski puhački orkestar OSRH što je više moguće u glazbeni život grada Zagreba. Obnovio je koncertne sezone u Koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski kao i komornu sezonu u Hrvatskom komornom zavodu. Priznaje pak da je programe koncerata „malo smekšao“, jer se zapovjedništvo nije željelo opet upuštati u naručivanje skladbi niti su željeli „premoderni“

repertoar. Orkestru je čak par puta prijetilo i gašenje, što je, riječima današnjeg šefa-dirigenta, nažalost još uvijek moguća opcija.

Ipak, koncertna djelatnost Orkestra na početku 2000-ih je bila bogata, kako repertoarom tako i gostujućim dirigentima i solistima. „Za mene je to bila prigoda da shvatim u praksi mehanizme komunikacije suvremene glazbe, naučim mnogo o puhačima, a posebno o instrumentaciji – jer sam se (ipak) u manjku repertoara vrlo često laćao aranžiranja. Logičnim slijedom, to je vodilo i do skladateljskih pokušaja.“ Posebno se rado prisjeća komorne sezone u Hrvatskom komornom zavodu gdje je naglasak bio stavljen na skladatelje Druge bečke škole. I danas se ta djela rijetko mogu čuti na pozornicama, stoga maestro Fačini govori kako je zato sa Simfonijskim puhačkim orkestrom OSRH (ali i drugim ansamblima koje vodi) uvijek pokušavao uvrstiti što više suvremenih skladbi uz *evergreene* klasične glazbe.

Za današnje stanje u Orkestru komentira: „U neko doba, uspjelo je da sami orkestralni glazbenici preuzmu i administrativne uloge, i to je orkestar stabiliziralo na određenoj točki koja nije vrhunac, ali je jedna alternativna pozicija koja nije loša i za koju očito ima „političke volje“. Repertoar je daleko revijalniji, prigode također, ali orkestar uz svoje vojne obaveze ima onu temeljnu funkciju „reprezentativnog ansambla“ koji, još uvijek podržan jednom odličnom grupom glazbenika, drži svoj kut glazbene scene Hrvatske.“

Zadnja promjena vodstva Orkestra

Ovime dolazimo do našeg zadnjeg sugovornika, trenutnog zapovjednika Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH, šefa-dirigenta i pukovnika Miroslava Vukovojca-Dugana. Došavši 1992. godine u orkestar kao diplomirani klarinetist ubrzo je postao zamjenik koncert-majstora i sjeo je na mjesto prvog klarineta. Godine 2003. je postao zapovjednikom, a 2009. godine i glavnim dirigentom Orkestra.

Repertoar koji trenutno izvode opisuju kao „žanrovski vrlo različit, od čiste klasike praktički do modernog popa. Ali glavni kriterij je samo da je kvaliteta glazbe prvenstveno na nivou. Najviše čega imamo su obrade, jer ako idete od rane glazbe preko klasike, romantike do današnjeg dana, teško je naći stvari pisane osobito za puhački orkestar.“ Iako se Orkestar može pohvaliti dobrim preradama, pukovnik Vukovojac-Dugan ipak upozorava kako

aranžmani moraju biti „napravljeni s ukusom“, kao što aranžer mora znati da se ne može svaka skladba preraditi za puhački orkestar, bez obzira koliko djelo i koliko orkestar bili dobri. Svom srećom, ističe kako je (posebno francuska) glazba s početka 20. stoljeća iznimno pogodna za ovakav sastav, tako da postoje obrade njihovog opusa koje svojom kvalitetom mogu konkurirati originalima.

Govoreći o danima vodstva prijašnja dva sugovornika, opisuje ih kao zlatno doba narudžbi Orkestra, navodeći kako su svake godine naručivali po dva-tri djela od hrvatskih autora, te da su imali makar dvije praizvedbe godišnje. Naravno, Orkestar je također praizvodio djela u posljednjih deset godina, ali pukovnik Vukovojac-Dugan se slaže da se u tom aspektu ne mogu mjeriti s prijašnjom količinom praizvedbi. Isto kao maestro Tarbuk, sadašnji šef-dirigent objašnjava kako su skladatelji točno pisali za *simfonijski puhački* orkestar, prije negoli za *vojni* orkestar.

Ovdje dolazi do dualne uloge Orkestra koja leži u srži njezina postojanja: razdvojenost njezina vojno-protokolarno-ceremonijalnog i umjetničkog djelovanja. Po pukovniku Vukovojcu-Duganu, 90-ih se čak pokušalo razdvojiti orkestar kako bi jedan sastav obavljao jednu zadaću, ali da to kadrovski ni financijski nije bilo moguće. Tijekom intervjua zapovjednik me pobliže upoznao s ovom dvostrukom ulogom Orkestra, vojno-civilni pristup o kojem smo već mogli čuti kod maestra Tarbuka i Fačinija, kao i kod nekih autora konzultirane literature. No ono što je zanimljivo jest da je pukovnik Vukovojac-Dugan spomenuo i treću fazu djelovanja Orkestra, a to je očuvanje baštine. „Ja smatram našu nototeku jednom vrstom nacionalne baštine jer u njoj ima djela iz 1840-e pa nadalje – to se sve akumuliralo kroz vojne orkestre. U neku ruku je to i tradicija danas. Recimo, sviramo budnice ujutro za vrijeme državnih praznika, onda orkestar ode na glavni trg i svira koračnice... to su danas nekakve tradicije koje se njeguju, i u tom smislu smo nekakva vrsta kulturne baštine.“ U duhu očuvanja baštine Simfonijski puhački orkestar OSRH trenutno radi na digitaliziranju cijele svoje nototeke.

Razlike tijekom vremena

Govoreći o razlici između njegovog vođenja Orkestra i onoga maestra Tarbuka i Fačinija, hvalio je obojicu za njihovu angažiranost i profesionalnost, dodajući kako su svi svirači obožavali svirati u koncertnim sezonama u Lisinskom i HGZ-u. No, također napominje kako ih je fokusiranje na izvođenje klasične glazbe civilnoj publici pomalo odvojilo od ostatka vojske, te je stoga njegova prva dužnost kad je stupio na čelo Orkestra bila uklopiti ga u vojsku. „Koliko god mi to kao umjetniku malo... ne da mi je teško palo, nego mi je bilo malo... čudno. Ali je bilo potrebno da nas vojska prihvati kao svoje, i da se veseli našim nastupima, a za to je trebalo diversificirati program i sastav Orkestra.“ Navodi kako je u tome uvelike pomoglo što su 2008. godine pod zajednički nazivnik Orkestar Oružanih snaga Republike Hrvatske dovedeni i Orkestar Hrvatske ratne mornarice i Klapu Sv. Juraj Hrvatske ratne mornarice. Uz ovo u sastavu Simfonijskog puhačkog orkestra je osnovan i Jazz orkestar koji je postao vrlo popularan među vojnicima.

Tijekom prikazivanja povijesti Orkestra, pukovnik Vukovojac-Dugan je istaknuo kako glavni razlog za njihovu današnju manju prisutnost u javnosti ne leži toliko u promjeni javnosti koliko u promjeni medija. „Devedesetima su u medijima još bile novine glavni pristup informacijama. Sve novine su imale kulturnu rubriku, svaka glazbena rubrika je imala nekog svog ili čak više glazbenih kritičara koji su išli na koncerte; a mi smo bili prisutni, svakodnevno praktički, jer smo imali dosta koncerata.“ Napretkom tehnologije, Internet je preuzeo glavnu informativnu ulogu i značaj profesije kritičara klasične glazbe je bitno umanjen u Hrvatskoj.

Simfonijski puhački orkestar OSRH i dalje nastupa u Koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski gdje broji popunjenost od 1300 do 1400 ljudi, i održavaju sedam-osam koncerata godišnje u njihovoj dvorani Zvonimir gdje koja je često popunjena do kapaciteta, 650 mjesta. „Dvorane su nam pune, a nitko ne zna za nas, Ja to zovem da smo mi najbolje očuvana glazbena tajna Zagreba. Ali imamo svoju vjernu publiku koja nas prati na Facebooku. Punimo dvorane, a to je onaj glavni metar uspjeha.“

Na pitanje kako se hrvatski vojni orkestar razlikuje od onih izvan Hrvatske, pukovnik Vukovojac-Dugan odgovara: „Glazbenici, bez obzira jesu li vojni ili civilni su uvijek svi isti. Mi se svake godine nalazimo, zapovjednici europskih i sjevernoameričkih vojnih orkestara na svojoj konferenciji. Izmjenjujemo iskustva, probleme, i tako dalje. I svugdje je isto. Vojna

glazba svugdje svira sličan repertoar, uvijek ispunjava one tri glavne funkcije i svi su manje-više u novčanim problemima.“

Na zadnje pitanje kakvu budućnost previđaju/žele za Orkestar, sva trojica su izrazila iskrene želje kako mu žele svjetlu i bolju budućnost te da misle kako je boljitak sasvim moguć. Mladen Tarbuk je zaključio kako će se stvari napredovati ako umjetnici kao individue uzmu stvar u svoje ruke i krenu hrabro s promjenama, ne osvrćući se na neodlučnost i sporost današnje birokracije; Tomislav Fačini savjetuje da se trebaju pratiti strani vojni orkestri koje treba uzimati kao uzor i učiti iz njihovih pogrešaka, kako Orkestar već ima stabilne temelje i da si sam može graditi put prema gore; dok se Miroslav Vukovojac-Dugan nada da Orkestar neće morati brinuti o financijskim ograničenjima i problemima, kao i konstantnom pomlađivanju Orkestra, kako bi mladi mogli donositi nove ideje i svakih par godina „sve osvježiti“.

Djelatnost Orkestra

Djela govore više od riječi, stoga ćemo sada dati pregled dirigenata, solista, ansambala, organizatora koncerata, praižvedbi, repertoara i diskografskih izdanja kako bi najbolje ilustrirali djelovanje Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH. Treba imati na umu kako se ovi podaci temelje na digitaliziranim koncertima iz baze Koncertne dvorane Vatroslav Lisinski³¹, stoga u ovo ne uzlazi njihova koncertna djelatnost na drugim prostorima. Ipak, vjerujem kako i ovi ograničeni podaci koji su nam dostupni vrlo dobro prikazuju široki opseg umjetničkog rada ovog Orkestra.

Promatrajući njihove nastupe izvan koncertnih sezona u Lisinskom i Hrvatskom glazbenom zavodu, Orkestar se također istaknuo na raznim hrvatskim ljetnim festivalima u Rovinju, Zagrebu, Zadru, Osoru, na Krku i Hvaru, upriličio je euharistijsko slavlje prilikom dolaska Pape Ivana Pavla II. u Zagreb 1995. i 1998. godine, sudjelovao je na Varaždinskim baroknim večerima i na Međunarodnoj glazbenoj tribini u Opatiji 1996. i 1997. godine, a u Puli 1999. godine, te je nastupao na otvorenju Dubrovačkih ljetnih igara. Uz koncerte u

³¹ Proces digitalizacije još uvijek traje – vrlo vjerojatno postoji još dirigenata, solista, itd. koji ovdje nisu navedeni. Koncerti koji su nama dani na uvid održavani su od 19. 10. 1994. do 6. 3. 2014. (sveukupno njih 75), a bilo nam je dostupno i 44 digitalizirane programske knjižice ovih koncerata.

domovini, Simfonijski puhački orkestar OSRH je nastupao i vani: gostovanje u Budimpešti 1997., iste godine je sudjelovao na internacionalnom festivalu *Moskovska jesen*, a sa zapaženim uspjehom je nastupao na mnogobrojnim međunarodnim festivalima vojnih orkestara u Kölnu, Stuttgartu, Berlinu, Salzburgu, Neuchâtelu, Albertvilleu, Karlsruheu, Saumuru, Debrecenu, Rotterdamu, Krakovu, itd.

Gostujući glazbenici

Uz voditelje, točnije šefove-dirigente, Simfonijskim puhačkim orkestrom su također ravnali ova 22 renomirana dirigenta: Dragan Sremec (10)³², Uroš Lajovic³³, Igor Kuljerić (3), Miljenko Prohaska (8), Saša Britvić, Tomislav Uhlik (5), Vjekoslav Šutej (3), Krešimir Šipuš, Walter Hilgers, Pavle Dešpalj, Stjepan Mihaljinec, Timothy Reynish, Alan Bjelinski, Nikša Bareza, Milivoj Štefan Šurbek, Tomaž Kmetič, Rosalind Erwin, Dubravka Lemac, Jan Cober, Reona Ito, Miljenko Prohaska i Vladimir Kranjčević.

Mnogi su poznati domaći i strani solisti nastupali uz ovaj orkestar. Ovdje ćemo ih navesti ukupno 69, što uključuje violiniste Christiana Crennea i Anđelka Krpana, violista Paula Silverthornea, oboista Branka Mihanovića, klarinetiste Radovana Cavallina, Guy Deplusa i Marija Fabijanića, trubače Marina Zokića, Andreja Jakuša, Stanka Arnolda, Petra Obradovića, Andreu Giuffredija, Tomicu Rukljića i Rudolfa Homena, horniste Radovana Vlatkovića, Bánka Harkayja, Jana Jankovića, Hrvoja Pintarića, tromboniste Branimira Slokara, Vanju Lisjaka, Zenas Kim-Banther i Alana Bošnjaka, tubista Darka Roškera, saksofoniste Gorana Merčepa, Dragana Sremeca, Eugenea Rousseaua, Claudea Delanglea, Nikolu Fabijanića i Matjaža Drevenška, pijaniste Bojana Goričeka, Ninu Patarčev, Isabel Pérez Requeijo, Srebrenku Poljak, Lenu Genc, Panagiotisa Trochopoulosa, Jasmina Kovačića, Darka Domitrovića, Joe Kaplowitza i Miju Elezović, udaraljkaše Amy Lynn Barber, Igora Lešnika i Ivanu Bilić, pjevače i pjevačice Ljiljanu Šišetu-Vrbančić, Lidiju Orešković Dvorski, Martinu Gojčetu Silić, Martinu Zadro, Sandru Bagarić, Nikolinu Mazalin, Valentinu Fijačko Kobić, Barbaru Othman, Miju Jakob, Klaru Lešković, Barbaru Suhodolčan, Hrida Matića, Krunoslava Cigoja, Tomislava Mužeka, Nikšu Radovanovića,

³² U zagradama navodimo broj koncerata na kojima su pojedini dirigenti ravnali, temeljno na podacima iz prethodne fusnote.

³³ Strane umjetnike smo podvukli kako bi ih posebno istaknuli.

Sinišu Hapača, Ivicu Šarića, Ivanu 'Vannu' Vrdoljak, Ninu Badrić, Giuliana Đanića, Helenu Bastić, Vlatku Pačarić, Radojku Šverko, Dražena Žanka, Gorana Karana, Đanija Stipaničeva i Deborah Woodson.

Među brojnim ansamblima koji su sudjelovali na koncertima Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH uočavamo raznolikost u veličini, stilskom opredjeljenju i nivou profesionalizma (od amaterskih dječjih zborova do međunarodno poznatih profesionalnih ansambala). Pozivani su da upotpune svečanost koncerata i da se približe širokoj publici različitih ukusa u različitim prigodama.

Možemo ih i nabrojati: Vokalni ansambl Grič, Hrvatsko grafičko kulturno glazbeno društvo „Sloga“, Leneweher Wind Orchestra, Djevojački zbor „Zvezdice“, Zagrebački solisti, Gudački kvartet „Pro arte“, Akademski zbor „Ivan Goran Kovačić“, Grupa „Divas“, Ansambl Hrvatskog društva kornista, Zbor Hrvatske radiotelevizije, Revijski orkestar Hrvatske radiotelevizije, Zbor kadeta Policijske akademije, Vokalni ansambl „Melos“, Simfonijski orkestar Hrvatske radiotelevizije, Zagrebački kvartet saksofona, Mješoviti pjevački zbor Ivana Zajca, Plesni orkestar Hrvatske radiotelevizije, Orkestar Slovenske vojske, Dječji zbor „Klinci s Ribnjaka“, Grupa „Los Caballeros“, New Swing Quartet, Zbor glazbene škole „Vatroslav Lisinski iz Bjelovara, Grupa „Feminnem“, Hrvatski Band Aid, Grupa „Joy“, Hrvatsko pjevačko društvo „Petar Berislavić“, Vokalni ansambl udruge slijepih VAOS, grupa „Fides“, Kvartet Gubec, Grupa „Rivers“, Dječji zbor Župe svetog Pavla apostola „Paulus“ iz Retkovca, Busina brass kvintet, Klapa „Friži“, Muški vokalni ansambl „Špansko“, Zagrebačke mažoretkinje, Hrvatsko kulturno umjetničko društvo „Željezničar“ iz Zagreba, Najbolji hrvatski tamburaši (Zlatni dukati), Tamburaški sastav „Ringišpil“, Dječji zbor „Vukovarski golubići“, Grupa „Prljavo kazalište“, puhački kvintet „Simply Brass“, Zbor policijske akademije, Tamburaški orkestar Policijske akademije, Ansambl narodnih plesova i pjesama Hrvatske LADO, Zbor „Izvor“, Zagrebački gitarski trio, Zagrebački kvartet, Komorni zbor „Ivan Filipović“, Cappella Odak, i pjevačke skupine iz Imotskog, Sinja, Pazina, Posušja, Ljubuškog, Mostara, Neuma, Tomislavgrada, Kupresa, Jajca, Orašja, Zagreba, Vrgorca, Drniša, Gruda, Širokog Brijega, Čapljine, Stolca, Rame, Livna, Novog Travnika, Kreševa, Ravne, Brčkog, Lovreća, Čitaća, Busovače, Žepče, Odžaka, Soli, Tuzle, Otoka, Gospića, Bihaća, Žegara, Vareša, Usore i Vinkovaca.

Vrste koncerata

Ova događanja su bila izvediva zahvaljujući pozivu i potpori različitih organizatora. Ako ne računamo koncertne sezone samog Orkestra, uglavnom se radi o individualnim koncertima, a samo manji broj nastupa je bio u okviru festivalskih događanja. To donekle objašnjavamo činjenicom da svi veći orkestri rjeđe nastupaju kao jedan od gostiju. Češće su oni, zbog svog obima i značaja, nosioci cijelog glazbenog događaja.

Uz koncertnu sezonu u dvorani Vatroslav Lisinski, Simfonijski puhački orkestar Oružanih snaga Republike Hrvatske je na istom mjestu nastupao i u koncertima drugačije prirode, poput: proslave 100 godina Grafičke škole u Zagrebu; Hrvatski umjetnici za djecu poginulih i ranjenih branitelja 123. Požeške brigade; koncert posvećen III. gardijskoj brigadi „Kunama“; koncert posvećen IV. gardijskoj brigadi „Paucima“, Noć gange, rere i bećarca; koncerti u povodu Dana policije, Sjećanje na Gojka Šuška; svečani koncert povodom 10. obljetnice djelovanja Simfonijskog puhačkog orkestra Hrvatske vojske; svečani godišnji koncert Ansambla narodnih plesova i pjesama LADO; svečana akademija povodom 15. godišnjice ustrojavanja zagrebačkih ratnih zapovjedništva; Dani URIHO-a; Dani Domovinskog ponosa; Zagrebački festival limenih puhača; 20. obljetnica Narodne zaštite; Mislimo na djecu – Vivat djeci Dore; Dan Oružanih snaga Republike Hrvatske i Dan Hrvatske kopnene vojske – svečana akademija; i koncert hrvatsko-japanskog prijateljstva.

Kao organizatore njihovih koncerata brojimo: Koncertnu direkciju Zagreb, Ministarstvo obrane, Simfonijski puhački orkestar Oružanih snaga Republike Hrvatske, Grafičku školu u Zagrebu, Koncertnu dvoranu Vatroslava Lisinskog, Zavičajno društvo Požega, Hrvatsko društvo skladatelja, Etiprint d.o.o., Ministarstvo unutarnjih poslova, Hrvatsku radioteleviziju, Udrugu hrvatskih dragovoljaca Domovinskog rata, Ansambl narodnih plesova i pjesama Hrvatske LADO, Grad Zagreb, Ustanovu za rehabilitaciju hendikepiranih osoba „Uriho“, Udrugu zagrebačkih branitelja Vukovara, Udrugu hrvatskih trombonista i tubista „Busina“, Udrugu dragovoljaca Narodne zaštite i Zakladu „Dora“.

Repertoar

Repertoar Simfonijskog puhačkog orkestra Oružanih snaga Republike Hrvatske je uistinu raznolik i opsegom zadivljujuće velik. U svojoj nototeci koja mi je bila dana na uvid zahvaljujući maestru Vukovojcu-Duganu, Orkestar trenutno broji 1995 glazbenih jedinica, od kojih su 482 djela domaćeg (24%), a 1513 stranog podrijetla (76%). Njihova nototeka podijeljena je u sedam kategorija: (1) djela za simfonijski puhački orkestar, (2) djela za komorni orkestar, (3) djela za jazz band, (4) Božićni repertoar, (5) duhovni repertoar, (6) fanfare i (7) koračnice. Nažalost, zbog ogromne količine podataka, ne možemo priložiti sve tablice iz nototeke, ali ćemo ukratko prikazati njezine segmente, te se posebno zadržati na koračnicama.

Skladbi pod kategorijom „za simfonijski puhački orkestar“ očekivano ima najviše – njih čak 1150. Od toga je 259 domaćih (22,5%) i 891 stranih djela (77,5%). Ovaj dio repertoara se sastoji od obrada najpoznatijih skladbi iz svjetske literature klasične glazbe (poput Mozartovih i Vivaldijevih koncerata, simfonijskih uvertira Čajkovskog i Šostakoviča, i stavaka iz simfonija Brucknera i Hindemitha), preko modernih djela suvremenih skladatelja u usponu do onih hrvatskih kompozitora pisanih posebno po narudžbi za ovaj Orkestar.

Već smo napomenuli koliko je važan bio Simfonijski puhački orkestar OSRH u promicanju hrvatskih autora praizvođenjem njihovih djela. Specifičan sastav, posebna kulturna klima u 1990-ima i naručivanja od strane Orkestra potaknula su jedan pravi *baby boom* u hrvatskoj umjetničkoj glazbi. Od njihovih praizvedbi u Koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski od nama dostupnih podataka istaknimo:

- Mladen Tarbuk: Zildjian Concerto za udaraljke i orkestar – gost: Igor Lešnik (1. 4. 1995.)
- Igor Kuljerić: Božićni san, na tekst Ivana Tolja – gost: Zbor HRT-a (24. 11. 1995.)
- Davor Bobić: Zagorske slike, suite za puhače, udaraljke i glasovir³⁴ (14. 5. 1997.)
- Josip Magdić: Glagoljski triptih za puhački orkestar, op. 173 (7. 4. 1997.)
- Zoran Juranić: Fanfaronata za puhački orkestar (7. 4. 1997.)
- Mladen Tarbuk: Concertino za alt saksofon i orkestar – gost: Dragan Sremec (7. 4. 1997.)

³⁴ U programskoj knjižici nije navedeno tko su bili solisti za praizvedbu ovog djela.

- Krešimir Seletković: Minimo za simfonijski puhački orkestar (7. 4. 1997.)
- Tomislav Uhlik: Koncert za rog i puhače – gost: Radovan Vlatković (23. 4. 1997.)
- Olja Jelaska: Sfinge, tri stavka za simfonijski puhački orkestar (22. 10. 1997)
- Sanda Majurec: *L'ago nel lago* (hrv. 'Iгла u jezeru') (4. 3. 1998.)
- Marko Ruždjak: Spotlights, za simfonijski puhački orkestar (1. 6. 1998.)
- Tomislav Uhlik: Satyricon, za simfonijski puhački orkestar (21. 10. 1998.)
- Davorin Kempf: Koral i alleluia, za puhački orkestar i orgulje³⁵ (3. 3. 1999.)
- Antun Tomislav Šaban: Tri aspekta simfonijskih puhača (17. 3. 1999.)
- Stanko Horvat: Tin – simfonija za mezzosopran i bas solo, mješoviti zbor i simfonijski puhački orkestar – gosti: Martina Gojčeta Silić, Ivica Šarić i Mješoviti zbor HRT (28. 4. 1999.)
- Silvio Foretić: Dolazak ratnika, marš iz *Baletne glazbe* – praizvedba koncertne verzije (22. 2. 2000.)
- Miljenko Prohaska: Scherzo – praizvedba inačice za simfonijski puhački orkestar (28. 3. 2000.)
- Aldo Kezić: Spiritus procellarum za simfonijski puhački orkestar (5. 12. 2000.)
- Željko Brkanović: Koncertni rondo za klavir i puhački orkestar – gost: Lana Genc (18. 4. 2001.)
- Marko Poklepović: 3rd Millennium March – posvećeno 10. obljetnici SPO HV-a (20. 12. 2001.)
- Mirko Lazar: Baritonija za bariton saksofon i puhački orkestar; 1. stavak – gost: Matjaž Drevenšek (13. 2. 2008.)

Repertoar komornih djela Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH broji 236 djela, od kojih su 55 domaćeg (23%), a 181 stranog podrijetla (77%). U njemu prevladavaju aranžmani djela velikih autora klasike cijelog razdoblja komorne glazbe – od kasne renesanse do danas. Ovdje nalazimo i puno originalnih skladbi za razne komorne sastave hrvatskih autora kao što su Milko Kelemen (Deset basni za dvije blokflaute, Entrances za puhački kvintet, Epitaf za mezzosopran, violu i udaraljke, itd.), Olja Jelaska (Amfore, pet pjesama za mezzosopran, flautu, obou, klarinet, fagot i glasovir), Mladen Tarbuk (An die Gleichgestalteten, pjesma Bertolda Brechta za mezzosopran, violinu, violončelo, alt saksofon, trombon, bedžo, orgulje i udaraljke; Concertino za alt saksofon i udaraljke; Osorska suita, za puhački kvintet), i drugi.

³⁵ Ni ovdje nije naznačeno tko je bio solist.

Kod Brass banda Orkestra OSRH se primjećuje najveći nesrazmjer domaćih i stranih djela u svom repertoaru. Od njih 145 samo je 5 hrvatske skladbe (3%) i 140 strane (97%). Hrvatska djela u pitanju su: (1) Četiri plesa za brass kvintet Tomislava Uhljaka, (2) Csárdás za puhački kvintet (2 trube, rog, trombon i tuba) Ive Josipovića, (3) Danse macabre za 14 limenih puhača, (4) Glazba za 2. Svjetske vojne igre Igora Savina i (5) V. stavak – Poskakuša iz suite Jelšonski tonci Antuna Dobronića u obradi Miroslava Miletića. Ostali dio repertoara uglavnom čine strana komorna djela pisana specifično za limene puhače (od Händela do modernih skladatelja) kao i jazz i blues standardi.

U dvadeset godina ovog dijela programa koncerata iz Lisinskog kojem smo mi imali pristup možemo vidjeti kako je čak 10 godina prestižno mjesto orkestra koji priređuje Božićni koncert u Velikoj dvorani pripalo upravo Simfonijskom puhačkom orkestru Oružanih snaga Republike Hrvatske. Njihov božićni repertoar sastoji se od 130 djela, 59 domaćih (45%) i 71 strana (55%). U njima možemo naći brojne obrade hrvatskih tradicionalnih božićnih pjesama, *potpourrie* popularnih prigodnih pjesama, kao i obrade blagdanskih radijskih hitova poput slavnog *All I Want For Christmas Is You*. Upravo su ovi koncerti u Lisinskom bili najviše revijalne prirode s gostima s popularne hrvatske glazbene scene; drugim riječima, imali su manje 'ozbiljan' (iako ne i manje svečan) ton od ostalih koncerata, ali su s oduševljenjem prihvaćeni od publike.

Zbog prirode različitih komemoracija ratnim žrtvama, Orkestar ima i posebnu kategoriju svog repertoara posvećen duhovnim pjesmama. U njemu broji 91 skladbu, 72 domaće (79%) i 19 stranih (21%) – ovo je jedina kategorija repertoara koja ima dominantno više hrvatskih djela od onih stranih. Repertoar se uglavnom sastoji od obrada tradicionalnih pučkih crkvenih pjesama, gregorijanskih korala i napjeva iz Hrvatskog crkvenog kantuala. Ipak, mogu se naći i originalna djela duhovne prirode hrvatskih autora poput Anđelka Igreca (Aklamacija prije Evanđelja, za glas, zbor i orkestar), don Šime Marovića (Hrvatska misa) i Anđelka Klobučara (Krist danas i uvijek).

Fanfara ima najmanje, samo 26 djela. I ovdje hrvatske skladbe brojčano nadilaze one strane. Omjer je 14 – 12, to jest, 54% naspram 46%. Termin fanfara se „počeo slobodno koristiti za bilo koji briljantni ukras, čak i na solo instrumentu, pa je stoga ponekad bio signal“. (Monelle 2006) Njegova povijest je slična kao ona koračnica; od prvotne neodređenosti postala je jednim od simbola svečane puhačke (a tako i vojne glazbe). Njemački muzikolog Achim Hofer u svom doktorskom radu *Studien zur Geschichte des*

Militärmarsches pomoću dijagrama pokazuje da su se na jednom polu nalazili pravi vojni signali koji su prenosili informacije a na drugom grandiozni ukrasi koji su bili čisto estetske i ceremonijalne prirode. (Hofer 1988) Marševi su na početku pripadali drugom polu sa svojom ulogom dočaravanja svečanosti, dok su trube najčešće služile kao signalni instrumenti. Između ta dva pojma Hofer je smjestio fanfare, koje su mogle usvojiti i jednu i drugu funkciju. U nototeci Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH nalazimo među fanfarama samo su 4 obrade i 22 originalna djela; dok u drugih 6 sastavnica prevladavaju aranžmani. Skladbe su to stranih skladatelja od Dietricha Buxtehudea do Aarona Coplanda, i domaćih autora kao što su Marko Poklepović, Anđelko Klobučar i Mladen Tarbuk.

Naposljetku dolazimo do najčešće izvođene glazbene kategorije na (promenadnim i protokolarnim) nastupima svih vojnih orkestara – koračnice. Ona je danas gotovo sinonim za vojnu glazbu. I dok se simfonijskim i komornim orkestrima želi glazbeno obrazovati publiku, ona također na svakom koncertu ima i svoja očekivanja. A na nastupima orkestara poput Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH publika priželjkuje upravo onaj odrješiti i energični zvuk karakterističan za koračnice. Po navodu maestra Mladena Tarbuka, tradicija promenadnih koncerata puhačkih ansambala je tek posljednjih godina oživjela u Republici Hrvatskoj. U poratnom periodu su ovako nastupi bili sastavni dio svakog gradskog prigodnog okupljanja za važnije datume. Govoreći o našem orkestru, često su se u zagrebačkim vrtovima (Maksimir, Zrinjevac, itd.) organizirali događaji toga tipa³⁶.

U nototeci orkestra nalazi se 217 koračnica, od kojih su 72 domaćeg (33%), a 145 stranog podrijetla (67%). Kao što vidimo u Prilogu br. 1, među njima se nalaze najpoznatiji svjetski marševi Johna Philipa Sousea i obitelji Wagner, ulomci iz opera Wagnera i Zajca, kao i originalna djela pisana specifično za ovaj Orkestar, poput onih Mladena Tarbuka i Davora Bobića.

³⁶ U stvari, mnogi parkovi su projektirani upravo za užitek šetnje uz glazbenu pratnju – dokaz toga su paviljoni koji se najčešće nalaze u središtu nekog parka.

Diskografska izdanja

Simfonijski puhački orkestar OSRH je do sada objavio šest nosača zvuka. Prvo diskografsko izdanje koje je Simfonijski puhački orkestar OSRH izdao bio je „Hrvatska vojska 1 – Uz obrednik svečane prisege HV“ izdan 1992. godine od izdavača „Orfej“ HRT. Dirigenti 15 snimaka na ovom CD-u su bili Nikica Kalogjera, Silvije Glojznarić i Josip Cmur, a Kalogjera je i autor prerada za Orkestar. Izdanje uglavnom sadrži koračnice i budnice, poput *Mi smo garda hrvatska*, *Kano mi gora, kano Velebit (Junak iz Like)* i *U boj, u boj*. Snimanje ovog CD-a prethodilo je dolasku Mladena Tarbuka, a pod njegovim vodstvom Orkestar još izdaje 2 nosača zvuka. U prosincu 1996. godine izlazi „Božićni san“ snimljen uživo u Koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski 20. prosinca. Izvedbom je dirigirao Miljenko Prohaska, a uz Orkestar su nastupali mezzosopranistica Ljiljana Šišeta-Vrbančić i Djevojački zbor Zvezdice. Iduće diskografsko izdanje, „Hrvatske mise“ objavljeno je u listopadu 1997. godine i sadrži *Papinsku misu* Anđelka Klobučara i *Missu jubilaris* Franja pl. Lučića, a nastao je suradnjom s Akademskim zborom Ivan Goran Kovačić (zborovođa je bio Saša Britvić) i basom Ivicom Trubićem. Ovaj CD je iste godine bio nominiran za hrvatsku glazbenu nagradu Porin za najbolju izvedbu većeg sastava u kategoriji klasične glazbe. U to vrijeme je također Orkestar bio dobitnik raznih hrvatskih glazbenih priznanja i nagrada, od kojih ćemo istaknuti diplomu Milka Trnina za vrhunske glazbene domete 1997. godine, i nagradu Vatroslav Lisinski za izvođenje hrvatskih skladatelja 1998. godine.

Za vrijeme Fačinijevog vodstva Orkestar je pridonio Cantusovom ciklusu nosača zvuka Hrvatski suvremeni skladatelji na CD-u posvećenom Željku Brkanoviću iz 2002. godine. Zajedno sa solisticom Lanom Genc snimili su Koncertni rondo za glasovir i puhački orkestar. Ubrzo nastaje i izdanje posvećeno upravo hrvatskim koračnicama – ovaj istoimeni CD „Hrvatske koračnice“ je izdan 2004. godine, a izvedbama na snimkama je ravnao Mladen Tarbuk. Na njemu se nalazi 20 povijesnih marševa, od kojih je prvi vjerojatno i prva hrvatska koračnica – Budnica Trenkovih Pandura³⁷ u obradi Tomislava Uhljaka. Uz ovaj, na CD-u nalazimo i ostale značajne primjerke iz povijesti hrvatskih koračnica, poput Jelačić-marša, Vile Velebita, Hrvatskih mornara, Koračnice profesora, i sličnih. Kao takav, ovaj nosač

³⁷ Maestro Mladen Tarbuk je u svom pregledu povijesti vojne glazbe tijekom našeg intervjua tvrdio kako je upravo ova Trenkova koračnica prva takve vrste u europskoj povijesti na temelju koje je nastala praksa skladanja nacionalnih marševa, no kako nisam uspjela potkrijepiti ovu činjenicu iz literature, ne mogu je navesti kao potvrđeni navod.

zvuka čini sjajan presjek najvažnije povijesne hrvatske vojne glazbe i jedan je od najznačajnijih u diskografiji Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH.

U suradnji s Klapom „Sv. Juraj“ Hrvatske ratne mornarice 2006. godine Orkestar izdaje svoj najnoviji CD „Domovini s ljubavlju“. Ovo diskografsko izdanje objavljeno je povodom 15. obljetnice Oružanih snaga Republike Hrvatske. Na njemu se nalazi 19 snimaka među kojima su poznate ilirske budnice (*Još Hrvatska ni propala, Ustani bane*), starije i novije domoljubne pjesme (*Bog i Hrvati, U boj, Krasna zemljo*) i pučki napjevi nacionalne tematike (*Vezak vezla Hrvatica mlada, Marjane, Marjane, Oj, hrvatska mati*).

Sažetak i zaključak

Vojno herojstvo je od starih civilizacija bilo temelj univerzalne kulture i inspiracija za mnoge. Kao cilj našeg rada iznijeli smo nedovoljnu vidljivost vojne glazbe u akademskoj i sveopćoj zajednici. Intencija našeg rada je bila prikazati kako je vitalna bila uloga vojnih glazbenika. Učinili smo to kroz kronologiju povijesti vojne glazbe na našim prostorima i analizu utjecaja stranih glazbenih praksi. Dan je prikaz uloge rata u aktivnostima vojnih ansambala i trajni biljeg koji su ostavili na kulturni život Hrvatske. Studijski slučaj za istraživanje je bio Simfonijski puhački orkestar Oružanih snaga Republike Hrvatske kao reprezentativan vojni orkestar koji je dio vojne strukture ali i glazbenog života Hrvatske, posebno Zagreba.

Uzorak sugovornika s kojima smo radili istraživanje je bio znatno manji od nacrtom predviđenog. Naime, pravila u vojnoj strukturi su jasna i ulogu i prigodu komunikacije prema van nemaju osobe pojedinačno i sporadično, nego voditelji – dirigenti Orkestra. Oni su i odabrani i odgovorni. Zbog osobitosti situacije javnozdravstvenih pravila i ograničenja, glavnina izvora za rad je bila u klasičnoj literaturi, ali i u elektronskim medijima. Čak je i s maestrom Fačinijem intervju obavljen putem elektronske pošte.

Specifičnost metodologije (polustrukturirani intervju), te pregled literature različitih izvora je odredio i obradu podataka. Kvalitativnom analizom smo dobili uvid i slijedom toga interpretaciju informacija. Statistička obrada se odnosila na nototeku, kada sam veliki broj podataka kvalificirala u kategorije prigode i izvođača. Time smo dobili pogled u pojavnost,

učestalost i dominaciju pojedinih kategorija repertoara. Poseban osvrt je dan na koračnice kao žanr najviše vezan za ovakav tip ansambla.

Jedno od objašnjenja neujednačene prisutnosti i prepoznavanja vojne glazbe u javnosti je prvenstveno u društvenim čimbenicima, odnosno u vremenu u kojem postoji. Simfonijski puhački orkestar OSRH je formiran tijekom godina Domovinskog rata. To su bile godine opravdanog ushita za novonastalu Hrvatsku Republiku i sve hrvatsko. Emocije su ponijele, a glazba nosila.

Orkestar je svojom glazbom obilježavao događaje, činio ih svečanijim i plemenitijim, a publika i okruženje su to prepoznavali i tražili. Kako su se prilike mijenjale, godine prolazile, mijenjao se i emocionalni naboj koji je bio pokretač procesa u kulturi. Mijenjala se i održivost resursa. Nužno su dolazile druge potrebe, društvene struje, pa i usmjerenost prema nečem drugom.

Kao što je već napomenuto, veliku ulogu ima i utjecaj medija. Oni prepoznaju ono što je u trenutku aktualno, kao što nešto i čine aktualnim. Ta uzajamna veza je također vremenom izbljedita. To je, nažalost, sudbina mnogih vojnih orkestara diljem svijeta. Opstojnost je upitna, promjena je realitet. Na svaku mijenu je najbolje adaptabilno reagirati. To je izazov modernog vremena koji svaki voditelj, ali i članovi, mogu staviti pred sebe. Čuvati tradiciju, ali ju prikazati na način prijemčiv za publiku koja stasava i koja tek treba oblikovati svoje glazbene potrebe i ukus.

Ovim radom sam, nadam se, uspjela osvijetliti vojnu glazbu i paradoks njezinog (ne)prisustva i važnosti. Ako sam probudila interes za tu temu, cilj mog rada je ostvaren. Bit će to dobar poticaj za neki sljedeći rad i entuzijazam budućih muzikologa.

Spajanjem vojnog i civilnog, javnog i privatnog, visoke i masovne kulture, vojni orkestri su u ratu i miru oduvijek bili važan dio povijesti glazbe. Prikazujući humanu stranu vojske, podsjećaju narod tko se bori za njih, a vojsku za koga se bore. Jer oduvijek je bilo ratova, vojski i glazbi uz njih. Pa kada se tonovi prepliću, neka se prepliću na hrabrost, poticaj i ponos. Ova glazba i ovi glazbenici itekako su važni i vrijedni naše pažnje i dio su nas. Nadam se da im je ovaj diplomski rad, u svojim okvirima, odao zasluženo priznanje.

Prilog br. 1

Broj članova i instrumentarij Simfonijskog puhačkog orkestra OSRH

Trenutni broj članova	55
Instrumentarij koncertne postave	Piccolo Flauta I i II Oboa I i II Klarinet Es Klarineti I, II i III Bas klarinet Fagoti I i II Saksofon alt Saksofon tenor Saksofon bariton Rog I, II, III i IV Trube I, II i III Tromboni I, II i III Eufonij Tuba Udaraljke
Instrumentarij protokolarnе postave	Piccolo ili Klarinet Es Flauta I i II Klarineti I, II i III Saksofon alt Saksofon tenor Saksofon bariton Rog F I, II, III i IV (najčešće sviraju samo dva) Trube I, II i III Tromboni I, II i III Eufonij Tuba Udaraljke

Prilog br. 2

Repertoar koračnica

NASLOV DJELA	AUTOR	ARANŽER	SASTAV	OR,OBR,ARR
#				
4er Bosniakenmarsch	Hans Pavlis	Hans Kliment	SIM.-MB.	ARR.
76 trombones	Meredith Wilson	Naohiro Iwai	SIM.	ARR.
A				
A Sousa Collection	John Philip Sousa	Howard Cable	SIM.	OBR.
Adoriam l'Ostia divina, melodia popolare (Talijanske crkvene koračnice zbirka)	Pietro Vidale	Pietro Vidale?	SIM.-MB.	ARR.?
Ägyptischer Marsch	Johann Strauss	Somma Siegfried	SIM.	ARR.
Alte Kameraden, Marsch (Njemačka 2004)(fali partitura)	Carl Teike	/	SIM.	OR.
Alte Kameraden, Marsch (fali pertitura)	Carl Teike	/	SIM.	OR.
America, From "West side story"	Leonard Bernstein	Albert Ahronheim	SIM.-MB.	ARR.
Andro a vederla un di, melodia popolare (Talijanske crkvene koračnice)	Pietro Vidale	Pietro Vidale	SIM.-MB.	ARR.
Angamilo, koračnica	Ivo Muhvić	Ivo Muhvić	SIM.-MB.	OR.
Apollo march	Anton Bruckner	Rhodes Tom C.	SIM.	ARR.
B				
Basic parade cadences	Wanamaker Jay A.	/	SIM.-MB.	OR.

Batthyány - induló	Müller	/	SIM.	OR.
Bosanci na straži, Koračnica	Corelj Josip	/	SIM.-MB.	OR.
Bosanska narodna koračnica	Marković Vilim	Marković Vilim	SIM.-MB.	OR.
Brački admirali	Marko Poklepović	Vuzem Vlado	SIM.	ARR.
Bravura	Duble C. E.	/	SIM.	OR.
Broadway showtime march	Bill Holcombe	Bill Holcombe	SIM.-MB.	OR.
Brodski graničari	Ljubo Slavko	/	SIM.	OR.
Brucker Lager - Marsch op. 51	Kral John Nepomuk	Ehmig J. P.	SIM.	OBR.
Budnica Trenkovih pandura (iz god. 1741.)	zbirka F.Kuhač	Tomislav Uhlik	SIM.	PRER.
C				
Carmen's march	Ares Rob	Ares Rob	SIM.	OR.
Cavalcade, march	Decancq Raymond	Decancq Raymond	SIM.	OR.
Champagner - Galopp	Johann Strauss vater	Motay Hubert	SIM.	ARR.
CISM March	Lawton L. S.	/	SIM.	OR.
Colonel Bogey	Alford Kenneth J.	Alford Kenneth J.	SIM.	OR.
Colonel Bogey on parade, March fantasia	Alford Kenneth J.	Alford Kenneth J.	SIM.	OR.
Commando march	Samuel Barber	Samuel Barber	SIM.	OR.
Croatia (fali partitura)	/	Roguljić Bratislav	SIM.-MB.	ARR.
Crown imperial, A Coronation March, 1937	Walton William	Duthoit W. J.	SIM.	ARR.
D				

Damnation of faust op.24	Berlioz Hector	Smith B.Leonard	SIM.	OBR.
Dixie - Parade (Dixieland Marsch)	Löffler Willi	Löffler Willi	SIM.-MB.	OR.
Do nebesa nek se ori Let it resound up to the heaven, koračnica za duhački orkestar ("Međugorska") Op. 155 (samo paritura)	Smolka A. / Canjuga Anselmo	Magdić Josip	SIM.-MB.	OR.
Dok je Hrvat uz Hrvata	Žanko Dražen	Kalogjera Stipica	SIM.-MB.	ARR.
Down By the Riverside, Dixieland March	Walters Harold L.	Walters Harold L.	SIM.	OR.
Drei Märsche	Bach Johann Cristian	Beekum Jan van	SIM.	ARR.
Dum - dum	/	Nikica Kalogjera	SIM.-MB.	ARR.
E				
Easter monday of the White House lawn (Tales of a traveler(Suite for Band 1929.) (samo paritura)	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.	OR.
Einzug der Gladiatoren	Fučik Julius	Weber Hans	SIM.	ARR.
Einzugsmarsch	Johann Strauss	Boer Pieter	SIM.	ARR.
El capitan	John Philip Sousa	Yoder Paul	SIM.	ARR.
El capitan (samo paritura)	John Philip Sousa	/	SIM.	OR.
Europa mars, for Band	Allmend Robert	/	SIM.	OR.
Eurovisie mars	Holland van	Holland van	SIM.	OR.
Eviva Maria, melodia popolare (Talijanske crkvene koračnice)	Pietro Vidale	Pietro Vidale	SIM.	ARR.?
F				

Fanfarski zvuci	Fučik Julius	/	SIM.-MB.	OR.
Festlicher Marsch	Dvorak Antonin	Tuschla Walter	SIM.	OBR.
Feuerwehr - Marsch	Wessely W.	Wessely W.	SIM.	OR.
Flash dance	/	Nikica Kalogjera	SIM.-MB.	OBR.
Florentiner March Grande marcia Italiana Op. 214 Florentinerski marš	Fučik Julius	/	SIM.	OR.
Florentiner March (ne ide) Grande marcia Italiana Op. 214 Florentinerski marš	Fučik Julius	Lake M. L.	SIM.	ARR.
Frisch auf!	Josef Franz Wagner	Pensch R.	SIM.	OR.
Fritiof Anderssons Paradmarsch	Taube E.	Fors L.	SIM.	OBR.
G				
Gardijska	Marko Poklepović	Marko Poklepović	SIM.	OR.
General Šušak	Čić Emil	Čić Emil	SIM.-MB.	OR.
George Washington bicentennial march	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.	OR.
Geschwind Marsch	Johann Strauss	Willy Hautvast	SIM.	OBR.
Gromovi - koračnica 2.Gardijske brigade	Bobić Davor	Bobić Davor	SIM.	OBR.
H				
Handel in the strand, Clog Dance (samo partitura)/ (samo partitura)	Grainger P. Aldridge	Brion K. Schissel L.	SIM.	ARR.
Hands across the sea	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.	OR.

Happy marching band	Rundel S.	Rundel S.	SIM.	OR.
High school cadets (samo partitura)	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.	OR.
Himna 4. Gardijske brigade	Banov Joško	Banov Joško	SIM.-MB.	OR.
Hochzeitsmarsch aus ein Sommernachtstraum	Mendelsson Bartholdy F.	Karl Pfortner	SIM.	OBR.
Hrvatska policija	Krajač Ivica	Nikica Kalogjera	SIM.	OBR.
Hrvatski mornari	Corelj Josip	/	SIM.-MB.	OR.
Hrvatski pleter 2000	razni autori	razni autori	SIM.-MB.	OBR.
I				
Immer scneidig (samo partitura)	Trojan E.	/	SIM.-MB.	OR.
Ism. Bem erdelyi hads nemet legio (fali partitura)	nepoznat autor	/	SIM.	OBR.
J				
Ja sem Varaždinec	Traditional	Felker Vladimir	SIM.-MB.	ARR.
Jadranski most	Miljenko Prohaska	Miljenko Prohaska	SIM.	OBR.
Jelačić - Marsch Op. 244	Johann Strauss Vater	Haklik Vladimir	SIM.	ARR.
Jelačić (Povijesna koračnica iz 1848.g)	nepoznat autor	/	SIM.-MB.	OBR.
Jelačić Marsch (II. verzija)	Johann Strauss vater	Mladen Tarbuk	SIM.	OBR.
Jelačićeva koračnica	Rosenberg-Ružić V.	Sremec Dragan	SIM.	OBR.
Jelačić - Marsch (I. verzija)	Johann Strauss vater	Mladen Tarbuk	SIM.	OBR.
Joyeux musiciens	Coiteux R.	/	SIM.-MB.	OR.

K				
Kano mi gora	Nikica Kalogjera	Katalenić Stjepan i Danijel	SIM.-MB.	OBR.
Karnevalska koračnica (fali partitura)	Štrucl Vinko	/	SIM.-MB.	OR.
King cotton (samo paritura)	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.	OR.
Klapka - Marsch	Egressy Beni	Andras B.	SIM.	OBR.
Koračnica 3. Gardijske brigade	Ljubo Slavko	/	SIM.-MB.	OR.
Koračnica hrvatskih Domobrana	Berta Miroslav	Berta Miroslav	SIM.-MB.	OR.
Koračnica hrvatskih Domobrana drugačija verzija	Berta Miroslav	Berta Miroslav	SIM.-MB.	OR.
Koračnica nade	Karuza Jurica	Karuza Jurica	SIM.-MB.	OR.
Koračnica profesora	Lhotka Fran	/	SIM.-MB.	OR.
Koračnica susreta	Nikica Kalogjera	Nikica Kalogjera	SIM.-MB.	OR.
Koračnica Vražje divizije	Gostinčar August	Nikica Kalogjera	SIM.	OBR.
Koračnica Sedme gardijske brigade "Pume"	Bobić Davor	Bobić Davor	SIM.	OR.
Kossuth - Marsch	Muller J.	Andras B.	SIM.	OBR.
Križ na grudima	Nikica Kalogjera	Nikica Kalogjera	SIM.	OBR.
Kroz splitske kale	Traditional	?	SIM.-MB.	OBR.
Kroz splitsku rivu (fali partitura)	Corelj Josip	Corelj Josip	SIM.	OR.
L				
La damnation de Faust - marche hongroise	Berlioz Hector	Gironce A.	SIM.	OBR.

La Marseillaise (offizielle Version 1887.) (samo partitura)	nepoznat autor	Deisenrot F.	SIM.-MB.	OBR.
Lacrime, marcia funebre (Talijanske crkvene koračnice)	Pancaldi D.	/	SIM.-MB.	OR.
Lauwieser Marsch	Lotscher Ferdinand	Fisher Andre	SIM.	OBR.
Lennon / McCartney	Lennon John, McCartney P.	Moffit B.	SIM.-MB.	OBR.
Libertas	Marko Poklepović	Marko Poklepović	SIM.	OR.
Liberty-march	Zeman Jaroslav	/	SIM.	OR.
Lj				
Ljiljani od prkosa (samo partitura)	Magdić Josip	Magdić Josip	SIM.-MB.	OR.
M				
Mačekova koračnica (fali partitura)	/	Ivo Muhvić	SIM.-MB.	OBR.
Magar dalok es tancok (Mađarska 2003)	/	/	SIM.-MB.	OBR.
Manhattan beach	John Philip Sousa	Yoder Paul	SIM.	OBR.
Manhattan beach (samo partitura)	John Philip Sousa	/	SIM.	OR.
March for concert band	Walton William	Gilbert Vinter	SIM.	OR.
March for tomorrow	Holcombe B. Nowak J.	Holcombe B. Nowak J.	SIM.	OR.
March of the Belgian Parachutists	Leemans Pieter	Bourgeois John R.	SIM.	ARR.
March: Untitled (1930)	John Philip Sousa	Brion Keith, Schissel L.	SIM.	ARR.

Marche de la gendarmerie nationale belge	Prevost A.	Prevost A.	SIM.-MB.	OBR.
Marcia funebre di Chopin, dalla celebre Sonata	Chopin Frederic	Pietro Vidale	SIM.-MB.	ARR.
Marjan express (fali partitura)	Marko Poklepović	Marko Poklepović	SIM.-MB.	OR.
Marsche Potificale	Gounod Ch.	Leeuwen S.P. Van	SIM.	OBR.
Marš 47. pukovnije (47er Regiments Marsch)	Josef Franz Wagner	Hans Kliment	SIM.-MB.	ARR.
Marš na Dunav	Čić Emil	Čić Emil	SIM.-MB.	OR.
Mein Osterreich	Suppe F. Von - Preis F.	Hans Kliment	SIM.	OBR.
Meletta - Marsch	Wagnes E.	Hans Kliment	SIM.	OBR.
Mi smo garda (sa zborom)	Buntić D. ,Kvesić, I. pl Zajc	Nikica Kalogjera	SIM.-MB.	OBR.
Mi smo garda hrvatska	Buntić Drago	Nikica Kalogjera	SIM.	OBR.
Mi smo hrvatski mornari	Runjić Zdenko	Marko Poklepović	SIM.	OBR.
Military escort (fali partitura)	Bennett H.	/	SIM.-MB.	OR.
Mira il tuo popolo (Talijanske crkvene koračnice)	Pietro Vidale	Pietro Vidale	SIM.	OBR.
Mit klingendem Spiel (samo partitura)	Panek F.	/	SIM.-MB.	OR.
Modlinger Mädchengarde	Obergruber Franz	Obergruber Franz	SIM.-MB.	OR.
Moj brod	Panthy Bela pl.	Panthy Bela pl.	SIM.-MB.	OR.
Moj Osijek	Mihaljević B.	Ljubo Slavko	SIM.-MB.	OR.
Mornarska	Nello Milotti	Sremec Dragan	SIM.	OBR.

N				
Nadalina - koračnica (fali partitura)	Runjić Zdenko	Cerovec J.	SIM.-MB.	OBR.
Naprijed (sportska koračnica)	Marković Vilim	Marković Vilim	SIM.-MB.	OR.
Naš prvi krstaš	Ivo Muhvić	/	SIM.	OR.
National emblem march	Bagley E. E.	/	SIM.	OR.
Neretva 77	N. Kalogjera	J. Janković	SIM.-MB.	OR.
Noi vogliam' Dio, melodia popolare (Talijanske crkvene koračnice)	Pietro Vidale	Pietro Vidale	SIM.	OBR.
Nova zora	Marković Vilim	Marković Vilim	SIM.	OR.
Novovinodolska koračnica	Marko Poklepović	Marko Poklepović	SIM.	
O				
O du mein Osterreich	Suppe F. Von	Ertl Leo	SIM.	OBR.
Occident et orient op. 25 grande marche	Saint - Saens Camille	/	SIM.	OBR.
Olympiade - Marsch	Labsky Jaroslav	Labsky Jaroslav	SIM.	OBR.
Osorska koračnica	Mladen Tarbuk	Mladen Tarbuk	SIM.	OBR.
P				
Partizanska koračnica (fali partitura)	/	/	SIM.-MB.	OBR.
Pax vobis, Trauermarsch	Kothera G.	/	SIM.	OR.
Pjesma ratnika (samo paritura)	Čić Emil	Čić Emil	SIM.	OR.
Planula zora	Novak Vilko	Nikica Kalogjera	SIM.	OBR.
Polet (samo paritura)	Biluš Marinko	/	SIM.	OR.

Pomp and circumstance (Military marches no.1, op.39)	Elgar Edward	Elgar Edward	SIM.	OR.
Posaunen - express	Tuschla Walter	Tuschla Walter	SIM.-MB.	OBR.
Posmrtna koračnica Hrvatske vojske	Gotovac Jakov	Nikica Kalogjera	SIM.-MB.	OR.
Pozdrav s Jadrana = Podoknica	Corelj Josip	/	SIM.-MB.	OBR.
Prinz Eugen	Leonhardt A.	Johann Kliment	SIM.	OBR.
Processionale solenne, gran marcia religiosa (Talijanske crkvene koračnice)	Pietro Vidale	/	SIM.-MB.	OBR.
Prometna patrola (koračnica hrvatske Policije)	Nikica Kalogjera	Nikica Kalogjera	SIM.-MB.	OR.
R				
Radetzky - Marsch	Johann Strauss	Hans Kliment	?	OBR.
Radetzky Marsch	Johann Strauss	Ehmig J. P.	SIM.	OR.
Radetzky Marsch (fali partitura)	Johann Strauss	Bummerl F.	SIM.-MB.	OBR.
Rakoczi - Marsch	/	Pecsi Josef	SIM.	OBR.
Revolutions - Marsch	Johann Strauss	Scherzer Eduard von	SIM.	OR.
Riders for the flag	John Philip Sousa	Fennell Frederick	SIM.	OBR.
Russischer Marsch	Johann Strauss	Karl Pfortner	SIM.	OR.
S				
San Carlo, grande marcia religiosa (Talijanske crkvene koračnice)	Pietro Vidale	/	SIM.	OBR.

Sant' Antonio, marcia religiosa (Talijanske crkvene koračnice)	Pancaldi D.	/	SIM.	OR.
Santa Fe	Schmid H.	/	SIM.	OBR.
Santa Rita marchia religiosa (Talijanske crkvene koračnice)	Sabatini E.	/	SIM.-MB.	OBR.
Schmiedmarsch	Josel Hans	Josel Hans	SIM.-MB.	OR.
Semper fidelis	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.	OR.
Serbus, Zagreb	Nikica Kalogjera	Nikica Kalogjera	SIM.-MB.	OBR.
Show time	/	Abel Lex	SIM.	OBR.
Sound off (samo paritura)	John Philip Sousa	/	SIM.	OBR.
Sousa Marches +CD	John Philip Sousa	Philip Sparke	SIM.	OBR.
Spartakiade	Prokofiev Sergei	Sergei Prokofiev Bashford Rodney	SIM.	OBR.
Stets munter (5er Regimentsmarsch)	Hoffmann Franz	Hoffmann Franz	SIM.	OBR.
Svečana koračnica	Marković Vilim	Marković Vilim	SIM.	OBR.
Svečana koračnica	Nikica Kalogjera	Nikica Kalogjera	SIM.	OR.
Svečana koračnica (samo paritura)	Magdić Josip	Magdić Josip	SIM.-MB.	OBR.
Sveti Florijan	Tomislav Uhlik	Tomislav Uhlik	SIM.-MB.	OR.
Swedec march	Samuelsson Sven	Samuelsson Sven	SIM.	OBR.
Swinging Berlin, Jazzmarsch (samo paritura)	Wüsthoff Klaus	Wüsthoff Klaus	SIM.-MB.	OR.
T				

Takvi mi smo Hrvati - junaci! (koračnica iz Operete "Barun Trenk")	Albini Felix (Srećko)	Tomislav Uhlik	SIM.	OBR.
Tannhäuser grand march	Wagner Richard	Mellema Cor	SIM.	OBR.
Ta tvoja barka mala	Nikica Kalogjera	?	SIM.-MB.	OBR.
The bicentennial march (samo paritura)	Litkei Andrea i Ervin	Warrington John	SIM.	OBR.
The bicentennial parade march	/	Nowak Jerry	SIM.-MB.	OBR.
The duke of Wellington`s regiment (fali partitura)	/	Seed D.	SIM.-MB.	OR.
The fairest of the fair	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.	OBR.
The gladiator (samo paritura)	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.	OR.
The Klaxon, March (samo paritura)	Fillmore Henry	/	SIM.	OR.
The Liberty Bell, March	John Philip Sousa	Yoder Paul	SIM.	OBR.
The Liberty Bell, March	John Philip Sousa	Philip Sparke	SIM.	OBR.
The Liberty Bell, March (samo paritura)	John Philip Sousa	Winter A.	SIM.	OBR.
The mad Major (Le fou Major), March (samo paritura)	Alford Kenneth J.	/	SIM.	OR.
The rifle regiment (samo paritura)	John Philip Sousa	/	SIM.	OBR.
The Stars and Stripes forever Verzija (ne IDE)	John Philip Sousa	Yoder Paul	SIM.	OBR.
The Stars and Stripes forever Verzija (ne IDE)	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.-MB.	OR.

The Stars and Stripes forever Verzija koja se svira (IDE)	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.	OR.
The Thunderer march	John Philip Sousa	Philip Sparke	SIM.	OR.
The Thunderer march	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.	OR.
The U. S. field artillery (samo paritura)	John Philip Sousa	Werle F. E.	SIM.	OR.
Tko Hrvat, taj soko!	Rosenberg-Ružić V.	Sremec Dragan	SIM.-MB.	OR.
Turci pod Siskom	Miletić Miroslav	/	SIM.	OBR.
U				
U boj! (fali partitura)	Ivan pl. Zajc	Nikica Kalogjera	SIM.-MB.	OBR.
Über den Dächern	Josel Hans	Josel Hans	SIM.-MB.	OBR.
Unbekannte Helden	Pecsi Josef	/	SIM.	OR.
Under the double eagle (fali partitura)	Josef Franz Wagner	Louis-Phillippe Laurendeau	SIM.-MB.	OR.
Unter dem Doppeladler	Josef Franz Wagner	Weber Hans	SIM.	OBR.
V				
Valdresmarsh	Hanssen Johannes	Hanssen Johannes	SIM.	OBR.
Vatrogasni zov(samo paritura)	Biluš Marinko	/	?	OBR.
Venezia	Muzio Luigi	Muzio Luigi	SIM.	OBR.
Veselo	Ivo Muhvić	Ivo Muhvić	SIM.	OR.
Veselo naprej (fali partitura)	Štrucl Vinko	/	SIM.-MB.	OBR.
Vila Velebita	Ivo Muhvić	/	SIM.-MB.	OR.
Viribus unitis	Schmid H.	/	SIM.	OBR.
Vivat 1848	Frigyes Hidas	/	SIM.-MB.	OR.

Vivat Croatia	Đani Maršan	Nikica Kalogjera	SIM.-MB.	OR.
Vivat Croatia	Đani Maršan	Nikica Kalogjera	BB.+Gudači	OR.
W				
Washington post march	John Philip Sousa	John Philip Sousa	SIM.	OR.
Z				
Za Hrvatsku kao tigar	Pero Gotovac	/	SIM.-MB.	OBR.
Zlatorog	/	Vinko Štrucl	SIM.	OR.
Ž				
Živila Hrvatska	Ivan pl. Zajc	Nikica Kalogjera	SIM.	OBR.

Bibliografija

Andreis, Josip. 1974. *Povijest hrvatske glazbe (IV knjiga)*. Zagreb: Sveučilišna naklada Libert: Mladost.

Araújo, Samuel. 2006. „Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology“. *Ethnomusicology* 50(2):287-313.

Beard, Mary. 2007. *The Roman Triumph*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Bezić, Jerko. 1998. "Croatian Traditional Ecclesiastical and Non-Ecclesiastical Religious Songs Sung During Onerous Times". U *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Svanibor Pettan, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 91-107.

Blažeković, Zdravko. 1980. *Politički aspekti muzičkog života Zagreba (1860-1883)*. Diplomski rad. Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.

Blažeković, Zdravko. 2002. *Glazba osjenjena politikom: Studije o hrvatskoj glazbi između 17. i 19. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska.

Blažeković, Zdravko. 2009. „Andreisove nacionalne odrednice pri kreiranju imaginarnog muzeja hrvatske glazbe“. *Arti musices: hrvatski muzikološki zbornik* 40(1-2):67-88.

Bohlman, Philip V.. 2004. *The Music of European Nationalism*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.

Bourke, Joanna. 2007. „New Military History“. U *Palgrave Advances in Modern Military History*. Matthew Hughes i William J. Philpott, ur. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 258-276.

Bowles, Edmund A. 2006. „The Impact of Turkish Military Bands on European Court Festival sin the 17th and 18th Centuries“. *Early Music* 34:533-559.

Camus, Raoul F. „Military music“. *Grove Music Online*. 16. Oxford University Press. Dostupno na:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002253690> (31. kolovoz 2021)

- Ceribašić, Naila. 1998. "Heritage of the Second World War in Croatia – Identity Imposed Upon and By Music". U *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Svanibor Pettan, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 109-129.
- Čoralić, Lovorka, Vjera Katalinić i Maja Katušić. 2016. "Bubnjari, timpanisti, trubači i pifaristi: glazbena pratnja u mletačkim prekojadranskim kopnenim postrojbama u 18. stoljeću". *Arti musices: hrvatski muzikološki zbornik* 47(1-2):27-78.
- Demović, Miho. 1989. *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Duffy, Christopher. 1987. *The Military Experience in the Age of Reason*. London: Routledge.
- Duraković, Lada i Marijana Kokanović Marković. 2019. "Pulsko razdoblje Franza Lehára (1894-1896)". *Arti musices: hrvatski muzikološki zbornik* 50(1-2):301-320.
- Francfort, Didier. 2005. "Pour une approche historique compare des musiques militaires". *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 85:85-101.
- Fuld, James J. "Patriotic music". *Grove Music Online*. 10. Oxford University Press. Dostupno na:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002225007> (31. kolovoz 2021)
- Gravora, Ognjen. 2009. "Glazba u NDH: primjer Lisinskog i Zajca". *Radovi: Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*. 41(1):305-324.
- Grenier, Line i Jocelyne Guilbault. 1990. "'Authority' Revisited: The 'Other' in Anthropology and Popular Music Studies". *Ethnomusicology*. 34(3):381-397.
- Hajnci, Ljerka. 2018. *Psihologijski intervju: kvalitativna metoda prikupljanja podataka*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Hofer, Achim. 1988. *Studien zur Geschichte des Militärmarsches*. Tutzing: Schneider.
- Hughes, Matthew i William J. Philpott. 2007. "Introduction". U *Palgrave Advances in Modern Military History*. Matthew Hughes i William J. Philpott, ur. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1-6.

- Katalinić, Vjera. 2009. „Entertainment for officers, noblemen, and citizens: three social initiators of the secular music stage in Slavonia in the nineteenth century“. *De musica disserenda* 5(2):45-54.
- Katalinić, Vjera. 2013. „Emocionalno slavljenje pobjede: prilog poznavanju glazbenih zbivanja u blizini protuturske granice 1789. Godine“. *Arti musices: hrvatski muzikološki zbornik* 44(2):187-200.
- Kos, Koraljka. 1990. „Istok i Zapad u vojnoj glazbi na turskoj granici“. *Arti musices: hrvatski muzikološki zbornik*. 21(2):245-271.
- Kraker, Velimir i Ivan Mirnik. 2018. „Zvučni zapisi vojne glazbe u Hrvatskoj“. U *1914. Prva godina rata u Trojedinj Kraljevini i Austro-Ugarskoj Monarhiji*. Vijoleta Herman Kaurić, ur. Zagreb: Matica hrvatska, 383-408.
- Kurtanović, Hamza. 2017. *Vojna terminologija u Osmanskom carstvu i Republici Turskoj*. Diplomski rad. Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu.
- Lehár, Franz. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=35884> (31. kolovoz 2021.)
- Lichtenwanger, William. 1948. „The Military Music of the Ottoman Turks“. *Bulletin of the American Musicological Society* 11/12/13:55-57.
- Lynn, John. A. 1997. „The Embattled Future of Academic Military History“. *Journal of Military History* 61(4):777-89.
- Majer-Bobetko, Sanja. 1998. „The Question of National Identity and Nationalism in Music. The Example of Croatian Opera“. U *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Svanibor Pettan, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 79-90.
- Marić, Domagoj i Gerold Gruber. 2018. „Prilog poznavanju života i opusa skladatelja Jana Urbana“. *Anafora: Časopis za znanost o književnosti* (5)1:65-94.
- Marošević, Grozdana. 2010. *Glazba četiriju Rijeka: Povijest glazbe Karlovačkog Pokuplja*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Mejovšek, Milko. 2008. *Metode znanstvenog istraživanja u društvenim i humanističkim znanostima*. Jastrebarsko: Naklada Slap.

Mitrović, Andro. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41272> (31. kolovoz 2021.)

Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military And Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

Montagu, Jeremy, Armin Suppan, Wolfgang Suppan, D.J.S. Murray i Raoul F. Camus. „Military music“. *Grove Music Online*. 29. Oxford University Press. Dostupno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044139> (31. kolovoz 2021)

Nova Kritika. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44234> (31. kolovoz 2021)

O'Connell, John Morgan. 2011. „Music in War, Music for Peace“. *Ethnomusicology* 55(1):112-127.

Panoff, Peter. 1938. *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Siegmund.

Pettan, Svanibor. 1998. „Music, Politics and War in Croatia in the 1990s: An Introduction“. U *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Svanibor Pettan, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 9-26.

Ražnjević, Tomislav. 2010. „Hrvatski graničari i “nekonvencionalni” rat 18. stoljeća“. *Rostra: Časopis studenata povijesti Sveučilišta u Zadru* 3(3):65-84.

Rempe, Martin. 2017. „Cultural Brokers in Uniform: The Global Rise of Military Musicians and Their Music“. *Itinerario: International Journal on the History of European Expansion and Global Interaction* 41(2):327-352.

Stipčević, Ennio. 1997. *Hrvatska glazba: povijest hrvatske glazbe do 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.

Šaban, Ladislav. 2005. „Glazba u dvorovima Draškovića u 18. stoljeća“. *Arti musices* 36(1):3-13.

Širola, Božidar. 1922. *Pregled povijesti hrvatske muzike*. Zagreb: Edition Rirop.

Tuksar, Stanislav. 2000. *Kratka povijest hrvatske glazbe*. Zagreb: Matica hrvatska.

Vojna glazba. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=65198> (31. kolovoz 2021)

Zečević, Divna. 1986. *Književnost na svakom koraku, Studije i članci*. Osijek: Izdavački centar „Revija“.

Županović, Lovro. 1980. *Stoljeća hrvatske glazbe*. Zagreb: Školska knjiga.

Citirani elektronski izvori:

<https://www.britannica.com/art/military-music> (31. kolovoz 2021.)

<https://www.hds.hr/clan/jankovic-josip/> (31. kolovoz 2021.)

<https://www.hds.hr/clan/putarek-august/> (31. kolovoz 2021.)

<http://www.ittmt.org/EngMehter.html> (31. kolovoz 2021.)

<https://www.morh.hr/klapa-qsveti-jurajq/> (31. kolovoz 2021.)

<https://www.morh.hr/orkestar-hrm/> (31. kolovoz 2021.)

<https://www.morh.hr/orkestar-osrh/> (31. kolovoz 2021.)

<https://www.sabor.hr/hr/o-saboru/povijest-saborovanja/vazni-datumi/15-sijecnja-dan-medunarodnog-priznanja-republike> (31. kolovoz 2021.)