

Aron Marko Rothmüller, skladatelj

Lovrečić, Dora

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:116:431555>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

DORA LOVREČIĆ

ARON MARKO ROTHMÜLLER, SKLADATELJ

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

ARON MARKO ROTHMÜLLER, SKLADATELJ

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Dalibor Davidović

Studentica: Dora Lovrečić

Ak. god. 2020/2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Prof. dr. sc. Dalibor Davidović

Potpis

U Zagrebu, 16. 9. 2021.

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____.

POVJERENSTVO:

1. dr. sc. Sanja Kiš Žuvela, doc. _____

2. dr. sc. Tamara Jurkić Sviben, doc. _____

3. dr. sc. Dalibor Davidović, prof. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE

AKADEMIJE

Sadržaj

| | |
|--|-----|
| 1. Tko je Aron Marko Rothmüller?..... | 1 |
| 1.1. Stanje istraživanja..... | 1 |
| 1.2. Rothmüllerov studij kompozicije u Zagrebu | 15 |
| 1.3. Rothmüllerov studij kompozicije u Beču | 20 |
| 2. Ekskurs: Arnold Schönberg i Alban Berg kao učitelji | 25 |
| 3. Rothmüller, skladatelj | 38 |
| 3.1. Rothmüller o svojoj glazbi | 38 |
| 3.2. Pregled Rothmüllerovih djela prema popisu | 59 |
| 3.3. Analize Rothmüllerovih djela..... | 65 |
| 3.3.1. Prije Beča – između aranžmana i djela | 65 |
| 3.3.2. <i>Dvije popijevke</i> | 74 |
| 3.3.3. „Nije folklorističan, premda židovski“ | 88 |
| 3.3.4. „Kasni“ Rothmüller..... | 99 |
| 4. Zaključak | 109 |
| Bibliografija | 120 |
| 1. Rothmüllerove skladbe | 120 |
| 1.1. Rukopisni izvori..... | 120 |
| 1.2. Objavljeni izvori / vlastita izdanja | 120 |
| 2. Ostala bibliografija | 122 |
| 2.1. Rukopisni izvori..... | 122 |
| 2.2. Objavljeni izvori | 123 |
| 3. Poveznice na važnije mrežne kataloge, knjižnice i arhive s Rothmüllerovim djelima | 130 |
| Prilozi | 131 |

Ključne riječi

Aron Marko Rothmüller, glazba 20. stoljeća, židovska glazba, nova židovska škola, Joachim Stutschewsky, Omanut, recepcija bečke škole, Alban Berg, migracije

Sažetak

U napisima o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća Aron Marko Rothmüller (1908. – 1993.) spominje se kao svestran i poduzetan glazbenik, pri čemu se ističe njegova pjevačka karijera međunarodnog značaja. Njegov skladateljski opus počeo se razmatrati tek u posljednje vrijeme: od radova Eve Sedak, koja ističe njegovu ulogu u skladateljskoj recepciji bečke škole u nas, i Jasche Nemtsova, koji njegovo djelo promatra u kontekstu takozvane nove židovske škole, do Tamare Jurkić Sviben, koja razmatra njegovu ulogu u oba ova konteksta. Ovaj je rad pokušaj da se po prvi put sustavno prikaže Rothmüllerovo skladateljsko djelo. Donosi popis Rothmüllerovih do danas poznatih skladbi. Analizom četiriju izabranih skladbi, kao i skladateljevih napisa o glazbi, pokušavaju se rekonstruirati koordinate u kojima se kreće njegov opus. Čini se da su upravo one silnice, zbog kojih je Rothmüllerov opus dosad stajao „na rubovima“ povijesti hrvatske glazbe, učinile njegovu šarolikost i jedinstvenost.

Keywords

Aron Marko Rothmüller, 20th century music, Jewish music, New Jewish School, Joachim Stutschewsky, Omanut, reception of the Second Viennese School, Alban Berg, migrations

Summary

In the writings on Croatian music of the 20th century, Aron Marko Rothmüller (1908-1993) is usually mentioned as a versatile and enterprising musician. His singing career of international importance stood out in particular. In contrast, his compositions began to be considered only recently: from the writings of the musicologist Eva Sedak, who emphasizes his role in the compositional reception of the Second Viennese School in Croatia, and Jascha Nemtsov, who suggests the context of the so-called New Jewish School as a framework for considering his work, to Tamara Jurkić Sviben, who discusses his role in both of these contexts. This thesis, which includes a catalogue of Rothmüller's works known to this day, is an attempt to systematically present his compositional work for the first time. By analyzing four selected pieces, as well as the composer's writings on music, the author tries to reconstruct the coordinates relevant for his compositional output. It seems that it was precisely these aspects, due to which Rothmüller's work has so far stood “on the edges” of the history of Croatian music, that have made it diverse and unique.

Predgovor

Djelima Arona Marka Rothmüllera započela sam se baviti krajem akademske godine 2017./2018. No sama je tema tada bila zamišljena drukčije. Rad se, naime, izvorno trebao baviti jednim od slabo istraženih područja glazbene kulture u nas, odjecima bečke škole u skladbama hrvatskih skladatelja. Na važnost istraživanja ove teme upućivali su prije svega pojedinačni radovi Eve Sedak u kojima se navode i skladatelji u čijim bi se opusima ovakvi tragovi mogli tražiti. Pritom se, slijedeći Rudolfa Stephana, pod pojmom „bečka škola“ podrazumijeva djelatnost Arnolda Schönberga i njegova kruga.¹ Na ovo će se određenje oslanjati i moj rad.

Tema se, međutim, uskoro počela sužavati. Eva Sedak je tragove bečke škole u djelima ovdašnjih skladatelja podijelila s jedne strane vremenski, u predratno i poslijeratno razdoblje,² kao i prema tome na koji su način skladatelji dolazili u kontakt s predstavnicima bečke škole. Pa tako spominje s jedne strane „latentne, potencijalne ili nerealizirane *šenbergijance*“,³ skladatelje kod kojih se poveznice s bečkom školom mogu samo pretpostaviti i trebalo bi ih tek analitički dokazati, a s druge strane skladatelje koji su imali izravne odnosno osobne kontakte sa Schönbergom i njegovim krugom. Relativna neistraženost opusa ovih drugih bila mi je privlačna pa sam se na njih usredotočila. Riječ je o četvorici skladatelja – Aronu Marku Rothmülleru, Rikardu Schwarzu, Miroslavu Spilleru i Leu Weissu. Svaki od njih neko je vrijeme učio kod Schönberga odnosno kod Albana Berga. O nekima od njih postoje i novija muzikološka istraživanja,⁴ o drugima tek šturi spomen.⁵

Ono što je pak ovaj rad pretvorilo u svojevrsnu monografiju tek jednog od navedenih skladatelja jest spoznaja da se u arhivima diljem svijeta čuva neočekivano velik broj njegovih djela. Uz to,

¹ Usp. STEPHAN 2016.

² Usp. SEDAK 2017: 163.

³ SEDAK 2012: 42.

⁴ Za istraživanja o Rikardu Schwarzu usp. IVOKOVIĆ 1995; IVOKOVIĆ 1998; MIHALEK 2018; SEDAK u tisku; SEDAK 2017. Za ona o Miroslavu Spilleru usp. GRADENWITZ 1998; ČAVLOVIĆ 2011; SEDAK 2011; HODŽIĆ 2014; HODŽIĆ 2015. Spiller se imenom navodi još i u STUCKENSCHMIDT 1974. O obojici se govori u: SEDAK 2007; SEDAK 2012; JURKIĆ SVIBEN 2016.

⁵ Za spomen o Leu Weissu usp. STUCKENSCHMIDT 1974; GRADENWITZ 1998. Opisuje se također u SEDAK 2011; SEDAK 2012; JURKIĆ SVIBEN 2016.

skladateljskome opusu Arona Marka Rothmüllera dosad nije posvećen nijedan rad koji bi se njime sustavno bavio. Stoga sam željela rasvijetliti djelo ove zanimljive skladateljske osobnosti.

Mjesta na kojima se čuvaju zapisi Rothmüllerovih djela pronalazila sam zahvaljujući internetskim katalozima. No znatna je bila pomoć istraživača koji su se ipak susreli s Rothmüllerom, na ovaj ili onaj način. U tome pogledu zahvaljujem Tamari Jurkić Sviben i Jaschi Nemtsovu, koji su mi na uvid dali materijale što su ih prikupili prilikom svojih istraživanja. Jaschi Nemtsovu zahvaljujem i na tome što mi je velikodušno poklonio svoju doktorsku disertaciju, itekako važnu za razmatranje konteksta u kojemu nastaju Rothmüllerove skladbe.

Željela bih zahvaliti i Mariji Sedak Šercar koja me srdačno primila u svoj dom kako bih zavirila u rukopisnu ostavštinu njezine majke. Zahvaljujem i onim istraživačima koji su mi ustupili vlastite radove ili su sa mnom podijelili svoje dragocjene spoznaje, napose u razdoblju dok je tema još tražila svoj konačan oblik: Danieli Fugellie, Bojanu Bujiću, Dušanu Mihaleku, Ivanu Čavloviću i Senki Hodžić. Također, zahvaljujem i Eliottu Kahnu, nekadašnjem zaposleniku Židovskog teološkog seminara u New Yorku, na savjetima i uputama na kontakte koji su se ispostavili ključnima za ovaj rad.

Rukopisne izvore, Rothmüllerove partiture, kao i građu druge vrste poput eseja, korespondencija ili formulara, prikupila sam iz knjižnica i arhiva diljem svijeta: Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, Nacionalne knjižnice Izraela u Jeruzalemu, Glazbenog centra i knjižnice Felicja Blumental u Tel Avivu, Knjižnice arhitekture i lijepih umjetnosti Sveučilišta u Floridi, Židovskog teološkog seminara u New Yorku, Glazbene knjižnice William i Gayle Cook sa Sveučilišta u Indiani i Glazbene knjižnice Eda Kuhn Loeb Sveučilišta Harvard. U pandemijskom razdoblju bilo je ponekad izazovno doći do arhivskih materijala. Zahvaljujući mogućnostima skeniranja i predanom radu osoba s kojima sam stupila u kontakt u konačnici sam sve željeno primila na vrijeme. Djelatnicima navedenih institucija stoga najljepše zahvaljujem. Notni primjeri i materijali u ovom radu koriste se u dogovoru s institucijama koje ih čuvaju.

Gradu Rijeci hvala na financijskoj potpori, zahvaljujući kojoj sam uspjela prikupiti sve željene materijale.

Hvala naposljetku i glazbenicima koji su mi omogućili i čuti skladbe koje sam od navedenih knjižnica dobila u skeniranom obliku, Juraju-Marku Žerovniku, Ingrid Haller, Ivanu Bošnjaku, a pri čemu su se također istaknuli glazbenici pri ciriškom društvu Omanut, Ronny Spiegel, Sarah Cohen i Nadja Dalvit-Saminskaja. Naročito sam zahvalna Karen Roth-Krauthammer, trenutnoj predsjednici društva Omanut, na entuzijazmu kojim je dočekala vijesti o mojem istraživanju te potaknula zamisao o izvedbi Rothmüllerovih djela za 80. obljetnicu društva Omanut u Zürichu u rujnu 2021.

Juraju-Marku Žerovniku zahvaljujem na pomoći u notografiji.

Naposljetku, od srca hvala meni najbližim ljudima koji su me uvijek poticali na rad.

1. Tko je Aron Marko Rothmüller?

1.1. Stanje istraživanja

Pri susretu s imenom Arona Marka Rothmüllera čitatelja povijesti glazbe mogao bi dojmiti dug životni vijek (rođen je godine 1908., a umro 1993.), neobičan s obzirom na njegovu židovsko podrijetlo i na ratne godine koje ga presijecaju. Mogao bi stoga pretpostaviti da je riječ o osobi koja se susrela s progonstvom. Nešto upućeniji prepoznat će u tome imenu uglednog baritonista koji je, djelomice i zahvaljujući progonstvu, uspio ostvariti međunarodnu pjevačku karijeru. No tek će rijetki u Rothmülleru prepoznati skladatelja koji je svoj zanat stekao, između ostaloga, u okviru bečke škole, dijeleći s brojnim od njezinih predstavnika sudbinu obilježenu bijegom pred nacizmom.

Da ipak nije riječ o potpuno nepoznatoj osobi, o tomu svjedoči mnoštvo natuknica o Rothmülleru u domaćim i stranim publikacijama. To se može zahvaliti okolnosti da se trag o njemu, za razliku od mnogih sličnih slučajeva, nije posve zameo u ratnom vihoru. Ipak, kroz takve se izvore provlače različite nepodudarnosti. Kao godina rođenja, primjerice, navodi se na nekoliko mjesta 1904.,⁶ a umjesto Trnjana kod Slavenskog Broda kao mjesto rođenja navode se Trnjani u blizini Prijedora.⁷

U leksikonskim člancima, nakon godina rođenja i smrti, u pravilu slijede podaci o tomu gdje je i kod koga Rothmüller učio glazbu, pa se dosljedno spominju Jan Ouřednik, učitelj pjevanja u Zagrebu, Franz Steiner i Regina Weiss, učitelji pjevanja u Beču, ali i Alban Berg, kod kojeg je Rothmüller u istomu gradu od 1928. do 1932. učio kompoziciju.⁸ Rjeđe se spominju Franjo Dugan, Blagoje Bersa i Fran Lhotka kao njegovi učitelji kompozicije u Zagrebu.⁹ U leksikonima se potom

⁶ Usp. BLAŽEKOVIĆ 1997: 381; JURKIĆ SVIBEN 2016: 118; ***: <https://zbl.lzmk.hr/?p=1882> (pristup 30. svibnja 2020.).

⁷ Usp. ROSENTHAL – BLYTH 2009. Autorica ovoga teksta prednost daje podatku koji je naveo sam Rothmüller. Prema ovome izvoru, rođen je 31. prosinca 1908. u Trnjanima nedaleko Slavenskog Broda (usp. ROTHMÜLLER 1951: 158).

⁸ Usp. MAČUKA 1963: 509; SUTER 2005: 1533 i dalje; *** 2017: 324. Podatak o Ouředniku izostavlja se u: ROSENTHAL – BLYTH 2009; MALISCH 2016; BARBIERI 2017; ***: https://en.wikipedia.org/wiki/Marko_Rothm%C3%BCller (pristup 12. prosinca 2020.). Regina Weiss ne spominje se u: KOVAČEVIĆ 1977: 236 i dalje; *** 2020. Samo Berg i Steiner navedeni su u: BLAŽEKOVIĆ 1997: 381; *** 2003: 4033; UZELAC SCHWENDENMANN 2008: 529; ***: <https://zbl.lzmk.hr/?p=1882> (pristup 30. svibnja 2020.); ***: <https://snaccooperative.org/ark:/99166/w6280pz1> (pristup 25. prosinca 2020.).

⁹ Usp. MAČUKA 1963: 509.

redovito nabrajaju značajni događaji u Rothmüllerovoj pjevačkoj karijeri, od debija u Hamburgu 1932. u Weberovu *Strijelcu vilenjaku*, do uloge Amfortasa u Wagnerovu *Parsifalu* ili naslovne uloge u Bergovu *Wozzecku*, a sve na crti Hamburg – Zagreb – Zürich – Beč – London – New York.¹⁰ Ponegdje se spominje i njegova djelatnost pri društvu Omanut u Zagrebu ili u Zürichu, kao primjer njegova društvenog angažmana.¹¹

Leksikonski članci upućuju, naposljetku, i na njegovu skladateljsku djelatnost. Dok je najveći dio *svakoga* od spomenutih članaka posvećen pjevačkoj karijeri, bilješka o skladateljstvu nalazi se kao usputna napomena prije ili nakon glavnoga dijela, u kojemu je riječ o ulogama što ih je Rothmüller pjevao. *Veliki pjevački leksikon*, *MGG* i *Njemački kazališni leksikon* stavljaju skladateljstvo na početak članka, kao neizostavnu posljedicu njegove bečke naobrazbe. Na tim se mjestima (i gotovo istim riječima) jednom rečenicom spominje kako je studirao kompoziciju kod Albana Berga u Beču, a kasnije pisao komornu glazbu, jednu simfoniju i popijevke.¹² Slično čini Marija Barbieri u biografskom članku na internetskom portalu Opera.hr. Nakon iscrpno predstavljene pjevačke karijere te napomene da je Rothmüller bio dirigent i pedagog u Bloomingtonu i jednokratno u Jeruzalemu, autorica dodaje kako je bio i skladatelj. Spominjući njegov studij kompozicije kod Berga, ona nastavlja ovim riječima: „Premda je posvetio život pjevanju nije se prestao time [kompozicijom] baviti,“ a „rezultat toga bile su skladbe nastale u njegovim kasnijim godinama.“¹³ Navodi i djela, uz opasku o tome da neka od njih nisu dostupna: „Skladao je između ostaloga tri gudačka kvarteta, od kojih je jedan izgubljen, *Četiri sefardske narodne pjesme*, *Tri narodne pjesme iz Palestine*, *Simfoniju za gudače*, skladbu *U spomen izraelskom nacionalnom pjesniku, pioniru moderne hebrejske poezije Chaimu Nachmanu Bialiku* za violinu, violu i violončelo, balet *Vom Krieg zum Frieden (Iz rata u mir)*, *Divertimento za trombon i glasovir* i *Psalam XV*.“¹⁴ Nakon toga

¹⁰ Usp. MAČUKA 1963: 509; KOVAČEVIĆ 1977: 236 i dalje; BLAŽEKOVIĆ 1997: 381; *** 2003: 4033; SUTER 2005: 1533 i dalje; UZELAC SCHWENDENMANN 2008: 529; ROSENTHAL – BLYTH 2009; MALISCH 2016; BARBIERI 2017; *** 2020; ***: <https://zbl.lzmk.hr/?p=1882> (pristup 30. svibnja 2020.); ***: <https://snaccooperative.org/ark:/99166/w6280pz1> (pristup 25. prosinca 2020.); ***: https://en.wikipedia.org/wiki/Marko_Rothm%C3%BCler (pristup 12. prosinca 2020.).

¹¹ Usp. *** 2017: 324; BARBIERI 2017; ***: <https://zbl.lzmk.hr/?p=1882> (pristup 30. svibnja 2020.); ***: <https://snaccooperative.org/ark:/99166/w6280pz1> (pristup 25. prosinca 2020.); ***: https://en.wikipedia.org/wiki/Marko_Rothm%C3%BCler (pristup 12. prosinca 2020.). Djelatnost isključivo ciriškog Omanuta spominje se u: SUTER 2005: 1533 i dalje. Isključivo zagrebački spominje se u: *** 2020.

¹² Usp. *** 2003: 4033; MALISCH 2016; *** 2017: 324. Prva i treća simfoniju spominju kao *Sinfonie*.

¹³ BARBIERI 2017.

¹⁴ *Ibid.*

spominje još važnost „Marka Rothmüllera kao glazbenog pisca“,¹⁵ autora knjige *Die Musik der Juden* i udžbenika *Pronunciation of German and German Diction*.¹⁶

Kod drugih se pak pisaca knjiga *Die Musik der Juden*, pa i sam skladateljski opus, promatraju kao rezultat Rothmüllerova interesa za židovsku glazbu. Autori članka u enciklopediji *NGroveD* ističu da je „skladao nekolicinu djela, uključujući Sefardske religiozne pjesme, uglazbljenje Psalma XV, Simfoniju za gudače i dva gudačka kvarteta.“¹⁷ Zdravko Blažeković u članku iz *Hrvatskog leksikona* piše da je Rothmüllera „zanimanje za židovsku glazbu potaklo [...] na skladanje više sefardskih religioznih folkl. pjesama“¹⁸ i kako se „od ostalih skladbi ističu [...] simfonija za gudače i dva gudačka kvarteta.“¹⁹ Isti se navod potom prepisuje u natuknici *Židovskoga biografskog leksikona*.²⁰ Paul Suter zaključuje svoj članak u *Kazališnom leksikonu Švicarske* opisujući ukratko sve *ostale* Rothmüllerove djelatnosti. Navodi da je „djelovao također kao skladatelj (prije svega komorne glazbe i popijevki)“,²¹ spominje mjesta na kojima je djelovao kao pedagog, potom epizodu s osnivanjem Omanuta u Švicarskoj 1941., te godinu i mjesto izdanja spomenute knjige *Die Musik der Juden*. Stvaralaštvo na području komorne glazbe posebno se izdvaja i u članku objavljenom u *Hrvatskoj enciklopediji*, u kojemu se ističe da je „obradio više sefardskih pjesama.“²²

Bili ovi članci sasvim lapidarni ili detaljniji u opisu pojedinačnih događaja, zajedničko im je to da u prvi plan stavljaju Rothmüllera kao pjevača. Kada uz Rothmüllerovo ime navode njegova područja djelatnosti, pjevačka je uvijek na prvom mjestu, a potom (uvijek kao druga) skladateljska. Tek se na trećemu mjestu ponekad spominje kao „žid. aktivist“²³ ili „muzikolog i učitelj pjevanja“,²⁴ a u jednom slučaju čak kao klavirist.²⁵

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Usp. *ibid.*

¹⁷ ROSENTHAL – BLYTH 2009.

¹⁸ BLAŽEKOVIĆ 1997: 381.

¹⁹ *Ibid.*: 381.

²⁰ Usp. ***: <https://zbl.lzmk.hr/?p=1882> (pristup 30. svibnja 2020.).

²¹ SUTER 2005: 1533 i dalje.

²² *** 2020.

²³ ***: <https://zbl.lzmk.hr/?p=1882> (pristup 30. svibnja 2020.).

²⁴ ***: <https://snaccooperative.org/ark:/99166/w6280pz1> (pristup 25. prosinca 2020.).

²⁵ ***: https://en.wikipedia.org/wiki/Marko_Rothm%C3%BCller (pristup 12. prosinca 2020.).

Takav odnos ne treba čuditi, pogotovo u slučaju publikacija specijaliziranih za područje vokalne umjetnosti. No na njih su se možda morale osloniti i one opće,²⁶ u nedostatku drugih radova koji bi se detaljnije bavili ostalim Rothmüllerovim područjima djelovanja. Primjerice, bibliografija natuknice u enciklopediji *NGroveD* navodi članak Desmonda Shawea-Taylora, glazbenog kritičara koji je pisao o Rothmülleru kao pjevaču,²⁷ kao i nekrolog Alana Blytha, oba objavljena u britanskom časopisu *Opera*.²⁸ No pregledavajući internetske izvore moguće je naići i na drukčije intonirane članke. Platforma *Social Networks and Archival Context*²⁹ donosi tako Rothmüllerov životopis na temelju opisa građe koja se čuva u Židovskom teološkom seminaru u New Yorku, pa je stoga u njemu moguće naći i podatke koji se ne spominju u drugim izvorima. Može se ondje pročitati da je, primjerice, „rođen u nereligioznoj židovskoj obitelji“,³⁰ ili kako je, „prema njegovim dvjema suprugama, Eli i Margrit, Rothmüller pokazivao malo zanimanja za judaizam, ali je osjećao istinsku strast prema židovskoj kulturi te ponos u cionističkim stvarima.“³¹ U ovome je izvoru riječ i o njegovu cionističkom angažmanu, s kojim se povezuje i njegova skladateljska djelatnost. Može se tako doznati da je Društvu za promicanje židovske glazbe u Beču „Rothmüller posvetio svoju pjesmu 'Scha, Still' 1931. godine“³² i da je „skladao nekoliko komornih djela za koncerte [ciriškog Omanuta] koji su koristili židovske teme i glazbene motive“.³³ Ovo je, među dosad spomenutim izvorima, uostalom, i jedini koji upućuje na izvedbe Rothmüllerovih skladbi. Samo na jednom mjestu doznajemo i o njegovoj djelatnosti korepetitora. Stribor Uzelac Schwendenmann, u svojevrsnom kalendaru na temu Slavenskog Broda *Dogodilo se jednom u Brodu...*, spominje koncert na kojemu je Rothmüller nastupio 1930. godine.³⁴ I tu je Rothmüller predstavljen kao pjevač i skladatelj koji je skladao „židovske folklorne pjesme i simfonije te pisao knjige o povijesti židovske glazbe“.³⁵

Manje je natuknica u kojima se, osim skupina *komornih djela* ili *sefardskih pjesama*, navodi i nešto više pojedinačnih djela. Osim članka Marije Barbieri, takav je i članak iz *Wikipedije* na engleskom

²⁶ Usp. ROSENTHAL – BLYTH 2009; ***: <https://zbl.lzmk.hr/?p=1882> (pristup 30. svibnja 2020.).

²⁷ *** 2017: 324.

²⁸ Usp. ROSENTHAL – BLYTH 2009.

²⁹ Vidi ***: <https://snaccooperative.org/ark:/99166/w6280pz1> (pristup 25. prosinca 2020.).

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Usp. UZELAC SCHWENDENMANN 2008: 40.

³⁵ *Ibid.*: 592.

jeziku, u kojemu se navodi osam djela s dodatnom informacijom o gradu i godini nastanka ili izdanja, ponekad s obzirom i na stanje građe. Ondje se tako navode: „Tri palestinske narodne pjesme za mješoviti zbor i glasovir, Beč 1931., *Hajimu Nahmanu Bjaliku u spomen* za violinu, violu i violoncello, Zagreb 1936., Divertimento za trombon solo, timpane i gudački orkestar, London 1955., *Mit Shakespeares XXX. Sonett* za gudački kvartet, objavljeno u: C.T.Frey-Wehrin, ur., *Festschrift zum 60. Geburtstag C.A. Meier* (Zürich, 1965) 9-13, Obrade više sefardskih religioznih folklornih pjesama (rkp.), Simfonija za gudače (rkp.), Dva gudačka kvarteta (rkp.)“.³⁶ U dvama se izdanjima *MELZ-a*³⁷ spominju ista djela: „Gud. kvartet; *Rapsodijski quartettino* za gud. kvartet; *U spomen H. N. Bjaliku* za gud. kvartet; gud. trio i dr.“, zatim „*Tri pjesme na tekst V. Nazora* i dr.“, uz ostale „obradbe narodnih napjeva“.³⁸

Radovima koji žele dokumentirati život židovske zajednice u Hrvatskoj, odnosno u Zagrebu, cilj je skupiti podatke o čim više osoba pa se i u njima Rothmülleru redovito posvećuje nekoliko redaka. U članku unutar zbornika *Dva stoljeća povijesti i kulture Židova u Zagrebu i Hrvatskoj* Branko Polić predstavlja ga kao „znamenita baritona mnogih svjetskih opernih scena, autora vrijedne knjige *Židovi u glazbi*, istaknutog glazbenog pedagoga, skladatelja triju kvarteta, vokalne glazbe i navlastito obrednih zapisa.“³⁹ U vodiču *Židovski Zagreb* Rothmüller je prikazan i fotografijom u potpoglavlju „Muzičari – kazališni umjetnici“.⁴⁰ Ovdje se navodi da je „do 1941. skladao simfonije, komornu glazbu, sefardske liturgijske napjeve“ te da je poznat „njegov 'Kadiš žrtvama' iz II. gudačkog kvarteta (1942.)“.⁴¹

Nešto više o tome *kakav* je Rothmüllerov opus može se naslutiti čitajući o tome da je skladatelj „preko dvadeset svojih skladbi identificirao kao 'židovsku glazbu' na vlastitom popisu djela“.⁴² No u većini navedenih izvora ne doznaje se ništa pobliže o tomu što bi oznaka „židovska glazba“ podrazumijevala, osim da je u nekim djelima riječ o obradama židovskih napjeva. Samo se na

³⁶ ***: https://en.wikipedia.org/wiki/Marko_Rothm%C3%BCller (pristup 12. prosinca 2020.).

³⁷ Usp. MAČUKA 1963: 509; KOVAČEVIĆ 1977: 236 i dalje.

³⁸ MAČUKA 1963: 509.

³⁹ POLIĆ 1998: 241 i dalje.

⁴⁰ Vidi KNEŽEVIĆ 2011: 107.

⁴¹ *Ibid.*: 107.

⁴² ***: <https://snaccooperative.org/ark:/99166/w6280pzi> (pristup 25. prosinca 2020.).

jednom mjestu spominje kako je „kao kompozitor unosi u svoja djela obilježja muzičkog folklora“,⁴³ ali da se osim toga „rado [...] služi polifonijom.“⁴⁴

Ako je pak riječ o Rothmüllerovim skladbama, navedeni izvori ponajčešće spominju gudačke kvartete, obrade sefardskih pjesama i simfonije. Nešto rjeđe navodi se gudački trio *Hajimu Nahmanu Bjaliku u spomen*, zatim obrade palestinskih pjesama, *Divertimento* i *Psalam XV*, a druge navedene skladbe navode se svaka po jednom. Stoga je, uzimajući to u obzir, moguće zaključiti da postojeća literatura ovoga tipa (članci iz leksikona, biografistika i publicistika) Rothmüllerovoj glazbi pridaje dva atributa – židovska i komorna –, dajući njezinu autoru, osim toga, i ugled skladatelja jedne simfonije.

No ni u jednom se od spomenutih radova ne navode izvori na temelju kojih se govori o Rothmüllerovim skladbama, o samim njihovim naslovima, niti o lokacijama na kojima se čuvaju. Stoga nije bilo lako dokučiti koliko su ti podaci pouzdani u pogledu naslova, sastava, godina nastanka i slično.

U muzikološkim se istraživanjima Rothmüllerov skladateljski rad pomnije razmatra tek u novije vrijeme. Među njima ističu se studije Eve Sedak. Istražujući Bersinu klasu kompozicije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, ona je uputila na njegove marljivo vođene nastavničke zapise. U tome kontekstu spominje i Rothmüllera: „Dokumentacija iz novopristiglog dijela Bersine ostavštine, [...] koja se znatnim dijelom odnosi na njegovu pedagošku djelatnost, obiluje građom za buduću temeljitu i svakako nužnu obradu ove teme, koja bi mogla odgovoriti na pitanje zašto su, unatoč neospornom ugledu što ga je Bersa kao nastavnik uživao i važnosti koja njegovoj školi pripada, neki od najznačajnijih hrvatskih skladatelja 20. stoljeća, poput Šuleka i Papandopula, toj školi zapravo pripadali tek s ruba. Istodobno je točno da su najjače ili najzanimljivije skladateljske osobnosti proizišle iz Bersina nauka, poput Kunca i Cipre, a na drukčiji način i R. Schwarza, M. Rothmüllera ili I. Prišlina, hrvatsku glazbu svog vremena obilježile na posve različit način od onoga koju simbolizira takozvana glavna struja, učinivši je izrazito otvorenom za modernističke uklone.“⁴⁵

⁴³ MAČUKA 1963: 509.

⁴⁴ *Ibid.*: 509.

⁴⁵ SEDAK 2007: 31 i dalje.

Eva Sedak dobila je poticaje za otkrivanje Rothmüllerova opusa i s drugih strana. U tekstu pisanom u čast Branku Poliću opisuje koliko je on, kao „prvi i neposredni šef“,⁴⁶ a kasnije i dugogodišnji suradnik na nekadašnjem Radiju Zagreb, utjecao na njezine muzikološke interese. Ondje navodi i teme koje su im s vremenom postale zajedničke: „Zapostavljena poglavlja (nacionalne) glazbene povijesti, zanemarena baština, zaboravljeni ljudi, zametnuta dokumentacija, zameteni predjeli prošlosti bez kojih krajolik naše glazbene kulture i njenih građanskih vrijednosti nije mogao biti potpun.“⁴⁷ Među ovim temama ističe i dva židovska skladatelja: osim Rothmüllera, također Roberta Herzla.⁴⁸

U dvjema kasnijim studijama Eva Sedak usredotočuje se na recepciju bečke škole u Hrvatskoj.⁴⁹ Fenomen je to koji se, prema autorici, u hrvatskoj glazbi protegao do duboko u 20. stoljeće, a moguće ga je promatrati u dvama razdobljima, onome prije i nakon Drugoga svjetskog rata. U tome kontekstu razmatra povijest (mahom zagrebačkih) izvođenja pojedinih skladbi bečkih skladatelja. Za razdoblje do 1940. značajan je tako Hrvatski glazbeni zavod, koji je „kao organizator važio za najvažnijeg promicatelja suvremena zanimljivog repertoara.“⁵⁰ Jedino ondje mogla su se tada čuti pojedina djela Arnolda Schönberga i Albana Berga. Poimence su to Schönbergov *Gudački kvartet u d-molu* op. 7, koji je 1923. izveo gostujući Kvartet Amar-Hindemith, skladba *Verklärte Nacht*, koja se mogla čuti u dva navrata, 1924. i 1939., oba puta u izvedbi Zagrebačkog kvarteta, te popijevka *Natur* iz ciklusa *Sechs Orchesterlieder*, koju je 1928. izvela sopranistica Ružena Herlinger u verziji za glas i klavir, uz pratnju Paula Piska.⁵¹ Tek je jedno Bergovo djelo, ranu popijevku *Die Nachtigall*, izvela 1939. u HGZ-u sopranistica Božica Mužević-Sitarić uz klavirsku pratnju Viktora Šafraneka.⁵²

Eva Sedak razmatra odjeke bečke škole uzimajući također u obzir kritičke napise i publicistiku. Kada je riječ o spomenutim izvedbama Schönbergova prvog kvarteta, zagrebačka je kritika u najmanju ruku susretljiva. Naime, u kritikama poput onih Luje Šafraneka-Kavića i Milana Grafa

⁴⁶ SEDAK 2014: 7.

⁴⁷ *Ibid.*: 7.

⁴⁸ Usp. *ibid.*: 7.

⁴⁹ Usp. SEDAK 2012 i SEDAK 2017.

⁵⁰ SEDAK 2017: 167.

⁵¹ Usp. *ibid.*: 174.

⁵² Usp. *ibid.*: 174.

autorica pronalazi „pasivnu afirmativnost“⁵³ odnosno „prosvjetiteljsko dociranje“⁵⁴ možebitno neupućenoj publici, što je pojava „tipična za većinu napisa o temi Schönberg koje nudi onodobna hrvatska glazbena kritika, kronika i publicistika.“⁵⁵ Općenito, kritike su stizale „iz pera pisaca različitih usmjerenja i stručnosti, koji su svoja znanja crpili iz stranih izvora, a s njima i već gotove, u stranim sredinama oblikovane stavove, sudove i predrasude te ih više ili manje uspješno prilagođavali onome što su pretpostavljali kao ukus, potrebe i očekivanja sredine kojoj se obraćaju.“⁵⁶ Ipak, bilo je i onih pisaca koji su mogli znati nešto više o Schönbergu, čak iz prve ruke. Takav je primjer Milana Grafa koji je „od 1912. do 1917. studirao violinu u Beču upravo kod Arnolda Roséa, osnivača Kvarteta Rosé (1882), jednog od najgorljivijih propagatora Schönbergove glazbe“,⁵⁷ zatim Rikarda Schwarza koji je imao priliku učiti u krugu bečke škole,⁵⁸ ili drugih autora koji su, poput Dragana Plamenca i Josipa Štolcera Slavenskog, izvještavali o inozemnim izvedbama Schönbergovih, Bergovih ili Webernovih djela.⁵⁹

Ukoliko je o Schönbergovoj i o glazbi bečke škole kritika pristizala „gotovo kao zamjena za njezino oskudno pojavljivanje na ovdašnjim podijima“,⁶⁰ utoliko više iznenađuje njezin potpuni izostanak u domaćoj ranijoj historiografiji glazbe. Eva Sedak upozorava na to da su i Pavao Markovac i Božidar Širola, autori onodobnih radova o povijesti glazbe, posve zatajili Schönberga, unatoč tome što su bili nekadašnji bečki đaci.⁶¹ U svojoj kasnijoj *Povijesti glazbe* Josip Andreis Schönberga doduše ne izostavlja, ali u njegovoj glazbi na djelu pronalazi tendenciju prema „konstruktivizmu“,⁶² čime joj daje negativnu konotaciju.

Naposljetku, Eva Sedak spominje i skladateljsku recepciju bečke škole u nas. Skladatelje koje bi se možda moglo uključiti u ovu raspravu, Antuna Dobronića, Dragana Plamenca, Krstu Odaka, a pogotovo Doru Pejačević i Josipa Štolcera Slavenskog, naziva „latentnim, potencijalnim ili nerealiziranim *šenbergijancima*“.⁶³ Takav bi se odnos pritom mogao „naslutiti na temelju mogućih

⁵³ SEDAK 2012: 37.

⁵⁴ *Ibid.*: 37.

⁵⁵ *Ibid.*: 37.

⁵⁶ *Ibid.*: 33.

⁵⁷ *Ibid.*: 33.

⁵⁸ Usp. *ibid.*: 34 i dalje.

⁵⁹ Usp. *ibid.*: 35 i dalje.

⁶⁰ *Ibid.*: 33.

⁶¹ Usp. *ibid.*: 39 i dalje.

⁶² Usp. *ibid.*: 39.

⁶³ *Ibid.*: 42.

biografskih poveznica i pretpostavljenih doticaja sa Schönbergovim svijetom ideja“.⁶⁴ S druge je strane tragove skladateljske recepcije Schönbergove škole moguće tražiti „i u opusima njegovih malobrojnih đaka, čiji doticaji s njegovim svijetom ideja nisu, dakle, bili samo hipotetski, ali po svemu sudeći iznimno kratkotrajni [...] ili letimični [...].“⁶⁵ U tome kontekstu Eva Sedak spominje i Rothmüllera, navodeći da je posrijedi autor „orkestralnih, komornih i vokalnih skladbi, među kojima pjesme na tekstove Karla Krausa otkrivaju dvanaesttonske značajke, te knjige o povijesti židovske muzike.“⁶⁶ On je doduše „nakon školovanja u Zagrebu (Dugan, Bersa, Lhotka)“⁶⁷ bio Bergov, a ne Schönbergov učenik, ali je zato njegova pjevačka djelatnost isprepletana s Bergovim stvaralaštvom. Pozivajući se na Bergovu monografiju iz pera Hansa Redlicha, Eva Sedak ističe kako se Rothmüller „spominje kao 'jedan od najboljih interpreta' naslovne uloge u Bergovoj operi *Wozzeck*.“⁶⁸ No drugdje se sličan izvještaj o Rothmülleru završava turobnije, uz priopćenje da se u pogledu povijesti skladanja „Rothmüller nalazi na samom rubu povijesti hrvatske glazbe“⁶⁹ te kako se danas prepoznaje radije kao reproduktivni umjetnik, pedagog ili glazbeni pisac.⁷⁰

U sintetskom radu o tendencijama hrvatske glazbe u prvoj polovici 20. stoljeća Eva Sedak Rothmüllera ponovno spominje, i to kao jednu od pojava „na rubovima“.⁷¹ Na rubovima, naime, glazbe kojoj je u središtu bila figura Blagoja Berse, jednog od „najistaknutijih hrvatskih glazbenika 20. stoljeća“, onih „koji su svoje vrijeme obilježili ne samo djelima, nego i kao prvorazredni profesionalni autoriteti“.⁷² „Bersin modernistički europeizam“ autorica smatra zajedničkim nazivnikom inače heterogene skupine njegovih učenika, s pravom je nazivajući „Bersinim krugom“.⁷³ S druge strane, autori izvan toga kruga, koji su u dotadašnjoj historiografiji vrijedili kao nositelji „nacionalnog smjera u hrvatskoj glazbi dvadesetog stoljeća“,⁷⁴ ne razmatraju se kao središnja tendencija, nego tek kao jedna od mogućnosti. Rubovi su pak te slike hrvatske glazbe sačuvani za „detalje“ koji su se „još donedavno činili marginalnima“,⁷⁵ a tiču se ponajprije „odjeka

⁶⁴ *Ibid.*: 43.

⁶⁵ *Ibid.*: 43.

⁶⁶ *Ibid.*: 34.

⁶⁷ *Ibid.*: 34.

⁶⁸ *Ibid.*: 34.

⁶⁹ SEDAK 2017: 165.

⁷⁰ Usp. *ibid.*: 165.

⁷¹ SEDAK u tisku: 10.

⁷² *Ibid.*: 5.

⁷³ Usp. *ibid.*: 7 i dalje.

⁷⁴ *Ibid.*: 7.

⁷⁵ *Ibid.*: 10.

što ih je na ovim prostorima imala, odnosno mogla imati *bečka škola*.⁷⁶ Premda ovaj put ne spominje da je Rothmüller svojedobno učio baš kod Berse, Eva Sedak naglasit će njegovu ulogu u ovome kontekstu: „Kao Bergov učenik spominje se i Aron Marko Rothmüller (1908.-1993.), bariton svjetskoga ugleda i autor popijevaka na tekstove Karla Krausa skladanih u dvanaestttonske tehnici.“⁷⁷

Ovu Rothmüllerovu skladbu, kao i činjenicu da je pisana dvanaestttonskom tehnikom, Eva Sedak spominje u svojim trima spomenutim napisima.⁷⁸ Podatak je to na koji je autorica po svemu sudeći naišla tragom skladateljeva opisa vlastitog stvaralaštva.⁷⁹ Teme njezinih studija o kojima je ovdje riječ nužno su postavile težište na tek jedan dio Rothmüllerova stvaralaštva, onaj koji se možda najbolje očitovao u pjesmama na Krausove stihove. No Eva Sedak prva je upozorila i na to da je upravo zbog skladateljskih postupaka kakve pronalazimo u ovoj skladbi, najočitijih znakova učenja u Beču, moguće uočiti i nove konture na rubovima hrvatske glazbe 20. stoljeća.

Za razliku od istraživanja Eve Sedak, u kojima se Rothmüller razmatra prije svega kao skladatelj, u nešto novijoj disertaciji Tamare Jurkić Sviben u obzir se uzimaju sve tri njegove uloge, skladateljska, izvođačka i spisateljska.⁸⁰ Pišući o njemu kao o skladatelju, autorica skreće pažnju na „kvalitetno obrazovanje koje je Rothmüller stekao u sinergiji zagrebačke i (Druge) bečke skladateljske škole.“⁸¹ Isticanje podatka o Rothmüllerovu školovanju autorica potkrepljuje vlastitim pronalaskom dragocjena svjedočanstva o njegovim bečkim danima te o tomu ovdje prvi put izvještava.⁸² Čini se da i ona osobnu skladateljevu bliskost pripadnicima bečke škole smatra najvažnijim čimbenikom njegova cjelokupnog opusa, ističući ga kao jedan od „momenata“ koji iz njegovog stvaralaštva izbijaju kao novi u hrvatskoj glazbi.⁸³ Naime, nešto detaljniju ilustraciju njegova djela autorica posvećuje skladbi *Aforizmi*, nalazeći ondje utjecaj Bergovih predavanja. Prema Tamari Jurkić Sviben, to djelo pokazuje, između ostalog, „ideju usitnjene motivike“,⁸⁴ upućujući na „tragove školovanja u klasi Albana Berga“,⁸⁵ te „iskorak prema modernijem

⁷⁶ *Ibid.*: 10.

⁷⁷ *Ibid.*: 11.

⁷⁸ Usp. SEDAK u tisku: 11; SEDAK 2012: 34; SEDAK 2017: 165.

⁷⁹ Usp. ROTHMÜLLER 1951: 158 i dalje.

⁸⁰ Vidi JURKIĆ SVIBEN 2016.

⁸¹ *Ibid.*: 119

⁸² Usp. *ibid.*: 118 i dalje.

⁸³ Usp. *ibid.*: 122.

⁸⁴ *Ibid.*: 121.

⁸⁵ *Ibid.*: 121.

harmonijskom jeziku, izlasku iz tonaliteta, uz povremeni i vrlo kratkotrajni povratak klasičnijim zvukovnim rješenjima koja kreću prema novom harmonijskom nemiru, odustajanju od metra uz povremeno usidrenje u akordičkim harmonijskim vertikalama.⁸⁶ Druga skladba o kojoj autorica pobliže govori jest Rothmüllerova *Plesna suita*. Ovo djelo doduše ne analizira detaljno, ali ističe kako je „uvidom u partituru uočljivo [...] potpuno odsustvo tonalitnosti, učestalost promjene mjere, bogata kromatika i rascjepkani ritamski fragmenti, što ocrtava Rothmüllera kao vrlo suvremenog skladatelja, koji eksperimentira u zvuku i ekspresionističkom glazbenom doživljaju na tragu Druge bečke škole.“⁸⁷ Doduše, osim ovog, autorica prepoznaje i drugi „moment“ koji Rothmüller unosi u hrvatsku glazbu, „vidljiv u primjeni trenda istočnih židovskih skladatelja 'novog vala'.“⁸⁸ O tome da se Rothmüller, kao i oni, „posebno zanimao za biblijske akcente (hebr. *taam*, mn. *teamim* ili *taamim* – znakovi za čitanje Tore; grč. *tropos* – trop, obrat; hebr. jd. *negina*, mn. *neginot* – melodije)“,⁸⁹ zaključuje na temelju „Rothmüllerovih autorskih napisa o židovskoj glazbi“. ⁹⁰ Taj je interes morao uroditi pojedinim skladbama pa je „Rothmüller na temelju tih motiva skladao *Muziku za violu i komorni orkestar* te skladbu *Adonaj Moloh* za zbor i orgulje po narudžbi Židovske općine u Zagrebu.“⁹¹ Osim u navedenima, „tragove biblijskih akcenata“⁹² moguće je uočiti i u već spomenutoj skladbi *Aforizmi*.

Kada autorica ističe Rothmüllerovu „sasvim unikatnu skladateljsku pojavu“⁹³ i njegovu „endemsku glazbenu osobnost“⁹⁴ kao „raretetno bogatstvo za hrvatsku glazbenu kulturu“⁹⁵, usredotočuje se na određene dijelove njegova skladateljskog opusa. No nije lako govoriti o skladateljevu djelu u cjelini na temelju uvida u samo dio njegova stvaralaštva. Čak i ako se „njegova ostavština nalazi u *Jewish Theological Seminary Library* u New Yorku“,⁹⁶ ni ondje nije riječ o cjelokupnom opusu. Potraga za Rothmüllerovim djelima na različitim i vrlo udaljenim čuvarnicama zakovitlane povijesti glazbe upravo je ono što čini problem i posebnost pri istraživanju njegova skladateljstva. Na kraju, kako

⁸⁶ *Ibid.*: 121.

⁸⁷ *Ibid.*: 121.

⁸⁸ *Ibid.*: 122.

⁸⁹ *Ibid.*: 121.

⁹⁰ *Ibid.*: 121.

⁹¹ *Ibid.*: 121.

⁹² *Ibid.*: 121.

⁹³ *Ibid.*: 122.

⁹⁴ *Ibid.*: 122.

⁹⁵ *Ibid.*: 122.

⁹⁶ *Ibid.*: 119.

zaključuje sama autorica, Rothmüller „zahtijeva daljnje detaljno analitičko promatranje cjelovitoga njegova opusa.“⁹⁷

Istraživač koji je došao u doticaj s Rothmüllerovim partiturama na lokacijama izvan Hrvatske zasad je Jascha Nemtsov, a o tome je izvijestio u svome doktorskom radu pod naslovom *Nova židovska škola u glazbi*.⁹⁸ Rothmülleru, „skladatelju, pjevaču i glazbenom piscu“,⁹⁹ posvetio je kratki životopis. S obzirom na temu njegova rada, posebno je naglasio kako je Rothmüller u Beču „neko vrijeme bio dirigentom Bečkog židovskog pjevačkog društva te se također angažirao u Društvu za promicanje židovske glazbe.“¹⁰⁰ Iz tih je redaka jasno da njegovo bečko razdoblje nije obilježeno tek učenjem kod Albana Berga. S tim je u vezi i činjenica da je „njegove židovske skladbe izdao izdavač Jibneh.“¹⁰¹ Budući da je Rothmüller, kako izvještava autor, „sa Žigom Hirschlerom u Zagrebu osnovao 'Omanut, društvo za promicanje židovske glazbe', koji je postao jugoslavenskom granom nove židovske škole“,¹⁰² podacima o Omanutu opskrbio se i nemali dio Rothmüllerova životopisa. Te djelatnosti imaju i svoju skladateljsku stranu, koja se ogleda u činjenici da se njegova „brojna djela većinom temelje na elementima sinagogalne glazbe i na židovskom folkloru.“¹⁰³

Ako se u leksikonskim člancima i publicistici Rothmüllerovo skladateljstvo doticalo tek usput, uz spomen biografskih poveznica s pripadnicima bečke škole, u muzikološkim se radovima koji dotiču njegove skladbe posebna prednost daje onima koje bi mogle posvjedočiti o Bergovoj blizini. U pojedinim radovima, napose u Jasche Nemtsova, nešto diskretnije u Tamare Jurkić Sviben, naglašava se i poveznica s novom židovskom školom. Same pak skladbe, kao što je istaknula Eva Sedak, „počivaju u dubokom mraku.“¹⁰⁴

Ne preostaje, dakle, drugo doli istražiti što se točno u tome mraku krije. Srećom, moguće ga je locirati na karti svijeta. Mnoge se Rothmüllerove skladbe, kako je spomenuto, nalaze u knjižnici Židovskog teološkog seminara u New Yorku, čineći dio građe koja je preliminarno obrađena, odnosno popisana, a u ponekim slučajevima čak digitalizirana i dostupna na mrežnim stranicama. Međutim, na tome mjestu nije moguće pronaći njegovu cjelokupnu ostavštinu. Pretpostavku o tome

⁹⁷ *Ibid.*: 122.

⁹⁸ Vidi NEMTSOV 2004.

⁹⁹ *Ibid.*: 236.

¹⁰⁰ *Ibid.*: 236.

¹⁰¹ *Ibid.*: 236.

¹⁰² *Ibid.*: 236.

¹⁰³ *Ibid.*: 236.

¹⁰⁴ SEDAK 2017: 165.

da bi ostatak valjalo tražiti na Sveučilištu u Indiani,¹⁰⁵ gdje je Rothmüller djelovao preko dva desetljeća, provjerila sam pretraživanjem mrežnih kataloga te kontaktirajući s tamošnjim knjižničarima.¹⁰⁶ Na temelju te potrage doznala sam da se ondje čuva 27 Rothmüllerovih djela, među kojima su *Sonata za tri harfe*, *Sonatina za puhački trio* i *Treći gudački kvartet*, djela koja je bilo moguće prikupiti jedino na tome mjestu. (Ovdje se također nalazi i Rothmüllerov tiposkript teksta *Likovi u Büchnerovu Wozzecku*, *operi Albana Berga*.¹⁰⁷) No ondje ne postoji fond koji bi obuhvaćao Rothmüllerove rukopise, uključujući možda pisma, studentske bilješke ili skladbe. Jedan je rukopis, i to *Dvije popijevke* na tekstove Karla Krausa, dospio u Nacionalnu knjižnicu Izraela u Jeruzalemu. Rukopise skladbi *Praeludium und fughetta*, *Suite za dva violončela* te partituru i izvadak djela *Psalam*, *Muzika za violu i komorni orkestar* pronašla sam u knjižnici Felicja Blumental u Tel Avivu.¹⁰⁸

Olakotnu okolnost tragaču za Rothmüllerovim djelima učinila je djelatnost Omanuta, zagrebačkog društva za promicanje židovske umjetnosti, koje je uostalom bilo i osnovano zahvaljujući Rothmüllerovim naporima. Pri tom je društvu, naime, djelovao i istoimeni izdavač. Zato su Rothmüllerova odabrana djela tijekom razdoblja djelovanja zagrebačkog Omanuta, od 1932. do 1941. godine, uspjela doživjeti tiskana izdanja te se njihovi primjerci mogu naći na vrlo udaljenim mjestima. Očuvanje Rothmüllerovih djela treba također zahvaliti bečkom izdavaču Jibneh, s kojim je Rothmüller surađivao od 1931. do 1938. Uostalom, velik broj djela danas je očuvan zbog Rothmüllerove samoinicijative u izradi takozvanih vlastitih izdanja, pedantnih čistopisa čije su se kopije lako rasprostranile po svijetu (a o čemu će više biti riječi u trećem poglavlju ovoga rada). Židovska općina Zagreb, po svemu sudeći, čuva tiskana izdanja koja joj je svojedobno donirao sam Rothmüller, a prema popisu toga fonda, trebalo bi ih biti tridesetak.¹⁰⁹ Prethodno opisano traganje za djelima na različitim kontinentima moglo bi se spram toga podatka učiniti pretjeranim. No stanje u kojem se našao arhiv Općine za vrijeme ovog istraživanja nažalost je priječilo pristup dotičnoj

¹⁰⁵ Ovaj mi je trag u e-mailu spomenuo Eliott Kahn, nekadašnji arhivist Židovskog teološkog seminara u New Yorku, koji je obradio tamošnju Rothmüllerovu građu. U tu je svrhu, kako se prisjeća, telefonski razgovarao s Rothmüllerovom drugom suprugom Margrit, koja mu je dala daljnje informacije. Korespondenciju s E. Kahnom vodila sam u travnju 2020.

¹⁰⁶ Ta se korespondencija, zbog epidemijskih okolnosti, odužila na razdoblje od svibnja do rujna 2020.

¹⁰⁷ Ovoj građi nisam imala pristup.

¹⁰⁸ Usp. GALAY 2009-2010.

¹⁰⁹ Usp. JURKIĆ SVIBEN 2016: 120 i 390.

građi.¹¹⁰ Popis te donacije ipak je bilo moguće konzultirati zahvaljujući radu Tamare Jurkić Svibente na taj način potvrditi barem nominalno postojanje određenih djela.

Rasutost Rothmüllerova opusa, kao posljedica njegovih selidbi, vjerojatno je jedan od razloga zašto je njegov skladateljski rad ostao uvelike neistražen. A same pak selidbe i izbjivanja s „domovinskog tla“¹¹¹ mogle su biti razlog i za njegov izostanak iz sintetskih historiografskih radova o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća. Ili barem jedan od razloga. *Povijest hrvatske glazbe* Josipa Andreisa „punom pobjedom obnovljenoga, osnaženog nacionalnog glazbenog smjera“¹¹² potpuno je izgnala Rothmüllera sa svojih stranica. Lovro Županović u knjizi *Stoljeća hrvatske glazbe* Rothmüllera doduše spominje,¹¹³ ali tako da samo ispisuje njegovo ime među mnoštvom nerazvrstanih glazbenika rođenih od 1900. U mnogim drugim slučajevima skladatelja-emigranata taj njihov status nije priječio ulazak u povijest hrvatske glazbe.¹¹⁴ U Županovićevu prikazu povijesti hrvatske glazbe postojale su i druge mogućnosti za izravniji osvrt na Rothmüllerovu djelatnost. Mogao ga je, recimo, spomenuti kao skladatelja na kojeg je utjecao „rad niza kvalitetnih pjevačkih društava širom Hrvatske“.¹¹⁵ Ili kao autora „solo-popjevaka (samostalnih ili povezanih u cikluse)“.¹¹⁶ Ili pak u bilješci u kojoj se bavi „prinosima novih osoba i njihovim požrtvovnim radom na sakupljanju i proučavanju domaćeg narodnog svjetovnog i duhovnog stvaralaštva.“¹¹⁷ Bez obzira na pomanjkanje znanja o njemu ili interesa za Rothmüllerovu ulogu u stoljećima *hrvatske glazbe*, ostaje pitati se je li osnivač (zagrebačkog) židovskog društva i naklade Omanut, skladatelj djela *Hajimu Nahmanu Bjaliku u spomen* (izdanog u Zagrebu) i sakupljač *Jevrejskih narodnih popijevki* (s bilješkama i prilogom na hrvatskome jeziku),¹¹⁸ ikada uopće imao priliku približiti se diskursu o *domaćem* stvaralaštvu. Naime, Županović upućuje i na to u kakvom je položaju tih godina, do kraja Drugog svjetskog rata, mogla biti dodekafonija u „afirmiranju hrvatske glazbene misli“: „Višestrano, dakle, pridonoseći bogatstvu njezina izraza [izraza te glazbene misli] – a ovu tvrdnju

¹¹⁰ U telefonskom razgovoru sa službenikom Općine u siječnju 2020. doznala sam da je knjižnica u procesu digitalizacije i da joj nije moguće pristupiti. Pretpostavljam da je potres u ožujku još više onemogućio pristup tom dijelu Općine.

¹¹¹ Ovu formulaciju koristi Županović u knjizi *Stoljeća hrvatske glazbe*. Usp. ŽUPANOVIĆ 1980: 62, 90.

¹¹² ANDREIS 1989: 274.

¹¹³ ŽUPANOVIĆ 1980: 283.

¹¹⁴ Primjerice, Županović piše o hrvatskim skladateljima 17. ili 18. stoljeća „na domovinskom tlu“ i „u inozemstvu“. Usp. ŽUPANOVIĆ 1980: 62, 90.

¹¹⁵ *Ibid.*: 281.

¹¹⁶ *Ibid.*: 291.

¹¹⁷ *Ibid.*: 296.

¹¹⁸ ROTHMÜLLER, A. M. (1925): *Jevrejske narodne popijevke*, Zagreb: Udruženje židovskih izviđača.

bitno ne smanjuje odsutnost primjene dodekafonijskih skladateljskih načela – hrvatski skladatelji istodobno su izdašno pridonosili i afirmiranju stvaralačkih smjernica koje su se tada u Hrvatskoj odvijale pod zajedničkim nazivnikom novonacionalni glazbeni smjer.¹¹⁹ Ako je suditi po tome, Županović nije mogao ni znati za onaj dio Rothmüllerova opusa u kojemu se *dodekafonijska skladateljska načela* uistinu primjenjuju. No u njegovoj je knjizi zamjetna i odsutnost interesa za razmatranje „židovskog“ smjera, kojim je pošla većina Rothmüllerovih skladbi. Tim više što upravo taj dio njegova opusa, kako će se pokazati pomnijim uvidom u partiture, dijeli mnogo s onim smjericama što ih Županović spominje kao *novonacionalne*.

1.2. Rothmüllerov studij kompozicije u Zagrebu

U potrazi za podacima o Rothmüllerovu studiju kompozicije u Zagrebu valjalo je potražiti odgovarajuće dokumente u dostupnim arhivima. U aktualnoj monografiji Muzičke akademije u Zagrebu Rothmüllerovo ime nije moguće naći.¹²⁰ To bi moglo značiti da nije završio studij, s obzirom na to da su ondje navedeni samo diplomirani studenti.¹²¹ No postavljalo se pitanje što je uopće studirao, pogotovo stoga što se, osim kao pjevač, u napisima navodi kao „umjetnik iznimne glazbene kulture, pijanist, dirigent i skladatelj“.¹²² K tome, sam je jednom prilikom spomenuo kako je njegov „glavni instrument violina“.¹²³

Biljeg o studentu Rothmülleru, doduše, moguće je pronaći u tiskanim izvještajima nekadašnje Kraljevske muzičke akademije u Zagrebu. Akademske godine 1924./1925., uvelo se njegovo ime u izvještaj među imenima slušača visoke škole Akademije, i to među studentima kompozicije. Ovi nisu razvrstani u razrede, odnosno godine, već u tri grupe: pod *a* stoji Harmonija, pod *b* Kontrapunkt, a pod *c* Kompozicija; Rothmüller se navodi pod prvime.¹²⁴ Akademske godine 1927./1928. navodi se kao student druge godine kompozicije.¹²⁵ A prije no što je pristupio muzičkoj akademiji, pohađao je niže stupnjeve obrazovanja ondašnjeg konzervatorija. Godine

¹¹⁹ ŽUPANOVIĆ 1980: 288.

¹²⁰ Vidi KRPAN 2011.

¹²¹ Usp. *Ibid.*: 77 i dalje, 299 i dalje.

¹²² *** 2008: 32.

¹²³ DUFFIE 2017.

¹²⁴ Usp. *** [1925]: 21.

¹²⁵ Usp. *** [1928]: 20. Kao Rothmüllerovi kolege s godine navedeni su Ljudevit Brozović, Emil Cipra, Ljudmila Čičkina, Matija Ivšić i Petar Sager.

1919./1920. bio je izvanredni učenik prvog razreda pripravnog tečaja „Gusala“ (na Konzervatoriju Hrvatskoga zemaljskog glazbenoga zavoda),¹²⁶ a 1920./1921. drugog (u Hrvatskoj zemaljskoj glazbenoj školi).¹²⁷ Potom je 1921./1922. upisao prvi razred srednje škole, odnosno „Učionu guslanja“ (na Kraljevskom konzervatoriju).¹²⁸ Uz još petero učenika upisan je 1922./1923. u drugi razred srednje škole „Gusala“ (Kraljevske muzičke akademije), no jedino se on navodi kao „izostao“.¹²⁹ Godine 1923./1924. ponovno je bio u drugom razredu srednje škole violine.¹³⁰

Osim u izvještajima, Rothmüller se spominje na nekoliko mjesta u dokumentima iz arhiva Muzičke akademije u Zagrebu, ispitnim arcima, nacionalima odnosno upisnim obrascima, te katalogima studenata. Ovi dokumenti tek donekle upotpunjavaju navedene zapise iz izvještaja budući da su najraniji sačuvani ispitani arci oni iz akademske godine 1923./1924., a nacionali i katalogi studenata iz 1927./1928.

Iz njih se potvrđuje da je Rothmüller učio na ovoj ustanovi u akademskoj godini 1923./1924., što je vidljivo iz ispitnog arka predmeta „Teorija A“, na kojemu je kao učitelj naveden Josip Štolcer (vidi Prilog 1).¹³¹ Iste je godine Rothmüller položio „Klavir, nuzgredni predmet“¹³² (vidi Prilog 2) i „drugi razred“ violine¹³³ u klasi Milana Grafa (vidi Prilog 3). Budući da je, prema izvještaju, drugi razred srednje škole violine upisao i prethodne 1922./1923. godine, kada je i izostao, može se zaključiti da je ovdje doista posrijedi ponovljena godina.

Rothmüllerovo se ime navodi među imenima onih polaznika koji su akademske godine 1925./1926. slušali i polagali predmet Harmonija, s napomenom „Komp. I“¹³⁴ (vidi Prilog 4). Svakako to podsjeća na opis njegovog studija kompozicije iz izvještaja godine 1924./1925. No s obzirom na to da nije riječ o istim akademskim godinama, nije jasno znači li to da je ponavljao i prvu godinu

¹²⁶ Usp. *** 1920: 15.

¹²⁷ Usp. *** 1921: 13.

¹²⁸ Usp. *** 1922: 15.

¹²⁹ Usp. *** [1923]: 18.

¹³⁰ Usp. *** [1924]: nepag.

¹³¹ Usp. Ispitni arci 1923./1924.: 8^a. Broj stranice zapisan je naknadno, crvenom bojom.

¹³² Ispitni arci 1923./1924.: 35.

¹³³ Ispitni arci 1923./1924.: 53.

¹³⁴ Rothmüllerovi kolege na koje se ova napomena također odnosi jesu sljedeći: Zvonimir Bradić, Egon Golner, Katarina Hoffmann, Vera Kolić, Josip Metikoš, Vilko Petrović i Franjo Šram. (Usp. Ispitni arci 1925./1926.: nepag.) Nijedno od njih ne spominje se među imenima diplomiranih studenata u monografiji Muzičke akademije u Zagrebu. Međutim imena Bradića i Šrama navodi Blagoje Bersa u vlastitim bilješkama s predavanja (vidi BERSA 1921-1934). Oni se, kao Katarina Hoffman i Vilko Petrović, a za razliku od Rothmüllera, navode u izvještaju iz 1925./1926. (Usp. *** [1926]: 22.) Može se stoga pretpostaviti da su tada oni bili Rothmüllerovi kolege na visokoj školi Akademije, ali je, baš kao ni Rothmüller, nisu završili.

studija kompozicije. K tome, predmet Harmonija Rothmüller nije položio ni te, kasnije, godine; u ispitnom arku naime stoji ocjena samo za prvi semestar, dok je u drugom ostao neocijenjen. Izvještaj iz 1925./1926., također, uopće ne sadrži Rothmüllerovo ime.¹³⁵

Kao student „kompozitorskog odjela“ Rothmüller se spominje u nacionalu od 14. rujna 1927. Ondje se navodi da je u akademskoj godini 1927./1928. bio upisan u drugu godinu (vidi Prilog 5).¹³⁶ Kao glavni predmet upisan je Kontrapunkt, no u katalogu studenata s popisom predmeta i postignutim uspjehom navedeno je da je već početkom akademske godine „načinio ispit iz Kontrapunkta, te je ocijenjen sa 'dobar'“¹³⁷ (vidi Prilog 6). Bilješku o tome da je umjesto predmeta Kontrapunkt upisao Nauk o fugi potpisao je nastavnik oba predmeta, Franjo Dugan, koji mu je također predavao Analizu i Nauk o instrumentima. (Stoga je zbunjujuće što se niže u predmetima ponovno spominje Kontrapunkt, u klasi Krste Odaka.) Blagoje Bersa potpisan je kao nastavnik predmeta Instrumentacija i Kompozicija, a Fran Lhotka kao nastavnik Dirigiranja i Orkestra.

S obzirom na to da u arhivu Muzičke akademije u Zagrebu nisu sačuvani i raniji obrasci, zasad nije moguće sa sigurnošću utvrditi koje su točno bile Rothmüllerove postaje na putu kroz ondašnji konzervatorij odnosno akademiju. Primjerice zasad nema traga o njemu u godini 1926./1927., no to bi moglo značiti da se te godine nije ni upisao. Zatim, iz navedenoga se zaključuje da se poznati podaci posve i ne podudaraju. Ipak, može se zaključiti da Rothmüller doista jest učio kompoziciju, i to u klasi Blagoja Berse, te da je prije odlaska u Beč položio većinu predmeta druge godine. To mu nije bio prvi upis na dotičnu ustanovu. Najkasnije od 1919. godine bio je uz nju vezan kao instrumentalist, učenik violine.

Bersine nastavničke bilješke donekle se slažu s ovim navodima. Rothmüller se spominje u jednom među sveščićima koji sadržavaju Bersine bilješke s predavanja,¹³⁸ onomu iz akademske godine 1927./1928. Rothmüller je slušao grupna Bersina „Predavanja“ te se u popisu prisutnih redovito navodi među studentima prve, ali i druge godine takvog učenja. Prema upisima dolazaka studenata koje je Bersa neumorno vodio, Rothmüller je osim toga bio slušač „Instrumentacije“. Doista redovito dolazeći na preglede radova, u početku je, tijekom prvoga semestra, izvodio tek vježbe iz instrumentacije. U okviru toga nauka Rothmüller je činio vježbe slijedeći „zakone“ prema

¹³⁵ Usp. *** [1926].

¹³⁶ Usp. Nacionali 1927./1928.: 698. Ovaj broj stranice zapisan je rukopisom na polju obrasca koje je za to predviđeno.

¹³⁷ Katalog studenata 1927./1928.: 167 i dalje.

¹³⁸ Vidi BERSA 1921-1934.

Seklesu,¹³⁹ ali je skoro imao pisati „male komp. za gud. kvart. ili za ork. gud.“¹⁴⁰ Ako je suditi prema naslovima, *Marcia funebre za str.* i *Komp. za str.*¹⁴¹ čine se većim cjelovitim skladbama. Tek se u bilješkama iz veljače, osim slova „I“ ili „P“, uz Rothmüllerovo ime nalazi i slovo „K“, što znači da Rothmüller tada nije radio samo na vježbama iz instrumentacije ili slušao (ostala, grupna) predavanja, već je krenuo i na Bersinu poduku kompozicije. Najprije je pisao za dvoglasni i troglasni ženski, a potom mješoviti zbor. U sljedećoj je skladbi ženskom zboru pridodao violu te nedugo zatim radio na skladbi za gudače, popijevci i stavku za klavir. S obzirom na to da je Bersa u pravilu bilježio podatak o izvođačkom sastavu skladbe, izgleda da je u početku nauka o kompoziciji bio svojevrsan produžetak nauka o instrumentaciji. Kasnije je predložio Rothmülleru da „vježba fraze itd. zato da mu 'temelj' bude solidniji, neka upotrebi za [klavirski] stavak već napisane fraze“.¹⁴² Nakon fraza, perioda i sljedova harmonija, kako bilježi Bersa, Rothmüller je pisao dvodijelne i trodijelne skladbe te time zaključio broj izvršenih kompozicijskih zadataka s kojima će se uskoro uputiti u Beč. Osim navedenih, među završena djela mogla bi se ubrojiti i *Uspavanka* za gudače, koju je Rothmüller u skici donio Bersi 1928. godine, a koju je Bersa povremeno opisivao kao skladbu za gudače i harfu, te troglasna skladba za ženski zbor pod naslovom *Tri sestre*. Našla se u ovom izvoru i jedna bilješka iz 1927. sa spomenom ranije, možda uopće najranije Rothmüllerove skladbe: skladbu „za zbor za cello i klar. što je radio pred 2 god [dakle vjerojatno 1925.]“¹⁴³ pokazao je Bersi dok još nije službeno kod njega učio kompoziciju.

Rijetko kad se u Bersine bilješke potkrala kakva napomena koja svjedoči o osobnijem pristupu, mimo redovnog izvještaja o predavanju. Bersa je, primjerice, Rothmülleru dao izričito dopuštenje da se određenim zadacima bavi i prije no što on održi predavanje o dotičnom gradivu. A jedna bilješka donosi i učiteljevu procjenu njegova rada: „Rothmüller: prebrzo radi“,¹⁴⁴ što se može

¹³⁹ U Bersinim se bilješkama s predavanja o instrumentaciji često spominje Sekles. Primjerice, kada kaže da je „diktirao drugi zakon po Seklesu n^o 2 (neka i po tome prave 4 takta).“ *Ibid.*: bilješka od 30. listopada 1922. Pretpostavljam da je riječ o udžbenicima Bernharda Seklesa. Sekles je, uostalom, bio učitelj mladog Theodora Adorna prije no što je ovaj otišao Bergu. Zanimljivo je da je Rothmüller na neki način imao sličnu pedagošku „pozadinu“ kao Adorno: izravno od Berga, a od Seklesa neizravno, preko Bersina nauka o instrumentaciji.

¹⁴⁰ *Ibid.*: bilješka od 4. studenog 1927.

¹⁴¹ Skladbe su namijenjene *strunama*, to jest gudačim instrumentima. Usp. *ibid.*: bilješka od 11. studenog 1927. Premda je riječ tek o vježbama iz instrumentacije, unijela sam ih u Rothmüllerov popis djela, budući da je ovo prvi pokušaj sustavnog skupljanja podataka o Rothmülleru kao skladatelju.

¹⁴² BERSA 1921-1934: bilješka od 14. svibnja 1928.

¹⁴³ *Ibid.*: bilješka od 28. listopada 1927. Nije jasno je li ovdje riječ o jednom ili o trima različitim djelima.

¹⁴⁴ *Ibid.*: bilješka od 12. prosinca 1927.

odnositi na brzopletost ili pak na veliku Rothmüllerovu volju i decidiranost da čim prije stekne željene skladateljske vještine.

Podataka o Rothmüllerovu zagrebačkom studiju nema mnogo i nisu uvijek sasvim jasni, no sudeći po navedenom moglo bi se moglo zaključiti da je u akademskoj godini 1927./1928., prije odlaska u Beč, ulagao napore ne bi li istovremeno ovladao potrebnim vještinama različitih studijskih godina. Osim praćenja Bersinih dviju grupa predavanja, o tome svjedoči i antedatirani ispit iz predmeta Kontrapunkt. Takvo što moglo bi biti posljedica njegovog izostanka sa studija u 1926./1927., prethodnoj akademskoj godini, ili pak sporadičnog izvršavanja studijskih obveza ranijih godina.

U literaturi se često navodi kako je Rothmüller nakon studija pjevanja i kompozicije u Zagrebu pošao u Beč na *usavršavanje*, četverogodišnju poduku kod Berga od 1928. do 1932. No na temelju iznesenoga, čini se da zagrebački studij nije okončao, dok je Bergova poduka mogla biti jedino privatna. Na podatak da je bio Bergov učenik može se naići u svim leksikonskim natuknicama o Rothmülleru, a također u njegovim napisima ili izjavama. Taj je dio svoga školovanja Rothmüller opisao ili spomenuo, koliko je zasad poznato, četiri puta: u autobiografskoj izjavi koja je dijelom vlastite knjige *Die Musik der Juden*,¹⁴⁵ zatim u pismu iz 1930. godine upućenu Franji Duganu, Rothmüllerovu nekadašnjem učitelju,¹⁴⁶ u intervjuu koji je s Rothmüllerom godine 1985. telefonski vodio američki radijski producent i novinar Bruce Duffie,¹⁴⁷ te naposljetku u neobjavljenom Rothmüllerovu eseju o Bergovima iz godine 1988.¹⁴⁸ Koliko god ovi izvori bili neformalni ili pisani memoarski subjektivno, vrijede zasad kao jedini dokumenti o tome razdoblju Rothmüllerova života.

¹⁴⁵ Usp. ROTHMÜLLER 1951: 158 i dalje. Sam Rothmüller koristio je i naslov *Jevreji u muzici*. Usp. POLIĆ 1988: 2.

¹⁴⁶ Ovo je pismo Tamara Jurkić Sviben pronašla u Duganovoj ostavštini u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2016: 386 i dalje.

¹⁴⁷ Usp. DUFFIE 2017.

¹⁴⁸ Podatak o postojanju ovog eseja pronašla sam pretražujući mrežni katalog Židovskog teološkog seminara u New Yorku. Na jednoj od stranica ovoga dokumenta kao datacija je zabilježen svibanj 1988., no na naslovnoj stranici nalazi se godina 1991. Vidi ROTHMÜLLER 1991.

1.3. Rothmüllerov studij kompozicije u Beču

Rothmüllerov esej pod naslovom *Alban i Helene Berg kakvima sam ih poznao* jedan je od rijetkih poznatih izvora koji sadrže preciznije podatke o njegovu poznanstvu s Bergom. Napisao ga je kao svojevrsni iskaz o braku Albana i Helene, kao i o stanju udovice nakon skladateljeve smrti. Želeći otkloniti tadašnje sumnje u iskrenost njihova braka i labilno zdravstveno stanje Helene Berg,¹⁴⁹ Rothmüller je čak pomalo nadmen: „Bio sam ondje; tko je od svih ljudi koji danas pišu o ovome ikada susreo ili upoznao Albana i/ili Helene Berg?“¹⁵⁰ Premda se esej s jedne strane iscrpljuje u atributima koje je Rothmüller nadjenio Bergu – kao krajnje otvorenoj i iskrenoj osobi – i u raspravi o možebitnim izvorima njegova skladateljskog nadahnuća (za *Lirsku suitu* koju je, kako je poznato, potajno posvetio Hanni Fuchs¹⁵¹), iz njega se može razabrati i nekoliko konkretnih podataka o samom naukovanju. Tako se doznaje da je Rothmüller počeo učiti kod Berga u jesen 1928. godine, da je potkraj te izobrazbe 1932. postao „opernim i koncertnim pjevačem“¹⁵² te da je Beč napustio u ljeto 1932.¹⁵³

Uzimajući u obzir da je poduka jednog od najpoznatijih Bergovih učenika, mladog Theodora Adorna, trajala samo šest mjeseci,¹⁵⁴ Rothmüllerova se čini neobično dugotrajnom. On je, naime, „tijekom godina od 1928. do 1932., u razdoblju duljem od tri i pol godine proveo najmanje dva sata tjedno s Albanom Bergom na adresi Trauttmansdorfgasse 27, izuzev ljetnih praznika.“¹⁵⁵ Čini se, međutim, važnim istaknuti kako je Rothmüller „već učio kod njega [Berga] nekoliko mjeseci“ prije negoli je „slučajno otkrio da je [Berg] ne samo dobar, već i slavan glazbenik.“¹⁵⁶ Opet je zanimljivo usporediti Rothmüllerovo s Adornovim iskustvom. Ovaj drugi se Bergu, upoznavši

¹⁴⁹ Rothmüller ovdje otvoreno kritizira članak Georgea Perlea u kojem se na temelju partiture *Lirske suite* s Bergovim bilješkama i na temelju Bergovih pisama pokušava dokazati da je brak Albana i Helene Berg bio nesretan, Bergova veza s Hannom Fuchs-Robettin istinska i strastvena, a aludira se na mogućnost ugroženog Heleninog psihičkog zdravlja kao na mogući uzrok Bergovih postupaka. Usp. PERLE 1977: 629-632, 709-713, 809-813.

¹⁵⁰ „I was there; who of the people that are writing now about this subject ever met or knew Alban and/or Helene Berg?“ ROTHMÜLLER 1991: 3.

¹⁵¹ Usp. PERLE 1977: 709-713.

¹⁵² ROTHMÜLLER 1991: 2.

¹⁵³ Usp. *ibid.*: 9.

¹⁵⁴ Usp. LONITZ 1997: 363.

¹⁵⁵ „[...] during the years 1928-32 I spent during more than three-and-a-half years a minimum of two hours weekly with Alban Berg at the Trauttmansdorfgasse 27, except during the Summer vacation.“ ROTHMÜLLER 1991: 3.

¹⁵⁶ „[...] I studied with him for several months before I accidentally discovered that he was not just an ordinarily good musician but a famous one [...].“ *Ibid.*: 6.

najprije njegovo djelo, obratio s već formiranim uvjerenjem da želi baš njegovo mentorstvo.¹⁵⁷ Rothmüllerova pak izjava proturječi slutnjama da se kao zagrebački student – možda oduševljen izvedbama Schönbergovih djela koje je tada mogao čuti u Hrvatskome glazbenom zavodu¹⁵⁸ ili pak potaknut saznanjima koja su mu o Schönbergu mogli pružiti Bersa¹⁵⁹ ili čak Milan Graf kao učitelj violine – uputio u Beč s namjerom da postane blizak skladateljima Schönbergova kruga. Bez pobližih saznanja o Bergu, a očito i o ostalim skladateljima iz njegove blizine, Rothmüller se neočekivano našao u srcu glazbene moderne. Bio je jedan od onih koji su nastavili praksu putovanja u Beč radi glazbeničkog usavršavanja, što je već niz godina bilo uobičajeno za zagrebačke studente. Premda se takvo što nakon prekida državno-pravnih odnosa s Austro-Ugarskom i uspostave nove države godine 1918. nekima činilo i nepotrebnim,¹⁶⁰ bilo je onih koji se nisu željeli odreći mogućnosti učenja u inozemstvu. No Rothmüller je, možda manje slučajno, u Beču sudjelovao u židovskom kulturnom poletu¹⁶¹ i pokušajima organiziranja društva za židovsku glazbu.¹⁶² Imajući na umu njegov raniji cionistički angažman,¹⁶³ ova se okolnost pokazuje vjerojatnijim motivom za

¹⁵⁷ Usp. LONITZ 1997: 363.

¹⁵⁸ Schönbergova djela koja su se izvela u HGZ-u navedena su u prvome potpoglavlju ovog poglavlja, a prema SEDAK 2012: 36, odnosno SEDAK 2017: 174.

¹⁵⁹ „Kao što otkriva Bersina pedagoška ostavština, vježbe iz instrumentacije izrađivale su se, doduše, pretežno prema primjerima iz partitura Rimskog-Korsakova, ali i onima Debussyja, Mahlera i Richarda Straussa, a jedna od zadaća učenika Zvonimira Bradića nosi šifru: 'Schönberg'. Odnos Bersinih đaka prema tzv. *nacionalnom smjeru*, koji se uobičajilo navoditi kao glavnog krivca za distancu hrvatskih skladatelja prema inovacijama koje su pristizale iz Europe, selektivan je i kritičan. Iskusišvi njegove granice za mladosti, većina ih u zreloj dobi svoj individualni jezik pronalazi izvan njih.“ SEDAK 2012: 42. U drugome se članku Eva Sedak pita je li Bersa možda mogao imati saznanja o Schönbergovim djelima na temelju činjenice da je u Beču živio i radio od 1903. do 1919., a u svome dnevniku zabilježio dojmove o vlastitom slušanju djela *Gurrelieder* 1914. Usp. SEDAK 2017: 163 i dalje.

¹⁶⁰ Poznata je bilješka iz dnevnika Blagoja Berse od 20. rujna 1926. Tada je izrazio nerazumijevanje za svoje đake koji su se uputili učiti u inozemstvo: „Židovi sanjaju o Berlinu, Schönbergu, njemačkoj školi – ne osjećaju da je Jugoslavija ostvarena!“ BERSA 2010: 321.

¹⁶¹ „Kao i ranije u Rusiji, rastuća nacionalna samosvijest bila je pretpostavkom židovskog kulturnog poleta [...]. Tijekom 1920-ih godina u Beču, gdje je živjela većina austrijskih Židova, pojavile su se brojne židovske političke, kulturne, čak i sportske organizacije.“ NEMTSOV 2004: 186. Na drugome mjestu autor podrobnije ocrta bečki kontekst u kojemu se Rothmüller kretao: „Suradnja [tada bečkog] izdavača Jibneh s 'Društvom za promicanje židovske glazbe' i 'Bečkim pjevačkim društvom' bila je vrlo intenzivna. Zapravo su se sve skladbe najprije 'isprobale' na koncertima ovih dvaju društava prije negoli bi došla u Jibnehov tisak. U njihove se skladatelje ubrajaju Joachim Stutschewsky, Israel Brandmann i Aron Marko Rothmüller koji su tada živjeli u Beču, Michel Stillman, Lazar Weiner i Simeon Bellison iz SAD-a, Berthold Goldschmidt iz Njemačke, Abraham Schwadron, Julius Chajes, Erich Walter Sternberg i Schulamith Schafir iz Palestine.“ *Ibid.*: 127.

¹⁶² Usp. *ibid.*: 186.

¹⁶³ Poznato je kako je još sredinom 1920-ih Rothmüller radio na skupljanju „jevrejskih narodnih popijevaka“ (vidi bilješku 118). O cionističkom zaleđu i uopće o značaju koji je u mladosti za njega imala židovska općina, može se zaključiti iz intervjua što ga je s Rothmüllerom vodio Branko Polić: „Cijeli moj život, sve do odlaska 1935. bio je povezan sa zagrebačkom općinom. Tamo sam išao u pučku školu. Kada sam prešao na realnu gimnaziju, u općini sam išao na talmud-toru. Učitelj mi je bio pokojni dr Gavro Schwarz. Tamo smo imali cionističke sastanke. Kasnije sam postao dirigent hramskog zbora, i muzički sam uredio cijelo bogoslužje. Dotad su se izvodile mnoge stvari koje nisu u bogoslužje spadale. U menzi sam se sastajao s prijateljima i tamo smo, kad mi je bilo oko 16 godina, priredivali

odlazak na studij u austrijskoj prijestolnici. Bergu je Rothmüller možda došao baš zbog židovskog obilježja koje je u očima mnogih tada imalo cijelo Schönbergovo učenje. Sam Berg doduše nije bio Židov, ali je poznato da je jednom prilikom Adornu napisao kako je za „češke nacionalističke i kleričke lobije [...] on berlinski Židov Alban (Aron?) Berg“.¹⁶⁴ Stoga se o tome kako je Rothmüller došao u Bergovu klasu može tek nagađati. Nijedan trag koji sam pronašla nije pružio konkretan podatak.

O tome kako je Rothmüller doživljavao Berga kao učitelja može se ponešto doznati iz intervjuja koji je s njim načinio Bruce Duffie. Ispitivačeva pitanja na tragu su onoga što bi mogao postaviti netko tko se danas bavi recepcijom bečke škole u djelima Arona Marka Rothmüllera. Duffie bez okolišanja pita: „Je li Vam Berg, dok ste učili kod njega, dao ideja o tome kako skladati?“¹⁶⁵ A potom i sljedeće: „Jeste li, prilikom učenja prema njegovim tehnikama podučavanja i potom proučavanja njegove glazbe, doznali da se u svojoj glazbi Berg doista pridržavao stvari o kojima je podučavao?“¹⁶⁶ No iz Rothmüllerovih se odgovora ne razabiru konkretni primjeri o kojima bi današnji istraživač rado štogod doznao, primjerice o Bergovim savjetima o glazbenom oblikovanju ili pak o njegovu stavu spram uporabe citata ili folklorizama (pitanja koja su tada već zaokupljala mladog Rothmüllera). Na gore navedeno pitanje Rothmüller odvraća: „Naravno [da se Berg u svojoj glazbi držao onih stvari o kojima je predavao]! Stvar je u tome da on nije zapravo podučavao. Podučavao je ono što je sam nazivao strogim stilom.“¹⁶⁷ Pod *strogim stilom* Rothmüller ovdje podrazumijeva načela dvanaesttonske tehnike – to jest, kako kaže, „modernoga kontrapunkta“¹⁶⁸ – ističući to kao presudno kada su u pitanju Bergova poduka i sama njegova glazba. No iz ovoga se može razaznati i da je Rothmüller taj dio poduke primio i doživio kao jedan u nizu „gotovih“ nauka potrebnih za tehničku spremu svakoga skladatelja. Iz nastavka Rothmüllerova odgovora moglo bi se zaključiti da je jedino takvu poduku smatrao opravdanom. Naime, Rothmüller je „naučio pravila dvanaesttonske glazbe kakvu je [Berg] pisao iako on nije inzistirao ni na kakvom stilu“, ¹⁶⁹ jednako

koncerte židovske muzike. U tom su društvu bili i Oto Centner i Moše Švajger, kojeg sam kasnije sreo u Izraelu nakon što je preživio Mauthausen. Kad sam se 1933. vratio iz Njemačke, bio sam dirigent 'Ahduta', također u općini. Općina me je i stipendirala, redovito, svaki mjesec. Da, općina je bila moj drugi dom.“ POLIĆ 1988: 1.

¹⁶⁴ LONITZ 1997: 123. Riječ je o Bergovom komentaru na demonstracije prilikom treće izvedbe *Wozzecka* u Pragu 1926.

¹⁶⁵ „When studying with Berg, did he give you ideas about how to compose?“ DUFFIE 2017.

¹⁶⁶ „In studying his teaching techniques and then studying his music, did you find that Berg actually adhered to the kinds of things in his own music that he taught?“ *Ibid.*

¹⁶⁷ „Oh, sure! The thing is he didn't really teach. He taught only what he called 'the strict style'.“ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ „So I did learn the rules of the twelve-tone music, which he wrote, but he didn't insist on any style.“ *Ibid.*

kao što je naučio načela klasične harmonije ili kontrapunkta. Ove je predmete već apsolvirao u Zagrebu, a s Bergom se „vratio te prošao kroz sve to ponovno“.¹⁷⁰ Budući da je smatrao kako ga je Berg „podučavao kao što je i Schönberg“ podučavao svoje učenike, „onako kao što stolar podučava svoje šegrte“,¹⁷¹ čini se da u Rothmüllerovim očima načelno i nije bilo razlike između Duganovih, Bergovih ili Schönbergovih predavanja.

Preciznije o programu Bergove poduke može se doznati iz pisma koje je Rothmüller 1930. sa svoje bečke adrese napisao Duganu, bivšem učitelju. U njemu se nalazi popis Rothmüllerovih studentskih skladbi, koje doduše (još) nisu pronađene, ali sam popis poslužiti će kao prilog poznavanju Bergova učiteljskog pristupa. No i ovdje, nakon četiri stranice rukopisa, pojavljuje se podatak koji daje razabrati da Rothmüllerov boravak u Beču nije imao samo očigledno „bečku“, već i „židovsku“ crtu. Adresa s koje Rothmüller šalje rukoljub i pozdrav učitelju Duganu i njegovoj supruzi, glasi: „Malzgasse 12. III.“¹⁷² Premda samo detalj, podsjeća na to da Rothmüller u Beč nije pošao nužno kao zanesenjak Bergom, već kao – Židov, naime smješten u Leopoldstadtu, poznatom bečkom kvartu židovskih doseljenika.

Unatoč tome što je Rothmüller već prošao određenu poduku u Zagrebu, vježbe iz orkestracije na Bergovim satovima morale su, makar u trenutku pisanja pisma, pričekati: „Treba najprije svladati formu, tj. treba najprije moći nešto dobro napisati,“¹⁷³ pisao je Rothmüller starom učitelju. A *nešto dobro* moglo se napisati ponajprije dobrim poznavanjem nauka o harmoniji, iz kojega su vježbe bile prve na redu, i to „po Schönbergovoj 'Harmonielehre' počam od modulacije“.¹⁷⁴ Premda je kod Dugana učio kontrapunkt, čini se da je „samo nekoliko fuga do onda [to jest do trenutka učenja kod Berga] napisao“¹⁷⁵ pa su za školovanja u Beču Rothmülleru možda najznačajnije bile vježbe iz pisanja fuge, „počam od dvoglasne, pa do uključivo peteroglasnih za gud. kvintet i mješ. zbor [...] [kao i] Klavierfuge“.¹⁷⁶ Nakon vježbi iz harmonije i kontrapunkta, uslijedile su vježbe za „nauku o kompoziciji“,¹⁷⁷ koje Rothmüller opisuje poput kakva primijenjenog nauka o glazbenim

¹⁷⁰ „When I was with Berg we went a little bit back, and then went through all these things.“ *Ibid.*

¹⁷¹ „He taught very much the same way as Schoenberg did. I would compare it to how a carpenter teaches his apprentice.“ *Ibid.*

¹⁷² JURKIĆ SVIBEN 2016: 388.

¹⁷³ *Ibid.*: 387.

¹⁷⁴ *Ibid.*: 386.

¹⁷⁵ *Ibid.*: 386.

¹⁷⁶ *Ibid.*: 386.

¹⁷⁷ *Ibid.*: 386.

oblicima. Tu je pak trebalo pisati varijacije na različite, vlastite teme, ali i jednu Schönbergovu, zatim trodijelne minijature za klarinet i klavir,¹⁷⁸ „slično kao male Schumannove komp. za klavir“.¹⁷⁹ Njegovom rondu bili su „uzor Beethoven i Mozart; za formu i harmoniju, a najglavnije za proporcije“.¹⁸⁰ Rothmülleru je tada, 18. travnja 1930. godine, ostalo „početi sa sonatnom formom“ te „još samo scherzo, marševi i sl.“¹⁸¹ Što je bila tema Bergovih predavanja tijekom sljedećih dviju godina, o tomu se danas istraživač ovoga nepoznatog skladatelja može samo pitati.

Gledajući u partiture sačuvanih Rothmüllerovih skladbi, moglo bi se nagađati i o tome koje je od njih Berg pregledao. Možda bi se u takve mogle uvrstiti *Dvije popijevke* na Krausove stihove iz 1931. godine, iz kojih je očigledno da Rothmüller tada doista jest upoznao „pravila“ dvanaesttonske tehnike. No čini se, prema Rothmüllerovu kazivanju iz poznijeg razdoblja, da mu se druga Bergova karakteristika više usjekla u pamćenje. U spomenutom intervjuu iz 1985. spominje kako je Berg „sâm uvijek isprobavao svoju glazbu za klavirom, i sve je moralo zvučati. Mora imati smisla u zvuku, a ne samo izgledati dobro na papiru.“¹⁸² Nekoliko godina kasnije, u spomenutom eseju o Bergovima, piše na sličan način: „Jedna od Bergovih karakteristika u pristupu glazbi bila je to što je za njega glazba uvijek trebala i dobro zvučati i biti onakvom kakvom je zamišljena. Sve što je napisao, isprobao bi na klaviru, slušajući intenzivno zvuk, pogotovo ako je bio složene harmonijske strukture.“¹⁸³ U usporedbi sa Schönbergovom ili Webernovom glazbom, Bergovu je, prema Rothmüllerovu mnijenju, „lakše slušati“,¹⁸⁴ kao da proizlazi iz osluškivanja samoga zvučanja, za razliku od glazbe drugih pripadnika bečke škole, napose Weberna. Čini se da je Rothmüller ove karakteristike želio pripisati i svojoj glazbi, za koju kaže kako je uvijek „nalik kasnoj romantici“.¹⁸⁵

¹⁷⁸ *Ibid.*: 386 i dalje.

¹⁷⁹ *Ibid.*: 387.

¹⁸⁰ *Ibid.*: 387.

¹⁸¹ *Ibid.*: 387.

¹⁸² DUFFIE 2017.

¹⁸³ „One of Berg’s characteristics in his approach to music was that for him music should also sound right and be the way it is intended. Everything that was written he would try out on the piano, listening intensely to the sound, especially if it was a complex harmonic structure.“ ROTHMÜLLER 1991: 11 i dalje.

¹⁸⁴ DUFFIE 2017.

¹⁸⁵ Ova se tvrdnja temelji na Rothmüllerovu odgovoru iz intervjua koji se u dijelovima citira u ovom odlomku pa je ovdje navodim u cijelosti i na izvorniku. Na pitanje B. Duffieja: „If you were still writing music today, would you write in the style of Berg?“, Rothmüller odgovara: „No. I composed a lot of music but it is always, I would say, kind of late Romantic. He himself was always trying his music at the piano, and everything has to sound. It has to make sense as a sound, not only look good on the paper. Everybody notices that if you take these three composers — Schoenberg, Webern and Berg — Berg is easier to listen to. Webern most difficult than some of the others because it is too much the other way.“ *Ibid.*

2. Ekskurs: Arnold Schönberg i Alban Berg kao učitelji

Razmatranje Albana Berga kao učitelja nužno je obilježeno jednom okolnošću: Berg je bio *učenik* Arnolda Schönberga. A teško je naći skladatelja o čijoj se pedagoškoj djelatnosti pisalo toliko mnogo kao o Schönbergovoj. Pritom se on sam pobrinuo za sobom ostaviti pisane tragove na temelju kojih će ta opsežna literatura nastati. Tako su, uz sačuvane prepiske između Schönberga i njegovih učenika, na raspolaganju i njegovi udžbenici, nastali za potrebe vlastite poduke, brojni članci, izlaganja i kraći napisi. Nadalje, počevši od zbirke pod naslovom *Učitelj: Sabrani prilozi njegovih učenika (Der Lehrer: Sämtliche Beiträge von seinen Schülern)*, objavljene 1912., sami su Schönbergovi učenici ostavili mnoštvo pisanih svjedočanstava o nauku što su ga prošli,¹⁸⁶ kao što je i njihovo djelovanje postalo – i još uvijek jest – predmetom istraživanja Schönbergove škole.¹⁸⁷ Na temelju takvih zapisa može se steći uvid u različite dimenzije Schönbergove pedagoške djelatnosti, od načina na koji je prihvaćao učenike za poduku,¹⁸⁸ preko nastavnih metoda, do izvanrednog dojma koji je ostavljao na svoje učenike. Budući da golema literatura o Schönbergovoj pedagoškoj djelatnosti u Bergovu slučaju izostaje, rasprava o tome kakav je Berg bio učitelj izaziva i podužu digresiju o učitelju Schönbergu.

Upravo se opis Schönbergove učiteljske osobnosti najmarkantnije nameće u svjedočanstvima onih koji su o njemu mogli govoriti iz prve ruke. Nerijetko se Schönbergova poduka opisuje tonom adoracije i posvećenog sljedbeništva, neovisno o podrijetlu pojedinog učenika. Jedni su tako, „dirnuti njegovim bićem“,¹⁸⁹ u njemu vidjeli mesijansku figuru, onoga koji „u svemu što stvara, i svemu što podučava [donosi] jedino istinu“,¹⁹⁰ drugi su smatrali da učitelj „one koji u njega vjeruju vodi na put na kojemu moraju naći sami sebe“,¹⁹¹ da pokazuje „put k dobrome onima otvorenog srca“¹⁹² te da je „njegov govor poduka, njegov čin uzoran, a djela otkrivenje“.¹⁹³ Učitelj se tu otkriva poput kakva božanstva koje je, kako je primijetio John Cage, „moglo biti velikodušno,

¹⁸⁶ Usp. KAPPEL 2019: 7.

¹⁸⁷ Usp. *ibid.*: 624-634.

¹⁸⁸ Usp. FEISST 2011: 201-234.

¹⁸⁹ „Wir wissen vielmehr, dass alle, die sich so nennen, in ihrem Denken und Fühlen von seinem Wesen berührt sind und fühlen uns dadurch mit allen in einem gewissen geistigen Kontakt.“ JALOWETZ 1912.

¹⁹⁰ „Schönberg sagt die Wahrheit. In allem, was er schafft, was er lehrt, die Wahrheit allein.“ KÖNIGER 1912.

¹⁹¹ „Schönberg kann die, welche an ihn glauben, bis zu dem Wege führen, auf welchem sie sich suchen müssen.“ *Ibid.*

¹⁹² „Wessen Herz offen steht, wird hier den Weg des Guten gewiesen.“ WEBERN 1912.

¹⁹³ „Seine Rede ist Unterricht, sein Tun ist vorbildlich, seine Werke sind Offenbarungen.“ BERG 1912.

agresivno, duhovito, zajedljivo, mudro, odvažno, šarmantno, suosjećajno i nepovjerljivo¹⁹⁴. Prethodni navodi, izvorno objavljeni u spomenutoj zbirci iz 1912., zvuče poput kakvih hvalospjeva pokojniku, no s obzirom na to da su nastali u razdoblju u kojemu je Schönbergov učiteljski ugled tek uhvatio maha,¹⁹⁵ govore o iskrenoj predanosti njegovih učenika. S tvrdnjom da bi „netko, tko bi došao kod Schönberga kako bi dospio do znanosti, mogao zalutati“,¹⁹⁶ složio bi se vjerojatno i sam učitelj. Pišući esej *Blagoslov nadijevanja (The Blessing of the Dressing)*,¹⁹⁷ suprotstavio se učiteljima koji podučavaju „tehničkim osobitostima pojedinog skladatelja, srozanima na trikove“,¹⁹⁸ poput kuhara koji tako prenosi svoje recepte.¹⁹⁹ Umjesto instantnih rješenja, Schönberg je želio svoje učenike privesti „tajnom nauku, koji se uopće ne može podučiti“. ²⁰⁰ Ne čudi stoga kako se u zbirci iz 1912. na mnogo mjesta spominju „putovi“, kao stremljenja i traženja nekoga određenog cilja.²⁰¹

Mišljenja se pak razlikuju kada su u pitanju Schönbergovi motivi za poduku. Albanu Bergu uputio je 1911. pismo sa sljedećim riječima: „Nemam mnogo vremena za pisanje jer sam udubljen u predavanja. Čak i kada ne provodim sve svoje vrijeme u pripremi, nego je odgađam do zadnjeg dana kako me ne bi zamorila, ipak se uhvatim kako o tome neprestance razmišljam. Ili pak kao da me pritišće misao da bih se trebao time baviti. To je ponešto neugodna stvar, ali mi ipak čini nekakvo veselje. Vjerujem da će iz toga nešto proizaći. Taj pritisak da se sve ono o čemu toliko

¹⁹⁴ „He could be generous, aggressive, witty, sardonic, profound, courageous, charming, sympathetic and suspicious.“ John Cage, cit. prema: FEISST 2011: 228.

¹⁹⁵ Usp. NEIGHBOUR 2001.

¹⁹⁶ „Wer zu Schönberg käme, um Wissenschaft zu erwerben, würde fehlgehen.“ KÖNIGER 1912.

¹⁹⁷ Naslov ovog eseja ne može se jednoznačno prevesti. Schönberg koristi riječ nadjev (*dressing*) kao metaforu za „trikove“ koje može pružiti loša poduka kompozicije. Ironično komentira: „Imat ćemo francuski nadjev, ili možda francusko-ruski nadjev povrh svega, i to će sve sjediniti.“ U istom smislu spominje i krojača haljina (*dressmaker*) koji će „koristiti najvrjedniji materijal bez promišljanja o tome koliko će on potrajati, samo ako bi pružio željeni učinak – u datom trenutku. Ne treba trajati dulje no što će trajati moda.“ Englesku riječ *dressing*, osim toga, možda je mogao, kao govornik njemačkoga jezika, povezati s riječju *Dressur*. Značenje njemačke riječi tome govori u prilog s obzirom na to da se u eseju kritizira ondašnja poduka glazbe. Usp. SCHOENBERG 1984b.

¹⁹⁸ *Ibid.*: 384.

¹⁹⁹ Usp. *ibid.*: 385.

²⁰⁰ „(...) secret science (...) which cannot be taught at all.“ *Ibid.*: 386.

²⁰¹ Na primjer: „Jeder hat eine andere Entwicklung hinter sich und gelangt auf seinem Weg zum Ziel, das sich notwendig ergeben muss.“ HORWITZ 1912; „So wird jede Stufe seines Lehrweges dem Schüler zu einem Erlebnis, das in seinem Innersten fest verankert bleiben muss.“ „Endlich hat Schönberg, wie jeder gute Lehrer, die bei einer so starken Persönlichkeit um so bewunderswertere Gabe, sich der Eigenart auch des geringsten Schülers anzupassen, so zwar, dass sicher nicht zwei seiner Schüler auf einem nur annähernd gleichen Weg von ihm geführt wurden.“ JALOWETZ 1912; „(...) bis zu dem Wege führen, auf welchem sie sich suchen müssen.“ KÖNIGER 1912; „Und manchmal, (...) fühlt Schönberg (...), dass der Weg des Klanges anders weitergeht, um weiter unten wieder einzumünden.“ „Jedem seinen Weg dahin zu weisen und jene Hemmnisse, die nur aufhalten und nicht fördern würden, wegzuräumen, das nur kann die Aufgabe des Lehrers sein.“ LINKE 1912; „Wessen Herz offen steht, wird hier den Weg des Guten gewiesen.“ WEBERN 1912.

razmišljam predstavi u zaokruženom obliku, za mene je povoljan. Inače bih nastavio samo razmišljati o tomu, a da ga nikad ne zapišem.“²⁰² Već se iz ovih redaka mogu razabrati tri slike o Schönbergu kao učitelju: Schönberg je skladatelj kojega poduka odvlači od prave aktivnosti, ali je osjeća i kao nužnost; poduka za njega jest nešto neugodno, ali mu ipak čini i veselje; vidi korist u sustavnom izlaganju, budući da na taj način sređuje i zapisuje vlastite misli. Potonje bi uvjerenje mogao potkrijepiti i Schönbergov predgovor *Nauku o harmoniji (Harmonielehre)*, u kojemu priznaje da je sâm najviše naučio učinivši greške u podučavanju drugih.²⁰³

Felix Greissle smatrao je, osim toga, da je nepoznatom Schönbergu trebao što širi krug ljudi koji bi prepoznao i slijedio njegovu misao.²⁰⁴ Možda to objašnjava autoritarni ton pisama njegovim učenicima²⁰⁵ ili činjenicu da su mu se Berg i Webern dugo obraćali isključivo u obliku pitanja.²⁰⁶ Teško se, međutim, prikloniti Greissleovu mnijenju imajući na umu da je Schönberg podučavao i kada je već postao slavan, zapravo sve do kraja života, a pogotovo stekne li se uvid u pozamašne svote koje je tada primao po satu poduke. Dodatne je prihode od poduke Schönberg tražio i kada su njegova godišnja učiteljska primanja premašivala četverostruki iznos prosječne godišnje plaće,²⁰⁷ kao i kada se 1911. žalio na svoj prekarni položaj.²⁰⁸ Teško je previdjeti njegovo ubrajanje Bergova skladateljskog uspjeha u vlastite učiteljske zasluge, s ciljem pronalaženja izvora zarade, odnosno mjesta na učiteljskoj poziciji u Beču.²⁰⁹ No možda je nepravedno isticati upravo materijalnu stranu Schönbergovih motiva za podukom, pogotovo uzme li se u obzir da je podučavati radi zarade za skladatelja bilo uobičajeno, dok je ostaviti među učenicima trag nalik njegovu ipak iznimka. Schönberg, konačno, nije ni skrivao da glazbenik, odnosno student glazbe, treba biti u stanju živjeti od svojeg rada.²¹⁰

²⁰² „Ich komme nicht oft dazu zu schreiben, weil mich meine vorträge sehr absorbieren. Wenn ich auch nicht meine ganze Zeit zur Vorbereitung verwende, sondern im Gegenteil, diese Vorbereitung immer um mich nicht zu ermüden bis auf den letzten Tag verschiebe, so ertappe ich mich doch alle Augenblicke dabei, wie ich daran denke. Oder aber es liegt wie ein Druck auf mir, dass ich mich damit beschäftigen sollte. Es ist eine etwas mißliche Sache, aber sie macht mir dennoch Freude. Und ich glaube, es kommt etwas dabei heraus. Dieser Zwang, alle die Sachen, über die ich schon so lange nachgedacht habe, nun in einer geschlossenen Form darzustellen, ist für mich ganz günstig. Sonst hätte ich es immer weiter noch bloß gedacht, ohne es jemals zu schreiben.“ SCHÖNBERG – BERG 1911b. (Schönbergovo pismo od 5. prosinca 1911.)

²⁰³ Usp. SCHÖNBERG 1922: v i dalje.

²⁰⁴ Usp. KAPPEL 2019: 2 i dalje.

²⁰⁵ Usp. STEIN 1987: 24. (Schönbergovo pismo Heinrichu Jalowetzu od 6. siječnja 1910.)

²⁰⁶ Usp. ADORNO 1971: 346 i dalje.

²⁰⁷ Usp. FEISST 2011: 202.

²⁰⁸ Usp. SCHÖNBERG – BERG 1911a. (Schönbergovo pismo od 31. listopada 1911.)

²⁰⁹ Usp. STEIN 1987: 23 i dalje.

²¹⁰ Usp. SCHOENBERG 1939.

Međutim, Schönberg se također pitao i „bi li uopće mladi student, koji podučava drugog studenta kako cijiniti glazbu, trebao očekivati ikakav drugi dobitak, doli radost koju mu donosi zadobivanje novog sljedbenika njegove pobožne vjere u glazbu. No platiti ili biti plaćen ne mora utjecati na iskrenost nečijeg idealizma.“²¹¹ S obzirom na ovo pitanje, mađarski pijanist Andor Foldes dao je povod za usporedbu sa Stravinskim. Ruski skladatelj, navodno, nije bio ni najmanje zainteresiran za neplaćene konzultacije, dok je Schönbergu u svakom slučaju bilo nezamislivo odbiti zainteresiranog učenika, čak na vlastiti rođendan.²¹² Štoviše, čitaju li se svjedočanstva njegovih učenika, nerijetko se spominje da je pojedine – izabrane – učenike podučavao besplatno. Već je Vijeću Carske i kraljevske akademije za glazbu i lijepe umjetnosti, kao mogućem poslodavcu, godine 1910. objasnio kako je „sama aktivnost jedino što ga zanima“.²¹³ U oglasu za berlinski seminar kompozicije također je prepustio učenicima „platiti samo onoliko koliko si mogu priuštiti“.²¹⁴ Poznato je kako za Schönbergovu poduku nisu svi plaćali jednako te kako je u grupama učenika nastojao postići svojevrsnu simbiozu između „talentiranih“ i onih koji plaćaju.²¹⁵ Spominje se i da je Schönberg davao poduku u zamjenu za usluge kućanskih poslova, poput pranja psa ili guljenja rajčica, samo kako bi je određeni učenici nastavili primati.²¹⁶ Osim toga, odabranima je pronalazio posao te ih i pisanim putem predlagao pokroviteljima.²¹⁷ Boljestojeći učenici, međutim, nisu samo punili zalihe kako bi sustav mogao funkcionirati. Čak ako je bila riječ o nevježama, Schönberg je smatrao poduku iz kompozicije korisnom, budući da je svakome mogla pomoći u boljem razumijevanju harmonijskih, kontrapunktskih i oblikovnih postupaka u glazbenim djelima ili mu barem pružiti valjani koncertni bonton. Schönbergovim riječima: „Baš kao što svatko može uvježbati kako crtati, slikati, napisati esej ili održati predavanje, mora biti moguće i manje no osrednje nadarene podučiti kako koristiti sredstva glazbene kompozicije“.²¹⁸

²¹¹ „I wonder whether a young student who teaches another student music appreciation should expect any other pay than the joy of having acquired a new acolyte to his own devotional belief in music. But to pay or to get paid need not affect the sincerity of anyone’s idealism.“ *Ibid.*

²¹² Usp. GRADENWITZ 1998: 32 i dalje.

²¹³ STEIN 1987: 28 i dalje. (Schönbergovo pismo komisiji Carske i kraljevske akademije za glazbu i lijepe umjetnosti u Beču od 1910.)

²¹⁴ NEIGHBOUR 2001.

²¹⁵ Usp. KAPPEL 2019: 3 i dalje.

²¹⁶ Usp. FEISST 2011: 215.

²¹⁷ Usp. CALICO 2010: 144 i dalje.

²¹⁸ „Just as almost anyone can be trained to draw, paint, write an essay or deliver a lecture, it must also be possible to make people with even less than mediocre gifts use the means of musical composition in a sensitive manner.“ SCHOENBERG 1984a: 379.

Sam je Schönberg skladateljem postao samostalno, svirajući i priređujući za različite ansamble.²¹⁹ Međutim, od 1895. svoje je znanje gradio i na savjetima Alexandera Zemlinskog,²²⁰ u prijateljskom okruženju, pa ne čudi da je i među svojim učenicima želio ostvariti prijateljski krug. Vrlo se rano, već tri godine nakon prvih susreta sa Zemlinskim, počeo baviti podučavanjem. Budući da je vlastiti skladateljski rast vidio kao rezultat „traženja“,²²¹ isto je zahtijevao i od svojih učenika, a možda im je na tome putu želio pružiti baš onakvo uporište kakvo je on imao u Zemlinskom. Često se spominje kako je s učenicima nastojao izgraditi ljudski odnos, odnosno kako se taj odnos mimo nastave širio i na druge aktivnosti.²²² Nuria Schoenberg-Nono smatrala je da su vjernost i prijateljstvo njezinu ocu bili toliko važni zbog toga što je bio progonjen, najprije kao skladatelj, a zatim kao Židov.²²³ Međutim, prijateljstvo s pojedinim učenicima Schönberg je nastojao uspostaviti i prije progona 1933., kao što dokazuje crtica u čast Bergu i njegovu djelu iz 1930. Smatrao je da „ne postoji ništa bolje na svijetu od tako čvrste i pouzdane podrške, pune privrženosti“,²²⁴ kakvu je njemu pružilo prijateljstvo s Bergom i Webernom. Nemoguće je izbjeći spomen prijateljstva ako je riječ o Schönbergovim učenicima, bez obzira na vrijeme i mjesto na kojemu su od njega učili.

Schönbergove putanje na karti svijeta, od Beča, Berlina i Mödlinga, do Bostona, New Yorka i Los Angelesa, nisu bile posve nepredvidive, ali jesu učestale. Selidbe iz kojekakvih razloga – potrage za boljim radnim mjestom, za boljom klimom ili pak bijega u progonstvo – daju, međutim, pravo propitivati valjanost pojma *bečka škola*. Zbog učestalosti Schönbergovih selidbi, a time i promjena mjesta poduke, povezivati Schönberga isključivo s njegovim učenicima koji su se u danom trenutku našli u Beču možda nije posve opravdano. Relevantna literatura ovu školu doduše nerijetko ograničava na grad Beč.²²⁵ No drugdje se rado napomene kako se taj krug može proširiti još pokojim učenikom, primjerice Nikosom Skalkottasom, učenikom iz Schönbergova berlinskog razdoblja.²²⁶ Pitanje je bi li se sâm Schönberg s pojmom bečka škola uopće složio uzme li se u

²¹⁹ Usp. NEIGHBOUR 2001.

²²⁰ Usp. STEPHAN 2016.

²²¹ *Ibid.*

²²² Usp. GRADENWITZ 1998: 7 i dalje; FEISST 2011: 228 i dalje.

²²³ Usp. GRADENWITZ 1998: 8.

²²⁴ SCHOENBERG 1984d: 475.

²²⁵ Usp. STEPHAN 2016. O problemu koji se pojavljuje pri određenju granica bečke škole možda najbolje govori to što se u ovom izvoru ona postavlja vremenski: u jednom navratu čini se kako je to oko 1925., kada Schönberg odlazi u Berlin i kada je Bergov uspjeh s *Wozzeckom* školu učinio javnom, u drugom su to tridesete godine, koje su Schönbergu donijele egzil, a Bergu preranu smrt.

²²⁶ Usp. *** 2001.

obzir njegova distanca spram grada koji je nekoliko puta bio prisiljen napustiti.²²⁷ Ako je pitati Renéa Leibowitza, autora utjecajnog rada o ovoj temi, *škola* prema njemu nije *bečka*, već *Schönbergova*, ali se ograničava na samo još dvojicu njegovih učenika, Albana Berga i Antona Webera. „Berg i Weber bili su,“ piše Leibowitz, „prvi Schönbergovi učenici. Zanimljivost te činjenice nije samo anegdotalna jer udruživanje ovih triju imena daje ključ za mnoge osobne karakteristike svakoga od njih. [...] Vjernost učenju Učitelja, koju mlađi nikada nisu iznevjerili, vrlo je značajna. Ne čini mi se pretjeranim utvrditi da bez razmatranja druge dvojice nijedna od ovih osobnosti ne zadobiva potpuno značenje. [...] Djelatnosti dvaju učenika, koje su se pojavile kao produžetak djelatnosti Učitelja, tvoreći međusobne kontraste, a rasvjetljujući nanovo probleme koje je postavio Schönberg, stekle su vlastita, različita i individualna usmjerenja. Na isti je način snažna i objedinjujuća osobnost Arnolda Schönberga zadobila više značenje i univerzalniji značaj kroz doprinose genija koje je uspio otkriti i voditi.“²²⁸

Sam je Schönberg potkraj života pisao kako su njegovi učenici „međusobno toliko različiti i, premda većina piše dvanaestttonsku glazbu, ne može se govoriti o školi. Svaki je od njih morao samostalno naći svoj put.“²²⁹ U odgovarajućoj enciklopedijskoj natuknici Rudolph Stephan je pokušao ipak zadržati sam pojam *bečke škole*, uz restriktivan odabir učenika koji u nju ulaze. Premda ne uključuje skladatelje „iz poslijebečkog Schönbergova razdoblja“,²³⁰ pribraja bečkoj školi „vjerne učenike koji su djelovali kao učitelji teorije te su se kasnije, nakon 1945., pokazali utjecajnim. Josef Rufer [...], Schönbergov asistent u Berlinu i Erwin Ratz [...]. Stariji su učenici također podučavali, u mnogim slučajevima na Schönbergovu preporuku – te su tako uskoro nastali glazbenici s osjećajem pripadnosti koji nisu bili Schönbergovi učenici, poput Bergovog učenika Hansa Ericha Apostela [...] i [...] Theodora W. Adorna [...]“²³¹ No autor upućuje na to da pod školom valja razumjeti „nasljedovanje u smislu paragrafa 49 iz Kantove *Kritike moći suda*, da naime 'druge dobre glave, primjerom genija, bude osjećaj vlastite originalnosti'“²³² a kao primjer navodi ponajprije Berga i Webera. Međutim originalnost se često spominje u Schönbergovim

²²⁷ Usp. STEIN 1987: 32 i dalje.

²²⁸ LEIBOWITZ 1949: xv.

²²⁹ SCHOENBERG 1984b: 386.

²³⁰ STEPHAN 2016.

²³¹ *Ibid.*

²³² „*Schule* bedeutet darüber hinaus aber auch – und darauf ist hier besonders Gewicht zu legen – Nachfolge in dem Sinne von Kants *Kritik der Urteilskraft* § 49, daß nämlich durch das Beispiel des Genies 'andere gute Köpfe [...] zum Gefühl der eigenen Originalität aufgeweckt' werden.“ *Ibid.*

procjenama vlastitih učenika, ali nipošto ne isključuje, primjerice, američke đake. Ako je njihovim nastojanjima Schönberg bio manje zadovoljan, opisao je to kao „tehničku izvedbu“ koja „nije bila na razini njihovog talenta“.²³³

Činjenica da je netko učio kod nekoga od trojice bečkih skladatelja kasnije istraživače nerijetko vodi prema tumačenjima koja dotičnog skladatelja dovode u okrilje bečke škole, što je slučaj i s Rothmüllerom, kao što sam nastojala pokazati u prethodnom poglavlju. Kako je ondje već bilo riječi o njegovu studiju kompozicije u Beču, u ovome ekskursu još ću se osvrnuti na svjedočanstva drugih o Albanu Bergu kao učitelju.

Već sam spomenula da ne postoji opsežna literatura o Bergu kao učitelju. On nije bio autor udžbenika za poduku glazbe niti su ostala brojna svjedočanstva njegovih oduševljenih učenika. Premda je sam učiteljsko zvanje nazivao „svećeničkom službom“,²³⁴ u biografskim se natuknicama o Bergu poduka spominje tek kao posljedica financijskih potreba.²³⁵ Kao što se može čitati u pismima Schönbergu, Berg se osjećao počašćenim što ga je učitelj smatrao prikladnim zamjenikom, no konkretne informacije koje se mogu pronaći u njihovoj korespondenciji upravo su Schönbergovi savjeti oko načina naplate za poduku. Pa ipak, ton adoracije, kojim su Schönbergovi učenici govorili o svome učitelju, susreće se i kod nekih od Bergovih učenika, a možda je najlakše prisjetiti se Adornova primjera. Poput učenika koji su polazili za Schönbergom, mladi je Wiesengrund, oduševljen Bergovim *Fragmentima iz opere „Wozzeck“*, došao u Beč u ožujku 1925. Adornova se glazbena djela rijetko izvode i poznata su tek uskom krugu znalaca.²³⁶ No on se nije libio reći Bergu da mu se „u banalnim bilješkama prepisivača vlastita glazba čini sasvim degradirana“,²³⁷ ili da „užasna boja uveza i nemoguća naslovna stranica“²³⁸ skladbe koju je posvetio učitelju – nemaju ništa s njim. U isti mah pomalo ohol ali i nesiguran, dugo se zanosio idejom da mu glavna preokupacija bude skladanje, a u Bergu je tražio podršku i njegov sud držao konačnim. Nakon prestanka Bergove poduke u kolovozu 1925. redovito ga je u pismima informirao o tomu što sklada. No ove se opaske uglavnom svode na redoviti podsjetnik, kao što se potkraj svakog pisma kurtoazno zanima za zdravlje Bergove supruge. Adorno u pravilu izvještava Berga

²³³ FEISST 2011: 138.

²³⁴ SCHÖNBERG – BERG 1987: 20. (Bergovo pismo od 26. – 27. rujna 1911.)

²³⁵ Usp. JARMAN 2001.

²³⁶ Od radova o Adornu kao skladatelju valja navesti KOLLERITSCH 1979, SCHIBLI 1988, METZGER – RIEHN 1989, GEML – LIE 2017.

²³⁷ ADORNO – BERG 1997: 182. (Adornovo pismo od 17. kolovoza 1928.)

²³⁸ *Ibid.*: 296. (Adornovo pismo od 6. veljače 1934.)

o tome kako se namjerava ponovno posvetiti skladanju ili o obvezama koje ga u tome sprječavaju. Rjeđe, ali ipak, nalaze se u pismima i opisi skladateljskih problema s kojima se susreo.

Može se pretpostaviti da je Berg, osim tražeći savjete od svoga učitelja, od njega preuzeo i plan rada koji je razvio podučavajući. Prema riječima jednoga od učenika, skladatelja i muzikologa Egona Wellesza, Schönberg je zahtijevao „iznad svega zrele tehničke vještine kao temelj skladanja. Bez njih bi i najdarovitiji umjetnik mogao postići samo nešto nepotpuno.“²³⁹ O tome da je Schönberg skladanje smatrao svojevrsnim zanatom koji valja naučiti, svjedoči i njegova rečenica: „Zadovoljan sam kad učeniku prenesem znanje onako kako ga stolar prenosi svom šegrtru.“²⁴⁰ Izjava je to kojom se može braniti smisao gore navedenih Rothmüllerovih rečenica.²⁴¹ Poznato je kako je Schönberg završenu poduku smatrao uvjetom za skladateljske pothvate, pogotovo ako je riječ o upuštanju u dvanaesttonsku tehniku. Prema jednom svjedočenju, „kako Cage u danom trenutku [u kojem je odlučio samostalno koristiti dvanaesttonsku tehniku] nije završio učenje kontrapunkta niti je ovladao sonatnim oblikom, Schönberg je odbio pregledati njegov dvanaesttonski *Allemande* za klarinet i odgovoriti mu na pitanja o dodekafoniji.“²⁴² O tehničkim zahtjevima što bi ih pristupnici trebali ispuniti govore pak smjernice koje je Schönberg objavio tražeći učenike za berlinsku akademiju. Prijaviti se mogao onaj tko je „posve svladao sav zanat (harmoniju, kontrapunkt, oblike, instrumentaciju) [...] i tko je u stanju potvrditi primjere svog talenta i vještine u obliku završenih djela.“²⁴³ Njegova se poduka temeljila na analizi djela Bacha, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Brahmsa, Mahlera i drugih koji su prema njegovu mnijenju činili skladateljski kanon.²⁴⁴ Poznavanje nauka o harmoniji i kontrapunktu činilo je početni stupanj poduke, da bi kasnije nastupio nauk o oblicima i instrumentaciji. Premda jest riječ o grupi predmeta koji se nazivaju teorijskima, Schönberg je smatrao da svoju svrhu ispunjavaju tek pri učenju kompozicije.²⁴⁵ Primjerice, u svojem je *Nauku o harmoniji* modulaciji „posvetio najveću pažnju“ nastojeći učenicima prenijeti znanje o postupnom moduliranju, onako kako je najčešće izvedena u

²³⁹ „In erster Linie fordert er technische Reife des Könnens als Grundlage des Komponierens. Ohne diese könne auch der begabteste Künstler nur Unvollkommenes leisten.“ WELLESZ 1912.

²⁴⁰ SCHÖNBERG 1922: 7.

²⁴¹ Vidi bilješku 171.

²⁴² FEISST 2011: 227.

²⁴³ „Als Meisterschüler kann nur aufgenommen werden, wer (...) alles Handwerkliche (Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Instrumentation) entweder an einer Schule, oder privat, oder durch Selbststudium vollkommen erlernt hat, und instande ist, Proben seines Talents und seines Könnens in Form fertiger Werke vorzulegen (...).“ Schönberg prema: GRADENWITZ 1998: 27.

²⁴⁴ Usp. FEISST 2011: 217.

²⁴⁵ Usp. *ibid.*: 203.

„majstorskim djelima“, a ne naglo, „što se obično može zateći u napisima o harmoniji“.²⁴⁶ Nije se htio prikloniti uvriježenom rješavanju šifriranog basa tvrdeći da se učenik susreće sa skladanjem tek ako sam određuje slijed akorada.²⁴⁷ U poduci kontrapunkta također je imao najviše zahtjeve. Naime, smatrao je da podučava „istinskom kontrapunktu“ nasuprot „kvazikontrapunktu“, kako je nazivao pokušaje koji počivaju na harmonijama i tvore puki efekt.²⁴⁸ U praksi je od učenika zahtijevao pisanje kontrapunktskih vrsta na *cantus firmus*, kanone i fuge, ali i analizu – najčešće Bachovih – djela. S druge strane, svojim je učenicima zadavao izazovne vježbe iz instrumentacije (poput instrumentiranja klavirskog izvotka nakon slušanja orkestralne izvedbe²⁴⁹), no u svojim napisima instrumentaciju kao da je zanemarivao. U eseju *Odgoj sluha kroz komponiranje (Eartraining Through Composing)* tako piše da je „uživanje u [orkestralnim] bojama precijenjeno“ te kako je „možda umijeće orkestracije postalo previše popularno“.²⁵⁰ Za razliku od toga, zadaća je Schönbergovih predavanja bila kod učenika postići „stvari koje su mnogim skladateljima strane: čiste i jasno frazirane formulacije, logično nastavljanje, tečnost, raznolikost, karakteristične kontraste i konstrukcije, prilagođene i izmijenjene s obzirom na različite namjene.“²⁵¹ Pritom je naglasak poduke bio na izgradnji cjeline, na prožimajućem motivu te na varijacijskoj tehnici.²⁵² Same teme, koje su učenici također morali smisliti, trebale su „sadržavati sjeme priče“.²⁵³

U ovakvim se bilješkama i svjedočanstvima, koja govore nešto o samom programu poduke, mogu pronalaziti sličnosti i razlike između Schönbergova i Bergova učenja. U jednom od brojnih pisama Bergu, Adorno priznaje: „Popijevke, Vaše popijevke [odnosno one koje je posvetio svome učitelju] mnogo su mi draže od [orkestralnih] komada. [...] Unatoč tomu, ne bih otišao toliko daleko i odrekao se komada za orkestar. Oni su definitivno odstranili moj strah pred orkestrom, s kojim ste i Vi upoznati, smatram da su pristojni i da sve zvuči (nekoliko je dijelova prvog i trećeg komada bespotrebno teško i moglo bi ih se vjerojatno jasnije instrumentirati, ali nadam se da je baš to ono što sam iz njih naučio, te da će sada moći ostati onakvi kakvima sam ih predstavio).“²⁵⁴ Možda je

²⁴⁶ SCHÖNBERG 1922: 10 i dalje.

²⁴⁷ Usp. *ibid.*: 10.

²⁴⁸ Usp. FEISST 2011: 221 i dalje.

²⁴⁹ *Ibid.*: 224.

²⁵⁰ SCHOENBERG 1984a: 382.

²⁵¹ „All this time, in teaching compositorial subjects, I aimed for matters foreign to many composers: clear and distinctly phrased formulations, logical continuations, fluency, variety, characteristic contrasts and constructions, accommodated and changed in response to various purposes.“ SCHOENBERG 1984c: 388.

²⁵² Usp. CALICO 2010: 142.

²⁵³ FEISST 2011: 225.

²⁵⁴ ADORNO – BERG 1997: 200. (Adornovo pismo od 8. travnja 1929.)

i *strah pred orkestrom* posljedica učenja kod Berga, koji je, najzad, Schönbergov učenik. Ako instrumentacija nije imala prvenstvo na Schönbergovim predavanjima, čini se da je slično bilo i u Bergovoj poduci. O tomu svjedoči i Rothmüllerovo pismo Franji Duganu, koje sadrži sljedeće mjesto: „Kad sam ga ja pitao početkom ove godine, da li ćemo malo raditi vježbe iz instrumentacije, rekao je, neka eventualno nešto napravim za orkestar, ili za kakav ensemble, ili da nešto od dobrih stvari instrumentiram. Ali nekako on [Berg] baš nije za to, da bi ja 'orkestrirao'.”²⁵⁵ Orkestracija i instrumentacija dolazili su po svemu sudeći iza svega i u Bergovoj poduci. Pa iako se Adorno nada: „Otkako pišem svoje kratke komade za orkestar, ne mogu pobjeći od orkestra; inače vjerujem, i nadam se tomu, da je moje naukovanje kod Vas najuočljivije upravo u orkestralnom zvuku,”²⁵⁶ nastavak pisma iz 1931. potkrepljuje pomisao o tome da su Bergovim učenicima nakon prve poduke trebali dodatni sati: „I nadam se čim prije uzeti pola godine kako bih došao k Vama u Beč raditi na instrumentaciji. Ništa više.”²⁵⁷

Budući da je autor ovih redaka o Bergu kao učitelju ipak sâm Adorno, u njima se dotiču i problemi s kojima se kao učenik susreo doduše u skladateljskoj praksi, ali se približavaju njegovu drugom pozivu. Ponekad se poteškoće koje opisuje Adorno tiču manjih ograničenja koje je sam sebi zadao. Primjerice, ispovijeda se kako će mu teško biti napisati zadnji stavak kvarteta „jer je [za taj stavak] odlučujući ritamski karakter“,²⁵⁸ odnosno „tendencije prema plesu“²⁵⁹ te da će ga zato morati održati „slobodnim od jazza“²⁶⁰ i izbjeći „nekakav umjetnički stilizirani fokstrot ili stravinskijevsko udaranje (*Gestampf*)“.²⁶¹ No moguće je u pismima doznati i o problemima pred kojima se našao prilikom suočavanja s dvanaesttonskom tehnikom. Adorno piše Bergu još 1926.: „U svom si kvartetu, kako bih izbjegao vođična kadenciranja, pomažem doduše uporabom nizova, koje raspoređujem kroz ritamske varijacije, inverzije, retrogradni oblik i retrogradne inverzije; no dozvoljavam si akustičnu slobodu odluke – prekid niza; slobodno slijediti harmonijske tendencije i posve se držim toga i vežem velike dimenzije stavka jedino *formalnom arhitekturom*, koja doduše jest povezana s karakterima nizova, ali nije tomu identična.”²⁶² Nastavlja o tome kako je za vlastite

²⁵⁵ JURKIĆ SVIBEN 2016: 387.

²⁵⁶ ADORNO – BERG 1997: 251. (Adornovo pismo od 16. siječnja 1931.)

²⁵⁷ *Ibid.*: 251. (Adornovo pismo od 16. siječnja 1931.)

²⁵⁸ *Ibid.*: 88. (Adornovo pismo od 28. lipnja 1926.)

²⁵⁹ *Ibid.*: 110 i dalje. (Adornovo pismo od 7. rujna 1926.)

²⁶⁰ *Ibid.*: 88. (Adornovo pismo od 28. lipnja 1926.)

²⁶¹ *Ibid.*: 111. (Adornovo pismo od 7. rujna 1926.)

²⁶² *Ibid.*: 105. (Adornovo pismo od 19. kolovoza 1926.)

klavirske skladbe „izumio nešto novo: *vertikalne nizove*, to jest one koji se ne poklapaju, kao kod Schönberga, s jednoznačnim (odnosno četvero značnim) melodijskim nizom, već se pojavljuju *akordno* u smislu scene Wozzeckove smrti, *jedino* se akordno i koriste te, umjesto da se kombiniraju u zvukove, *razdvajaju* (*zerlegt werden*) se melodijski; pritom postoji mogućnost bilo koje željene permutacije i slijeda niza (*Reihenfolge*), a ne samo 4 Schönbergove modifikacije. Naravno, preduvjet za ovo jest da se niz, ne bi li u radnjama bio povezujući, sastoji od tek ograničenog broja od 12 tonova [...]“.²⁶³ Nalazi se u pismima upućenim Bergu još nekoliko kritika Schönbergova rada, poput one u pismu iz 1928.: „Suočavam se jasnije no ikad prije s problemom razvoja novog tehničkog pristupa koji će se provesti s potpunom motivsko-tematskom strogošću i određenošću, ali će u isto vrijeme prenijeti konstrukcijske odnose iza kulise, a izvana će se činiti potpuno slobodnim (za razliku od, na primjer, tehnike skladbe poput [Schönbergove] Komorne simfonije [op. 9], gdje je uvijek vidljivo kako se jedno razvija iz drugog). Uvjeren sam da će sloboda konstrukcije iz mašte (*Phantasiekonstruktion*), poput one nastale za poetske svrhe u 'Erwartungu', biti odlučujuće plodonosna za apsolutnu glazbu, više nego ikakvo obnavljanje minulih formi; i sve više vidim u dvanaestttonskoj tehnici sredstvo kojim se organizacija materijala pomiče iza fasade, dakle iza pojavne, zvučeće glazbe, koja će se slobodno prepustiti mašti.“²⁶⁴ I konačno, u jednom od posljednjih pisama Bergu Adornove riječi upućuju na bezizlaznost toga problema, uz nadu da će isto mišljenje pronaći i kod svog učitelja: „Najviše me zanima je li *inače* [*Lulu*] u cjelini skladana dodekafonski (kao što je bila izvorna namjera); ili ste se ponovno – nesumnjivo iz ozbiljnih razloga – ponašali 'nepropisno'. Kako se i sâm opet udubljujem u kompoziciju, u slobodno vrijeme ako mi ga dozvoli moja nova knjiga, u svakom se trenutku suočavam s proturječjem: da nedvanaestttonskosti manjka konstruktivna strogoća i stega (*Zwang*); ali da dvanaestttonskost silno ograničava konstrukciju koja dolazi iz mašte te stalno priziva opasnost beživotnosti. Koliko god ove moje sumnje nikada ne bih javno otkrio, toliko ih ne mogu prešutjeti Vama, jedinome koji zna da nisu ni reakcionarne niti da dolaze iz nedostatka misli o formi (*Mangel an Formgesinnung*).“²⁶⁵

O tome što je Berg imao reći na ove probleme na temelju pisama može se tek pretpostavljati jer su se u pravilu opširnije rasprave o skladanju odgađale za susret uživo. Ipak, na jednom mjestu Berg

²⁶³ *Ibid.*: 105. (Adornovo pismo od 7. rujna 1926.)

²⁶⁴ *Ibid.*: 171. (Adornovo pismo od 14. svibnja 1928.)

²⁶⁵ *Ibid.*: 310. (Adornovo pismo od 11. ožujka 1935.)

upozorava, nakon što ga je Adorno obavijestio²⁶⁶ da je njegova nova popijevka skladana u dvanaestttonskoj tehnici strožoj no što je ona u Schönbergovu puhačkom kvintetu: „Kriva je Vaša pretpostavka da nema ništa strože od Schönbergova kvinteta u kojem se ne pojavljuje nijedna 'slobodna' nota (osim tiskarskih pogrešaka).“²⁶⁷ Na Adornove kritike dvanaestttonskoj tehnici²⁶⁸ odgovara čak možda prijeko, što i nije sasvim uobičajeno za Bergov, uvijek iznimno uljudan i pristojan ton: „Što se tiče dvanaestttonske tehnike: najdojmljivije kod nje čini mi se to što ona uopće ne isključuje tonalitet (namjeran – ne samo slučajan, što bi bilo čudno). Zato smatram upitnim sve to što ste tako lijepo sročili.“²⁶⁹

U Adornovoj se reminiscenciji na učitelja, objavljenoj u njegovoj monografskoj knjizi posvećenoj Bergu, susreće ton nalik onome iz svjedočanstava Schönbergovih učenika. Očito je i za njega bila važna učiteljeva karizma. Adorno naime smatra da je za opće poimanje Bergove poduke potrebno poznavati „njegovu specifičnu muzikalnost“,²⁷⁰ opisujući u nastavku njegovu skromnost ili brzinu govora. Utjecaj Bergove poduke, koja nije bila formalna, nego se odvijala kao razmjena mišljenja o Adornovim skladbama, bio je takav da je ona „postala dio [Adornova] glazbenog bića“.²⁷¹ To se očituje u prihvaćanju određenih skladateljskih načela budući da je „glavno načelo koje je [Berg] prenosio bila varijacija; sve se trebalo razviti iz nečega drugog, a istovremeno biti drugačije“.²⁷² Adorno entuzijastično govori o tome da je za vježbu trebao orkestrirati izvadak *Sumraka bogova* te rezultat usporediti s Wagnerovim, što nesumnjivo podsjeća na Schönbergov zadatak. Ako je suditi prema Adornovim svjedočanstvima, utjecaj na način skladanja njegovih učenika bio je znatniji: „Svaka je njegova korekcija imala nesumnjiv bergovski karakter. Bio je suviše prepoznatljiv kao skladatelj da bi se mogao staviti na tuđe mjesto“.²⁷³ Svoja djela u kojima prepoznaje najviše Bergova utjecaja Adorno opisuje kao „oveća i intimna, a usto motivski povezana“²⁷⁴ i prepoznaje ih u vlastitu opusu za orkestar.²⁷⁵

²⁶⁶ *Ibid.*: 184. (Adornovo pismo od 17. kolovoza 1928.)

²⁶⁷ *Ibid.*: 187. (Bergovo pismo od 16. kolovoza 1928.)

²⁶⁸ Usp. *ibid.*: 104 i dalje. (Adornovo pismo od 19. kolovoza 1926.)

²⁶⁹ *Ibid.*: 108. (Bergovo pismo od 21. kolovoza 1926.)

²⁷⁰ ADORNO 1971: 364.

²⁷¹ *Ibid.*: 364.

²⁷² *Ibid.*: 365.

²⁷³ *Ibid.*: 365.

²⁷⁴ ADORNO – BERG 1997: 178. (Adornovo pismo od 16. srpnja 1928.)

²⁷⁵ Usp. *ibid.*: 251. (Adornovo pismo od 16. siječnja 1931.)

Adornova pisma Bergu prepuna su izjava lojalnosti i odanosti. Pod svaku je cijenu želio slušati Bergovu riječ, makar to značilo otkazati izvedbu ili povući vlastito djelo iz tiska.²⁷⁶ Berg je pak Adornu pružao bezuvjetnu podršku u naumu da se bavi skladanjem i uvijek pokazivao interes za njegove radove. Vođen uvjerenjem „da se od njega mogu očekivati velike stvari“,²⁷⁷ poticao ga je da u kriznim trenucima ispiše „naširoko makar jedan ili dva glasa, ponekad možda bez određenih nota, tek neumatsku skicu ritma ili obrisa“.²⁷⁸ Ovom se odlikom Berg kao učitelj možda najviše razlikuje od Schönberga, što se može naslutiti iz sljedećih Schönbergovih riječi: „To što nisam ohrabrivao skladanje smatram jednom od svojih vrijednosti. Stotinama sam učenika umjesto toga pokazivao da ne cijenim previše njihovu stvaralačku sposobnost“.²⁷⁹ Spomenuto je i da je nevoljko učenicima dopuštao služiti se dvanaestttonskom tehnikom ako se nisu temeljito i dovoljno dugo bavili harmonijom i kontrapunktom.²⁸⁰ Adorno je, usporedbe radi, još 1926. Bergu govorio o problemu svojih dvanaestttonskih skladbi,²⁸¹ a tek ga 1933. obavijestio kako je posljednjih mjeseci radio na „skladateljskim etidama“ koje su za njega bile od „esencijalne važnosti, osobito fuge i strogi četveroglasni vokalni kontrapunkt“.²⁸²

²⁷⁶ Usp. *ibid.*: 125. (Adornovo pismo od 22. studenog 1926.)

²⁷⁷ *Ibid.*: 347. (Bergovo pismo Bernhardu Seklesu od 27. srpnja 1925.)

²⁷⁸ ADORNO 1971: 365.

²⁷⁹ SCHOENBERG 1984b: 385.

²⁸⁰ FEISST 2011: 226.

²⁸¹ Usp. ADORNO – BERG 1997: 104 i dalje. (Adornovo pismo od 19. kolovoza 1926.)

²⁸² *Ibid.*: 277. (Adornovo pismo od 8. rujna 1933.)

3. Rothmüller, skladatelj

3.1. Rothmüller o svojoj glazbi

Kako je sam Rothmüller shvaćao vlastitu glazbu moguće je istraživati zahvaljujući njegovoj spisateljskoj djelatnosti. Kada kaže kako je njegova glazba bliska *kasnoj romantici*,²⁸³ jasno je da bi se tome pojmu mogla pripisati proizvodnost. No već sama okolnost da ga koristi obavezuje na pobliže razmatranje. Iz njegovih ranije navedenih riječi moglo bi se zaključiti kako bi *kasnoromantička* crta trebala biti ono po čemu se njegov skladateljski stil u bitnome razlikuje od Bergova, ali i ono što ga na neki način ipak više povezuje s Bergom nego s ostalim pripadnicima bečke škole. S druge strane, svoju je glazbu smatrao i dijelom onoga što je nazvao *židovskom* glazbom, ne smatrajući da bi se te dvije oznake, *kasnoromantičko* i *židovsko*, trebale međusobno isključivati.

Da je ovo potonje smatrao ključnim obilježjem svojeg stvaralaštva, o tome svjedoči opis vlastita skladateljskog djela koji donosi u knjizi *Die Musik der Juden*. Riječ je o sažetoj povijesti glazbe Židova objavljenoj u nekoliko izdanja, od kojih je prvo objavljeno 1951. godine u Zürichu na njemačkome jeziku. Budući da je riječ o tekstu koji možda najjezgrovitije donosi skladateljev pogled na vlastito djelo, donosim podulji ulomak:

„*Aron Marko Rothmüller*, čije su se skladbe dijelom objavile i izvodile pod pseudonimom *Jehuda Kinor*, rođen je 31. prosinca 1908. u malom selu Trnjani u Slavoniji (Jugoslavija). Godine 1912. obitelj se preselila u Zagreb (glavni grad Hrvatske u Jugoslaviji) gdje je Rothmüller polazio školu; kao devetogodišnjak primao je poduku violine, a s otprilike petnaest godina počeo je učiti harmoniju i klavir. U to vrijeme skupljao je i objavio židovske narodne pjesme. Nakon položene mature (abiture) odlučio se za glazbeničko zvanje, studirao je kompoziciju kod Franje Dugana i pohađao predavanja iz kompozicije i dirigiranja (kod Dugana, Berse, Lhotke) na visokoj školi Muzičke akademije. Usto je učio solo pjevanje kod Jana Ouřednika. Ujesen 1928. pošao je u Beč gdje je studirao pjevanje do 1932., naposljetku kod Franza Steinera, a kompoziciju kod Albana Berga. Godine 1932. osnovao je 'OMANuT, Društvo za promicanje židovske glazbe' (kasnije 'Društvo za promicanje židovske umjetnosti') u Zagrebu. Između 1935. i 1948. djelovao je u

²⁸³ Vidi bilješku 185.

Švicarskoj kao operni pjevač te se kao pjevač, dirigent i skladatelj zalagao za židovsku glazbu. U siječnju 1941. osnovao je 'OMANuT, Društvo za promicanje židovske umjetnosti u Švicarskoj' s pojedinim židovskim ciriškim umjetnicima.

U Rothmüllerovim djelima lako se mogu pratiti promjene i razvoj kroz koji je prošao kao skladatelj i, premda nisu nužno vremenski ograničene, različite faze razvoja. U razdoblju traženja Rothmüller je uglavnom pisao slobodno koristeći folklorističke (židovske ili jugoslavenske) teme. Ovoj grupi pripadaju 'Scha, Still!' (istočnožidovska narodna pjesma) i 'Tri palestinske narodne pjesme' za mješoviti zbor i klavir, 'Aforizmi' za harfu (također u izdanju za klavir), 'H. N. Bjaliku u spomen' za violinu, violu i violončelo, 'Rapsodijski (I.) gudački kvartet' u d-molu (jugoslavenski) i simfonija za veliki gudački orkestar. 'Praeludium i fughetta' za orgulje i Psalam 13 za bariton (ili alt ili mezzosopran), orgulje, harfu i gudački orkestar, vode u sljedeću razvojnu fazu. Rothmüller se tada susreo sa skladateljskim problemima židovskoga glazbenog jezika. 'KOL NIDRe' za solista i mješoviti zbor, 'Četiri sefardske religiozne narodne pjesme' za mješoviti zbor *a cappella*, Psalam 15 za glas i klavir, kao i suita za dva violončela, zaokružuju prvu grupu djela u tom smislu. Kasnije je u obradama židovskih narodnih pjesama u komornim djelima itd. Rothmüller koristio složeniju skladateljsku tehniku. S narodnim pjesmama ponekad se postupalo kao s umjetničkim popijevkama, kao između ostalog kod Brahmsa, Dvořáka. Ovdje treba spomenuti 'Tri palestinske ljubavne pjesme' za glas i klavir, trio u d-molu za violinu, violončelo i klavir, 'Fantaziju' za klavir i kao prijelaz u sljedeću grupu 'Psalam', muziku za violu (ili violončelo) i komorni orkestar u h-molu. Drugi gudački kvartet u d-molu, Sonata za klavir (također u d-molu), 'Tri skerca' za violončelo i klavir, 'Elegična suita' za tenor (ili sopran), obou, 2 violine, 2 viole, violončelo i klavir, dvije baletne suite, 'Židovska plesna suita' za klavir četveroručno (također u obradi za klavir dvoručno) i 'Od rata do mira' za klavir dvoručno, čija je orkestracija izvedena, jesu djela koja su u glazbeno-izražajnom predstavljanju i arhitektonski bitno pregnantnije izgrađena no ranija djela. Ovdje još treba spomenuti 'Tri pjesme Vladimira Nazora' (jugoslavenski) i 'Sieh mich an!' ('Pogledaj me!'), jugoslavensku narodnu pjesmu iz Slavonije za glas i klavir (također u obradi za orkestar), popijevke na tekstove Else Lasker-Schüler, dvije pjesme (u dvanaesttonskom sustavu) na tekstove Karla Krausa te različite harmonizacije narodnih pjesama.²⁸⁴

²⁸⁴ „Aron Marko Rothmüller, dessen Kompositionen zum Teil auch unter dem Pseudonym *Jehuda Kinor* erschienen sind und aufgeführt wurden, ist am 31. Dezember 1908 im kleinen Dorfe Trnjani, Slavonien (Jugoslawien) geboren. Im Jahre 1912 übersiedelte die Familie nach Zagreb (Hauptstadt Kroatiens in Jugoslawien), wo Rothmüller die Schulen

Iz teksta je razvidno kako Rothmüller, nabrajajući dvadeset i dva svoja djela, vlastiti opus vidi u stanovitoj mijeni koja se odvija u nekoliko razdoblja. Imajući na umu datacije njegovih djela,²⁸⁵ stječe se dojam da ih je grupirao vodeći se prije kronološkim nego stilsko-tehničkim kriterijima.²⁸⁶ Oni se, doduše, u mnogim slučajevima i podudaraju. U prvu skupinu uvrštava zborna djela u kojima se harmonizira neki tradicijski napjev, više nego što je to slučaj u trećoj skupini, u kojoj prevladavaju komorna djela tradicionalnih vrsta. No još na početku te razvojne linije nalaze se i *Aforizmi* za harfu, *Simfonija* za veliki gudački orkestar i *Rapsodijski gudački kvartet*. Premda je samo prva od ovih triju skladbi dostupna današnjem istraživaču, dovoljna je kako bi se utvrdila nehomogenost čitave skupine. Čak ako u *Aforizmima* skladatelj i jest *slobodno koristio folklorističke teme*, njihovo podrijetlo nije izričito istaknuto naslovom kao, primjerice, u ciklusu

besuchte; mit neun Jahren erhielt er Geigenunterricht und mit etwa fünfzehn Jahren begann er Harmonie und Klavier zu lernen. Gleichzeitig sammelte und veröffentlichte er jüdische Volkslieder. Nach absolvierter Matura (Abiturium) entschied er sich für den Musikerberuf, studierte Komposition bei Franjo Dugan und besuchte auf der Hochschule der Musikakademie die Kompositions- und Kapellmeisterklasse (bei Dugan, Bersa, Lhotka). Daneben lernte er Sologesang bei Jan Ouřednik. Im Herbst 1928 ging er nach Wien und studierte dort bis 1932 Gesang, zuletzt bei Franz Steiner, und Komposition bei Alban Berg. Im Jahre 1932 gründete er in Zagreb den 'OMANuT, Verein zur Förderung jüdischer Musik' (später 'Verein zur Förderung Jüdischer Kunst'). 1935-1948 wirkte er in der Schweiz als Opernsänger und setzte sich als Sänger, Dirigent und Komponist für die jüdische Musik ein. Im Januar 1941 gründete er mit einigen jüdischen Künstlern Zürichs den 'OMANuT, Verein zur Förderung jüdischer Kunst in der Schweiz'.

In Rothmüllers Werken läßt sich leicht die Wandlung und die Entwicklung verfolgen, die er als Komponist durchgemacht hat, und, obwohl sie zeitlich nicht unbedingt abgegrenzt sind, ebenso die verschiedenen Entwicklungsstadien. In der Zeit des Suchens schrieb Rothmüller meist unter freier Einbeziehung der folkloristischen (jüdischen oder jugoslawischen) Themen. 'Scha, still!' (Ostjüdisches Volkslied) und 'Drei palästinensische Volkslieder' für gemischten Chor und Klavier, 'Aphorismen' für Harfe (auch für Klavier herausgegeben), 'Ch. N. Bjalik zum Gedächtnis' für Violine, Viola und Violoncello, 'Rhapsodisches (I.) Streichquartett' in d-moll (jugoslawisch) und die Symphonie für großes Streichorchester gehören zu dieser Gruppe. 'Praeludium und Fughetta' für Orgel und Psalm 13 für Bariton (oder Alt, oder Mezzosopran), Orgel, Harfe und Streichorchester leiten schon zur nächsten Entwicklungsphase über. Rothmüller setzte sich nun mit den kompositorischen Problemen einer jüdischen musikalischen Sprache auseinander. 'KOL NIDRE' für Solo und gemischten Chor, 'Vier sefardische religiöse Volkslieder' für gemischten Chor a capella, Psalm 15 für Gesang und Klavier, sowie die Suite für zwei Violoncelli ergänzen in solchem Sinne die erste Kompositionsgruppe. Später verwendete Rothmüller bei der Bearbeitung jüdischer Volkslieder in seinen Kammermusikwerken u.s.w. auch kompliziertere kompositorische Technik. Die Volkslieder werden manchmal nach der Art von Kunstliedern behandelt, ähnlich wie bei Brahms, Dvořák u.a. Erwähnt seien hier 'Drei palästinensische Liebeslieder' für Gesang und Klavier, das Trio in d-moll für Violine, Violoncello und Klavier, die 'Phantasie' für Klavier und als Übergang zur nächsten Gruppe der 'Psalm', Musik für Viola (oder Violoncello) und Kammerorchester in h-moll. Das II. Streichquartett in d-moll, die Sonate für Klavier (ebenfalls in d-moll), 'Drei Scherzi' für Violoncello und Klavier, die 'Elegische Suite' für Tenor (oder Sopran), Oboe, 2 Violinen, 2 Violoncelli und Klavier, die zwei Ballettsuiten 'Jüdische Tanzsuite' für Klavier vierhändig (auch für Klavier zweihändig bearbeitet) und 'Vom Krieg zum Frieden' für Klavier zweihändig, auch orchestriert aufgeführt, sind Werke, die in musikalisch-ausdrucksmäßiger Darstellung und auch architektonisch wesentlich prägnanter sind als die früheren Werke. Angeführt seien hier noch 'Drei Lieder Vladimir Nazors' (jugoslawisch) und 'Sieh' mich an!' ('Pogledaj me!'), jugoslawisches Volkslied aus Slavonien für Gesang und Klavier (auch für Orchester bearbeitet), Lieder auf Texte von Else Lasker-Schüler, zwei Lieder (im Zwölftonsystem) auf Texte von Karl Kraus und verschiedene Volksliederharmonisationen.“ ROTHMÜLLER 1951: 158 i dalje.

²⁸⁵ O datumima nastanka vidi popis Rothmüllerovih skladbi u ovome radu (Prilog 7).

²⁸⁶ Rothmüller u prvu skupinu ubraja djela nastala do 1934. (uz jedno djelo iz 1938.), u drugu grupu ona nastala od 1935. do 1940., a u treću ona iz godine 1941. i vremena nakon nje.

Četiri sefardske religiozne narodne pjesme. Unatoč tomu što bi se folklornost *Aforizama* mogla naslutiti u ponekoj modalnoj kadenci, pogled u partituru otkriva da djelo nema mnogo toga zajedničkog s popularnim zbornim obradama. Onaj tko nema mogućnost steći vlastiti uvid u Rothmüllerove partiture, na temelju skladateljeva opisa mogao bi dobiti dojam da je manje heterogen negoli je to slučaj, što je možda posljedica i same publikacije u kojoj je opis objavljen. U svakom slučaju, za moj je rad bio je korisno polazište budući da skladatelj ovdje navodi i djela koja su danas nedostupna, odnosno (zasad) zagubljena.

Važno je naposljetku naglasiti i ono do čega je Rothmülleru, po svemu sudeći, bilo najmanje stalo. Naime, svoje je skladbe koje se ne uklapaju u opisani kronološko-razvojni niz od dvadeset i dva djela, pretežito one ranije, nabrojao na kraju, kao da time želi samo ispuniti formu. To su djela koja možda nisu udovoljila njegovim kriterijima da se uopće nađu među skladbama prve skupine, pa se tek spominju kao *različite harmonizacije narodnih pjesama*, ili pak ona za koja mu se činilo da ne mogu pristupiti raspravi o *židovskoj glazbi*. Svi takvi primjeri pripadaju popijevci kao vrsti: *Tri pjesme Vladimira Nazora*, *Dvije popijevke* na stihove Karla Krausa, *Popijevke na tekstove Else Lasker-Schüler* i popijevka *Pogledaj me!*

Nešto manje službene Rothmüllerove izjave o vlastitim skladbama mogu se pronaći u dosad još umnogome neistraženoj korespondenciji s njegovim suvremenikom, nekadašnjim violončelistom Kolischeva kvarteta, koji je osim toga označio početak „doista moderne židovske glazbe“²⁸⁷ u Beču, Joachimom Stutschewskym. Budući da je od 1938. Stutschewsky svoj angažman nastavio u Palestini, prepiska je pohranjena u njegovoj ostavštini u knjižnici Felicja Blumental u Tel Avivu.²⁸⁸ Fond je nastao u razdoblju od 1933. do 1964. godine i broji 46 pisama: 31 koje je Rothmüller uputio Stutschewskom i 15 onih koje je Stutschewsky uputio Rothmülleru. Ovdje nisu sačuvana sva pisma koja su korespondenti izmijenili. Iz njihovih se rečenica dade zaključiti da je pisama bilo više. Ipak, iz sačuvanih je sasvim jasno koje su ih teme povezivale.

U pismima iz 1930-ih i 1940-ih Rothmüller Stutschewskom ponajviše govori u ime društva Omanut. Zagrebačkom je, kao i ciriškom društvu, tada bilo u interesu promicati Stutschewskyjeva djela. Nerijetko je stoga Rothmüller molio kolegu neka mu pošalje skladbe, ne bi li se u okviru društva objavile, izvele ili pak recenzirale. Zauzimanje za djela drugoga nije bilo jednostrano.

²⁸⁷ NEMTSOV 2004: 187.

²⁸⁸ Na to me uputio Jascha Nemtsov u korespondenciji e-mailom u lipnju 2020.

Stutschewsky je također predlagao Rothmülleru da mu pošalje svoje skladbe, istaknuvši jednom: „'Berlinsko cionističko udruženje' [...] traži od mene najavu novih židovskih skladbi (trio, gudači, klavir, glas)“, uz napomenu da je „interes za židovsku glazbu sada velik, ali nam nažalost nedostaje ovećih komornih djela.“²⁸⁹ Stutschewsky je također s entuzijazmom ohrabrivao koncerte židovske glazbe na području Jugoslavije 1930-ih, vjerujući da će, kao slični događaji u drugim europskim gradovima, i ondje polučiti siguran uspjeh.²⁹⁰ No nemoguće je, s obzirom na to da u pravilu Rothmüller i Stutschewsky pišu samo o glazbenim događajima, ustvrditi kakvu je ulogu imala njihova djelatnost u cjelokupnom cionističkom pokretu. Tek u jednom pismu iz 1934. Stutschewsky piše: „Od mojeg referata o Vašim zborovima do danas nije ništa izašlo. Iako sam ga poslao pojedinim novinama. Cionistički listovi danas imaju drugih briga osim glazbe.“²⁹¹

Kasnija korespondencija, od 1947. nadalje, ponajprije je orijentirana na pitanja Rothmüllerove knjige te na njezina različita izdanja. Rothmüller je od Stutschewskog redovito tražio kontakte izraelskih skladatelja kako bi za svoju knjigu skupio čim više recentnih spoznaja. I tada je Rothmüller slao svoje skladbe u nadi da će preko Stutschewskog pronaći put do izraelskih izvođača ili izdavača, spram čega Stutschewsky nije uvijek bio optimističan.²⁹²

Osim što je Stutschewskom slao svoja djela kao organizatoru, odnosno kako bi ih eventualno promovirao u svome krugu, Rothmüller je često tražio i njegovo mišljenje, pogotovo ako je bila riječ o violončelističkim dionicama. Moguće je u Rothmüllerovim pismima naći i nekoliko opisa pojedinih skladbi. S obzirom na to da ova korespondencija do sada nije bila predmetom muzikoloških istraživanja, citirat ću sva mjesta koja sadrže takve opise.

Ponekad je nemoguće sa sigurnošću utvrditi o kojoj je skladbi točno riječ, odnosno je li taj njezin spomen možda uopće jedini. Tako Rothmüller spominje djelo koje možda jest njegov najraniji kvartet, *Rapsodijski kvartet* (broj 25 u popisu skladbi, to jest Prilogu 7), nudeći ga na razmatranje za izvedbu: „'Omanut' posjeduje rukopis kvarteta J. Kinora. No moderan je i težak za sviranje. Bi

²⁸⁹ „Die 'Berliner Zionistische Vereinigung' + Berlin W 15, Meinekestr. 10, ersucht mich um Bekanntgabe neuer jüdischer Kompositionen (Trio, Geige, Klavier, Gesang). Bitte schreiben Sie, unter Berufung auf mich, was Sie ihnen schicken können. Das Interesse für jüd. Musik ist jetzt gross, leider mangelt es uns an grösseren Kammermusikwerken.“ STUTCHEWSKY – ROTHMÜLLER. (Stutschewskyjevo pismo od 15. veljače 1934.)

²⁹⁰ Usp. *ibid.* (Stutschewskyjevo pismo od 16. ožujka 1934.)

²⁹¹ „Von meinem Referate über Ihre Chöre ist bis heute nichts erschienen. Obwohl ich einigen Zeitung eingeschickt habe. Die zionistischen Blätter haben heute andere Sorgen als gerade die Musik.“ *Ibid.* (Stutschewskyjevo pismo od 20. lipnja 1934.)

²⁹² Usp. *ibid.* (Stutschewskyjevo pismo od 27. prosinca 1951.)

li Vas to zanimalo? /Trajanje preko 20 minuta/“.²⁹³ No sudeći prema tome da bi naslovi ostalih djela koje je Rothmüller pripisao Kinoru mogli sugerirati stvaralaštvo ortodoksnog Židova,²⁹⁴ a da je taj kvartet u svojoj knjizi oslovio jugoslavenskim, možda to ipak nije slučaj. (Tada bi ovo djelo trebalo uvrstiti u popis djela.)

Jedno je djelo Stutschewsky oduševljeno komentirao u pismu iz 1936.: „Potpuno sam oduševljen Vašim gudačkim triom! Za Vaš i razvoj židovske glazbe mogu jedino poželjeti da i dalje radite u tom smjeru i da nam uskoro podarite veća djela.“²⁹⁵ Riječ je ovdje vjerojatno o djelu *Hajimu Nahmanu Bjaliku u spomen* (broj 30), jedinom njegovu djelu za takav sastav.²⁹⁶

U govoru o svojim djelima Rothmüller je ipak najradije isticao kako su određene „skladbe židovskog sadržaja“²⁹⁷ ili kako sadržavaju citate ili motive židovskoga podrijetla.²⁹⁸ Opisujući tako svoju fantaziju,²⁹⁹ kaže kako je to „skladba u proširenom sonatnom obliku /1. stavak sonate/, pri čemu svaki dio sonate odgovara jednom stavku četverostavačne sonate. Materijal nije folklorističan, premda židovski, barem općenito. Samo se u polaganom dijelu nalazi jedan citat iz treće od mojih 'Četiriju sefardskih narodnih pjesama'“.³⁰⁰ Suitu za dva violončela, koju je posvetio Stutschewskom i njegovoj novoj supruzi, Rothmüller pak opisuje ovako: „U prvom dijelu mnogo je motiva galuta [židovske dijaspore, izgnanstva, op. D. L.]; ondje je također u malome dijalogu variran citat istočnožidovske narodne pjesme 'Boi na jaldati'. Drugi dio uvodi motivom 'Kruim anu, bluim anu', Vama dobro poznatim jer ste ga koristili u Vašem komadu za violončelo. Inače je sadržaj pjesme /u originalu!/ značajan za Vaš trenutni položaj. Moja je želja tim zakašnjelim, ali ipak vjenčanim darom, udvostručiti sve što sam Vam uvijek želio, sada nakon vašeg vjenčanja.

²⁹³ „'Omanut' besitzt ein Manuskript Quartettes von J. Kinor. Dieses ist aber modern und schwer zu spielen. Hätten Sie dafür Interesse? /Dauer über 20 Minuten/“ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 19. veljače 1934.)

²⁹⁴ Ovdje se misli ponajprije na djela *Psalam 13* (broj 21 u popisu skladbi) i *Kol nidre* (broj 22). Prema poznatim podacima, Rothmüller je pod krinkom Jehude Kinora skladao i djelo *Praeludium i fughetta* (broj 35).

²⁹⁵ „Von Ihrem Streichtrio bin restlos begeistert! Ich kann nur im Interesse Ihrer Entwicklung und der jüdischen Musik wünschen, dass Sie in dieser Richtung weiter schaffen und uns bald grössere Werke schenken.“ STUTSCHEWSKY – ROTHMÜLLER. (Stutschewskyjevo pismo od 18. studenog 1936.)

²⁹⁶ Osim toga, djelo je nastalo 1934., a objavljeno je 1936. u izdanju *Omanuta*, što podupire ovu pretpostavku.

²⁹⁷ STUTSCHEWSKY – ROTHMÜLLER. (Rothmüllerovo pismo od 23. lipnja 1946.)

²⁹⁸ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 3. prosinca 1936. ili također od 8. studenog 1938.)

²⁹⁹ Sudeći prema opisu, riječ je o djelu koje u partituri nosi naslov *Sonata-fantazija*.

³⁰⁰ „eine Komposition in der ausgedehnten Sonatenform /1. Satz der Sonate/, wobei jeder Teil der Sonate einem Satz der 4-sätzigen Sonate entspricht. Das Material ist nicht folkloristisch, obschon jüdisch, mindestens im allgemeinen. Nur beim langsamen Teil ist ein Zitat aus dem 3-ten Lied der 'Vier seph. Volkslieder' von mir.“ STUTSCHEWSKY – ROTHMÜLLER. (Rothmüllerovo pismo od 3. prosinca 1936.)

Uvjeren sam da Vam život s Reginom neće biti teško smatrati lijepim. Trebamo se samo nadati da će užasni opći uvjeti barem u Palestini uskoro prestati.“³⁰¹

U jednom je pismu opisao svoj klavirski trio: „Što se mene tiče, zapisao sam u ovoj skladbi ono što je u meni dugo dozrijevalo. To su također pojedinačne teme koje sam ranije pronašao, i tek sada iskoristio i obradio. Budući da je ovo djelo tako dugo dozrijevalo u meni, završio sam ga u tek oko četrnaest dana. U formi ćete primijetiti sličnost s klasičnom, također u pogledu tonaliteta. Stilski se ova malo razlikuje od mojih ostalih skladbi. Vjerujem da sam ovaj put folkloristički napravio vrlo čist rad. Tako sam, smatram, upotrijebio 'židovski' rast npr. I. stavak 81. – 86. takt, III. stavak 92. – 98. takt itd. Naravno, mora se tek vidjeti kako će to funkcionirati. Molim Vas da mi detaljno napišete Vaše mišljenje i, ako je moguće, Vaše savjete, pogotovo što se tiče violončela. Nadam se da će se stvar uskoro tiskati i stoga molim za brzi odgovor.“³⁰²

U pismima je moguće naići na svjedočanstva o praktičnoj strani Rothmüllerova skladanja: „Povremeno bih volio doznati od Vas o tome koji Vam instrumenti i ansambli stoje na raspolaganju. Ja ću se onda ravnati po tome i skladati za njih kad god je to moguće.“³⁰³ Takvom je tvrdnjom moguće opravdati stajalište da je odabir sastava za Rothmüllerove skladbe iznenađujuć jer je bio uvjetovan izvođačkim potraživanjima. Također, pojedinačne izjave tiču se materijalnog stanja Rothmüllerovih djela, kojima se uostalom može objasniti zašto se one danas nalaze na više

³⁰¹ „Im ersten Teil sind lauter Galut-Motive; auch ist da in dem kleinen Dialog ein variirter Zitat des ostjüdischen Volksliedes 'Boi na jaldati'. Der zweite Teil ist eingeleitet mit einem Motiv 'Kruim anu, bluim anu', Ihnen wohlbekannt, da Sie ein Cellostück damit geschrieben hatten. Ausser dem ist der Inhalt dieses Liedes /im Original!/ bezeichnend für Euere jetzige Lage. Meine Wünsche sind mit diesem verspätetem, aber dennoch, Hochzeitsgeschenke dieselben die ich Ihnen stets entgegengebracht habe, seit Ihrer Vermählung sind sie verdoppelt. Ich bin überzeugt, dass Ihnen das Leben mit Regine schön zu empfinden, nicht schwer fallen wird. Wir wollen nur hoffen, dass die entsetzlichen allgemeinen Zustände mindestens in Palästina bald aufhören.“ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 8. studenog 1938.)

³⁰² „Lieber Herr Stutschewsky,

endlich schicke ich Ihnen das gewünschte Klavier-Trio. Ob es das gewünschte Trio ist müssen Sie beurteilen. Ich meinerseits habe in dieser Komposition manches niedergeschrieben, was durch lange Zeit in mir gereift hat. Es sind auch einige Themen dabei, die ich früher erfand, und diesmal verwendet und bearbeitet habe. Dadurch dass dieses Werk so lange in mir gereift hat habe ich es in etwa vierzehn Tage Arbeit fertig geschrieben gehabt.

In Form werden Sie leicht die Anlehnung an die klassische bemerken, auch was Tonarten anbelangt. In Stil unterscheidet sich meine letzte Komposition wenig von meinen anderen. Doch glaube ich folkloristisch diesmal sehr reine Arbeit geleistet zu haben. So habe ich, wie ich glaube, eine 'jüdische' Steigerung verwendet z.B. I. Satz Takt 81-86, III Satz Takt 92-98 usw. Natürlich muss sich jetzt zeigen, wie es wirkt. Bitte, schreiben Sie mir ausführlich Ihre Meinung, und wenn es Ihnen möglich ist Ihre Ratschläge, besonders was Vcello anbelangt. Ich hoffe, dass die Sache in nächster Zeit gedruckt wird und würde Sie daher um sofortige Antwort bitten.“ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 31. kolovoza 1940.)

³⁰³ „Gelegentlich möchte ich doch von Ihnen wissen, welche Instrumente und Ensembles Ihnen zur Verfügung stehen. Ich will mich dann dannach richten und womöglich für diese komponieren.“ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 8. studenog 1938.)

mjesta. Nabrojivši određena djela, Rothmüller piše: „Sve ove skladbe postoje na pauspapiru ili se mogu umnožiti fotografski ili nekim drugim načinom. Također se već tiskane skladbe mogu ponovno izdati, budući da izdavačka društva više ne postoje.“³⁰⁴

Iz korespondencije je moguće doznati поближе i o izvedbama Rothmüllerovih djela. Primjerice, Stutschewsky je Rothmüllera izvijestio o praškom koncertu židovske glazbe 1936., na što je Rothmüller upitao: „Kako su Vam se svidjeli Kinorovi 'Praeludium i fughetta'?“³⁰⁵ Stutschewsky je jednom prilikom, na Rothmüllerov upit, iznio i sljedeće podatke: „Datumi izvedba Vaših djela na Radiju Izrael, do 31. III. 1952.: Vaša obrada 'Moladati' [*sic*] izvedena je 18 puta; Trio (28. II. 1951.); Trio i Scherzi za violončelo (također u godini 1951.); Viola i orkestar (17. VI. 51. i 21. VIII. 51.). Posljednjih je tjedana Vaše djelo za violu dva puta na programu (13. IV. i 19. IV. 1953.).“³⁰⁶

Glazba koju spominju Rothmüller i Stutschewsky gotovo je isključivo „židovska“ pa se, recimo, može pročitati da je Stutschewskom „također od prve važnosti promicati židovsku glazbu kao takvu i ponuditi cjelokupnu sliku o njoj“.³⁰⁷ Rothmüller jednako tako, nabrajajući što je skladao, piše: „to su sve skladbe židovskog sadržaja“, te u nastavku: „židovska mi je glazba jako važna i, koliko mogu, radim na tomu području.“³⁰⁸ Čitajući njihovu prepisku može se zaključiti da je Rothmüller Stutschewskome poslao najmanje 20 skladbi. Nijedno od tih djela nije među onima koje je naveo pri kraju popisa svojih djela u knjizi *Der Musik der Juden*.

Ako bi Stutschewsky klonuo u naumu da promovira židovsku glazbu uslijed teških uvjeta u Palestini, odnosno Izraelu, tada bi Rothmüller preuzeo ulogu entuzijasta: „Smatram da sada moramo biti vrlo marljivi. Uskoro će doći vrijeme za židovsku glazbu. Sada proživljavamo

³⁰⁴ „Alle diese Sachen bestehen entweder auf Pauspapier oder könnten sonst irgendwie photographisch oder sonst vervielfältigt werden. Auch die gedruckten Sachen könnten neuerlegt werden, da die Verlagsgesellschaften nicht mehr bestehen.“ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 29. listopada 1951.)

³⁰⁵ „Wie gefiel Kinors 'Praeludium und Fughetta'?“ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 3. prosinca 1936.)

³⁰⁶ „Aufführungs Daten Ihrer Werke im Israel Radio, bis 31. III, 1952: Ihre Bearbeitung von 'Moladati', wurde 18 Mal gebracht; Trio (28. II. 1951); Trio u. Scherzi für Cello (ebnfalls im Jahre 1951); Viola u. Orchester (17. VI, 51 u. 21. VIII, 51). In den letzten Wochen stand ihr Bratschen-Werk zwei Mal im Programm (13. IV u. 19. IV 1953).“ *Ibid.* (Stutschewskyjevo pismo od 23. travnja 1953.)

³⁰⁷ „Auch liegt mir in erster Linie daran die jüd. Musik als solche zu propagieren und ein umfassendes Bild davon darzubieten.“ *Ibid.* (Stutschewskyjevo pismo od 20. lipnja 1934.)

³⁰⁸ Nabrojivši što je u zadnje vrijeme skladao, Rothmüller piše: „Es sind alles Kompositionen jüdischen Inhalts.“ U istom pismu ističe: „Mir liegt die jüdische Musik sehr am Herzen und, so viel ich kann, bin ich auf diesem Gebiete tätig.“ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 23. lipnja 1946.)

posljednje godine borbe i uskoro će se potvrditi židovska nacionalna umjetnost.“³⁰⁹ Također: „U Palestini je jednako teško pronaći interes za židovsku glazbu kao što je u Švicarskoj za švicarsku.“³¹⁰ Stav Stutschewskoga spram odnosa između židovske glazbe i Izraela bio je promjenljiv. Na Rothmüllerov prijedlog da se u Izraelu osnuje društvo Omanut i upravo ondje bude njegova središnjica, sa Stutschewskym na čelu,³¹¹ Stutschewsky se jada: „Danas... nakon svega što se dogodilo, nedostaje mi vjere u ostvarenje, a i energije. K tomu vjerujem da bi jedno takvo društvo s ciljem njegovanja i promicanja židovske glazbe i židovske umjetnosti služilo svrsi i imalo smisla u inozemstvu, ne u Državi Izrael. Previše je takvih pothvata ovdje propalo. [...] Čini mi se da bi osnaživanje društva u Švicarskoj i utemeljenje sličnih u Nizozemskoj, Londonu i možda čak u Parizu, bilo potrebnije nego ovdje. U Državi Izrael mora se postupno iskristalizirati razvojni proces židovske glazbe. Prije svega morao bi se iskorijeniti rastući diletantizam i 'blefiranje'. Moralo bi ovamo doći još više dobrih skladatelja i prilagoditi se novom kreativnom procesu – iznutra, ne izvana – i time podariti židovskoj glazbi ozbiljan umjetnički smjer.“³¹² No uskoro će se Stutschewsky kritički osvrnuti i na Rothmüllerovu knjigu, i to na sljedeći način: „Ne možete danas objaviti knjigu o židovskoj glazbi bez detaljnog razmatranja stvaralaštva u Državi Izrael, bez detaljnog vrednovanja razvoja naše glazbe ovdje. Zato biste morali poznavati ovdašnju glazbu, a kod Vas nedostaju sva imena. Središte židovske glazbe danas je u Državi Izrael, a ne u Americi – iznenađen sam što kod Vas pronalazim takvu rečenicu.“³¹³

³⁰⁹ „Ich stehe auf dem Standpunkt, dass wir gerade jetzt sehr fleissig sein müssen. Es kommt sehr bald die Zeit für die jüdische Musik. Wir erleben jetzt die letzten Kampfjahre und bald wird sich die jüdische nationale Kunst behaupten.“ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 13. prosinca 1940.)

³¹⁰ „Es ist eben in Palästina genau so schwer ein Interesse für eine jüdische Musik vorzufinden, wie es in der Schweiz für die schweizer Musik ist.“ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 16. studenog 1945.)

³¹¹ Usp. *ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 23. lipnja 1946.)

³¹² „Heute aber... nach all den Erfahrungen, fühlt mir hierzu der Glaube an die Realisierung u. auch die Energie. Zudem glaube ich, ist eine solche Gesellschaft, deren Aufgabe es ist, jüd. Musik, jüd. Kunst zu pflegen und zu propagieren, eher im Auslande zweckdienlich und sinnvoll u. nicht hier in Erez-Jisrael. Zu viele ähnliche Unternehmungen sind hier bereits durchgefallen. [...] Mir scheint, dass eine Intensivierung der Gesellschaft in der Schweiz und Gründung von ähnlichen Gesellschaften in Holland, London und viell. sogar in Paris nötiger wäre, als hier. In Erez Jisrael muss sich der Entwicklungs-Prozess der Jüd. Musik erst allmählich herauskristalisieren. Vor allem müsste der sich breit machende Dilettantismus und das 'Blöfertum' ausgerottet werden. Es müssten auch mehr gute Komponisten hierher kommen und sich dem neuen Schaffungsprozess eingliedern – innerlich, nicht äusserlich –, damit die jüdische Musik eine ernst zu nehmende Kunstrichtung gewinne.“ *Ibid.* (Stutschewskyjevo pismo od 18. rujna 1946.)

³¹³ „Sie können heute kein Buch über jüdische Musik veröffentlichen ohne eingehende Berücksichtigung des Schaffens in Erez-Jisrael, ohne eine ausführliche Würdigung der Entwicklung unserer Musik hier im Lande vorzunehmen. Dazu müssten Sie die Musik von hier kennen, und bei Ihnen fehlen sogar sämtliche Namen. Das Zentrum der jüd. Musik ist heute in Erez Jisrael und nicht in America – ich bin überrascht bei Ihnen einen solchen Satz vorzufinden.“ *Ibid.* (Stutschewskyjevo pismo od 8. travnja 1947.)

O *židovskoj glazbi* raspravlja se u ovoj korespondenciji kao o nečemu samorazumljivom. Kakvi bi mogli biti njezini problemi, o tome je moguće zaključiti iz Rothmüllerovih opisa vlastitih skladbi ili osvrta na proturječnosti drugih opisa, ali tek neizravno. Čini se da je bio siguran barem u jedno: u ono što židovska glazba *nije*. U jednome pismu iz 1953., potaknut vjerojatno radom oko engleskog izdanja vlastite knjige (*The Music of the Jews*), ispovjedio se Stutschewskom: „Cijelo vrijeme mnogo sam razmišljao o našim židovskim glazbenicima i o židovskoj glazbi. Čini mi se da se potisnulo ono plemenito, širokogrudno i dragocjeno u pokretu. Pišem to Vama jer ste vi druge 'vrsti'. Vjerujem da sam ja također i stoga ne razumijem druge. Kako biste me bolje razumjeli, navest ću Vam neke primjere. Inače ništa drugo nije osobito vrijedno spominjanja.“³¹⁴ Nastavlja dalje kritizirajući druge autore koji su se bavili istom temom, Petera Gradenwitza i Maxa Broda: „Čak ako i pokušam razumjeti njihovo stajalište, to mi ne uspijeva. Kako se nekom čovjeku, koji k tome živi u Izraelu, može dogoditi da za židovsku glazbu više cijeni Gustava Mahlera nego Ernesta Blocha (Max Brod!)? Sličan stav zauzeo je također Gradenwitz u svojoj prvoj knjizi, tako da je – osim sadašnje izraelske glazbe – sve židovske 'nacionalne' skladatelje ocijenio kao manje važne od onih koji prema mojoj klasifikaciji ne pripadaju židovskoj glazbi, poput Mahlera, Mendelsohna [sic], Lukasa Fossa, Aarona Coplanda itd.“³¹⁵

Već se u najranijim pismima može zamijetiti da je za Rothmüllera pitanje o židovskoj glazbi važno. Knjiga iz 1951. izravno je posvećena tome pitanju i sadrži kronološki opis glazbe Židova od „najranijeg doba“.³¹⁶ Njezin drugi dio bavi se glazbom Židova od prvog do dvadesetog stoljeća, uglavnom se usredotočujući na spoznaje o religioznoj glazbi. U tom dijelu važno mjesto zauzima potpoglavlje o biblijskim akcentima, „zapravo najstarijim zapisanim melodijama i motivskim sklopovima“.³¹⁷ Treće je poglavlje posvećeno glazbi 20. stoljeća, koja prema Rothmülleru nije

³¹⁴ „Die ganze Zeit habe ich viel über unsere jüdischen Musiker und über die jüdische Musik nachgedacht. Es scheint mir, dass das Edle, Weitherzige und Wertvolle der Bewegung sehr zurückgedrängt wurde. Ich schreibe es Ihnen, weil Sie eben noch von der anderen 'Sorte' sind. Ich glaube, ich bin es auch, und deswegen werde ich mich mit den anderen nie verstehen. Damit Sie mich besser verstehen, werde ich Ihnen einige Beispiele mitteilen. Es gibt sonst so wie so nichts besonders mitteilungswertes.“ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 24. siječnja 1953.)

³¹⁵ „Wenn ich auch noch so versuche, deren Standpunkt zu verstehen, ich vermag es nicht. Wie kann es einem Menschen, der noch dazu in Israel lebt, passieren, dass er Gustav Mahler für die jüdische Musik höher schätzt als Ernest Bloch (Max Brod!)? Eine ähnliche Einstellung hat auch Gradenwitz in seinem ersten Buche gehabt, insofern, als er – ausser die jetzige Israeli Musik – alle jüdschen 'nationalen' Komponisten als weniger wichtig als die, meiner Klassifizierung [sic] nach nicht der jüdischen Musik angehörenden, Komponisten, wie Mahler, Mendelsohn [sic], Lukas Foss, Aaron Copland, usw. behauptete.“ *Ibid.* (Rothmüllerovo pismo od 24. siječnja 1953.)

³¹⁶ Prvo se poglavlje knjige odnosi na razdoblje do uništenja drugog jeruzalemskog hrama te nosi naslov „Die alte Zeit bis zur Zerstörung des zweiten Tempels (70 n. Chr.)“. Usp. ROTHMÜLLER 1951: 1.

³¹⁷ „Die Akzente sind aber eigentlich die ältesten Melodien und Motivkomplexe, die uns notiert, wenn auch nur mit 'TEAMiM', erhalten sind.“ *Ibid.*: 76.

samo *glazba Židova*, već i *nova glazba Židova*, odnosno *židovska glazba*. Dio je to koji otvara i pokreće rasprava s naslovom „Židovska narodna pjesma“, donosi opise niza židovskih skladatelja, pa tako i onaj samog Rothmüllera, a sadrži i polemički zaključak naslovljen „O pojmu 'židovske glazbe“.

Usredotočiti se na istaknutom, zaključnom dijelu knjige na pojam *židovske glazbe* znači dati mu posebno, privilegirano mjesto. Za razliku od *glazbe Židova*, pod kojom Rothmüller podrazumijeva glazbu kojom su se Židovi bavili tisućljećima pod stranim utjecajima, ono što naziva *židovskom glazbom* trebala bi biti doista židovska glazba, u konačno ostvarenoj fazi razvoja za koji je prije bila zakinuta. Njegovim riječima rečeno: „Kao kulturni objekt glazba u Židova čak ni u Europi nije prošla kroz razvoj kao kod drugih europskih kulturnih naroda. U povijesti europske glazbe, koja slovi i kao glazba Zapada, prepoznamo više funkcija i oblika glazbe. [...] Glazba Židova, proizašla iz njihovog kulturnog života, nije prošla kroz sve ove razvojne faze niti je posjedovala sve te vrste glazbe; u svakom slučaju nije bila toliko izrazita kao ona drugih zapadnih naroda koji su sudjelovali u tom razvoju. Tome je tako ponajprije stoga što se život židovske zajednice morao oblikovati u nezdravim i neprirodnim uvjetima te im je tek ponekad bio omogućen doista zdrav razvoj.“³¹⁸ Ovi su *neprirodni* i *nezdravi* uvjeti posljedica stranih utjecaja, na koje Rothmüller u knjizi neprestano skreće čitateljevu pažnju.

U 20. stoljeću *židovska glazba* trebala bi biti bitno drugačija. Jer „u XX. stoljeću pojavio se konačno novi neobičan čimbenik. Židovi se posvećuju cionističkoj ideji, žele postići posvemašnju renesansu židovskoga naroda i njegove narodnosti. Također su aktivni u oblikovanju svojega glazbenog izražaja, pogotovo u umjetničkoj glazbi, jer svjesno nastoje otkriti vlastite glazbene karakteristike i smjestiti ih u glazbu koja odgovara njihovom specifičnom glazbenom osjećaju.“³¹⁹ Cionistički je pokret, prema tome, omogućio i *zdravije* uvjete za nastanak židovske glazbe.

³¹⁸ „Als Kulturgegenstand hat die Musik bei den Juden auch in Europa nicht die Entwicklung durchgemacht wie bei den andern europäischen Kulturvölkern. In der Geschichte der europäischen Musik, die auch als Musik des Abendlandes bezeichnet wird, erkennen wir mehrere Funktionen und Gestalten der Musik. [...] Die Musik der Juden, die aus ihrem Kulturleben hervorgegangen ist, hat nicht alle diese Entwicklungsphasen durchgemacht und alle diese Musikarten besessen; auf alle Fälle waren sie nicht so ausgeprägt wie diejenigen der andern abendländischen Völker, die an dieser Entwicklung teilnahmen. Das kommt vor allem daher, daß sich das Gemeinschaftsleben der Juden meist in ungesunden und unnatürlichen Verhältnissen gestalten mußte und ihnen nur zeitweise eine wirklich gesunde Entfaltung möglich war.“ *Ibid.*: 175 i dalje.

³¹⁹ „Im XX. Jahrhundert tritt nun endlich ein neuer und außerordentlicher Faktor hinzu. Die Juden widmen sich der zionistischen Idee, sie wollen die völlige Renaissance des jüdischen Volkes und ihres Volkstums vollbringen. Sie sind auch in der Formung ihres musikalischen Ausdruckes, vor allem in der Kunstmusik, aktiv, denn sie suchen bewußt

No čitaju li se dalje Rothmüllerovi reci, ta će se nova *židovska* glazba prije učiniti kao nekakav nedovršeni projekt, zadatak u tijeku, koji tek gleda prema svom cilju, i to u vezi s uspostavom vlastite države: „Židovski narodni život sastojao se od zajedničkih brigâ i zajedničkih egzistencijalnih, kulturnih i kulturnih interesa razvijenih u zajednici, koji su često poprimali veće razmjere te obuhvaćali čitava seoska naselja. Danas su ti čimbenici ušli u novu fazu kroz židovski život u Izraelu, budući da novo državno središte 'Židovske glazbe' nudi mnogo veće mogućnosti razvoja.“³²⁰ Možda važnost zemlje odnosno države za nacionalnu glazbu ne bi bila toliko očita da Rothmüller ne spominje čvrstu vezu između geografskog područja i glazbenih karakteristika. Pa tako kaže da „melodika, sa svojim intervalskim skokovima, koja odgovara uobičajenim tonalitetima i ljestvicama, ali koja se može izgraditi i prema karakterističnoj jezičnoj melodiji, često potječe – kao i jezična melodija – iz geografskih uvjeta. Pustinjski narod ili narod koji živi u ravnici koristit će drugačije intervalske skokove nego narod koji živi na području živopisnih kontura. Ritmika i metrika uglavnom su pod utjecajem geografskih karakteristika i narodnog temperamenta. Isto je tako s trećom glavnom karakteristikom svake glazbe, s harmonikom.“³²¹ A život u novoj državi iznjedrit će i posve novi stil, kao što se razabire iz sljedećih riječi: „Krajoblik, sunce, klima, jezik i na kraju, ali ne manje važno, silna volja za izgradnjom i snažni optimizam ponajviše utječu na stvaralaštvo modernih palestinskih skladatelja u novoj glazbi Palestine. Skladatelj traži nova, sunčana, optimistična glazbena izražajna sredstva, namjerava svjetlom i nadom u staroj-novoj domovini zamijeniti tamu i ugnjetavanje dijaspore te u tome duhu stvarati i oblikovati svoja djela. S obzirom na to da su sadašnji palestinski skladatelji uglavnom doselili ondje, moraju se najprije aklimatizirati i prilagoditi novom duhu. Oni svoj novi stil nazivaju 'mediteranskim stilom'.“³²²

ihre musikalischen Eigenarten herauszufinden und sie in einer Musik niederzulegen, die ihrem spezifischen musikalischen Empfinden entspricht.“ *Ibid.*: 179.

³²⁰ „Das jüdische Volksleben bestand in gemeinsamen Sorgen und gemeinsamen Existenz-, Kult- und Kulturinteressen, welche die Juden in ihren Gemeinden entwickelten, die oft einen beträchtlichen Umfang annahmen und ganze Dorfsiedlungen umfaßten. Heute sind diese Faktoren durch das jüdische Leben in Israel in ein neues Stadium getreten, da das neue staatliche Zentrum der 'Jüdischen Musik' weit größere Entfaltungsmöglichkeiten bietet.“ *Ibid.*: 180.

³²¹ „Die Melodik mit ihren Intervallsprüngen, die den jeweils üblichen Tonarten und Tonleitern entsprechen, aber auch der charakteristischen Sprachmelodie nachgebildet sein können, hat oft – wie ja die Sprachmelodie auch – ihren Ursprung in den geographischen Verhältnissen. Ein Wüstenvolk oder ein Volk, das im Flachland lebt, wird andere Intervallsprünge gebrauchen als das Volk einer Gegend mit lebhaften Konturen. Die Rhythmik und die Metrik werden meistens von den geographischen Eigenarten und vom Volkstemperament beeinflußt. Ebenso ist es beim dritten Hauptcharakteristikum jeder Musik, bei der Harmonik.“ *Ibid.*: 178 i dalje.

³²² „In der neuen Musik Palästinas sind es vor allem die Landschaft, die Sonne, das Klima, die Sprache und nicht zuletzt der ungeheure Aufbauwille und der starke Optimismus, die das Schaffen des modernen palästinensischen Komponisten beeinflussen. Der Komponist sucht neue, sonnige, optimistische musikalische Ausdrucksmittel, trachtet das Dunkel und die Bedrücktheit der Diaspora mit der Helle und der Hoffnung in der alt-neuen Heimat zu vertauschen

No kada pobliže piše o toj nacionalnoj židovskoj glazbi, njezinu nastanku, njezinim predstavnicima, kriteriji prema kojima određuje što joj pripada, a što ostaje izvan njezinih granica, postaju manje jasni. Sam tako spominje dva „sredstva za procjenu i klasificiranje glazbe prema nacionalnim karakteristikama: ispitivanje našim osjećajem, dakle afektivna procjena, i glazbeno-analitička usporedba.“³²³ Pritom je svjestan da metoda *afektivne procjene* nije bez mana, budući da ovisi o prethodnim iskustvima slušatelja.³²⁴ Pa ipak, u nekim slučajevima Rothmüller će dotičnoj glazbi uskratiti pravo da nosi oznaku *židovska*, unatoč tomu što poseže za „židovskim“ materijalom i unatoč tome što je unutar židovske zajednice bila prihvaćena kao vlastita. Primjerice, u drugom poglavlju svoje knjige predstavlja Salomona Sulzera, jednoga od, po njegovoj procjeni, najvažnijih skladatelja reforme sinagogalnog pjevanja 19. stoljeća. Tako ističe da je Sulzer „u svoje vrijeme više od nekih drugih želio razmatrati tradicionalne sinagogalne melodije“,³²⁵ da su „mnogi Sulzerovi napjevi široko rasprostranjeni te se i danas pjevaju, pa čak i u zajednicama u kojima reforme nisu prihvaćene.“³²⁶ No Rothmüller kao da se ne može pomiriti s time da se „u posljednje vrijeme napadaju reforme sinagogalnog bogoslužja, koje su nam na glazbenom području poznate posebno u djelima Sulzera i Lewandovskog, s obrazloženjem da su udaljile židovske osjećajne karakteristike ondje gdje su uvedene.“³²⁷ Na nekoliko mjesta spominje asimilaciju pa tako navodi da se u tome razdoblju u Njemačkoj i Austro-Ugarskoj težilo židovsko bogoslužje učiniti što sličnijim kršćanskome.³²⁸ Sulzerova glazba, dio takvih težnji, ne zavređuje stoga oznaku *židovske glazbe*.

Glazba koju pak Rothmüller ocjenjuje kao *židovsku*, naprotiv, nastala je upravo pod nežidovskim utjecajem ili su joj poticaj dali drugi. Kao što se razabire iz sljedećih riječi: „Kada su važni ruski skladatelji poput Glinke, Musorgskog, Rimskog-Korsakova i drugih zapazili židovske napjeve i

und seine Werke in diesem Geiste zu erfinden und zu formen. Da ja die jetzigen Komponisten Palästinas im allgemeinen dorthin eingewandert sind, mußten sie sich zuerst akklimatisieren und auf diesen neuen Geist umstellen. Sie bezeichnen ihren neuen Stil als den 'Mittelmeerstil'.“ *Ibid.*: 163.

³²³ „In der Beurteilung und Klassifizierung einer Musik nach nationalen Merkmalen wenden wir im allgemeinen zweierlei Mittel an: die Prüfung durch unser Empfinden, also die gefühlsmäßige Beurteilung, und die musikalisch-analytischen Vergleiche.“ *Ibid.*: 178.

³²⁴ Usp. *ibid.*: 178.

³²⁵ „Obwohl er mehr als mancher Andere zu seiner Zeit die traditionellen synagogalen Melodien berücksichtigen wollte, erlag er dem Geschmack der Reformatoren.“ *Ibid.*: 102.

³²⁶ „Viele Gesänge Sulzers fanden große Verbreitung und werden noch heute gesungen, selbst in Gemeinden, in denen viele Reformationen nicht angenommen wurden.“ *Ibid.*: 104.

³²⁷ „In neuester Zeit werden die Reformen im Synagogengottesdienst, wie sie uns auf musikalischem Gebiete besonders aus den Werken Sulzers und Lewandowskis bekannt sind, mit der Begründung angegriffen, sie hätten dort, wo sie eingeführt wurden, aus dem Gottesdienst die jüdischen Empfindungsmerkmale entfernt.“ *Ibid.*: 101.

³²⁸ Usp. *ibid.*: 102.

obrađivali ih, mladi židovski glazbenici dobili su također poticaj za bavljenje židovskim narodnim pjesmama. Tada je rasprava o narodnim pjesmama bila vrlo aktualna u Rusiji, budući da su se ruski skladatelji energično zalagali za rusku narodnu pjesmu i njihovu upotrebu u umjetničkoj glazbi. Neki su se židovski glazbenici osjećali pozvanima skupljati vlastite židovske narodne pjesme i obraditi ih za koncertnu izvedbu.“³²⁹

Razvoj *židovske glazbe* Rothmüller opisuje u trima razdobljima, ne bez sličnosti s opisom razvojnih faza u njegovu stvaralaštvu: „Pogledamo li razvoj židovske glazbe od početka ovog stoljeća, opazit ćemo tri faze: prva faza započinje sakupljanjem židovske narodne glazbe (židovskih narodnih pjesama i narodnih plesova), jednostavnim obradama koje se uglavnom mogu smatrati harmonizacijama, a završava kad nastaju prve slobodne skladbe s tematskim materijalom iz narodne pjesme (uglavnom jednostavne klavirske skladbe, djela za solistički instrument uz klavirsku pratnju i mala komorna djela). Druga faza dolazi s ovom posljednjom točkom. U to vrijeme nastale su skladbe u kojima se pokušalo oblikovati nešto novo materijalom narodne pjesme (odatle često rapsodije, parafraze, 'mali komadi', skice, suite, plesovi itd.) ili odjenuti narodnu pjesmu u vlastiti kolorit. Treću fazu, koja se nadovezuje na drugu, karakterizira snažan naglasak na umjetnički besprijeekornu razradu – kako u obradama, tako i u stvaranju vlastitih slobodno zamišljenih djela – kroz primat melodike i ritmike palestinske narodne pjesme te izbor svih izvođačkih sastava i skladbenih oblika koji su uobičajeni kod drugih naroda.“³³⁰

³²⁹ „Als bedeutende russische Komponisten wie Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korssakow und andere auf jüdische Gesänge aufmerksam wurden und sie bearbeiteten, erhielten dadurch auch junge jüdische Musiker die Anregung, sich mit jüdischen Volksliedern zu befassen. Damals war in Rußland gerade die Auseinandersetzung mit den Volksliedern sehr aktuell, da sich russische Komponisten für russische Volkslieder und deren Verwendung auch in der Kunstmusik tatkräftig einsetzten. So fühlten sich manche jüdische Musiker berufen, ihre eigenen, jüdischen Volkslieder zu sammeln und sie für eine konzertmäßige Aufführung zu bearbeiten.“ *Ibid.*: 134.

³³⁰ „Wenn wir die Entwicklung der jüdischen Musik seit Beginn dieses Jahrhunderts überblicken, nehmen wir drei Phasen wahr: Die erste Phase beginnt mit dem Sammeln der jüdischen Volksmusik (jüdische Volkslieder und Volkstänze), den einfachen Bearbeitungen, die meistens als Harmonisationen zu betrachten sind, und sie endet, als mit dem aus dem Volkslied gewonnenen Themenmaterial die ersten freien Kompositionen (hauptsächlich einfache Klavierkompositionen, Werke für ein Soloinstrument mit Klavierbegleitung und kleine Kammermusikwerke) entstanden. Diesem letzten Punkt schließt sich die zweite Phase an. Während dieser wurden Kompositionen geschrieben, in denen versucht wurde, mit dem Volkslied-Material Neues zu formen (daher oft Rhapsodien, Paraphrasen, 'Kleine Stücke', Skizzen, Suiten, Tänze u.ä.) oder das Volkslied in ein eigenes Kolorit zu kleiden. Die dritte Phase, an die zweite anknüpfend, wird charakterisiert durch die starke Betonung der künstlerisch einwandfreien Ausarbeitung – sowohl bei den Bearbeitungen als auch beim Schaffen eigener frei erfundener Werke –, durch das Primat der Melodik und Rhythmik des palästinensischen Volksliedes und durch die Wahl aller Aufführungsbesetzungen und Kompositionsformen, wie sie bei anderen Völkern üblich sind.“ *Ibid.*: 137.

Želja za otkrivanjem tragova narodne pjesme u umjetničkoj glazbi Rothmüllera vodi i prema drugoj naznačenoj metodi u ispitivanju nacionalnoga u židovskoj glazbi, onoj analitičkoj. Potrebno je, dakle, pronaći distinktivno židovske karakteristike u *melodici*, *ritmici* i *harmonici*. Rothmüller u tome pogledu upozorava na to da se skladba može temeljiti i na tropima, melodijama zabilježenima biblijskim akcentima. Naime, njima se „uvijek u obzir uzimao osjećaj Židova i prije svega prenosio židovski izraz posebice stoga što su NEGINoT [tropi, op. D. L.] uvijek zvučali samo uz hebrejski jezik“.³³¹ Osim toga, „stalni je konzervativizam židovske liturgije priječio da dožive neželjeni razvoj pa se čitanje Tore uvijek činilo tradicionalnim, arhaičnim [...]“.³³² Osim što ističe ovu vezu s davninom, čini se da je Rothmülleru važno napomenuti koristi li pojedino djelo kakav narodni napjev. Pritom upozorava da je, za razliku od tropa, kod materijala koji vuče podrijetlo iz narodne pjesme moguće uočiti različite utjecaje drugih naroda, pa tako piše da je očit „utjecaj ruskih – ponajviše maloruskih –, čeških, poljskih, rumunjskih, čak njemačkih i mađarskih pjesama“.³³³ No za sagledavanje zalihe narodnih pjesama to ne predstavlja problem, budući da se „taj utjecaj nadoknađuje karakterističnim iznošenjem istočnoeuropskih Židova i prilagodbom“, koji su toliko snažni da se pjesme „osjećaju židovskima“.³³⁴

O tome koliko je Rothmülleru važno u određenom djelu pronaći trag tradicijske glazbe govori i primjedba o židovskom skladatelju Davidu Tamkinu. Premda je Tamkin „glazbu pisao slobodno, s obzirom na to da se smatrao prožetim hasidskim osjećajem“,³³⁵ Rothmüller smatra da bi njegova „uporaba prepoznatljivijeg glazbenog folklornog materijala postigla jasniju atmosferu hasidskog svijeta u pogledu glazbe.“³³⁶ S druge strane, kod nekih je skladatelja bio spreman načiniti ustupak

³³¹ *Ibid.*: 76 i dalje.

³³² „Wenn sich auch die NEGINoT im Laufe der Jahrhunderte vielen Veränderungen – Anpassungen an die neue Zeit und die jeweilige Umgebungsempfindung, Ausschmückungen oder Vereinfachungen, Einfügungen in fremde Tonarten – unterziehen mußten, so haben sie dennoch in erster Linie stets dem Empfinden der Juden Rechnung getragen und vor allem den musikalischen Ausdruck der Juden wiedergegeben, besonders auch dadurch, daß die NEGINoT nur in Verbindung mit hebräischem Text erklangen. Der konstante Konservativismus in der jüdischen Liturgie hemmte die unerwünschte Entwicklung der NEGINoT und ließ daneben den TORa-Vortrag immer als altüberliefert, archaisch erscheinen, obwohl er doch Assimilationsspuren aufweist.“ *Ibid.*: 76 i dalje.

³³³ *Ibid.*: 125.

³³⁴ „In welchem Verhältnis die originalen Melodien zu den nachgeahmten und übernommenen stehen, läßt sich nicht nachweisen und es wird verschiedenes darüber behauptet. Der Einfluß des russischen — meistens kleinrussischen —, tschechischen, polnischen, rumänischen, auch des deutschen und ungarischen Liedes ist feststellbar. Dieser Einfluß wird durch den charakteristischen Vortrag der osteuropäischen Juden und durch Adaptation manchmal so weit wettgemacht, daß die Lieder als jüdisch empfunden werden, ganz abgesehen davon, daß im allgemeinen nur wesensverwandte Lieder angenommen und adaptiert werden.“ *Ibid.*: 125.

³³⁵ ROTHMÜLLER 1975: 152 i dalje.

³³⁶ *Ibid.*: 153.

po tom pitanju. Recimo, u slučaju Ernesta Blocha ne samo da je riječ o folklorno neprepoznatljivom materijalu, već je ovaj skladatelj „iznosio židovske glazbene motive iz sebe“.³³⁷ No Rothmüller mu daje „posebno mjesto među skladateljima nacionalnog karaktera“,³³⁸ napominjući da Bloch „nije poznavao težnju za židovskom vrstom izraza“ te kako „skoro nikad nije morao posezati za melodijama narodnih pjesama.“³³⁹

Rothmüller kao kriterij za ulazak u ono što naziva *židovskom glazbom* navodi i prihvaćenost određenog djela u zajednici, povezanost s njom. „Ako tvorac stvori nešto što po vrsti, sadržaju i obliku odgovara njegovoj kulturnoj zajednici, nešto što ona može prihvatiti kao vlastito i s čime se može povezati, tada djelo može pripadati kulturnome krugu. O elementarnim posebnostima nacionalne glazbe ne može se suditi samo na temelju tradicionalne glazbe i narodnih pjesama. Kreativni umjetnik također će otkriti ili pronaći nove elemente izraza koji izvire iz njegova nacionalno-kulturnog osjećaja koji se potom prepoznaju specifičnima za vrstu njegova narodnog osjećaja i važe kao takvi.“³⁴⁰

No Rothmüllerov pokušaj određenja toga što bi bila uistinu *židovska glazba* nije bez pozadine. Premda već u uvodu kaže kako je „namjeravao dati povijesni pregled, koji bi trebao biti slobodan od svake polemike o biti ili postojanju 'židovske glazbe'“,³⁴¹ ne može se zanemariti da je godina početka rada na knjizi bila baš 1941.³⁴² Da je knjigu potaknuo podređeni položaj Židova, o tomu svjedoči i rečenica koju je Rothmüller dodao u kasnijem, engleskom izdanju: „U svakom je slučaju popis [skladatelja židovske glazbe, op. D. L.] dojmljiv, ne samo stoga što razotkriva duboko

³³⁷ „Gerade weil Bloch nicht einfach Melodien und Motive der jüdischen Volkslieder verwendet, sondern aus sich heraus jüdische musikalische Motive hervorholt, sind seine Kompositionen für die neue jüdische Musikkultur von größter Bedeutung.“ ROTHMÜLLER 1951: 154.

³³⁸ „Einen besonderen Platz unter den jüdischen Komponisten nationaler Prägung nimmt *Ernest Bloch* ein.“ *Ibid.*: 151.

³³⁹ „Das Ringen um eine jüdische Ausdrucksart kennt er eigentlich gar nicht. [...] Fast nie muß er zur Verwendung von Volksliedmelodien greifen [...]“ *Ibid.*: 151.

³⁴⁰ „Wenn ein Schaffender etwas erfindet, was in Art, Inhalt und Form seiner Kulturgemeinschaft entspricht, sodaß es von ihr als eigen, als verwandt angenommen werden kann, so wird das Werk dem betreffenden Kulturkreis zugeteilt. Über die elementaren Eigenarten einer nationalcharakteristischen Musik kann man nicht nur auf Grund der überlieferten Musik und der Volkslieder urteilen. Der schaffende Künstler wird auch neue Ausdruckselemente entdecken oder erfinden, die seinem nationalkulturellen Empfinden entspringen und die nachher als spezifisch für seine Volksempfindungsart erkannt werden und als solche gelten.“ *Ibid.*: 176 i dalje.

³⁴¹ *Ibid.*: xi.

³⁴² Usp. *ibid.*: xi.

ukorijenjenu predrasudu da je Židov 'tek izvođač,' već i zato što pokazuje veliku i stalno rastuću bujicu židovske glazbe koju danas pišu židovski skladatelji.³⁴³

Rothmüllerova knjiga doživjela je prijevod na engleski ubrzo nakon prvog izdanja, već 1953.³⁴⁴ I sama je engleska verzija objavljena u nekoliko izdanja, uz mnoge dodatke i ispravke. U njoj se spominje još veći broj židovskih skladatelja 20. stoljeća, pogotovo onih koji su živjeli i stvarali u Izraelu ili Sjedinjenim Američkim Državama. Takvo izlaganje Rothmülleru su omogućile i spoznaje do kojih je došao tijekom višekratnih posjeta Izraelu od 1951. do 1962. godine.³⁴⁵

Premda je sadržaj knjige u velikoj mjeri ostao jednak, engleska verzija opisuje i razvoj koji se u međuvremenu dogodio. Odnosi se to upravo na glazbu u Izraelu, budući da je tamošnji skladatelj u novom okruženju: „U odabiru i u tretmanu glazbenog materijala izraelski je skladatelj često manje ograničen no njegov kolega u dijaspori. Vjeruje da manje ovisi o tradicionalnim melodijama s pripadajućim židovskim tretmanom, budući da se te melodije sada mogu izvući iz promišljanja svakodnevnog židovskog života. To mu dopušta potragu za slobodnijim razvojem, čak i kada planira skladbu s nekom folklornom vezom. Koncept 'nacionalnosti' u Izraelu ima poprilično drugačiju kvalitetu od onoga što on sadrži za druge Židove.“³⁴⁶ No s obzirom na nove uvjete, postavlja se i pitanje kakvu je stoga ulogu imala ona *židovska* glazba o kojoj je Rothmüller nekoć govorio. Je li to bila samo nužna faza, koja se nedugo zatim okončala? Također, ako je izraelski skladatelj neopterećen *tradicionalnim melodijama*, tada zbunjuje sam završetak engleskog izdanja, budući da tu Rothmüller ponovno pokušava sažeti zajedničke karakteristike *židovske glazbe*, redajući notne primjere djela u kojima se koristi neki židovski napjev.³⁴⁷

³⁴³ „This survey of an impressive number of Jewish composers of the past half-century does not pretend to be exhaustive; there are others who may be regarded as on the borderline, and, too, the ranks are continually being increased. Nor do we claim any special merit in mere numbers. None the less, the list is impressive, not simply because it disposes of the deep-rooted prejudice that the Jew is 'only an executant,' but far more because it demonstrates the great and continually swelling stream of Jewish music being written to-day by Jewish composers.“ ROTHMÜLLER 1975: 269.

³⁴⁴ Usp. <https://www.worldcat.org/title/music-of-the-jews-an-historical-appreciation/oclc/1210352> (pristup 14. veljače 2021.).

³⁴⁵ Usp. ROTHMÜLLER 1975: 16.

³⁴⁶ „In his choice and treatment of the musical material the Israeli composer is often much less restricted than is his colleague in the Diaspora. He believes himself to be less dependent on the traditional melodies with their Jewish treatment, since such melodies can now be drawn from contemplation of the everyday Jewish life. This allows him to search for freer development, even when he is planning a composition with some folk connection. In Israel the concept of 'nationality' has a rather different quality from that which it implies for other Jews.“ *Ibid.*: 190.

³⁴⁷ Usp. *ibid.*: 291-307.

U engleskoj verziji knjige razrađeni je i poglavlje o određenju židovstva u glazbi. Između ostalog, Rothmüller se kritički osvrće na mnijenje Maxa Broda o ovoj temi, napominjući kako ovaj „i dalje vjeruje da se Mendelssohnova i Mahlerova glazba trebaju smatrati karakterističnima za Židove“.³⁴⁸ Na Brodovo mnijenje o tome da se ono židovsko može osjetiti u Mendelssohnovu violinskom koncertu, u detaljima kao i u cjelini,³⁴⁹ nameće mu se pitanje: „Je li itko drugi dobio takve doživljaje slušajući taj popularan koncert?“³⁵⁰ No čini se da je Brod bio tek jedan od onih koji su bili takvog mnijenja. Rothmüller će se stoga u nastavku zadržati na ovom slučaju, zapisujući sljedeće: „U Mendelssohnovu slučaju procjena o tom pitanju teška je jer se njegovo djelo često predstavlja kao djelo 'židovskog' skladatelja. Na koncertima kao i u sinagogama desetljećima je bilo uobičajeno predstavljati njegova djela kao židovsku glazbu, dijelom zato što se nije ni znalo za što bolje, a dijelom zato što su prolazila kao 'židovska glazba' uglednog ali zapravo nežidovskog skladatelja, čija je glazba ipak bila vrlo prikladna. Mendelssohnove skladbe izvodile su se u mnogim sinagogama, bilo kao instrumentalna djela, bilo kao obrade prilagođene pjevanju različitih molitvi. To se često događalo s određenim melodijama [...] koje se ni u kojem slučaju nisu mogle smatrati židovskima. Židovi srednje Europe posebno su bili naviknuti na slušanje ovih 'židovskih' melodija u svojem djetinjstvu, na židovskim službama ili u sinagogi. Ovdje se lako može opaziti povezanost; s obzirom na to da su u djetinjstvu prihvatili ove melodije kao židovske, čuvši ih ponovno kasnije u životu, nisu ni mogli nego smatrati ih židovskima. Oni koji nisu imali ovo iskustvo kao djeca, imali su drugačije reakcije.“³⁵¹ Kao da se u istoj knjizi neće naći i Rothmüllerove prethodno citirane rečenice o prihvaćenosti u zajednici, neovisno o samoj glazbenoj građi, kao kriteriju prema kojem bi nešto moglo nositi oznaku *židovske glazbe*.³⁵²

Rothmüller, nadalje, Maxu Brodu zamjera i da je u Mahlerovoj glazbi pokušao pronaći karakteristike koje bi dijelila s hasidskom narodnom pjesmom. Kako kaže, za „naš način razmišljanja to uopće ne utječe na stvar“,³⁵³ budući da se u takvim djelima „ne može pronaći ništa od umjetnosti Židova, ništa što bi se moglo smatrati izrazom njihovog židovskog duhovnog života.“³⁵⁴

³⁴⁸ *Ibid.*: 148.

³⁴⁹ *Ibid.*: 148.

³⁵⁰ *Ibid.*: 149.

³⁵¹ *Ibid.*: 149.

³⁵² Vidi gore bilješku 340.

³⁵³ ROTHMÜLLER 1975: 150.

³⁵⁴ *Ibid.*: 150.

No jedan je skladatelj u tome pogledu Rothmülleru zadao još više problema.

U prvom izdanju svoje knjige, onomu na njemačkom jeziku, na jednom je mjestu nabrojao one skladatelje čiju glazbu „Židovi prema njezinu izražaju ne osjećaju niti priznaju kao židovsku“.³⁵⁵ Umjetnički izraz ovih skladatelja, među kojima je i Arnold Schönberg, potječe iz njihove nežidovske okoline.³⁵⁶ Primjerice, Schönbergova „kantata [*Preživjeli iz Varšave*, op. D. L.] i Kol Nidre (...) nemaju nikakvog posebnog značenja za židovsku glazbu“.³⁵⁷ Rothmüller Schönberga na ovom mjestu ponajprije ističe kao „utemeljitelja i izgraditelja“³⁵⁸ dvanaesttonske tehnike, što je tada očito smatrao stranim onomu židovskom u glazbi.

Ipak, čini se da je u međuvremenu revidirao svoju ocjenu, o čemu svjedoči englesko izdanje knjige. Potkrepljujući vlastito mišljenje crticama iz života Arnolda Schönberga, Rothmüller ga ovaj put stavlja na posebno mjesto, pitajući se nije li upravo on „karika između zapadne glazbe i 'židovstva u glazbi“.³⁵⁹ Digresija je o Schönbergu i njegovim „židovskim“ djelima podulja. Naime, Schönberg se Rothmüllera dojmio kao netko tko potječe iz nežidovske sredine, ali je „rano prepoznao i cijenio svoje židovsko podrijetlo. Razvio je vlastitu religioznu filozofiju i njegov kredo nije se vezao za neku specifičnu religiju. Očitovao se kako nikada nije bio antireligiozan ili nereligiozan; bavio se uvijek iznova problemima kredo i religije; i to, kao i svime čime se bavio, vrlo intenzivno.“³⁶⁰ Rothmüller potom navodi i opisuje djela „na ovu temu [vlastito shvaćene religioznosti, op. D. L.]“³⁶¹ u što se ubrajaju *Jakovljeve ljestve*, *Biblijski put*, *Mojsije i Aron* i *Moderni psalmi*.

Ponovno se osvrćući na Schönbergova djela, Rothmüller će sada skladateljevo priklanjanje židovskim temama i sižeima dovesti u vezu s usponom nacizma i okolnostima koje su Schönberga

³⁵⁵ „Vorerst soll festgehalten werden, daß die Juden die Musik von Mendelssohn, Meyerbeer, Halévy, Offenbach, Rubinstein, Goldmark, Mahler, Schönberg u.a. nicht als ausdrucksmäßig jüdisch empfinden und anerkennen.“ ROTHMÜLLER 1951: 117.

³⁵⁶ Usp. *ibid.*: 117. „Diese alle hatten die Tendenz, im Kulturgebiet ihrer nichtjüdischen Umgebung unterzutauchen und einen künstlerischen Ausdruck zu formen, der diesem Geiste entspröß und entsprach.“

³⁵⁷ „Die Kantate 'Ein Überlebender von Warschau ('A Survivor from Warsaw' op. 46), komponiert auf eigene Texte für Sprecher, Männerchor und Orchester (1947), in der am Schluß auch ein traditionelles 'SCH'MA' vorkommt, ist ein sehr eindrucksvolles Werk, das sich nicht wesentlich von vielen anderen Werken Schönbergs, die wir nicht als jüdisch ansehen, unterscheidet. Sowohl diese Kantate, als auch das 'KOL NIDRE' (1938) für Sprecher, Chor und kleines Orchester bedeuten – vom Standpunkt des jüdischen Ausdrucks gesehen – kaum mehr als eine Verwendung jüdischer Themen und haben daher keine besondere Bedeutung für die jüdische Musik.“ *Ibid.*: 119.

³⁵⁸ „Gründer und Ausbauer“ *Ibid.*: 119.

³⁵⁹ ROTHMÜLLER 1975: 160.

³⁶⁰ *Ibid.*: 154.

³⁶¹ *Ibid.*: 154.

protjerale iz Europe. U tome kontekstu više pažnje ovaj put posvećuje skladbi *Kol Nidre*, „tonalitetnom djelu koje je naručila židovska organizacija“,³⁶² dok u slučaju skladbe *Preživjeli iz Varšave* kaže samo da je riječ o „kratkog sceni koja završava tradicionalnim *Shema Yisroel* (Čuj, Izraele)“. ³⁶³ Dotiče se nastanka i izvedbi djela *Mojsije i Aron*, ističući njegovu oratorijsku crtu i činjenicu da je izgrađeno na dvanaesttotskom nizu,³⁶⁴ a kratko se osvrće i na *De profundis*, „djelo koje je Schönberg posvetio Izraelu“. ³⁶⁵ Od nabrojanih djela Rothmüllera ipak ponajviše zaokuplja *Kol Nidre*, možda zato što skladatelj u njoj „koristi dio tradicionalnog aškenaskog napjeva“. ³⁶⁶ Schönberg je, naime, „uložio mnogo truda u proučavanje melodije napjeva *Kol Nidre* koji mu je bio dan, to jest tradicionalnog napjeva Aškenaza u mnogo verzija, onako kako je zapisan u 19. stoljeću. Heterogeni motivski materijal ovog napjeva smetao ga je kao i druge skladatelje. Zato je odabrao samo nekoliko motiva ili dijelova melodije i njima izgradio svoje djelo.“³⁶⁷

No čini se da neke druge Schönbergove osobine Rothmüller smatra ipak važnijima. U Schönberga on konstantno pronalazi stanovitu „njemačko-austrijsku“ crtu, koja se ogleda u „naglasku na glazbeno-tematskom sadržaju, kao i na motivskoj razradi unutar jasne i uravnotežene strukture i forme“, ³⁶⁸ odnosno u „majstorstvu u razradi tematskog materijala“, ³⁶⁹ kao „posljedici razvoja glazbe njemačko-austrijskih skladatelja devetnaestoga stoljeća“. ³⁷⁰ Želeći s jedne strane Schönberga ipak podvesti pod svoj pojam *židovske glazbe*, a s druge strane neprestano pronalazeći u bečkoga skladatelja nešto što tome pojmu baš i ne ide ususret, Rothmüller se našao na mukama. Stoga su i njegovi odgovori kontradiktorni. Ako je ono židovsko u određenoj građi (ritmu, melodiji ili tonalitetu³⁷¹) koja proizlazi iz jezika ili jezične sfere, u Schönbergovoj skladbi *Kol Nidre* ono se, prema Rothmüllerovu mnijenju, očituje kao *vlastiti* izraz židovstva i to „zbog krajnje snažnog i intenzivnog izraza teksta i glazbe“. ³⁷²

³⁶² *Ibid.*: 155.

³⁶³ *Ibid.*: 157.

³⁶⁴ Usp. *ibid.*: 159 i dalje.

³⁶⁵ *Ibid.*: 160.

³⁶⁶ *Ibid.*: 155.

³⁶⁷ *Ibid.*: 157.

³⁶⁸ *Ibid.*: 153.

³⁶⁹ *Ibid.*: 156 i dalje.

³⁷⁰ *Ibid.*: 157.

³⁷¹ Usp. *ibid.*: 162.

³⁷² *Ibid.*: 162.

Uostalom, kada Rothmüller govori o Schönbergu općenito, neprestano se vraća na drugu karakteristiku, „postupno razvijen vlastiti kompozicijski stil koji se temelji na sustavu dvanaesttonskih nizova“.³⁷³ Smatrajući da taj stil „ne ovisi u većoj mjeri ni o kakvoj govornoj infleksiji nekog jezika,“³⁷⁴ Rothmüller zaključuje da ni njegove melodijske linije „ne proizlaze ni iz jednog jezika niti jezične sfere, a ni nacionalnog niti ikakvog etničkog folklorističnog medija.“³⁷⁵ Koji put u ovome izdanju Rothmüller ipak napominje kako su kod bečkog skladatelja „načela dvanaesttonskih nizova od sekundarne važnosti“,³⁷⁶ kako „nisu primarni cilj, već se sadržajem i razvojem glazbenih ideja dokazuje vrijednost glazbenog djela“.³⁷⁷ Mnijenje je to koje bi, uostalom, i sam Schönberg podržao.³⁷⁸ No njegovo opetovano isticanje ove Schönbergove karakteristike podsjeća na odlučnost kojom ga je otpisao u prvom izdanju svoje knjige.

³⁷³ *Ibid.*: 161.

³⁷⁴ *Ibid.*: 161.

³⁷⁵ „[...] it is one of the reasons why such music does not seem to originate from any particular language or language sphere, or from national or ethnical folkloristic media.“ *Ibid.*: 162.

³⁷⁶ *Ibid.*: 153.

³⁷⁷ *Ibid.*: 153.

³⁷⁸ Usp. sljedeća mjesta: „Kad ljudi govore o meni, odmah me povezuju s užasom, s atonalitetom i sa skladbom s dvanaest tonova. Općenito se uvijek zaboravlja da su, prije negoli sam razvio ove nove tehnike, postojala dva ili tri razdoblja u kojima sam morao steći tehničko naoružanje, koje mi je omogućilo jasno stajati na vlastitim nogama, na način koji je priječio usporedbu s drugim skladateljima, kako prethodnika, tako i suvremenika.“ SCHOENBERG 1984e: 76; „Suvremena glazba iskoristila je moju pustolovnu uporabu disonanci. Ne zaboravimo da sam ja do toga došao postupno, kao rezultata dosljedne provedbe, koja mi je omogućila uspostaviti zakon emancipacije disonance, prema kojem se razumljivost disonance smatra jednako važnom kao razumljivost konsonance. Stoga disonance ne trebaju biti pikantni dodaci dosadnim zvukovima. One su prirodni i logični izdanci organizma. I ovaj organizam živi u frazama, ritmovima, motivima i melodijama življe no ikad prije. U posljednjih nekoliko godina pitali su me ako su određene od mojih skladbi 'čisto' dvanaesttonske, ili jesu li dvanaesttonske uopće. Stvar je u tome što ja to ne znam. Ja sam i dalje više skladatelj no teoretičar. Kada skladam, nastojim zaboraviti sve teorije i nastavljam skladati tek kad od njih oslobodim svoj um. Čini mi se hitnim odvratiti sve moje prijatelje od ortodoksije. Skladanje s dvanaest tonova nije ni približno toliko restriktivno niti isključivo kako se naširoko vjeruje. To je prvenstveno metoda koja zahtijeva logički red i organizaciju, a čiji bi glavni rezultat trebala biti razumljivost.“ *Ibid.* 1984f: 91 i dalje.

3.2. Pregled Rothmüllerovih djela prema popisu

Prije samoga razmatranja Rothmüllerovih skladbi trebalo je načiniti njihov popis (vidi Prilog 7). Kao polazišna točka poslužila mi je njegova deskripcija vlastita stvaralaštva,³⁷⁹ koja obuhvaća spomen mnogih skladbi. Osim skladateljevog naputka, veliku mi je pomoć u istraživanju pružio i mrežni katalog *WorldCat*.³⁸⁰ Sastavljanje popisa, s obzirom na neistraženost i raspršenost Rothmüllerova opusa, nužno se isprepletalo s prikupljanjem djela. Taj je pak proces trajao od travnja 2019., a ni danas se ne može smatrati dovršenim. Osim toga, pojavile su se i druge poteškoće, a među njima ne na posljednjem mjestu otežani uvjeti rada u arhivima i knjižnicama tijekom pandemije koju su izazvali jednako neistraženi virusi.

Vjerojatno će se u daljnjim istraživanjima naići na još kakvo neregistrirano Rothmüllerovo djelo. Već se, naime, tijekom dosadašnje potrage pokazalo da je smjernice za neka djela moguće naći na neočekivanim mjestima. Primjerice, podatak o skladbi *Mit Shakespeares XXX. Sonett* (koja je u popisu djela navedena pod brojem 61), kratkom svečarskom djelu za gudački kvartet, pronašla sam u jednom jedinom izvoru, nepotpisanom članku na stranicama *Wikipedije*.³⁸¹ Postojeći popis treba stoga uzeti kao provizoran. On sadrži pojedinačan unos za svako djelo o kojemu sam mogla prikupiti ikakav podatak. Stoga je i status pojedinih djela različit: neka su tek nominalno poznata, za druga mi je bilo moguće doći jedino do podatka o mjestu pohrane, a manji broj djela bio mi je dostupan i u notnom zapisu pa sam ih mogla pobliže razmatrati. Za potrebe ovoga rada prikupila sam sva djela do kojih put nije bio zapriječen uslijed posebnih knjižničnih i arhivskih uvjeta.³⁸²

Nastojala sam doći do podatka o tomu jesu li sačuvane Rothmüllerove za sada nominalno poznate skladbe, poput onih studentskih i nekolicine drugih, no ti naponi do danas uglavnom nisu urodili plodom. Ako su sačuvane, moglo bi se dogoditi da su pohranjene na nekom neočekivanom mjestu,

³⁷⁹ Usp. ROTHMÜLLER 1951: 158 i dalje; ROTHMÜLLER 1975: 231 i dalje. Potonja inačica Rothmüllerove knjige sadrži doslovan prijevod citiranog ulomka iz najranijeg izdanja na njemačkom, no pridodan je spomen još jednog djela: „Pjesma nad pjesmama”, ljubavna idila u četiri scene, za plesače, recitatore i orkestar, na tekst iz Biblije (1953).“ Ova je skladba, u Rothmüllerovoj klasifikaciji vlastitih djela, pripala trećoj skupini.

³⁸⁰ ***: <https://www.worldcat.org/> (pristup 7. ožujka 2021.).

³⁸¹ ***: https://en.wikipedia.org/wiki/Marko_Rothm%C3%BCller (pristup 12. prosinca 2020.).

³⁸² Poznato je kako se neka još neprikupljena djela čuvaju u arhivu njujorškog Židovskog teološkog seminara. Pristup tom dijelu građe onemogućen je zbog izgradnje knjižnice, o čemu sam primila obavijest u e-mailu u ožujku 2020. Također, Židovska općina Zagreb čuva djela do kojih pristup u ovom trenutku nije moguć zbog sanacije uslijed oštećenja nastalih u seriji potresa koji su pogodili Zagreb počevši od 22. ožujka 2020.

da se nalaze u neobrađenim materijalima knjižnica³⁸³ ili pak da se čuvaju u privatnim zbirkama osoba kojima je Rothmüller profesionalno ili obiteljski bio blizak.³⁸⁴ Srećom, neke skladbe koje sam u početku sastavljanja popisa smatrala zagubljenima u međuvremenu sam pronašla, i to posve slučajno. *Praeludium i fughetta* za orgulje (broj 35 u popisu skladbi), primjerice, skladba je čije se mjesto pohrane nije moglo identificirati jednostavnim pretraživanjem internetskih stranica. Da je sačuvana, otkrila sam sasvim nenadano u prepisci s djelatnicima knjižnice Felicija Blumental u Tel Avivu, prilikom prikupljanja Rothmüllerove korespondencije s Joachimom Stutschewskym.

Popis Rothmüllerovih djela u ovome radu sastoji se od podatka o naslovu djela, o sastavu za koji je skladano, godini nastanka, stanju građe i mjestu pohrane, uz dodatne bilješke. Kao pojedinačne jedinice u popis sam unijela, dakako, samostalne skladbe ili pak cikluse, za one slučajeve gdje ih je u ciklus združio sam skladatelj.

Premda nužno nepotpun i nedovršen, popis mi je ipak pomogao orijentirati se u neočekivano opsežnom Rothmüllerovu opusu. Trenutno ga čine unosi za 65 djela. Inačice pojedine skladbe koju sam pronašla za više različitih sastava zabilježila sam kao jednu jedinicu. Takve sam inačice istaknula u rubrici „izvođački sastav“. Slučaj je to, primjerice, sa skladbom *Aforizmi* (broj 27), izvorno namijenjenom harfi, ali koja postoji u tiskanom izdanju i za klavir.³⁸⁵ Slično je s djelima koja se već u naslovu nude različitim izvođačima, poput *Psalma, muzike za violu ili violončelo i komorni orkestar* (broj 37). Kod onih inačica koje sam kategorizirala kao skice ili klavirske izvratke, podatak o tome istaknula sam u rubrici „bilješke“. Takav je primjer skladba *Od rata do mira* (broj 51), klavirsku inačicu koje nisam smatrala samosvojom, budući da su u njoj upisani nastupi pojedinih orkestralnih dionica. Skladba *Tirsa Jafa – Mikol hamudot* (broj 46) predstavlja izniman slučaj. Unatoč tomu što su ovdje posrijedi skice stavaka *Elegične suite*, odnosno neinstrumentirani stavci, *Elegična suite* (broj 47) donosi i jedan novi stavak. Budući da nije riječ o identičnom sadržaju, *Tirsa Jafa – Mikol hamudot* vodi se u popisu kao samosvojna skladba.

³⁸³ Elliott Kahn, bivši arhivist Židovskog teološkog seminara u New Yorku, prenio mi je e-mailom u travnju 2020. kako mu je Rothmüllerova druga supruga svojedobno poručila da se njegova ostavština nalazi na Sveučilištu u Indiani. Unatoč tomu što se u daljnjem istraživanju nije potvrdilo da se ondje čuva kakva opsežnija Rothmüllerova ostavština, dotok informacija „na daljinu“ uvijek ostavlja sumnju u to jesu li materijali možda zametnuti jer su neobrađeni.

³⁸⁴ Tražeći djela kontaktirala sam sa skladateljevim sinom, Danielom Rothmüllerom, koji danas živi u Los Angelesu. Podaci koje sam doznala u toj komunikaciji nisu pridonijeli otkrivanju moguće lokacije zagubljenih skladateljevih djela niti kakvih drugih okolnosti iz njegova života koji bi koristili ovom istraživanju. Korespondenciju sam vodila u nekoliko navrata tijekom razdoblja od ožujka do studenog 2020.

³⁸⁵ Usp. ROTHMÜLLER 1951: 158.

Popis sam poredala kronološki, kako bi se mogle ustanoviti eventualne stilske mijene. Taj je zadatak olakšao sam skladatelj, koji je na većini svojih partitura zabilježio mjesto i godinu nastanka. U slučajevima u kojima nije postojao podatak o godini nastanka, najčešće zbog nemogućnosti prikupljanja građe ili izostanka preciznog podatka s partiture, ona je naznačena barem okvirno. Pritom sam se služila izvorima u kojima se dotično djelo spominje, iz čega proizlaze prijedlozi u popisu („do“, „oko“, „između“ ili slično), koji okvirno ocrtavaju vrijeme nastanka. U takve se izvore ubrajaju pojedina pisma iz Rothmüllerove korespondencije sa Stutschewskym ili već spomenuto pismo Duganu, potom Rothmüllerovi napisi (prije svih njegova knjiga *Die Musik der Juden*), ali i svojevrsni oglasi za druga tiskana djela, koje je moguće naći na zadnjim stranicama tiskanih izdanja.³⁸⁶ Pokatkad je podatak o dataciji bio dostupan jedino preko mrežnih kataloga koji sadržavaju opis djela. Među djelima bez precizirane datacije u nekim sam slučajevima na temelju podatka o glazbenoj vrsti ili o stihovnomu predlošku mogla pretpostaviti razdoblje u kojemu je djelo nastalo. Primjerice, za *Popijevke na tekstove Else Lasker-Schüler* (broj 24), koje se tek jednom spominju u Rothmüllerovoj knjizi,³⁸⁷ pretpostavila sam da su nastale u skladateljevu „bečkom“ razdoblju, kada je skladao popijevke i na stihove drugih pjesnika na njemačkom jeziku, kao što je Karl Kraus, prema kojima su skladatelji Schönbergova kruga imali određeni afinitet.

Pogledaju li se godine nastanka skladbi, moglo bi se zaključiti da je Rothmüller skladao tijekom većeg dijela života. Njegove prve skladbe po svemu sudeći datiraju iz sredine dvadesetih godina dvadesetog stoljeća. Osim zborskih obrada židovskih napjeva, u najraniju grupu ulaze njegovi studentski, mahom zagubljeni radovi (od broja 1 do 16). O djelima iz ovoga razdoblja doznajemo tek posredno. No u tome razdoblju nastaje i zbirka *Jevrejske narodne popijevke*, tiskana 1925.³⁸⁸ S obzirom na to da je riječ o *zapisima* dvadeset i sedam jednoglasnih tradicijskih napjeva, nisam je uvrstila u popis Rothmüllerovih skladbi, no pridružena je popisu njegovih radova druge vrste (vidi Prilog 10). Zadnja je Rothmüllerova poznata skladba *Sonata za kontrabas* iz 1980. godine (broj 65). U kasnijem se Rothmüllerovu stvaralaštvu susreću nešto veći razmaci između nastanka

³⁸⁶ Primjerice u ROTHMÜLLER 1938b.

³⁸⁷ Usp. ROTHMÜLLER 1951: 159.

³⁸⁸ Mrežni katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu kao godinu nastanka navodi 1923. Podatak o godini nalazi se na naslovnici zbirke, no posljednja brojka nije jasno čitljiva. Smatram da je točna godina nastanka 1925. jer je na naslovnici, uz gregorijanski, naveden i hebrejski datum, godina 5685. Ta bi godina trebala obuhvaćati 1924. i 1925. godinu. Uostalom, naveden je i podatak o izdavaču, Udruženju židovskih izviđača, koje je osnovano tek 1924. Za ovo posljednje usp. *** 2021.

pojedinih djela. Takvo je razdoblje od 1945. do 1953. godine, u kojemu bi se izostanak skladanja mogao pripisati Rothmüllerovim aktivnostima na opernoj i koncertnoj sceni ili na pisanju opsežne povijesti židovske glazbe.

U Rothmüllerovu opusu, počevši od njegovih bečkih studentskih skladbi, prevladavaju komorni sastavi. U nekim su slučajevima posrijedi nestandardni sastavi (kao što je to u djelima *Sonata za tri harfe*, *Trio za tri trombona*, *Duo za trombon i udaraljke* ili *Divertimento* za trombon, udaraljke i gudački orkestar) ili pak neočekivan odabir vrste s obzirom na dotično glazbalo (kao što je slučaj sa *Sonom za kontrabas* ili *Suikom za dva violončela*). Moguće je da su ovakve skladbe nastajale na narudžbe pojedinih izvođača, dakle namjenski, za konkretnu izvedbu. Takvo što dade se potkrijepiti i već citiranom izjavom iz Rothmüllerova pisma Stutschewskom.³⁸⁹ Prema nekim je sastavima Rothmüller u određenom razdoblju pokazivao više sklonosti. Premda je zbarski sastav izrazito zastupljen među djelima nastalima u kasnim dvadesetim i u prvoj polovici tridesetih godina, u kasnijem stvaralaštvu posve izostaje, barem prema trenutno dostupnim podacima. Trajnu Rothmüllerovu zaokupljenost privukla je popijevka kao vrsta, najčešće pisana za glas i klavir, a ponekad i za glas i veći sastav (takav je primjer orkestralna obrada popijevke *Pogledaj me!*). U nekoliko je navrata Rothmüller skladao i za orkestralne sastave: prvenstveno za gudački orkestar, združujući ga s drugim instrumentima ili glasom (*Psalam 13*, *Divertimento* za trombon, udaraljke i gudački orkestar), a jednom samostalno (*Simfonija* za gudački orkestar, koja je za sada samo nominalno poznata). Komornom se orkestru obratio dva puta (u djelu *Psalam* za violu ili violončelo i komorni orkestar te u *Elegičnoj suiti* za glas i komorni ansambl). Nešto bujniji, simfonijski zvuk tražio je u glazbi za balet *Od rata do mira* (broj 51), a možda³⁹⁰ i u spomenutoj obradbi popijevke *Pogledaj me!* (broj 38) te u ljubavnoj idili *Pjesma nad pjesmama* (broj 52) za plesače, recitatore i orkestar. Nominalno je poznato još jedno djelo za orkestar, naime *Simfonijski stavak* (broj 59), koji je Rothmüller spomenuo samo jednom. U pismu Hansu Moldenhaueru, u kojem mu je poslao i skicu drugog djela,³⁹¹ upozorio je: „Na pozadini [skice koju Rothmüller šalje, op. D. L.] jest početak nečeg sasvim drugog, i to također skica početka ('Simfonijskog stavka' za orkestar).“³⁹²

³⁸⁹ Vidi bilješku 303.

³⁹⁰ U slučaju djela koja nisu pronađena pa se o tome može samo nagađati.

³⁹¹ O tome više u poglavlju 3.3.4.

³⁹² „the back was the beginning of something else, and a very beginning sketch too (for a 'Symphonic movement' for orchestra).“ ROTHMÜLLER 1958b.

Sama je skica vrlo nejasna i oskudna te zasad nije pronađen trag koji bi upućivao na to da je Rothmüller djelo dovršio.

Tiskana Rothmüllerova djela objavili su bečki izdavač Jibneh i zagrebački Omanut, svaki od njih po šest naslova. Samo je *Tri pjesme Vladimira Nazora* (broj 29) objavio zagrebački Nakladni zavod Albini, a jedno nepronađeno djelo, *Pogledaj me!* (broj 38), izašlo je u Nakladi Šidak.³⁹³ Kasnija djela pojavila su se u katalozima drugih izdavača: *Divertimento* za trombon, udaraljke i gudački orkestar (broj 53) objavio je izdavač Hawkes and Son, a dva „američka“ djela koja u sastav uključuju trombon (broj 63 i 64) izdala je Trombone Associaton Publishing of Wsn Ma. Recentniji interes za Rothmüllerova djela očituje se u publikacijama američkog izdavača Hal Leonard, koji je 2019. ponovno objavio ranije Rothmüllerove zberske obrade (broj 19 i 20). Manji broj skladbi, prema sadašnjim spoznajama tek pet, postoji *isključivo* kao rukopis (skladbe navedene pod brojem 23, 25, 35, 39 i 56).

Najveći broj djela postoji u hibridnim izdanjima, s rukopisnim i karakteristikama tiskanog izdanja. Čak i ako je stanje nekog izdanja potpuno nalik tisku, kod takvih nije bilo moguće identificirati izdavača, a neke rukopisne crte uvijek su potvrđivale da nije riječ o običnom tisku. Takve su, primjerice, rukopisne verbalne upute za izvođenje, u nekim partiturama nejednak izgled ključeva, različita debljina linija i slično. S druge su se strane nametale rasprostranjene reprodukcije rukopisa koji je evidentno autorov, ali iznimno pedantno i pregledno izrađen. Stanovitu pomoć u određivanju statusa ovakvih slučajeva pružili su opisi u katalozima fondova drugih knjižnica. Elliott Kahn, sastavljač popisa Rothmüllerovih djela u Židovskom teološkom seminaru u New Yorku, naveo je u takvim slučajevima samog Rothmüllera kao izdavača. Jascha Nemtsov, koji je popisao i opisao brojna Rothmüllerova djela, ponajviše ona iz Nacionalne knjižnice Izraela u Jeruzalemu, mnoga je takva izdanja označio kao „Eigenverlag“ (vlastito izdanje).³⁹⁴ U popisu koji je dijelom mojeg rada takve sam slučajeve stoga naznačila kao „vlastito izdanje“, eventualno uz godinu izdanja koja je zabilježena na naslovnoj stranici ili kao bilješka drugdje u notama.

³⁹³ Podatak o tome nalazi se na zadnjoj stranici tiskanog Jibnehovog izdanja *Triju palestinskih ljubavnih pjesama* (broj 33). Usp. ROTHMÜLLER 1938b.

³⁹⁴ Opisi E. Kahna dostupni su na mrežnom katalogu Židovskog teološkog seminaru u New Yorku. Popis J. Nemtsova odnosi se zapravo na potsdamski arhiv nove židovske škole koji čuva reprodukcije Rothmüllerovih djela prikupljenih iz raznih arhiva diljem svijeta (vidi NEMTSOV 2008: 303 i dalje).

Rothmüller je dugi niz godina ulagao napore ne bi li Omanut, društvo čijem je radu sam kumovao, bilo zagrebačko, bilo ciriško, opskrbio repertoarom. No, ponekad po svemu sudeći nije bilo vremena za čekanje službenog izdavača, budući da je skladbe trebalo izvesti. Ne čudi stoga što se „vlastita izdanja“ počinju javljati u Rothmüllerovo ciriško doba, i to nakon 1940. godine, kada se Omanut „preselio“ u Zürich, gubeći dragocjene izdavačke mogućnosti koje je imao u Zagrebu. Upravo takvim izdanjima, umnoženima onovremenim tehnikama reprodukcije,³⁹⁵ treba zahvaliti da je većina Rothmüllerovih djela uopće sačuvana i da se nalazi na raznim, međusobno udaljenim lokacijama. O takvoj se okolnosti moglo pretpostaviti već iz citata Rothmüllerove korespondencije sa Stutschewskym.³⁹⁶

Iz pregleda samih naslova Rothmüllerovih djela zamjetno je da značajno mjesto zauzimaju skladbe očigledno vezane za židovsku zajednicu. Očigledno stoga što je riječ o uglazbljenim tekstovima na jidišu ili na hebrejskome, što ga češće izgovara zbor nego solisti, što uz naslov stoji opaska „za bogoslužje“ ili je pak riječ o duhovnim djelima. Uzme li se u obzir Rothmüllerova karakterizacija vlastitih djela, treba se prisjetiti da je i instrumentalnim djelima kanio oblikovati repertoar *židovske* glazbe.

Kao što je slučaj sa svakim popisom djela, i ovaj otvara mogućnosti za nova istraživanja. Ona bi se mogla usredotočiti na pronalazak djela koja se danas smatraju zagubljenima: Rothmüllerove studentske skladbe (od broja 1 do 16), skladbu *Adonaj moloh* za mješoviti zbor i orgulje (broj 34), *Sonatu u d-molu* za klavir (broj 44), *Simfoniju* za gudački orkestar (broj 31) i *Popijevke na tekstove Else Lasker-Schüler* (broj 24).³⁹⁷ Kako bi se pak mogao analizirati čitav opus, bilo bi dobro doći i do onih djela o čijemu mjestu čuvanja postoji biljeg u sekundarnoj literaturi. Tako bi *Haškivenu (za bogoslužje)* (broj 18), skladbu *Pogledaj me!* u dvjema inačicama (za glas i klavir te za glas i orkestar) (broj 38) i *Ec hajim* za bogoslužje (broj 32), trebalo potražiti u arhivu Židovske općine Zagreb. *Rapsodijski kvartet* (broj 25) i *Rain That Falls* za glas i klavir (broj 56) nalaze se u knjižnici Židovskog teološkog seminaru u New Yorku. Ondje, ali i u knjižnici Sveučilišta Floride čuva se *Duo za trombon i udaraljke* (broj 64). U njujorškom Židovskom teološkom seminaru i u Židovskoj općini Zagreb trebala bi se nalaziti *Šir Haširim*, odnosno *Pjesma nad pjesmama*, ljubavna idila u

³⁹⁵ U podacima dostupnima na mrežnom katalogu njujorškog Židovskog teološkog seminaru za mnoga je djela naveden opis „black-line print“. Riječ je o „praktičnoj metodi reprodukcije koja je omogućavala izradu i prodaju preslika po povoljnijoj cijeni“, a koju su „naveliko koristili skladatelji čija djela još nisu tiskana“. BECK 1991: 19.

³⁹⁶ Vidi bilješku 304.

³⁹⁷ Za mjesta na kojima bi se ta djela još mogla čuvati vidi bilješke 383 i 384.

četiri scene (broj 52). Daljnje istraživanje moći će ići u smjeru prikupljanja podataka o eventualnim izvedbama Rothmüllerovih djela, kako bi se istražio odjek što su ga polučila njegova djela u koncertnom životu Beča i Zagreba prije njegova odlaska u Zürich, kao i u svim njegovim daljnjim boravištima. Svako sljedeće istraživanje moći će se usredotočiti na neki aspekt Rothmüllerova opusa, no zbog opće neistraženosti sam popis ipak će dati polazišnu osnovu. Primjerice, u razmatranju „židovskih“ Rothmüllerovih skladbi poslužit će podatak o izdavaču kojem je bilo stalo do njihova tiskanja. No tek uz paralelnu analizu skladbe i istraživanje estetičke orijentacije pojedinog izdavača moći će se otkriti jesu li neki specifični motivi utjecali na Rothmüllerovu glazbu, na odabir vrste, sastava, skladateljske tehnike. Važan za daljnje istraživanje bit će napose uvid u cjeloviti opus, unutar kojeg će se eventualno moći odrediti značenje, to jest karakteristike i doseg određenog momenta, kao što je dodir sa skladateljima Schönbergova kruga.

3.3. Analize Rothmüllerovih djela

Načiniti izbor Rothmüllerovih reprezentativnih skladbi nije lak zadatak. Otežava ga nedostupnost određenih skladbi, ostavljajući pomisao na to da bi baš djela koja nisu do danas pronađena mogla biti najupečatljivija. S druge strane, nameće se i pitanje prikladnog kriterija pri odabiru djela. Mogao bi biti kronološki, u kojemu bi se slučaju stekao uvid u „rano, srednje i kasno razdoblje“ skladateljeva stvaralaštva. Mogao bi se povesti kategorijom glazbene vrste ili pak različitim sastavima kojima je Rothmüller pristupao. Također, privlačnim se čini pisati o onim djelima o kojima je već netko, uključujući i samog skladatelja, štogod napisao. Odabir pojedinih djela u ovome radu vodit će se i takvim kriterijima, pokušavajući ilustrirati raznolikost Rothmüllerova opusa.

3.3.1. Prije Beča – između aranžmana i djela

Već je bilo riječi o tome da 1920-ih i ranih 1930-ih godina među Rothmüllerovim skladbama prevladavaju one zborske pa ih ni ovo razmatranje neće zanemariti. Premda je u priloženom popisu djela tek na sedamnaestome mjestu, *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme* zbarski je ciklus koji sadržava i dvije najranije poznate Rothmüllerove skladbe. Dvije su pjesme, *Ja šimha* i

Anešama lah, nastale u Zagrebu 1928. godine, dakle netom prije odlaska u Beč, dok su druge dvije (*Šalom alehem* i *El nora alila*) nastale nakon povratka u Zagreb, godine 1933. S obzirom na to da su dvije pjesme iz 1928. jedine poznate skladbe iz skladateljeva predbečkog razdoblja, zavodljiva je pomisao na to da je u njima, uspoređujući ih s onima iz 1933., moguće uočiti Rothmüllerove skladateljske dosege u dvama različitim razdobljima, da će se dakle naslutiti rane crte njegove skladateljske osobnosti, pa tako možda i razlog zašto se odlučio na učenje kod Berga.

Kako otkriva već njegov naslov, ovaj ciklus svjedoči o ranom Rothmüllerovu interesu za stvaranje onoga što će nazvati „židovskom glazbom“. Jasno se razabire skladateljeva predodžba o tome da ona treba počivati na nekom tradicijskom napjevu, pa i način kako pristupiti takvoj građi. U slučaju ovih pjesama, potraga za izvorištem napjeva olakšana je time što na nj upućuje sam skladatelj, zapisujući u predgovoru tiskanog izdanja sljedeće: „Ove 'Četiri sefardske religiozne narodne pjesme' zapisao sam u Sarajevu. Pjevao mi ih je Šimon Perera. Ponikle u bogoslužju, one u ovoj obradbi nisu namijenjene hramskoj, nego svjetovnoj izvedbi. Stoga nisu štampane sve kitice. Metronome ne treba uzeti doslovce. U interpretaciji valja uvažiti da Sefardi pjevaju nazalno.“³⁹⁸ S obzirom na to da duhovna glazba sarajevskih Sefarda i danas slovi kao ona koja je zbog „zatvorenosti sefardskog miljea“ ostala najmanje podložna utjecajima,³⁹⁹ i Rothmülleru se još tada mogla dopasti kao prilika za rad sa starijim slojem tradicije.

Doduše, postoje istraživanja o glazbi bosanskih Sefarda koja donose i drugačije poglede. Tako, primjerice, etnomuzikologinja Ankica Petrović na temelju zapisa i usporedne analize duhovnih napjeva sefardske zajednice u Bosni, točnije u Sarajevu, pretpostavlja upravo snažan utjecaj dominantne lokalne kulture, odnosno glazbe „urbanog islamskog društvenog sloja koja je više ili manje sadržavala elemente turske glazbene kulture“.⁴⁰⁰ U više radova napominje da takve

³⁹⁸ ROTHMÜLLER 1933a: nepag.

³⁹⁹ „Muzički oblici duhovne muzike u Bosni, naročito u Sarajevu, nisu se vijekovima mijenjali iz ranije navedenih razloga zatvorenosti sefardskog miljea, te skoro nikakvog uticaja ostalih grupa Jevreja. [...] Svjetovni muzički oblici su nastali djelomično u Španiji, Orijentu, na Balkanu i u Bosni, ponajviše u Sarajevu, manje u provinciji. Oni su dosta bazirani na prihvaćenim napjevima loko sredine. Sinagogalne melodije u većini ne nose te uticaje. Napjevi molitvi za Pesah, Šavuot, a posebno za Roš ašana i Jom kipur sadrže obilje muzičkih motiva koji nisu vezani za sredinu u koju su Sefardi došli. Ti elementi su vjerovatno preuzeti iz davne istorije tj. iz jevrejske države u doba proroka. To su sačuvani obrasci ili cijelih ili pojedinih dijelova drevnih molitvi. To možemo uporediti i sa pravilnim izgovorom starog hebrejskog, biblijskog jezika koga su Sefardi, za razliku od aškenaskih Jevreja, skoro potpuno sačuvali. Ako prihvatimo ove činjenice da su Sefardi sačuvali mnoge dijelove tradicije, onda se to odnosi pogotovo na dobar dio muzičkih oblika. Ovi muzički oblici (napjevi) su autohtoni i nemaju skoro nikakve veze sa orijentalnim i loko uticajima.“ KAMHI 2017: 14.

⁴⁰⁰ PETROVIĆ 1982: 38 i dalje.

karakteristike sefardska manjina nije prihvatila pod prisilom, već kao srodne vlastitima.⁴⁰¹ Druga pojava u kulturi bosanskih Sefarda koju spominje, a koja ne podupire mnijenje da njihovi napjevi potječu iz židovske „države u doba proroka“,⁴⁰² jest reforma bogoslužja. Naime, u prvoj polovici 20. stoljeća „modernizirana liturgija postala je popularna među sefardskim i aškenaskim Židovima u Sarajevu, a posebice među članovima mlađe 'europeizirane' generacije.“⁴⁰³ U namjeri da se i tamošnje bogoslužje dovede u sklad s težnjama reforme, uveden je pod vodstvom rabina Avrama Kapona višeglasni zbor, a s time nužno nov i drugačiji repertoar. Vrijeme djelovanja Avrama Kapona u Sarajevu obuhvaća razdoblje od 1900. do 1920. godine,⁴⁰⁴ nakon čega je upravo Rothmüller mogao doći u Sarajevo i zapisati napjev Šimona Perere.

Premda je Rothmüller obradbe napjeva namijenio „svjetovnoj“ tj. koncertnoj izvedbi, molitvena funkcija čini se da nije posve isključena, budući da homofoni slog sugerira kako je u prvom planu razumijevanje značenja riječi. To se ponajviše očituje u pjesmi *Anešama lah*, pokajničkoj molitvi za Dan pomirenja. Ova je obradba zanimljiv predmet razmatranja stoga što je isti napjev Rothmüller iskoristio u kasnijem djelu *Sonata-fantazija* za klavir iz 1936., djelu iz njegova ciriškog razdoblja.

Rothmüller donosi i sljedeći zapis teksta:

“Anešama lah veaguf paolah
cur ašer en dome lah husa al amalah
Ašeru darkehem gevarim bemicvat jom akipurim
veal timalu meila bejom u asur baahila.”⁴⁰⁵

Na internetskoj stranici Jevrejske zajednice Bosne i Hercegovine ovi su stihovi prevedeni na sljedeći način:

“Duša je Tvoja, a i tijelo Tvoje je djelo
Stijeno kojoj nema slišnog smiluj se na činjenje svoje.

⁴⁰¹ Vidi PETROVIĆ 1982; PETROVIĆ 1985.

⁴⁰² KAMHI 2017: 14.

⁴⁰³ PETROVIĆ 1982: 47.

⁴⁰⁴ *Ibid.* 46.

⁴⁰⁵ ROTHMÜLLER 1933a: 10.

Blagosloven da je put vaš, ljudi, koji idete za zapovijedu Yom aKipurima,
I nemojte ** u dan u koji je zabranjeno jesti.”⁴⁰⁶

Ako je spomenuti Šimon Perera napjev *Anešama lah* izveo sukladno gornjoj dionici tiskanog izdanja Rothmüllerova ciklusa, tada je riječ o napjevu koji nije bilo teško zapisati i obraditi u parovima četverotaktnih rečenica (vidi Prilog 11). Cezura u Rothmüllerovu zapisu (t. 6),⁴⁰⁷ koja sugerira da se radi o tekstem uvjetovanim frazama, ne umanjuje taj dojam. Ipak, na dva mjesta (t. 5 i 13) osminska figura zapisana je tako da obuhvaća nekoliko tonova u taktu koji im slijedi (prva dva tona u t. 6 i prvih pet tonova u t. 14). Takav zapis jest posljedica grupiranja melizama pod jednim slogom u jednu figuru. No dolazak prve, teške dobe u taktu na središnji dio te figure stvara ritamsko odstupanje od očekivanih naglasaka u okviru taktova. Par rečenica (t. 1-8) ponavlja se uz neznatne ritamske varijacije koje ovise o tekstu (t. 9-16), što u cjelini daje 16 taktova. Pritom jedna glazbena rečenica odgovara jednoj rečenici molitve, a u napjevu svaka od njih završava tonom *c* (t. 4, 8, 12, 16). Odnos tona *c*, svojevrsnog *finalisa*, i tona *g*, petog stupnja koji se višekratno pojavljuje (t. 1, 3, 9, 11), kao i obrisi melodije, upućuju na okvir melodijskog (*c*-)mola. Jedino odstupanje koje se pritom pojavljuje jest ton *a* nakon tona *b*, to jest silazni niz tonova *c-b-a-g* (t. 10-11, 15), dorskoga prizvuka. Napjev je pretežno silabički, dok se tek na nekoliko slogova pjeva veći broj tonova. Istovremeno, melizmi na početku obuhvaćaju četiri tona (t. 2, 4, 5-6, 10), no na kraju kao svojevrsna kulminacija nastupa melizam od sedam tonova (t. 13-14). Ton *g* koji se dosiže netom prije melizma (t. 13) ujedno je i najviši ton čitave skladbe, njen vrhunac.

Napjev zapisan u rasponu od jedne oktave, bez obilatih melizama ili drugih solističkih gesta, skladatelju je poslužio kao temelj harmonizacije za četveroglasni mješoviti zbor. Zborske obradbe, harmonizacije židovskih napjeva *poniklih u bogoslužju*, nisu bile neuobičajene u Rothmüllerovo doba, pa čak ni ranije, u 19. stoljeću. Takvu praksu, u kontekstu ondašnje reforme židovskog bogoslužja, spominje u knjizi *Die Musik der Juden* iz 1951. Pišući svoju knjigu sredinom 20. stoljeća, Rothmüller je takvim djelima zamjerao pretjeranu asimiliranost, unatoč tome što je i sam 1920-ih godina bio zaokupljen stvaranjem sličnih skladbi. *Anešama lah*, naime, izgleda poput kakvog slobodnije riješenog harmonijskog zadatka na nekoj glazbenoj akademiji. Jedva

⁴⁰⁶ ***: [https://www.jews.ba/post/118/Ane%C5%A1ama-Lah-\(iz-ve%C4%8Dernje-slu%C5%BEbe-za-Jom-akipurim\)](https://www.jews.ba/post/118/Ane%C5%A1ama-Lah-(iz-ve%C4%8Dernje-slu%C5%BEbe-za-Jom-akipurim)) (pristup: 17. travnja 2021.).

⁴⁰⁷ Oznake taktova odnose se na izdanje ROTHMÜLLER 1933a.

odstupajući od pravila nauka o harmoniji koji je mogao upoznati na zagrebačkim predavanjima, Rothmüller je harmonizirao napjev akordima glavnih i sporednih stupnjeva c-mola.

Prvu je četverotaktnu rečenicu Rothmüller iskoristio kako bi dva puta (odnosom dominante i tonike u t. 1 i 9 te autentičnom kadencom u t. 4 i 12) potvrdio osnovni tonalitet. Ipak, građa akorada razlikuje se i na malom prostoru. Rothmüller prvi ton (*g*, peti stupanj) učeterostručuje u slogu mješovitog zbora, kako bi se tek drugom tonu (*c*, prvom stupnju) pridružio molski, tonički kvintakord (t. 1). U t. 2, kada se sopran kreće u osminkama, susreću se složeniji harmonijski sklopovi. Dionica basa u protupomaku je sa sopranskom, a s unutarnjim, ležećim dionicama nastaje niz disonantnih akorada ili onih s neakordnim tonovima (slučajne harmonije nastale nastupom dviju *appoggiatura*, ili prohodnih tonova, dominantni kvintsekstakord i terckvartakord, prvi dio t. 2). Na mjestima na kojima se u sopranu nalazi ton *b* harmonija pruža potporu sekstakordom *g-b-es*, a dojam prirodnog mola produljuje se kvintakordom *g-b-d*, molskim oblikom akorda na petom stupnju (prva polovica t. 3). Nedugo zatim uvodi se u basu i alteracija *fis*, ponovno zaoštavajući harmonijske odnose unutar tonaliteta, i to kao obrat povećanog kvintsekstakorda u funkciji dominante dominante (druga polovica t. 3). Sama kadenca, kraj prve rečenice, donosi odnos dominante i tonike, no kako su u sopranskoj dionici ponovno osminke, a u dionicama pod njom dulje notne vrijednosti, nastaju prohodne disonance (druga osminka u sopranu, *d*, u odnosu na *c* u dionici alta, ili treća osminka *c* kao kvarta u odnosu na bas i tenor, t. 4).

Druga rečenica započinje kvintakordom šestog stupnja (prva doba, t. 5), a između kvintakorda četvrtog stupnja (treća doba, t. 5) prohode terckvartakord drugog i kvartsekstakord prvog stupnja. Na grupi melizama (prijelaz iz t. 5 u t. 6) u harmonizaciji se ponovno susreće ton *b*. Sekstakord *g-b-es* i kvintakord *g-b-d* obogaćeni su neakordnim tonovima koje izvodi opet dionica soprana (dok ih podvostručuje gornji glas tenora). Izmjenom harmonije i silaznim skokom za oktavu u dionici basa (prva doba t. 6) donekle se ublažio spomenuti efekt koji proizvodi nastup teške dobe usred melizma. Fraza završava kadencom ponešto arhaična prizvuka, a čine je kvintakordi šestog, sedmog i prvog stupnja prirodnog mola (t. 6). Terckvartakord (prirodnog) sedmog stupnja služi kao privremena dominantna za sekstakord *g-b-es* (prijelaz iz t. 6 u t. 7). Nakon ovog uklona u prirodni mol, a prije melodijskih prohoda nad dominantom u kadenci (druga polovica t. 7), nastupa septakord šestog stupnja, mijenjajući se u još jedan obrat povećanog kvintsekstakorda (prva polovica t. 7). U drugoj se četverotaktnoj rečenici (t. 5-8) c-mol opet potvrđuje dva puta, slijedom akorada šestog i sedmog stupnja i tonike (t. 6, 14) te autentičnom kadencom (t. 7-8 i 16). Osim

melodijskog vrhunca (t. 13), ponavljanje druge rečenice (t. 13-16) donosi neznatno izmijenjene progresije u zadnjoj frazi. Kao što je razvidno, skladatelj je iskoristio mogućnost koju nudi napjev harmonizirajući ga akordima koji se susreću u prirodnom molu (i prizivaju eolski prizvuk), kako bi potom, prema kraju svake rečenice, izoštrio tonalitetne odnose i vratio se u melodijski mol.

Rothmüllerova harmonizacija mogla bi se mjestimično protumačiti i na drugačiji način. Blizina tonova koji čine interval povećane sekunde (*fis* i *es* u 3. i 4. taktu) ili određene alteracije (promjena tona *b* u *h*) podsjeća možda na određene moduse kojih se dotiče diskurs o židovskoj glazbi. Čak se u recentnijim napisima može pročitati da se modus *Ahava Rabah* odlikuje „najkarakterističnije židovskim zvukom“.⁴⁰⁸ Tonovi upravo takvog modusa mogu se pronaći u Rothmüllerovoj obradbi⁴⁰⁹ zahvaljujući alteracijama koje, kako je gore navedeno, izoštruju tonalitetne funkcije (primjerice *fis* u 3. ili 7. taktu ili vođica *h*). Uporaba modusa bila je važna za Rothmüllerovo poimanje židovske glazbe, čemu je i posvetio mjesto u svojoj knjizi. Naziv modusa *Ahava Rabah* on doduše nigdje ne spominje, već opisuje tek dorski ili frigijski modus s alteracijama.⁴¹⁰ No ako i jest pošao za tim da napjev opremi harmonijama iz ovakvog sustava, postavlja se pitanje zašto je toliko skrivao karakterističan interval povećane sekunde, odnosno zašto se on ne pojavljuje u melodijskoj liniji. Možda bi u ovome postupku valjalo prepoznati stanoviti zazor od orijentalizama. Određena glazbena sredstva koristili su kao klišej o orijentalnom Židovu još ruski skladatelji 19. stoljeća, poput Rimskog-Korsakova. Premda su isti stereotip zatim prihvatili i židovski skladatelji takozvane nove židovske škole, uskoro su se od njega htjeli ograditi.⁴¹¹ No, s druge strane, ponovno se javlja pomisao na to da već u samom napjevu nije bilo elemenata koje bi trebalo prikriti. Budući da se u Sarajevu u prvoj polovici 20. stoljeća uslijed reformskih promjena mijenjao repertoar, vjerojatno je obradba *Anešama lah* ipak Rothmüllerovo tonalitetno čitanje napjeva – koji je pak takvo što od početka mogao podnijeti.

Čini se da nazalan ton pri izvođenju, o kojemu Rothmüller govori u predgovoru partituri, nosi možda najveću odgovornost za lokalnu obojenost kakva se očekivala od ove skladbe. Ako se zanemari ta uputa za izvođenje, sam ishodišni napjev i odgovarajući tekst trebali bi sugerirati kako

⁴⁰⁸ SEIGEL 2016: 30.

⁴⁰⁹ Rekonstrukcija modusa koji je u tom slučaju koristio Rothmüller mogla bi se sastojati od sljedećih tonova: (*h c*) *d es fis g a b c d*. Usp. GOLDMAN: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/steiger-ahava-rabah> (pristup 13. studenog 2021.).

⁴¹⁰ ROTHMÜLLER 1951: 124.

⁴¹¹ Usp. MÓRICZ 2008: 23 i dalje, 46 i dalje. O novoj židovskoj školi vidi bilješku 415 i 421.

je posrijedi „židovska glazba“. U tome trenutku skladatelj se s takvom građom, čini se, nije mogao nositi drugačije doli je zapisati onako kako je to učinio, a potom je harmonizirati prema pravilima školskog nauka o harmoniji, uz već spomenute uklone eolskog prizvuka.

U pjesmama iz ovoga ciklusa nastalima kasnije harmonizacija je složenija, odsjeci slijede svojevrsnu dramaturgiju, dok su dionice tretirane samostalnije, povremeno uz imitacijske i čak stretne ulomke.

Karakteristična je u tome pogledu završna pjesma ciklusa, *El nora alila*. Skladatelj ovdje donosi sarajevsku inačicu tradicijskog napjeva, još jedne molitve za Dan pomirenja. Cjelokupna građa napjeva zapisana je kroz svega četiri takta (vidi Prilog 12). Njegov početak čini silazni niz od petog do prvog stupnja, po svemu sudeći durske ljestvice, uz jedan izmjenični ton, što se potom varirano ponavlja (t. 1-2).⁴¹² Prvom dvotaktu odgovara drugi, nizom osminki koje se od drugog stupnja spuštaju prema šestom te se ponovno uspinju prema drugom stupnju, zaustavljajući se na četvrtinki (t. 3), zatim uspinjući se do petog stupnja s kojeg slijedi ponovni silaz do prvog (t. 4). Napjev je od samoga početka raspoređen prema dionicama drugačije no u *Anešama lah*: unisono ga najprije izlažu tenorska i basovska dionica (t. 1), a ženski dio zbora priključuje se tek u drugom taktu, kada napjev preuzima sopran. Muške dionice drže ležeće tonove kvintakorda prvoga stupnja, dočim alt oponaša melodijski pokret napjeva. U t. 3 sve dionice se odvijaju u istome ritmu, dok se harmonija kreće oko drugog stupnja. Posljednji takt rečenice donosi odnos dominante i tonike. Postupni pomaci u sopranu pritom se koriste kao prohodni neakordni tonovi. Ovako postavljen, četverotaktni napjev kroz skladbu će poprimiti ulogu refrena, ponavljajući se do kraja još tri puta. Ono što se s njime izmjenjuje zapravo su epizode, njegove varijante, ali s drugim dijelovima teksta te u razvedenijem slogu. Prva epizoda (t. 5-8) donosi raspodjelu napjeva u četveroglasju nalik na onu u samom refrenu, osim što ga započinje alt, a ne muške dionice (vidi Prilog 13). One se međutim kreću samostalnije, primjerice izostaje ležeći tonički akord (kao u t. 2), a naglašene osminke isprekidane osminskim pauzama (t. 7-8) podcrtavaju ritmičnost epizode. U drugoj pak epizodi (t. 13-16) provodi se imitacija u oktavi između tenora i soprana (vidi Prilog 14). Istovremeno s tenorom nastupa bas, a sa sopranom alt. U njoj se tri puta uzastopce pojavljuju sudari u intervalu velike sekunde (treća doba i prva polovica četvrte u t. 13), ali pokret alta i basa sugerira odnos prvog, petog i šestog stupnja (t. 13-14). U nastavku se susreću i drugi disonantni akordi (septakordi

⁴¹² Oznake taktova također se odnose na izdanje ROTHMÜLLER 1933a.

sedmog, drugog i šestog stupnja, t. 15), ali mutacija u imitaciji (ton *e* u sopranu umjesto tona *g*, prvi ton u t. 15) svjedoči o tomu da je skladatelj ipak htio izbjeći oštriju disonancu koja bi inače nastala (akord *fis-a-c-g*). Polifoni se slog još izdašnije pojavljuje u trećoj, posljednjoj epizodi pjesme (t. 21-25). Ovdje naime sva četiri glasa dva puta sudjeluju u imitaciji, streti (vidi Prilog 15). U prvoj imitativnoj frazi (t. 21, 22 i polovica t. 23) nastup u sopranu imitira se redom do najniže dionice. Doduše, ako se gledaju visine tona, sopran i tenor međusobno čine jedan imitativni par, a alt i bas drugi (drugi par imitira materijal prvoga s mutacijom i na donjoj kvinti). Druga imitativna fraza (druga polovica t. 23 i t. 24-25) donosi drugi dvotakt napjeva, proveden u imitaciji. Ona se najprije izlaže u dionici alta, a tenor, bas i sopran imitiraju je u kvarti. Zbog intervala imitacije ovaj dio u harmonijskom pogledu teži G-duru, osnovnom tonalitetu pjesme, pogotovo zbog melodijske linije u basu koja se kreće od prvog do petog stupnja, tona *d*, te naglašava odnos dominante i tonike (t. 24-25). Osim što je vrhunac u pogledu polifonog tretiranja dionica, posljednja epizoda ujedno predstavlja i dinamički vrhunac čitavog ciklusa, kao prvi i jedini ulomak koji se izvodi *forte*.

Razlozi zbog kojih su ranije pjesme ovoga ciklusa manje polifono razrađene od kasnijih mogli su biti različiti. Vanjske okolnosti lako su mogle utjecati na Rothmüllerove skladateljske odluke. Pjesme su, naime, posvećene sarajevskom židovskom pjevačkom društvu „Lira“, koje je upravo oko 1930. godine dobivalo pozitivne kritike na račun sposobnosti „za dinamiku i polifonske smelosti modernista“.⁴¹³ Čini se da su stoga mogućnosti izvođača kojemu je djelo posvećeno u bitnome usmjeravale Rothmüllerov angažman oko obradbe napjeva već na početku njegove skladateljske karijere.

No dva različita datuma nastanka pjesama možda mogu uputiti i na četiri godine učenja kompozicije kod Berga. Rothmüller je i sam spominjao, u pismu bivšemu zagrebačkom učitelju Franji Duganu, da je kontrapunkt imao veliku važnost u Bergovim lekcijama.⁴¹⁴ Pa ipak, smatrati jednu stretu tragom koji upućuje na vještine usvojene kod Berga značilo bi učenje u okviru bečke škole svesti na uvježbavanje imitacijskih tehnika. Poznato je, uostalom, da je Rothmüller još u Zagrebu kao Duganov student položio predmet Nauk o fugi. Ishodišta polifonih pojava u njegovim skladbama mogla su stoga biti višestruka, napose ako je riječ o ovako elementarnim tehnikama i to u tonalitetnom kontekstu.

⁴¹³ BESAROVIĆ-DŽINIĆ 2008: 104.

⁴¹⁴ Vidi o tome u prvom poglavlju ovoga rada.

Pokazavši još sredinom 1920-ih godina interes za cionistički angažman, Rothmüller se u Beču našao u sredini koja je pogodovala skladateljima takozvane nove židovske škole.⁴¹⁵ Činili su je odreda sovjetski skladatelji koji su održavali dragocjene veze s bečkom sredinom. S bečkim izdavačem Universal Edition od 1928. surađivali su u pogledu distribucije njihovih djela u zapadnije dijelove Europe. No do prekida te suradnje došlo je 1931. godine.⁴¹⁶ Stoga je Universal, koji se tada brinuo za opskrbu bečkog Društva za promicanje židovske glazbe željenim repertoarom, bio u potrazi za novim „židovskim“ djelima, preusmjeravajući svoju pažnju prema skladateljima s područja Austrije i njoj susjednih zemalja.⁴¹⁷ Novonastala suradnja između Universalisa i židovskog izdavača po imenu Jibneh⁴¹⁸ pogodovala je skladateljima iz drugih krajeva Europe, a Rothmüller je bio jedan od onih koji su znali odgovoriti novim potrebama. Premda je Jibneh objavljivao i skladbe glazbeni jezik kojih je bio „sve samo ne konvencionalan, a ponekad čak vrlo napredan“,⁴¹⁹ ušla su u njegov repertoar i „djela na osnovi folklora, uključujući obradbe za židovske amaterske zborove te laki dječji komadi“.⁴²⁰

Rothmüllerove skladbe koje su svoje tiskano izdanje našle pod okriljem ovoga izdavača mogu se većinom ubrojiti u potonju skupinu. Nekoliko zbornih skladbi, eventualno uz pratnju klavira, klavirske skladbe za djecu, ali i popijevke: sva bi se ta djela mogla proglasiti uzornim primjerima nove židovske škole, bez obzira na to što bi neka od njih jedan tabor ove „škole“ možda odbacio, a drugi prihvatio.⁴²¹ Neka od njih srodna su djelima nastalima u svrhu popularizacije židovske

⁴¹⁵ O novoj židovskoj školi vidi u NEMTSOV 2004. Autor je povezuje s osnivanjem petrogradskog Društva za židovsku narodnu glazbu 1908. godine. Unatoč imenu, samo Društvo isprva nije imalo jednoznačnu ideju o tome što bi bila *židovska* glazba, pokušavajući pokriti najšire značenje tog pojma. Iza Društva nije stajala „glazbena namjera, već nacionalna ideja“ (*Ibid.*: 53). Tek je naknadno nastala razlika između glazbenih djela koja su se temeljila na bilo kakvoj vrsti tradicijske građe i onih drugih, koja su slovila kao umjetnička. Uskoro se prednost počela davati prvima, čemu su pogodovale aktivnosti poput skupljanja tradicijske građe. Ona se zapisivala u onome obliku koji bi odgovarao nauku o harmoniji, kako bi se mogla jednostavno harmonizirati, a upravo su skladbe takve vrste najlakše stjecale popularnost. Početkom 1910-ih Društvo je počelo promicati i djela koja se možda jesu temeljila na tradicijskoj građi, ali su joj pristupala na kompleksniji način. Ideja o tome da *židovska* glazba podrazumijeva umjetničku glazbu u okviru europske tradicije koja se u isto vrijeme temelji i na židovskoj tradicijskoj glazbi iskristalizirala se u okviru nove židovske škole tek postupno.

⁴¹⁶ Usp. *ibid.*: 124.

⁴¹⁷ Usp. *ibid.*: 124 i dalje.

⁴¹⁸ Jibneh je u svojim počecima bio zamišljen kao organizacija za različite židovske umjetnosti, no uslijed nepovoljnih okolnosti opstao je tek kao izdanje muzikalija. Mijenjao je sjedište, poput samih – židovskih – pojedinaca, zainteresiranih za njegov opstanak. Njegovi su počeci u Moskvi, potom se pokušavao nastaniti u Palestini, zatim u Berlinu, da bi nakon kratke stanke bio obnovljen u Beču. O tome vidi više u *ibid.*: 93-129.

⁴¹⁹ *Ibid.*: 125.

⁴²⁰ *Ibid.*: 125.

⁴²¹ Unutar nove židovske škole već je sredinom 1910-ih postao vidljiv rascjep između „hebrejskog“ i „jidiškog“ usmjerenja, čiji su pobornici stvaralačke poticaje tražili u različitim kulturalno-geografskim ishodištima. Razliku je činio ponajprije odabir tradicijske građe koja bi poslužila kao temelj glazbenih djela. Prvi su tragali za starijim slojem

glazbe, što je uostalom bila namjera i najranijim (i to ruskim) organizacijama židovskih glazbenika.⁴²² U zborovima, očekivano, ta je namjera najlakše mogla doći do izražaja pa ne čudi veći broj zbornih skladbi na početku Rothmüllerove skladateljske karijere. U mnogima je moguće naći imitacijske postupke, koji su obradbama trebali dati biljeg akademske obučenosti.⁴²³ Rothmüllerov je Omanut u svojim izdanjima, po svemu sudeći, slijedio ove smjernice.

Sačuvana su sva Rothmüllerova djela tiskana od strane izdavača Jibneh i Omanut te ih je bilo moguće konzultirati u svrhu izrade ovoga rada. Možda upravo stoga što su ta izdanja na neki način očuvala ove skladbe od lutanja nepredvidivim utočištima, stječe se dojam da je Rothmüllerovo stvaralaštvo tridesetih godina bilo umnogome orijentirano na stvaranje onoga što je sam nazvao „židovskom glazbom“. No u istom su razdoblju nastale i (možda) sasvim drugačije koncipirane skladbe, od kojih su neke, nažalost, do danas ostale nepronadene. Takve bi mogle biti *Popijevke na tekstove Else Lasker-Schüler*, zatim popijevka *Pogledaj me!*, obrađena i za glas uz orkestar, kao i *Rapsodijski kvartet*. Jedno od takvih djela bilo je ipak moguće konzultirati pa ću ga razmotriti u sljedećem odlomku.

3.3.2. Dvije popijevke

Aron Marko Rothmüller imao je pseudonim Jehuda Kinor. Djelo *Kol nidre*, potpisano ovim imenom, čak je objavljeno kao prvo tiskano izdanje Omanuta godine 1933. U novinskim izvještajima o novonastalim djelima često se pisalo o Jehudi Kinoru uz Rothmüllerovo ime kao da je riječ o nekomu drugom.⁴²⁴ U pismima Stutschewskom Rothmüller se i sam raspituje za njegovo mišljenje o Kinorovim djelima.⁴²⁵ Prema onomu što sam mogla pronaći u dosad dostupnim izvorima, Rothmüller je tek 1951. u svojoj knjizi *Die Musik der Juden* otkrio da je riječ o

glazbene tradicije te najvrjednijom smatrali liturgijsku, „glazbu Biblije“, odnosno trope, kratke recitativne motive kojima se izlagalo Sveto pismo. Osim što su ovu građu smatrali poveznicom s davnim vremenima, pronašli su u njoj građu za umjetnička djela većih razmjera. Pripadnici „jidiškog“ usmjerenja su pak i dalje najvažnijim tradicijskim materijalom smatrali svjetovne pjesme iz židovske svakodnevice, bez obzira na to što su ove predloške pripadnici „hebrejske“ frakcije smatrali „glazbom geta“. Moglo bi se stoga reći kako je „hebrejsko“ usmjerenje težilo izgradnji kompleksnijih umjetničkih djela, a „jidiško“ popularnosti u širim krugovima. Usp. *ibid.*: 70-75, 118-122.

⁴²² Usp. MORICZ 2008: 14.

⁴²³ Usp. *ibid.*: 34 i dalje.

⁴²⁴ Primjerice u glasilima *Jüdische Rundschau*, *Die Stimme* ili *Die neue Welt*. Usp. npr. WOLFSOHN 1934: 8. Istraživanje novinskih izvještaja o Rothmülleru nije sustavno provedeno u svrhu izrade ovog rada. Takav zadatak pričekat će neki budući interes za ovu temu.

⁴²⁵ Vidi bilješku 305.

pseudonimu. Pogledaju li se pobliže djela što ih je potpisao kao Jehuda Kinor, moguće je uočiti skladateljske manire nalik onima koje se susreću i u Rothmüllerovim „vlastitim“ djelima: korištenje tradicijskih napjeva, zbor kao zvučni medij, imitacijske tehnike itd. No čini se da je u razdoblju kada je svoja djela potpisivao kao Kinor, Rothmüller ipak imao i neki drugi skladateljski „ja“.

Dvije popijevke na stihove Karla Krausa tome govore u prilog. Riječ je o skladbama iz 1931. za glas i klavir, *Der Irrgarten* i *Sehnsucht*, nastalima u Beču. One se danas čuvaju samo na jednome mjestu, u Nacionalnoj knjižnici Izraela u Jeruzalemu, i to kao rukopis. Rothmüller ih je spomenuo pri kraju popisa vlastitih djela u knjizi *Die Musik der Juden*, napomenuvši da su „u dvanaesttonskom sustavu“,⁴²⁶ no očito mu nije bilo stalo da reprodukcije njihova notnog zapisa dospiju na više različitih mjesta.⁴²⁷

Prva popijevka, *Der Irrgarten*, skladana je na sljedeće stihove:

Die Sprache ist, dies glaubt mir auf mein Wort,
ein Zwist, bei dem ein Wort das andre gibt.

Es leben Lust und Zweifel immerfort
im Zwiespalt und es neckt sich, was sich liebt.

Was treibt es nur? Geburt zugleich und Mord?

Ich steh' dabei und habe nichts verübt.

Wie kam ich an den zauberischen Ort?

Die Welt ist durch das Sieb des Worts gesiebt.

Pjesmu čini jedna strofa od osam stihova. Stihovi su pak vezani unakrsnom rimom i raspoređeni u deseterce. No strofa bi se ipak mogla podijeliti na dva jednako duga dijela. Prvi je pravilniji, budući da se sastoji od para jednako dugih – k tomu izjavnih – rečenica. U drugom se dijelu rečenične cjeline skraćuju, do najviše jednog stiha. Prevladavaju pitanja, tri puta postavljena, ali zadnji je stih izjavna rečenica pa stoga ima karakter odgovora na prethodna pitanja i može se čak činiti kao treći dio pjesme, odnosno nekovrsni epilog. Pjesma je refleksivna i sadrži motive *jezik* i *riječ*,

⁴²⁶ ROTHMÜLLER 1951: 159.

⁴²⁷ Rothmüller se sam potrudio svojim partiturama omogućiti umnažanje (vidi bilješku 304). Istražujući njegovu ostavštinu, pokušavala sam doći do podatka o tome kako su i kada njegove skladbe došle do Nacionalne knjižnice Izraela, no ta je potraga bila bezuspješna.

karakteristične za Krausa. Pitajući se o problemima jezika i *riječi*, već u prvom stihu upućuje na sebe samu, u frazi *dies glaubt mir auf mein Wort*.

Trodijelna struktura pjesme prenosi se na Rothmüllerovu popijevku. Premda trodijelnost nije posve uočljiva prema broju taktova – ako prvi dio obuhvaća t. 1-15 (vidi Prilog 16), drugi t. 15-22 (vidi Prilog 17), a treći t. 22-25 (vidi Prilog 18) – i premda dijelove ne odvaja nekakav zastoj ili kadenca, ona se očituje u drugim sastavnicama.⁴²⁸ Prvi je dio cjelovitiji, primjereno pjesničkom predlošku. Obuhvaća dvije rečenične cjeline koje se doduše odvajaju klavirskim interludijem (u t. 8-11). No prvi je dio bitno drugačiji od nastavka popijevke, u kojemu se tijekom češće prekida šutnjama (stanke u t. 16), cezurom (t. 18-19) ili fermatama na stankama koje odvajaju stihove (t. 20 i 22).

Početak popijevke, uz oznaku *marziale*, pripada klaviru solo. Glas nastupa u taktu t. 3 silabički, deklamacijski (*declamando*) iznoseći rečeničnu cjelinu (t. 3-8), točnije prva dva stiha koji se odvajaju stankama u trajanju od jednog takta (t. 5-6). Iza interludija slijedi druga rečenica pjesme (t. 11-15). Deseterci nisu odvojeni stankama, možda stoga što se u samom predlošku pojavljuje opkoračenje (*Es leben Lust und Zweifel immerfort / im Zwiespalt und es neckt sich, was sich liebt.*). U drugom dijelu pjesme (koji započinje u t. 15) odlike dionice glasa nisu mnogo drugačije nego u prvom: glas stihove iznosi uvijek silabički, a fraze se oblikuju prema rečeničnim cjelinama, radije nego po desetercima. Deklamacijski karakter dionice glasa ono je što pjesmu povezuje u cjelinu, ona je u cijelosti oblikovana s obzirom na interpunkcijske znakove u pjesničkom predlošku.

Ono što naglašava višedijelnost popijevke jest klavirska dionica. Na sebe klavir privlači pozornost dva puta, u preludiju (t. 1-2) i interludiju (t. 8-11), a uostalom često je prisutan u polifonoj fakturi. U preludiju je riječ o troglasju: srednjoj melodijskoj liniji, označenoj *marcato*, naizmjenice kontrapunktiraju jedan glas ponad i jedan ispod. Prilikom ulaska glasa u slog, klavirska se dionica reducira na dvoglasje (t. 3-5), ali za vrijeme stanki u dionici glasa (t. 5) ponovno zadobiva treći glas. Potkraj drugog stiha (t. 7-8) potom se razvija u četveroglasje koje nastupa u isti mah, kao u homofonom slogu. U interludiju (t. 8-11) povrh klavirskog sloga dominantna je oktavirana melodijska linija *legato* kojoj odozdo uzvraćaju akordne formacije na lake dijelove takta ili dobe (t. 9), a kako bi se zatim slog prerušio u dva glasa što nastupaju uglavnom naizmjenice (tri dobe u t. 10). Na kraju interludija (t. 10-11) i u nastavku ovoga dijela popijevke (od t. 11) klavirska je pratnja konvencionalnija. Ona se sastoji od dvaju slojeva koji se mogu prepoznati kao bas, koji se

⁴²⁸ Oznake taktova odnose se na izdanje ROTHMÜLLER 1931a.

kreće u četvrtinkama, i kao „harmonijska“ dopuna između basa i glasa, to jest dvoglasni odgovori na laki dio dobe (t. 10-14).

U drugom dijelu popijevke klavirska je uloga drugačija. Od one u prethodnom dijelu razlikuje se ponajprije po uzlaznoj sekstoli (t. 15 i 17), kao i po ležećim vertikalama na koje se sekstole nadovezuju. Takva figura u klavirskoj dionici pojavljuje se dva puta kao pratnja dvama pitanjima iz petog stiha pjesme. Osim toga, tempo se mijenja u *molto lento* (t. 17). U nastavku drugog dijela klavir je potpuno u drugom planu. Dok se u prvom dijelu nametao polifonim slogom i interludijima, prilikom deklamiranja šestog i sedmog stiha u drugom dijelu svodi se na jedan vertikalni sklop (t. 19) ili posve iščezava (t. 20-22).

Uglazbljenje zadnjeg stiha pjesme (u t. 22-25) vraća se na *Tempo I^{mo}*. Također, i klavirska je pratnja razvedenija i više nalik onoj u prvom dijelu popijevke. Budući da se klavirskoj dionici vraćaju ranija obilježja, ali i da se na samom kraju zadržava figura sekstole iz drugog dijela (t. 24), može se zaključiti da je riječ u završnom, trećem dijelu pjesme, u kojemu se spajaju obilježja prethodna dva. Uglazbljujući tako osmi deseterac kao zaseban dio, skladatelj se odmaknuo od dvodijelne strukture pjesničkog predloška, ali je pristao uz značenje i karakter zaključka koji nosi završni stih.

Klavirska je dionica zadužena i za predstavljanje važnih motiva popijevke. Oni se pojavljuju već u preludiju. Ponajviše se ističu motivi u sredini sloga, čiji su tonovi označeni *marcato* (t. 1-3). Osim po oznaci za artikulaciju, razaznaju se i stoga što su povezani lukom: motiv u t. 1 sastoji se od triju, u t. 2 od četiriju, te u t. 3 od pet tonova. Za njih su karakteristični intervalski odnosi: u prvom silazne mala sekunda i čista kvinta, u drugom mala sekunda povezuje dva intervala, tritonus i veliku tercu, a u trećem se osim ovih pojavljuje interval velike sekunde i velike septime. Motivi se ne izlažu samostalno, već im kontrapunktiraju gornja i donja dionica. Njima je pak svojstven sinkopirani ritam te interval male sekunde koji se razmješta na različite visine tona, i pokazat će se kao također važan element popijevke.

U nastavku klavirske dionice, prilikom ulaska glasa, tri početna motiva variraju se intervalski i u pogledu visine tona na kojoj započinju, a varira se i njihov redoslijed (gornji glas dionice klavira u t. 4 jest transponirani motiv iz t. 1, zatim u t. 5 slijedi transponiran i intervalski neznatno izmijenjen ali i proširen motiv iz t. 2, nakon čega se u klavirsku dionicu uključuje još jedan glas, koji u t. 5 i 6 također iznosi transponirane motive iz t. 1 i 2). U ovim se taktovima na dnu klavirske dionice niže motiv male sekunde, ali u drugačijem ritamskom obličju nego u početnom kontrapunktu,

kretanjem u četvrtinkama (t. 3-6). Na početku svog nastupa motivski je dionica glasa slična onome što se izlaže u dionici klavira. Osim što reproducira tekst, ona se uklapa kao ravnopravni dio sloga, tek se mjestimično ne nalazeći na njegovom vrhu (na primjer u t. 7). Drugim riječima, i glas iznosi tri motiva iz prva tri takta (prva dva u t. 3-5, a treći motiv sveden samo na interval uzlazne velike septime u t. 6, zatim se u t. 7 proširuje i ritamski varira motiv iz t. 2, a u t. 8 reducira se, ritamski i smjerom mijenja motiv iz t. 3). U trenutku kada se u klavirskoj dionici prestaju voditi dva ili tri kontrapunktirajuća glasa čiji bi motivi k tome bili označeni lukovima (kao što je to u t. 7 i 8), prestaje biti jasno koji se motivi ovdje koriste i variraju. Nепреpoznatljivost motiva može se zahvaliti međusobnoj sličnosti između tri motiva, ponajviše po intervalu male sekunde. No po toj sličnosti ovaj se – homofoni – zaključak polifonog početka (to jest uglazbljenja prve rečenice pjesme) i uklapa u prethodni tijek.

U klavirskom interludiju koji odvaja dva para stihova ponovno su uočljiva prva dva motiva. Ipak, prvi se iznosi transponiran i u inverziji, a u drugom je provedena mutacija u prvom intervalu pa se prepoznaje najviše po ritmu (t. 8-10). Kada prestaje ritamska sličnost, a glasovi se počnu izmjenjivati u dvoglasju (t. 10), smanjuje se sličnost s poznatim motivima, iako su u melodijskim odnosima očuvani karakteristični intervali motiva. Do sličnog nalaza dolazi se i pri pogledu na dionicu glasa u nastavku popijevke. Naime, ako i jest riječ o sličnosti između motiva, intervali se mutiraju (recimo, u t. 11 glas iznosi motiv iz t. 1 transponiran u inverziji, ali s mutacijom kvinte u kvartu) ili se motiv proširuje (kao što u t. 12 glas donosi intervale motiva iz t. 3 – transponirano, u inverziji te uz proširenje jednim ponovljenim tonom). S obzirom na to da ovdje ritam dionice glasa polazi više od ritma riječi i rečenice, motivska sličnost sve je manje zamjetna, eventualno još uočljiva u notnom zapisu. Donji glas dionice klavira, pratnje ovih stihova, kreće se u pravilu u četvrtinskim grupama koje su odvojene stankama (t. 10-13). Sastojeći se od dvaju ili triju tonova, one također odražavaju intervalske odnose prisutne u motivima iz prvih triju taktova.

Premda se u drugom dijelu popijevke (od t. 15) u objema dionicama pojavljuju dosad istaknuti intervalski odnosi, ovdje se potpuno gubi karakter motiva. Tomu je tako ponajprije stoga što se klavir počinje ponašati kao pratnja recitativu. K tome, ako se u dionici glasa i pojavljuju intervalski odnosi iz početnih motiva, zahvaljujući tempu *molto lento* (t. 17) i ritmu, koji se ravna prema tekstu, gubi se njihov motivski karakter, a u prvi plan stupa deklamacija teksta. (Da je ova odlika važnija od melodijskog motiva, o tomu govori i zapis jednog tona koji bi se trebao izvesti tehnikom *Sprechstimme*, u t. 20.)

Povratak motiva, to jest dosljednija uporaba njihovih intervala i ritma, prepoznaje se u trećem dijelu skladbe (od t. 22), pogotovo u dionici glasa te u najdubljem glasu klavirske dionice. Stoga se može zaključiti da kontrasti u značenju pjesničkog predloška skladatelja nisu naveli samo na strukturu popijevke i promjene sloga. Dio pjesme u kojemu se izražava nesigurnost, obilježen pitanjima, uglazbljen je tako da se melodijskim pomacima uskraćuje karakter motiva, koji bi se mogli naglasiti i zatim varirati. Mjesto toga, otvara se prostor za suhi recitativ, a u kojem se ističe interval uzlazne velike septime. On doduše potječe iz trećeg motiva pjesme, ali ovdje dobiva novo značenje. Njime se naime zaključuju dva (od tri) pitanja (u t. 18 i 22). Na pojavu velike septime ili male none u dionici glasa moglo bi navesti i značenje pojedinih riječi koje sugeriraju rascjep ili razdvajbu, primjerice *Zwist* u t. 6 ili *Zwiespalt* u t. 13. Ovim se intervalima, uostalom, u drugom i trećem dijelu skladbe redovito označava kraj rečenične cjeline, pa tako i artikuliraju manji dijelovi forme (t. 18, 20, 22 i 24).

Pregršt oštih disonanci, prije svega intervala male sekunde, none, i njihovih obrata, te postupaka transponiranja o kojima se dosad pisalo, već upućuju na stanje tonaliteta u ovoj popijevci. Na samom početku popijevke iz dvozvuka koji nastaju (velika terca *g-h* i tritonus *fis-c*) možda se i može steći kakav-takav osjećaj tonaliteta (u ovome slučaju G-dura), ili na njega možda može podsjetiti nizanje motiva iz prvog takta (tonovi *b-a-d* u različitim registrima u t. 3, 4 i 5). No ostatak sloga toliko je izvan konteksta tonaliteta, da očekivanja što bi ih ove intervalske konstelacije mogle uspostaviti ne samo da se iznevjeravaju, nego se uopće ne uspostavljaju.

Već je doduše bilo riječi o tomu da je u skladanju ove popijevke skladatelj posegnuo za dvanaesttonskom tehnikom. Sam niz najlakše se može razabrati iz preludija (a pogotovo imamo li na umu i drugu popijevku ovoga diptiha, o kojoj će biti riječi u nastavku). Sastoji se od šest parova uzlaznih ili silaznih malih sekunda, udaljenih za različite intervale (vidi Prilog 19). Na početku popijevke niz se pojavljuje u srednjem glasu klavirske dionice, *marcato*, kao melodijska linija koja sadrži tri gore opisana motiva (t. 1-3). (Odluka o tomu da je ovo osnovni oblik niza, u prvoj transpoziciji, temelji se i na važnosti koju ova transpozicija ima za drugu popijevku.)

Analiza dvanaesttonske strukture otkriva da se skladatelj služio većim brojem oblika i transpozicija niza (vidi Prilog 20). Već na početku, dok se u sredini klavirskog sloga izlaže prva transpozicija niza u osnovnom obliku, u gornjoj i donjoj dionici naizmjenice se izlažu tonovi pete transpozicije niza u inverziji (t. 1-3). Glas pak započinje s četvrtom transpozicijom osnovnog oblika niza (t. 3-

5), ali ga ne završava. Njegov niz staje na sedmom tonu, a ostatak u isti mah preuzima srednji glas klavirske dionice (t. 5). Za to vrijeme u dionici klavira dva puta otpočinje ista transpozicija kojom se predstavio glas (u t. 4 te u drugoj polovici t. 5 u gornjem glasu). Niz je u sva tri izlaganja različit (prvi, započet u dionici glasa, nastavlja se u klavirskoj, drugi koji započinje u klavirskoj dionici u t. 4 smjesta se prekida te djelomično nastavlja retrogradno u t. 6, a treći s početkom u t. 5 dijeli se u t. 7 na više glasova u slogu). No zbog istog ritma početka niza, to jest funkcije motiva koju on tako poprima, uočljive su njegove imitacije u polifonom slogu. Retrogradni oblik pete transpozicije niza može se pratiti na dnu klavirske dionice (t. 3-7), retrogradna inverzija također pete transpozicije iznosi se u dionici glasa (u t. 6-8) do desetog tona niza, a uskoro se pojavljuje i retrogradni oblik prve transpozicije niza u klavirskoj dionici, prvi put vertikaliziran, bez posljednje trećine niza (t. 7-8). Odmah potom, klavirska dionica u interludiju nastavlja s devetim tonom ovog niza završavajući ga naknadno u oktaviranoj liniji interludija (t. 8-9).

Već sam spomenula da oktavirana melodijska linija klavirskog interludija iznosi dva motiva iz prvih dvaju taktova (t. 8-9), a sličnost se osim u ritmu može uočiti i u intervalskim odnosima (pogotovo u prvim trima tonovima, to jest u motivu iz t. 1, koji je ovdje u inverziji). Interludij ne započinje nekim novim nizom, već nastavlja onim koji u prethodnom odlomku nije završio. Međutim, započinje na mjestu na kojemu niz prema intervalskoj strukturi izgleda kao motiv iz prvog takta, to jest kao svoj vlastiti početak. Preciznije, ovaj motiv od tri tona, *ais-h-fis*, identičan je motivu iz t. 1, to jest njegovoj transponiranoj inverziji, pa time i prvim tonovima četvrte transpozicije niza u inverziji. No ovdje bi moglo biti riječi i o nastavku retrogradnog oblika prve transpozicije niza koji je započeo u t. 7, točnije o njegovom 9., 10. i 11. tonu.

Upravo je u ovome posebnost Rothmüllerova korištenja niza. Niz je, naime, konstruiran tako da se grupe od nekoliko tonova, najviše četiri, u istom redosljedju mogu pronaći u više njegovih oblika. Ovo je svojstvo skladatelj iskoristio i prije interludija. Ako se očekuje da dionica glasa, nakon sedmog tona četvrte transpozicije osnovnog oblika, tonovima *ges* i *f* (t. 6) iznosi 10. odnosno 9. ton niza, oni se mogu prepoznati radije kao prva dva tona retrogradne inverzije pete transpozicije niza, što se i uklapa u daljnje izlaganje toga oblika (u t. 7-8). Ili, dok srednji glas klavirske dionice očekivano, nakon prvog motiva, izlaže drugi (t. 5, tonovi *h-f-fis-e*), ne gradi se od tonova niza koji bi za taj motiv bili očekivani (jer su korišteni ranije, točnije 4., 5., 6. i 7. ton niza u motivu iz t. 2), već od 8., 9., 10. i 11. tona četvrte transpozicije, koja se trenutno izlaže u dionici glasa, a koji donose gotovo iste intervalske odnose.

Iz ovog je razloga u nastavku pjesme teško jednoznačno utvrditi i opisati oblike i dijelove niza koji se koriste. Čak i ako se u nekim melodijskim pomacima očito naziru intervali niza (na primjer na dnu klavirskog sloga na prijelazu iz t. 11 u t. 12, tonovi *e-h-c*), tada nije sigurno koji je točno oblik niza posrijedi (to jest jesu li to 10., 11. i 12. ton retrogradnog oblika šeste transpozicije ili 2., 3. i 4. ton devete transpozicije niza u inverziji, ili je pak možda riječ o permutaciji ili mutaciji, što situaciju čini dodatno složenijom). Dvojbu otežava i to što se u ostatku sloga ne može utvrditi kako bi bio raspoređen niz u cijelosti, a postoji određeni broj tonova koje nije moguće svrstati u neki obližnji niz (još u dijelu prije interludija, na primjer, to su tonovi *fis, d* i *c* u srednjem glasu klavirske dionice u t. 7 ili tonovi *b* i *a* u lijevoj ruci klavirske dionice u t. 8). K tome, tu je i činjenica da (osim možda četvrtoj transpoziciji osnovnog oblika) skladatelj ovdje ne pokazuje sklonost određenom obliku niza koji bi za popijevku imao značenje. Mjesto toga, izgleda da je analitičara želio odvesti u labirint, ne samo onaj što ga evociraju Krausovi stihovi.

Uporabu niza u ostatku popijevke stoga neću detaljno opisivati, iako je ponegdje moguće razabrati i veće dijelove niza ili niz u cijelosti (vertikalizirani su dijelovi cijelog niza dvanaeste transpozicije u osnovnom obliku u t. 14, gotovo cjelovit je retrogradni oblik desete transpozicije u zadnjoj dobi t. 14 i prvim dvjema u t. 15, te četvrta transpozicija niza u osnovnom obliku u solističkim taktovima glasa u t. 20-22). Očekivano, postupci u radu s nizom jasniji su u trećem dijelu, odnosno posljednjem desetercu (od zadnje dobe t. 22 do kraja). Tri sloja sloga ovdje odgovaraju trima nizovima: inverzija prve transpozicije niza odvija se u dvotonskim motivima na dnu klavirske dionice te u završnoj sekstoli, vertikalni trozvučni sklopovi osmišljeni su kao vertikalizirana treća transpozicija osnovnog oblika niza (osim 9. i 10. tona, koji se uklapaju u figuru sekstole), a deseterac u dionici glasa donosi inverziju treće transpozicije, koju nadopunjuju dva tona u klavirskoj dionici.

Popijevka *Der Irrgarten* odgovara Krausovoj pjesmi, njezinoj strukturi i značenju. Motivi pjesme, naglašeni i u popijevci skokom ili notnom vrijednošću, *Zwist* ili *Zwiespalt*, kao da najbolje opisuju stanje u kojemu se nalazi onaj tko pokušava odrediti skladateljske postupke u ovome djelu. Ako su za pjesnika jezik i riječ uvijek dvojba, ali ipak želi da mu se *vjeruje na riječ*, možda je skladatelj želio naglasiti ovu kontradikciju. U trenutku kada se raspada motivska povezanost glasova, kada slog prestaje s polifonim ispreplitanjem, tada u prvi plan dolazi recitativ, a s njime – riječ. S druge strane, skladba u pogledu dvanaesttonske tehnike koristi više od deset oblika niza i poziva

analitičara da se s tom razvedenošću suoči. U ovome se pogledu prva popijevka Rothmüllerova diptiha razlikuje od druge, naslovljene *Sehnsucht*.

Naslov istoimene Krausove pjesme upućuje na ljubav kao temu. Njezini stihovi glase:

Es war einmal.

Ich leb' am Tage vom Gedanken,

nachts von der Qual;

oft träum' ich nur vom Traum.

Du gehst dahin und bist dir selbst es kaum.

In meinem Wahn jedoch, dem fieberkranken,

sind deine Wesen ohne Zahl.

Pjesmu čini jedna strofa u vezanom stihu (rima bi se mogla opisati obrascem abcddbc), ali s nejednakim brojem slogova po stihu. Može se podijeliti u četiri nejednako duge rečenice. Prva od njih obuhvaća jedan stih koji, osim što daje naslutiti da se lirski subjekt nečega prisjeća, započinje slično kao što u njemačkom jeziku započinju bajke: *Bijaše jednom...* U drugoj rečenici subjekt progovara o sebi u sadašnjosti, o tomu da je opsjednut nečim i danju i noću. Treća pak uključuje i osobu kojoj se subjekt obraća, *du*, no riječi *und bist dir selbst es kaum* upućuju na to da osoba koja mu navraća u mislima i snovima nije sebi nalik. Zadnja rečenica govori o grozničavom stanju subjekta, u kojemu mu se druga osoba pojavljuje u bezbrojnim obličjima.

Rothmüllerova popijevka slijedi strukturu pjesničkog predloška preuzimajući rečenice kao cjeline, premda ne doslovno. Prva cjelina (t. 1-3)⁴²⁹ započinje iz sredine stvari, bez kakvog klavirskog uvoda, štoviše, klavir u njoj ni ne sudjeluje (vidi Prilog 21). Glas ovdje donosi prvu rečenicu i prva dva stiha druge, koristeći tako gotovo polovicu predloška. No započeta se rečenična cjelina ne dovršava, nego zaustavlja skokom za uzlaznu veliku septimu na ton c^2 i feratom na riječi *Qual*, koja na taj način dobiva naročito značenje. Ovaj skok predstavlja prvi melodijski vrhunac dionice glasa. Tijekom popijevke ovakvi će se naoko iznenadni skokovi i melodijski vrhunci pokazati također kao artikulacijski važne točke. Nakon fermate, a prije stiha *oft träum' ich nur vom Traum*, naime, glas stupa u pozadinu dajući riječ klaviru. Klavirski interludij (t. 4-8) u gornjem glasu gotovo doslovno preuzima melodijsko-ritamski obris vokalne dionice, sve dok se taj uzor (u t. 6)

⁴²⁹ Brojevi taktova ponovno se odnose na ROTHMÜLLER 1931a.

ne istroši (vidi Prilog 22). Klavirska dionica zatim nastavlja s interludijem te se zaustavlja na vertikalnom sklopu od šest tonova (t. 8).

Nastup glasa u t. 9 čini se poput završetka prethodne cjeline, ne samo stoga što se odvija na izdržanome klavirskom akordu, nego i stoga što donosi posljednji stih druge rečenice predloška, *oft träum ich nur vom Traum*. Osim toga, tu je i novi melodijski vrhunac u dionici glasa, *des*² na riječi *Traum* (t. 9). No opetovanje tonova *e* i *f* na počecima kratkih vokalnih fraza (t. 9, 12 i 14) čini dio od t. 9 do t. 16 cjelinom u glazbenom pogledu, odvajajući je od onoga što joj je prethodilo i od onoga što slijedi. Ambivalentnost u pogledu početka ove cjeline još produbljuje kratak klavirski interludij (t. 10-12), budući da tek s njim završava druga rečenica teksta. Ipak, i nastup klavira započinje tonom *e* (t. 10), nalik vokalnim frazama koje čine ovu cjelinu (vidi Prilog 23).

Stanka pod fermatom (t. 16) jasno odvaja ovaj od posljednjeg odsječka skladbe (t. 16-21), koji donosi i posljednju rečeničnu cjelinu (vidi Prilog 24), ali i zadnji visinski vrhunac u dionici glasa (t. 20-21).

Dok je strukturu Krausove pjesme donekle moguće razabrati u oblikovanju popijevke, njezino se značenje možda otkriva u odnosu između glasa i klavira. Na samom početku, prije prvog interludija, kada glas solistički uvodi u pjesmu, ritam vokalne dionice odgovara govornoj infleksiji, a u melodiji je (opet) istaknut interval male sekunde. Uz to se već u t. 2 mjera mijenja iz trodobne u četverodobnu. Tekst je uglazbljen silabički (kao uostalom i u cijeloj popijevci). Ova obilježja, kao i sama uputa za izvođenje, *rubato*, *ad libitum*, *declamato*, upućuju na recitativnost.

Slog klavirskog interludija, to jest prvog nastupa klavira, u početku je homofon, prateći akordima liniju koju je klavir preuzeo od glasa (t. 4-5). No akordne tvorbe uskoro će izostati, pa će se slog (od tona *b* u t. 5) svesti na dva horizontalno vođena glasa, kojima će se potom (u t. 6) pridružiti i drugi glasovi. Klavir počinje ispredati „vlastito“ polifono tkivo (t. 6) kada prestaje koristiti materijal iz dionice glasa. No završava sa šesterozvukom (t. 8) koji će pružiti ishodište za nastavak recitativa.

U dijelu nakon interludija (t. 9-10 i t. 12-15, dakle izuzevši drugi kraći klavirski interludij u t. 10-11) klavir i glas nisu posve odvojeni kao ranije. Nalik na suhi recitativ, klavir vertikalnim sklopovima podcrtava pojedina mjesta vokalne dionice, i to tako da jedno nastupa kada drugo treba tek dotrajati. U drugom pak, kratkom interludiju (t. 10-12), dva glasa klavirske dionice imitativno donose motiv s početka skladbe (dakle i iz prvog klavirskog interludija), kao da je riječ o glavi

teme, dok im treći glas slobodnije kontrapunktira. Iz prvog i drugog interludija može se stoga zaključiti da klavir ima podvojenju ulogu: jednu vlastitu, samostalnu i sklonu polifoniji kojoj teži dok je sam, dok se u drugoj diskretno nadovezuje na vokalne fraze, čineći akordnu pratnju.

U zaključku pjesme (od t. 16 do kraja), nakon fermate, vokalnu dionicu presijecaju tri kratka klavirska nastupa, poput odgovora. Oni pokazuju oba lica klavira istodobno: jedno koje se ponaša kao *basso continuo*, te drugo, melodijsko, koje preuzima motive iz dionice glasa (t. 17-18). Prvo lice kao da drži dvije dionice podalje jednu od druge, pa se stoga i dalje njihovi nastupi javljaju samo naizmjenično. Tek se na kraju popijevke, uz riječi *ohne Zahl* (t. 20-21), melodijsko lice osamostaljuje od akordnog, pa se i klavir naposljetku potpuno osamostaljuje kao glasu ravnopravna dionica, nastupajući s njim u isto vrijeme. Uzme li se u obzir samo značenje pjesme, ovakav bi se skladateljski postupak mogao shvatiti i kao tumačenje teksta. Drugi (*du*, odnosno klavir), onaj kojemu se prvi (*ich*, vokalna dionica) obraća i koji je dotad više ili manje izbjegavao jasno se pokazati, naposljetku to ipak čini, i to tako da postaje samostalnim, u tome nalik prvom.

Određeno značenje stihova otkriva se i usporedbom registra glasa i klavira. U pravilu se tijekom cijele popijevke glas kreće unutar opsega koji mu neposredno prije ili nakon nastupa određuje klavir (t. 9, 12-14 i 16-18). Iznimka je ton des^2 na riječi *Traum* (t. 10), dug dvije i pol dobe, nakon čega slijedi kraći klavirski interludij. Na kraće vrijeme ovaj klavirski imitativni dio ostaje podalje od glasovnog vrhunca, u prvoj oktavi. Ton des^2 na riječi *Traum* također je drugi vrhunac vokalne dionice (prvi vrhunac dionice glasa bio je na kraju solističkog početka, ton c^2 na riječi *Qual*). Prethodi mu, doduše, ton es^2 , no samo na jednu šesnaestinku u posljednjem dijelu takta, na riječi *vom*, pa se u pjevačkom smislu ona ne osjeća kao vrhunac. Sljedeći je takav vrhunac na kraju drugog odsječka (t. 15) na riječi *selbst*, ovaj put (doista) na tonu es^2 , nadvisujući klavirsku dionicu za interval male sekunde. No ovaj vrhunac odmah opada, silaznim nizom tonova *es-des-c* (t. 15-16), bez klavirske podrške i popraćen produženom tišinom (fermata na stanci u 16. taktu), kao svojevrsni antiklimaks. Potkraj popijevke (t. 19) dionica glasa ponovno nadvisuje klavirsku, a dodiruje potom i treći, najviši i posljednji vrhunac skladbe e^2 , na riječi *ohne* (t. 20). Ovdje se klavirska dionica, odnosno njezin melodijski glas, pridružuje obgrljujući ponovno glas s objiju strana.

Premda na različit način, recitativnost i polifono ispreplitanje glasova zajedničke su odlike dviju popijevki, stvarajući homogenu cjelinu. Ono što ih možda ponajviše razlikuje jest uporaba

dvanaesttonskog niza. Skladateljski postupci u popijevci *Sehnsucht* lako se mogu razabrati iz notnog teksta budući da su gotovo školski. U početku nastupa vokalne dionice, koja iznosi niz od dvanaest tonova, prevlast malih sekunda čini se kao logična posljedica odluke da se stihovi iznose kao deklamacija u atonalitetnom kontekstu. Ta se recitativna koncepcija nastavlja kroz čitavu skladbu, no nije teško uočiti da je solistički početak sastavljen od dvanaest različitih tonova, onih koji su kao niz obilježili i prvu popijevku. Kada se pak određeni niz koristi, njegovi se tonovi izlažu u blizini, na jednom mjestu. Akordne pojave u dionici klavira stoga u pravilu združuju susjedne tonove niza, no nešto šire postavljene, pa je u većini prisutan interval velike septime. Analizom dvanaesttonskih nizova (vidi Prilog 25) moguće je utvrditi da je skladatelj u tome pogledu donio stanovite odluke pri skladanju: u popijevci se, naime, koriste samo prva i deseta transpozicija niza, od čega prva u svim četirima izvedenim oblicima. Također, skladatelj koristi niz podjednako u horizontalnom (t. 1-3, 16-17) i vertikalnom pogledu (mahom vertikalni sklopovi u klavirskoj dionici, t. 8-9, 11-12, 14-15, 18-19), kao što i kombinira ta dva načina (kroz većinu pjesme, t. 4-8, 9-15, 17-21). Mogu se lako pratiti i postupci permutacije (prva transpozicija u osnovnom obliku u lijevoj ruci klavira, t. 4-6, permutirani su tonovi unutar heksakorada u desetoj transpoziciji u osnovnom obliku u dionici klavira, t. 6-7, zatim permutacija u retrogradnom obliku također u dionici klavira, t. 7-8, također 12. ton niza postavljen na prvo mjesto u izlaganju niza koji započinje u t. 8 i u t. 17), korištenja pivotnog tona (ton *b* u sredini klavirskog sloga pripada osnovnom obliku desete i retrogradnom obliku prve transpozicije, t. 7), interpolacije (*gis*, zadnji ton u t. 7) i elizije (nedostaje *b*, 11. ton niza u izlaganju prve transpozicije u osnovnom obliku u t. 12-13).

No u središnjem je dijelu popijevke, naročito u vokalnoj dionici, moguće uočiti i skladateljevu sklonost prema izlaganju motiva i njegovu variranje. Tri različite fraze vokalna dionica započinje petim i šestim tonom osnovnog oblika dvanaesttonskog niza, da bi se taj niz u prvom navratu (t. 9-10) nastavio, u drugom (t. 12-14) skorije prekinuo, a u trećem (t. 14-16) završio uz ispuštanje dijela niza. Budući da u trima frazama skladatelj postupno uvećava notne vrijednosti kojima započinju fraze, razvojno je variranje primjetno i u ritamskoj sastavnici. Riječ je ovdje o odabranim visinama osnovnog oblika prve transpozicije niza, odnosno o ponavljanju fraza koje započinju tonovima *e* i *f*. Preostali dio niza pregledno je raspoređen u vertikalne sklopove klavirske dionice. Ovakav je postupak možda posljedica želje da cjelina dobije glazbenu zaokruženost. No moguće je i da je ovime skladatelj htio olakšati intoniranje pjevaču pri samoj izvedbi, što je, s obzirom na svoj pjevački poziv, tada već mogao imati na umu. Premda vertikalni sklopovi klavira nadopunjavaju

niz koji se linearno odvija u glasu, i među njima se može naslutiti gradacija. Naime, akordima označenima *tenuto* (t. 14-15) evidentno se proširuje raspon, a da bi odsjek završio glasom bez akordne podrške (kraj fraze *und bist dir selbst es kaum*), kao spomenuti antiklimaks.

Ako se u ovome odsječku moglo govoriti o radu s melodijsko-ritamskim motivom, treći odsječak (t. 16-21) odlikuje ritamska imitacija. Frazama vokalne dionice u istom ritamskom obrisu odgovara melodijska linija klavirske dionice. Ovaj je postupak skladatelj podupro razlamanjem istih nizova u tim dvjema melodijskim linijama (inverzija i retrogradna inverzija prve transpozicije niza). Ostatak klavirske dionice, vertikalno koncipiran, pritom čine tonovi drugih oblika niza (deseta transpozicija osnovnog oblika).

Na temelju iznesenog moguće je reći da skladatelj određeni oblik dvanaesttinskog niza vezuje uz tip sloga. Prvu transpoziciju osnovnog oblika niza tako koristi u monodijskim dijelovima, dakle na solističkom početku (t. 1-3), u homofonom dijelu prvog klavirskog interludija (t. 4-8) te u drugom odsječku skladbe (t. 9 i t. 12-16). Dijelovima u kojima klavirski slog zalazi u polifoni preplet glasova, kao i imitacijskoj igri u završnom odsječku, pripali su drugi oblici niza: deseta transpozicija osnovnog oblika (t. 6-7) i retrogradni oblik prve transpozicije (t. 7-8) u prvom interludiju, zatim deseta transpozicija osnovnog oblika (t. 10-11) u drugom interludiju, inverzija i retrogradna inverzija prve transpozicije (t. 16-21) te deseta transpozicija osnovnog oblika (t. 17-20) u završnom dijelu.

Nekakva se veza i ovdje može ustanoviti između značenja stihova i uporabe niza. Možda nije slučajno to što popijevka završava nizovima koji se ranije nisu predstavili (inverzija i retrogradna inverzija prve transpozicije, t. 16-21, uz desetu transpoziciju osnovnog oblika koja se provela i ranije u klavirskim interludijima). Budući da Rothmüller ovdje skladbu nije nastojao zaokružiti prvom transpozicijom niza u osnovnom obliku, koja se tijekom (ove kratke) popijevke izložila čak šest puta, moglo bi se zaključiti da je nastojao učiniti određeni pomak pri kraju popijevke (stapanje dionica, odnosno srastanje *du* i *ich*). Za popijevku *Der Irrgarten* ovaj zaključak ne bi imao težinu s obzirom na to da se u njoj koristi mnogo veći broj izvedenih oblika niza. Čini se, uostalom, da je ondje želja bila zamrsiti nizove u svojevrsan labirint, kako bi se na kraju, epilogom koji ipak pomiruje misli pjesme, ipak učinili ponovno prepoznatljivima.

Koliko je pak u skladanju popijevki Rothmüller mogao primiti od svoga bečkog učitelja možda se može razabrati u tretiranju sloga, više negoli u pogledu odnosa između glazbe i značenja stihova.

Sklonost prema složenijim postupcima u gradnji klavirske dionice zamjetna je i u Bergovim djelima, tako već u njegovoj prvoj „strogoj dvanaestttonskoj skladbi“,⁴³⁰ popijevci *Schliesse mir die Augen beide* iz 1925. Karen Ray upućuje na to da u ovoj popijevci „u prvi mah začuđuje razlika između vokalne linije i klavirske dionice.“⁴³¹ Berg je, naime, ove stihove Theodora Stroma uglazbio dva puta. Dok prvo uglazbljenje „rasvjetljuje poetički smisao večernje ljubavne idile koja je opisana riječima“,⁴³² u drugome je Berg „žrtvovao vjernost tekstu u korist stvarima od glazbenog interesa“.⁴³³ Pritom se, ako je suditi prema autoričinoj analizi, drugo od prvog uglazbljenja najviše razlikuje u izrazitoj neovisnosti glasa i klavira, kao i u složenim kontrapunktičkim postupcima drugog.

Analiza što sam je ovdje predstavila nastoji utvrditi poveznice između teksta i glazbe u Rothmüllerovu djelu, dok ona Karen Ray u Bergovoj pronalazi upravo suprotno. Unatoč tome, sličnost koja povezuje učitelja i učenika, sklonost polifonom tretiranju klavirskog sloga, možda je znakovita za njihovo najranije suočavanje s dvanaestttonskom tehnikom. Uostalom, nije zanemariva ni činjenica da su je obojica iskušavali u popijevci kao vokalno-instrumentalnoj vrsti. To možda ne bi trebalo čuditi s obzirom na to da je, prema Schönbergovim riječima, Berg kao učenik bio u stanju skladati samo popijevke,⁴³⁴ dok Rothmüller, tada već mladi pjevač, u pismu Franji Duganu, svojemu bivšem učitelju, piše kako je Bergu „naravno tu i tamo doneseli i koju popevku.“⁴³⁵ Skladanju popijevki mogli su ga, dakako, privući i Krausovi stihovi koji, osim oslonca pri oblikovanju skladbe, Rothmüllerovu djelu daju i pečat bečkog modernizma. Recitativnost, silabičko tretiranje teksta, a i mjestimična lapidarnost klavirske dionice kao pratnje upućuju upravo na važnost koju je skladatelj ovdje pridavao tekstu.

Naposljetku, ne treba zaboraviti ni činjenicu da je *Sehnsucht* u Krausovoj zbirci iz 1920. upravo najkraća pjesma. *Der Irrgarten* također je među kraćima. Možda je odabirući kraće predloške Rothmüller htio olakšati svoj ulazak u skladanje dvanaestttonskom tehnikom. Premda su melodijski obrisi skladbe uvjetovani odvijanjem određenog oblika niza, njihovo ritamsko obličje u vokalnoj

⁴³⁰ O svojoj popijevci Berg piše 12. listopada 1925. u pismu Antonu Webernu: „Ovu posljednju [popijevku] skladao sam ovdje: prvi pokušaj stroge dvanaestttonske skladbe.“ „Dieses letztere hab' ich heroben komponiert: der erste Versuch strengster 12 Ton-Komposition.“ Cit. prema: RAY 1986: 136.

⁴³¹ RAY 1986: 141.

⁴³² *Ibid.*: 158.

⁴³³ *Ibid.*: 158.

⁴³⁴ Usp. STEIN 1987: 23. (Schönbergovo pismo Emilu Hertzki od 5. siječnja 1910.)

⁴³⁵ Cit. prema: JURKIĆ SVIBEN 2016: 119.

dionici pokazuje skladateljevu osjetljivost za riječ. Vidljivo je to, primjerice, u popijevci *Sehnsucht* u načinu na koji je u t. 19-20 artikulirao riječi *fieberkranken* i *Wesen*. Dva su posljednja sloga prve riječi (*-kranken*) namijenjena osminkama *marcato*, a riječ *Wesen* silaznim četvrtinkama *portamento*. Prije negoli namjera dramatizacije ovih riječi, u tome se razabire njegova interpretacija ritma i intonacije samog jezika – osjetljivost za jezik koja, uostalom, odlikuje i samog Krausa.

3.3.3. „Nije folklorističan, premda židovski“

U jednome pismu što ga je uputio Stutschewskom Rothmüller govori o tome da je u slučaju klavirske *Sonate-fantazije* posrijedi „skladba u proširenom sonatnom obliku /1. stavak sonate/, pri čemu svaki dio sonate odgovara jednom stavku četverostavačne sonate. Materijal nije folklorističan, premda židovski, barem općenito. Samo se u polaganom dijelu nalazi jedan citat iz treće od mojih 'Četiriju sefardskih narodnih pjesama'.“⁴³⁶ Uzme li se u obzir da je Rothmüller redovito koristio riječ *folklor* u iskazima o vlastitom stvaralaštvu koje bi označio kao „židovsko“, u ovom iskazu začuđuje prije svega njegovo razlikovanje *folklorističnog* i *židovskog*, kada kaže kako materijal ovoga djela *nije folklorističan*, premda *jest židovski*. Stoga ću u nastavku pobliže promotriti ovo djelo imajući na umu ovu napomenu, ali i ono o čemu je prethodno bilo riječi u slučaju njegove skladbe *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*. U središtu razmatranja bit će, dakle, pitanje o tomu što bi ovdje uopće mogla biti tradicijska građa i kako se s njom postupa.

Za razliku od ciklusa *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*, *Sonata-fantazija* instrumentalna je skladba. U njoj izostaje pjevana riječ. K tome je oblikovana prema načelu sonatnosti, u kojemu dijelovi skladbe, kojih je u ovome slučaju četiri, odgovaraju stavcima višestavačne sonate. Prvome stavku odgovara *Allegro* (t. 1-40), obilježen jednom tematskom misli ili radije motivom koji se već ovdje varira i razrađuje.⁴³⁷ Drugi dio, koji odgovara drugom stavku, obilježen je promjenom tempa (*Adagio*) i započinje u taktu 41. Trećem stavku odgovara dio s oznakom *Quasi scherzo* (t. 124), a onaj nakon njega (t. 173) stoga bi trebalo shvatiti kao posljednji stavak sonatnog ciklusa.

⁴³⁶ „... eine Komposition in der ausgedehnten Sonatenform /1. Satz der Sonate/, wobei jeder Teil der Sonate einem Satz der 4-sätzigen Sonate entspricht. Das Material ist nicht folkloristisch, obschon jüdisch, mindestens im allgemeinen. Nur beim langsamen Teil ist ein Zitat aus dem 3-ten Lied der 'Vier seph. Volkslieder' von mir.“ STUTSCHEWSKY – ROTHMÜLLER. (Rothmüllerovo pismo od 3. prosinca 1936.)

⁴³⁷ Brojevi taktova odnose se na vlastito izdanje: ROTHMÜLLER 1978.

Uzme li se u obzir Rothmüllerova izjava da svaki dio *Sonate-fantazije* odgovara podjednako stavku četverostavačnog sonatnog ciklusa, kao i dijelu sonatnog oblika prvog stavka, postavlja se pitanje kako se ovdje četverodijelnost prvog uklapa u trodijelnost drugog. U nastavku ću pokušati objasniti kako je Rothmüller riješio taj problem. Stoga će biti potrebno zaći u detaljniju analizu formalnih i tonalitetnih karakteristika.

Sonata-fantazija započinje monofono, oktaviranom melodijskom linijom, koja svojom motoričnošću smjesta daje do znanja da se ne radi o uvodnoj građi, nego onoj tematskoj (vidi Prilog 26). Bez ikakve pratnje, ističe se melodijskim motivom, naime silaznom malom sekundom, zatim velikom tercom, smanjenom tercom te uzlaznom sekundom kao rješenjem prethodnog (*as-g-es-cis-d*). Ovaj početni motiv sadrži osnovu koja se u sljedećih šest taktova ponavlja, i to doslovno (t. 3) ili razvojno varirana (t. 2 jest inverzija t. 1, t. 4 retrogradna inverzija t. 1, u t. 5 transponira se t. 4, a t. 6-7 ponavlja materijal iz t. 4-5). Tako međutim ne nastaje cjelina koja se zaključuje kadencom, već je riječ o materijalu na koji se nadovezuje daljnji tijek. U sljedećim dvama taktovima (t. 8-9) motiv proizašao iz početnog širi se u dva glasa koji međusobno kontrapunktiraju.

Nizanje motiva u njegovim variranim inačicama završava nenadano, uvođenjem nove, drugačije melodijske pasaže (t. 10). Ovaj kratki prekid uzmiče još u istom taktu (zadnja osminka u t. 10) pred novim nastupom razvojno varirane građe, prvog provedbenog dijela (vidi Prilog 27). Melodijski motiv pod jednim lukom (*c-h-cis-d* u desnoj ruci, t. 10-11) reduciran je i intervalski izmijenjen početni motiv (sada se sastoji od silazne male sekunde, male septime i rješenja, uzlazne male sekunde), a u nastavku se sužava (t. 11-12), ritamski varira (t. 12-13), nadalje se permutira i proširuje (t. 13-14), kako bi potom sažeo prijašnje inačice: tonovi pod lukom u t. 14-15 sažimaju dvije melodijske inačice motiva koje se protežu u t. 11-13, s intervalskim izmjenama te upečatljivim proširenjem na kraju. Potonja varijanta motiva također se dalje varirano ponavlja uz intervalske izmjene (t. 16-17). Njihov karakterističan završetak potom se transponira (t. 17-18), a zadobiva i proširenje (t. 18-19) naizgled novim materijalom, zaustavljajući se na fermati (t. 19). Njegova je novost u akordnom slogu, ali zbog intervala male sekunde, karakterističnog za početni motiv i sve njegove varijante, može se povezati s onim što je prethodilo. Motiv se u ovom prvom provedbenom dijelu (t. 11-19) provodi i u lijevoj ruci, često komplementirajući desnu ritmom.⁴³⁸

⁴³⁸ Ovdje nije jasno iz čega su točno i na koji način nastale nove inačice motiva, ali ostaju prepoznatljive po intervalu male sekunde. Također, i u notnom su zapisu objedinjene lukovima.

Nakon fermate, dva takta (t. 20-21) donose varijaciju prethodnog (t. 19), a zbog augmentacije notnih vrijednosti stječe se dojam smirivanja protoka. No upravo kad se čini da će se iz ovoga iskristalizirati novi motiv pogodan za razvoj, riječ preuzima motiv nalik na one iz prethodnih taktova (t. 22, motiv odgovara dijelovima motiva u t. 14 i 16), čime počinje drugi provedbeni dio (vidi Prilog 28). Nova varijanta (t. 22-24) dobiva proširenje, dva takta s ritamski drugačijim materijalom (šesnaestinski niz u t. 22), koji se i intervalski razlikuje od dosad uvijek prepoznatljivog motiva. Nagla cezura razdvaja ovaj trotakt i njegovu sljedeću varijaciju (t. 25-27), u kojoj je transponiran za veliku sekundu niže. Ovdje se međutim proširenje (u t. 26) očito gradi od melodijskog obrisa već čuvenog motiva (i to onoga koji je započeo razradu u t. 10-11), sada u diminuciji. Protok u šesnaestinkama nastavlja se u sljedećem taktu prijelaznog karaktera (t. 27). Iz njega također proizlazi motiv, građen od male sekunde, koji se zatim augmentira (desna ruka u t. 28, lijeva u t. 29), obrće (desna u t. 29, lijeva u t. 30) ili intervalski mijenja (desna ruka, t. 30). Za to se vrijeme u lijevoj ruci kao ostinato opetuje novi motiv, izmjenična figura *h-a-h*. Na ovaj, također prijelazni trotakt (t. 28-30) nadovezuje se novi dio (t. 31-37). On donosi transformaciju materijala s početka, uskoro u drugoj, peteroosminkoj mjeri (t. 33) dok se ostinatna figura nastavlja, a pomaci u najdubljem glasu počinju imitirati odnose dominantna-tonika. Kadencirajućim proširenjem (t. 38-40) tijek se usmjerava prema c-molu, zaokružujući prvi dio sonate.

Proglasimo li prvi dio *Sonate-fantazije* njezinim prvim stavkom na razini sonatnog ciklusa, tada se i njegovi dijelovi mogu shvatiti kao ekspozicija (t. 1-10), provedba (t. 11-30) i repriza s kodom (t. 31-40). Pritom se provedba razlikuje od vanjskih dijelova sonatnog oblika po slogu i po načinu rada s motivima, a repriza donosi doslovnije ponavljanje materijala s početka. Osim toga, repriza odnosno koda završava jedinom autentičnom kadencom u osnovnom tonalitetu, c-molu, ako je osnovni tonalitet onaj koji naznačuju predznaci iza ključa.

Međutim, do zaključka o tomu da prvi dio odgovara prvome stavku ovdje se došlo unaprijed, zahvaljujući skladateljevu tumačenju. Ono što se doista opaža pri prvom slušanju nešto je drugo. *Sonata-fantazija*, naime, započinje (motoričnom, oktaviranom, melodijskom) – prvom temom. Tijek koji njome započinje ne zaustavlja se, ili barem ne kadencira, do samog kraja dijela, do potvrde c-mola. Upravo zbog toga nastaje dojam da se tako zatvara cjelina prve teme sonatnog oblika cijele *Sonate-fantazije*. Tek potom, budući da začudnima djeluju provedbeni, središnji dijelovi prve teme, nastaje pomisao na to da je možda riječ i o nekoj drugoj arhitektistici, primjerice

o sonatnom ciklusu. Moguće je krenuti i drugim putevima. Primjerice, cjelovitost prvog dijela priziva pitanje gdje bi uopće mogla započeti druga tema. Smatramo li provedbene dijelove (t. 11-30) sporednom temom, prekid u t. 10 mogao bi se proglasiti mostom. No tako bi nastao nesrazmjer u dimenzijama tema (devet taktova prve naspram dvadeset taktova druge). Također, ekspozicija bi u tome slučaju završavala opetovanjem prve teme (od t. 31), a ne bi se ostvario pomak u neki drugi tonalitet, budući da završava kadencom u c-molu.

Nastupom polaganog dijela jasno je da je završila prva tema (*Sonate-fantazije* kao skladbe u sonatnom obliku), koja ujedno igra ulogu prvoga stavka (*Sonate-fantazije* kao ciklusa), te da započinje druga tema i ujedno drugi, polagani stavak. Ako je za prvu temu ključan bio pregnantni motiv karakterističnih intervala (mala sekunda, kao i smanjena terca sa svojim rješenjem) kojima se lako može povezati ostatak zbivanja u prvome dijelu, druga tema, u tempu *Adagio, non troppo*, odlikuje se pjevnom melodijskom linijom u gornjem glasu (vidi Prilog 29). Mogla bi se podijeliti na dva slična dijela (prvi u t. 41-56 i drugi u t. 57-79). Svaki od njih donosi melodiju u gornjem glasu te zatim provođenje njezinih motiva u donjem. Prvu polovicu započinje osmerotaktna rečenica, koja se sastoji od dvaju dvotakta (t. 41-44), a od kojih je već drugi varijacija prvog, te četverotakta (t. 45-48) koji dijelom (t. 45-46) izgleda kao transponirana i ritamski varirana inačica prethodnih taktova (t. 43-44). U sljedećem (t. 49-56), motivi iz prvog osmerotakta izlažu se po dvotaktnim frazama, sada u lijevoj ruci, i to provedbeno, bez težnje odabiru jednog tonaliteta. Prva polovica sastoji se tako od para osmerotakta. Iza toga se izlaže varijacija (t. 57-79) prvog dijela ove teme, s umetkom od sedam taktova (t. 61-67). Osam razradbenih taktova koji slijede (t. 72-79) provlače motiv teme kroz obje ruke, a desna augmentira karakterističan punktirani ritam.

Dio koji slijedi donosi drugačiji, novi materijal, ali još nije *Quasi scherzo*. Bez šava u obliku kakve kadence ili cezure nadovezuje se na drugi dio (t. 79-80) pa bi se stoga mogao smatrati drugom grupom druge teme (vidi Prilog 30). No previše se razlikuje od prethodnog da bi bio njegovim dijelom. Prije će biti da na ovome mjestu, s obzirom na tehnička obilježja, započinje provedba skladbe u cjelini. Motiv na početku provedbe (t. 80) nije posve izoliran od prethodnog tijeka: moguće ga je protumačiti kao intervalski podosta izmijenjenu, ali ritamski jednaku varijantu motiva iz prvog provedbenog dijela prve teme, to jest iz provedbe prvog stavka (t. 14 odnosno t. 16). (U nastavku ću o njemu govoriti kao o provedbenom motivu.) Osim toga, ovaj dio skladbe donosi ponovno epizode razvojnog variranja i, premda ga karakterizira grupiranje u osmerotakte

(najprije u t. 80-87), već se u prvoj dvotaktnoj frazi uočava da je drugi od tih dvaju taktova diminuirana inačica prvog (t. 80-81). Dvotaktna fraza potom se varira (t. 82-83), a nadalje (t. 84-87) se samo prvi od dvaju taktova ponavlja s izmjenom intervalskih odnosa. Sljedeća grupa od osam taktova (t. 88-95) započinje na isti način kao i prethodna, ali se u njoj razrađuje drugi takt fraze, diminuirani motiv (t. 92-95). Nadalje se (t. 96-97) u jednotaktnim frazama razlaže provedbeni motiv, kako bi se (u t. 99) jasnije razotkrilo da ga povezuje ritamska sličnost (punktirana figura) s početkom druge teme, to jest drugog stavka. Provođenje tog motiva kroz različite registre traje do zastoja (t. 100-102) na fermatama u taktu označenom *adagio* (t. 102). U dijelu *poco a poco più mosso* punktirana se figura provlači na različitim mjestima (što se tiče visine tona, registra, mjesta u taktu), mjestimice uz novi, sinkopirani motiv (t. 103-109) do sljedeće artikulacijski važne točke. Naime, u t. 110 desna ruka donosi transformirani materijal sa samog početka djela, ritamski i slogom izmijenjen početak prve teme. Takvo izlaganje međutim traje samo tri takta (t. 110-112), da bi se potom motiv suzio na niz od četiriju šesnaestinki (u t. 113), koje u daljnjem tijeku (do t. 123) mijenjaju svoj smjer i polazišni ton, stvarajući i metarsku napetost proširivanjem u grupu od šest tonova (t. 117-118).

Ponavljanjem takvog postupka (u t. 121-123) stvara se neprimjetan prijelaz u troosminski *Quasi scherzo* (t. 124). Skerco tako nastavlja iznositi transformirani tematski materijal, u obliku četverotakta koji se jednom proširuje s dvama (t. 124-129), četirima (t. 130-137) te ponovno dvama taktovima (t. 138-143), a zatim skraćeno, kao trotakt (144-146), ali s većim i virtuoznijim proširenjem (t. 147-154). Nastavak skerca (od druge trećine t. 153) prekida se iznošenjem transformiranog materijala prve teme, uvodeći kromatske pasaže s intervalima konstitutivnima za ovo djelo (na primjer, silazno kretanje malih sekunda u lijevoj ruci u t. 153 ili smanjene terce, to jest velike sekunde, u desnoj ruci u t. 154). Uostalom, nameće se ovdje ponovno i provedbeni motiv (t. 155, 157), poprimajući sada intervalske odnose prve teme. Nadalje ga lijeva ruka četiri puta uzastopce (t. 158-160) ponavlja, mijenjajući i dalje njegove intervalske odnose, dok desna taj motiv diminuirala ili mu kontrapunktira kromatskim pasažama. Provedbeni motiv dalje se izlaže, djelomično se svodeći samo na elementarni dio, pa je tek djelomice moguće razaznati od kojeg se motiva nešto razvija (za što je primjer smanjena terca pa mala terca s rješenjima u lijevoj ruci u t. 161-162). Devet taktova prije reprize (t. 164-172), suprotno očekivanjima, donosi uredniji način variranja motiva. U desnoj se ruci ritamski varira provedbeni motiv, već ranije intervalski promijenjen tako da je nalik početnom motivu, to jest prvoj temi.

Evidentno je ovdje riječ o trećem dijelu skladbe. Premda započinje nadovezujući se na prethodno i postupno prerasta u nešto drugo, može se smatrati cjelinom. Ističe se njegova trodijelnost: dijelovi s razradom provedbenog motiva omeđuju središnji skerco. No ako bi skerco predstavljao treći stavak, kakav se očekuje u sonatnom ciklusu, tada bi vanjske, provedbene dijelove trećeg dijela trebalo promatrati kao ono što teoretičar glazbe Steven Vande Moortele naziva „egzocikličnim jedinicama“,⁴³⁹ dijelovima koji nemaju ulogu unutar ciklusa, nego samo na razini sonatnog oblika čitavog djela, kao njegova provedba. Od toga je li skerco interpoliran kao stavak ciklusa pa stoga nema ulogu na razini sonatnog oblika, ili je pak riječ o statičnom dijelu provedbe, možda je ipak važnija činjenica da se u ovom, trećem dijelu pojavljuju i međusobno povezuju svi važni motivi *Sonate-fantazije*. Provedbeni se motiv najprije mijenja tako da srasta u motiv iz druge teme (t. 99), a kasnije i prve (t. 155). Sam kraj provedbe, također, rastvara se na motiv koji je sve više nalik prvoj temi, kako bi se što je više moguće zagladio prijelaz u reprizu.

U t. 173 na to se nastavlja prva tema, čime započinje repriza, a s njom i finalni stavak ciklusa. Doduše, prva dva takta njezin tijek zaustavljaju fermatama, a tek se zatim (t. 175) vraća i *tempo I*. Nakon početnog nizanja oktaviranog početnog motiva i njegovih inačica (t. 175-183), postupno se lijeva ruka osamostaljuje (t. 184-186), kako bi mu (u t. 186-193) suprotstavila ostanatni motiv s kraja prvog dijela sonate. Na ovo odvijanje nadovezuju se tri takta koja nastavljaju polifonost prethodnih. Bez jasne ritamske prepoznatljivosti motiva, oni se svode na intervalsku sličnost (t. 194-196), izuzev t. 196, gdje se na jedinom mjestu doslovnije potkrada motiv uveden u prvome dijelu kao nov, drugačiji (t. 22-23). Fermata, kao na kraju prvog provedbenog dijela prve teme, zaustavlja ovaj protok. Kratak prijelaz (t. 198-199) spaja prvu temu reprize s drugom. Materijal druge teme iznosi se tri puta, prvi put u obliku koji je u ekspoziciji slovio kao proširen, odnosno s umetkom (t. 200-214), zatim skraćeno za malu tercu niže (t. 214-223) te ponovno na istom stupnju (t. 224-230), a postupno ritmom uvodeći provedbeni motiv (t. 231-233). Prvi (t. 234-241) i polovica drugog osmerotakta (t. 242-245) u dijelu koji slijede, sintaktički su identični s početkom provedbe, tj. trećeg dijela *Sonate-fantazije*. No sljedeća četiri takta (t. 246-249), zadnja prije kode, intervalski (malom sekundom) i ritamski (najočitije u t. 247) približavaju se prvoj temi (vidi Prilog 31).

Čitavo djelo završava nevelikom kodom (u t. 249), koja se od onoga što joj prethodi razlikuje ponajviše po oktaviranoj ili dvostruko oktaviranoj melodijskoj liniji te sažimanju elemenata dviju

⁴³⁹ Usp. MOORTELE 2009: 24 i dalje.

tema u mali prostor (vidi Prilog 32). Na početku podsjeća na prvu temu ili početni motiv, tonom *as*, učetverostručenim u slogu i privezanim ligaturom za osminski silazni niz (t. 249). U osminski niz zadire se ritmom pa on počinje nalikovati na provedbeni motiv (t. 251). Sličnost početnog i provedbenog motiva vidi se pogotovo u sljedećem četverotaktu (t. 252-256), a nakon kratkog prijelaza (t. 256-257), kao da se želi podsjetiti na to da isti motiv, neznatno promijenjen, izgleda kao dio melodije iz druge teme (t. 258). Takt 259 kadenca je koja sadrži i važna obilježja početnog motiva (kruženje oko konačnog tona, *des* i *h* prije *c* i silazni osminski niz), završavajući na akordu bez terce, *in c*.

Ovaj finalni stavak, ako je on to uopće, sumirajućeg je karaktera. No stupanj transformacije motiva u njemu je gotovo zanemariv. Upravo u ovom dijelu možda se ponajviše krije posebnost Rothmüllerove artikulacije forme koja u jednome stavku obuhvaća sonatni ciklus. Nema, naime snažnog argumenta na temelju kojega bi ovaj stavak mogao slovit kao samostalan. Premda se u analizama jednostavačnih sonata ističe da njihovi završni dijelovi prije poprimaju značajke reprize nego finala,⁴⁴⁰ u reprizi ove skladbe Rothmüller nije učinio više doli sazeo prethodne teme, dokidajući im provedbene dijelove. Kao što bi se i skercio teško mogao, u pogledu forme ili tonaliteta, odrediti kao samostojan stavak. Ono što najviše ide u prilog tumačenju *Sonate-fantazije* kao ciklusa jesu promjene tempa i karaktera: drugi je stavak polagan, treći skercozan.

Dosad opisani tehnički postupci ostavili su trag i na harmonijskoj dimenziji *Sonate-fantazije*. Motivski rad, kod kojeg su najkarakterističniji intervali mala sekunda i smanjena terca s rješenjem, kao da nadomješta potrebu za ikakvim tonalitetnim središtem. Premda predznaci upućuju na Es-dur ili c-mol, nijedan od tih tonaliteta ne potvrđuje se na početku. Glazbeno se događanje, štoviše, oslanja na tonove tritonusa *d* i *as* (t. 1-7) i povećanog trozvuka *fis-b-d* (t. 8-9). Mala sekunda ovdje se ne ponaša kao vođica, budući da se učestalo seli na različita mjesta i bez harmonijskog pokrića (t. 1-9). Kod odlomaka u kojima se motiv kontrapunktski razlaže možda bi moglo biti riječi o pojedinim progresijama koje upućuju na tonalitetno uporište (primjerice, harmonijski sklop *fis-c-d* zvuči kao disonantni akord s rješenjem u privremenu toniku, *g-h-d*, t. 12-13). No glasovi brzo kližu, uglavnom po intervalu male sekunde, tako da osjećaj privremene tonike jedva da traje više od dvije dobe. Linearna kretanja, k tomu, često tvore i akordne sklopove cjelostepene ljestvice (primjerice, prva i druga doba t. 14, druga i treća u t. 15, prva i druga u t. 17), rastvarajući osjećaj tonaliteta.

⁴⁴⁰ Primjer je Lisztova Sonata u h-molu. Usp. *ibid.*: 50 i dalje.

Pa ipak, na artikulacijski važnim točkama pojavljuju se tonovi trozvuka *c-es-g*. Prvo takvo mjesto nalazi se na kraju prvog provedbenog dijela, pod fermatom u t. 19. Doduše, u basu se u isto vrijeme pojavljuje ton *a*, i to nakon *e*, što prije zaziva tonalitetni kontekst a-mola negoli c-mola, želimo li uopće ovo mjesto razmatrati u vertikalnom pogledu. U drugom provedbenom dijelu istražuje se mogućnost male sekunde da postane vođica s rješenjem (na primjer u t. 22 ton *cis* kreće se prema *d*, koji u donjim glasovima prate tonovi molskog kvintakorda, *d, f* i *a*, ili na analognom mjestu u t. 25). No češće, ako gornji glas i ocrtava melodijski pokret koji bi se mogao protumačiti u nekom tonalitetu, onaj u donjem bi se mogao protumačiti u drugom. Primjerice, u t. 22-24 tonovi *a, h* i *c* na tešku dobu, nakon kojeg dolaze *c, d, e* i opet *h* i *c*, upućuju na C-dur, no na istom mjestu susrećemo i kretanje po glavnim stupnjevima Es-dura, *as, i b*, na koji se pak slažu tonovi durskog kvartsekstakorda, *es* i *g*, te zatim dominantni septakord sa sniženom kvintom na tonu *a*, koji se rješava u kvartsekstakord na istom tonu. Pritom ostaje otvorenim i pitanje jesu li septakordi i nonakordi, koji nastaju na taj način, doista akordi kojima ravnaju harmonijske sveze ili su pak rezultat kontrapunktičke samostalnosti dionica. Asocijacije na tonalitet u ovoj su skladbi konstantne, ali zbog neprekidnog variranja i razrade motiva on zvuči kao slučajna tonalitetna „oaza“ (kao u t. 22-23) ili pak kao sjećanje se njegove rudimente. Kao primjer ovoga potonjeg mogao bi se navesti daljnji tijek drugog provedbenog dijela, s ostinatnom figurom u donjem glasu, *h-h-a-h* (t. 28-30). Na početku ovog odlomka ona doista zvuči kao da je posrijedi pedal na dominantni, budući da se u gornjim glasovima pojavljuje četverozvuk *h-e-g-h*, tvoreći tako molski kvartsekstakord na tonu *h* (prva osminka t. 28). No daljnji tijek u gornjem glasu ne podupire takvo tonalitetno tumačenje, nego se, štoviše, i u donjem glasu ostinatna figura mijenja tako da umjesto prvog tona, *h*, iz takta u takt nastupaju tonovi *e, c, a, b* i *es*. Ostinatna figura pritom ostaje lelujati usred sloga, ponad koje gornji glas opetuje tonalitetno neodređen početni motiv, dok se ispod nje čistim kvintama imitiraju tonalitetni odnosi (*g-c* u t. 31-32, *e-a* u t. 32-33, *f-b* u t. 33-32). Da su inzistiranje na izlaganju motiva i njihove varijacije ono što ponajviše ometa uspostavljanje sigurnijeg tonalitetnog utočišta, vidi se pri kraju prvog dijela sonate. Naime, nakon posustajanja ostinatne figure (od t. 35), zaustavljaju se i kvintni pomaci i varirani osnovni motiv u gornjem glasu. U kadenci prvog dijela (t. 38-40) mogu se pronaći tek intervali proizašli iz početnog motiva (smanjena terca s rješenjem, *e-ges-f* u t. 38 ili *des-h-c* u t. 39 ili mala sekunda *h-c* u t. 40). No melodijsko je kretanje svih glasova ovdje usmjereno prema ocrtavanju I., IV., V. i naposljetku I. stupnja c-mola, pa se kraj cijelog prvog dijela sonate doista razabire kao kadenca u c-molu.

Drugi dio, međutim, odmah se vraća tonalitetnoj ambivalentnosti. Osjećaj c-mola kao da zaostaje tako što se u gornjim glasovima (t. 41) javlja čista kvinta *c-g*. No kako je donji glasovi prate tonovima *f-as*, ovaj se početak može protumačiti, osim kao nonakord IV. stupnja u c-molu, i kao nonakord I. u f-molu. Tomu je tako i jer se u nekoliko taktova (t. 41-44) nijednom harmonijom ne daje prednost nekomu od tih dvaju tonaliteta, već se pojavljuju kromatske tercne i polarne veze (druga doba t. 41), harmonije u obama tonalitetima sporedne (kvartsekstakord i terckvartakord na tonu *es* u t. 42), tonovi cjelostepene ljestvice raspoređeni u donje glasove (t. 43), ne bi li se tonalitetna neodređenost produbila. Nastavak osmerotaktne rečenice ipak naginje prema c-molu, kako i nalažu predznaci (t. 45-47), a potom skreće prema a-molu (t. 47-48). Do potvrđivanja tonaliteta ni ovdje ne dolazi, budući da se na ovu rečenicu smjesta nadovezuje provedbeni osmerotakt (t. 49-56). Premda se pojavljuje građa koja je ranije mogla podrazumijevati jedan od tonaliteta, ovdje njegovu prepoznatljivost onemogućuju promijenjeni intervalski odnosi melodije (t. 50, tritonus u donjem glasu), ili ako to i nije slučaj, onda ostali glasovi ne pružaju stabilnu harmonijsku podršku (druga doba u t. 52, 54, 56). Drugi dio drugoga dijela (t. 57-79) privrženiji je c-molu, ponajprije zato što je proširen umetkom, dvjema melodijskim frazama (t. 61-63 i t. 63-67) koje i same stvaraju kadencnu formulu, a harmonijski se to i naglašava. Također, unatoč tomu što se opet dodiruje dominantni sekundakord na tonu *d* (kojemu je enharmonijski identičan akord u zapisu, *d-fes-as-h*, t. 70) koji kretanje vuče prema a-molu, ovaj se akord spaja kromatskom tercnom vezom s molskim kvartsekstakordom na tonu *g*, dominantni c-mola (t. 70-71). U c-molu, dakle, započinje i provedbeni osmerotakt (t. 71-79). Slogom on je nalik na prethodni, ali se harmonijski kreće u c-molu, uključujući napuljsko područje (t. 75).

Sljedeći dio, provedbu, najteže je odrediti u tonalitetnom pogledu. Na njezinu početku slog se sabire u dvoglasje. Premda dva glasa tvore i konsonance (t. 80-83), za takozvani provedbeni motiv značajnije su dvije uzastopne čiste kvarte, melodijski pomak koji je u protupomaku s donjim glasom. Osim toga, variranje motiva usredotočuje se na postupno mijenjanje intervalskih odnosa (npr. prvi je interval provedbenog motiva u t. 80 i 82 silazna kvarta, u t. 84 uzlazna kvinta, u t. 85 uzlazna velika seksta, u t. 86 mala te u t. 87 ponovno velika), a ne na kretanje unutar tonalitetnih funkcija. Doduše, u razmjerno velikom broju taktova (t. 80-93, odnosno prva dva osmerotakta) u basu se pojavljuje, kao prvi ton u taktu, ton *e* pa se stoga čini kako bi mu trebalo pripisati neku važnost u čitavom odlomku. No i ta se manira uskoro napušta, početkom trećeg osmerotakta (t. 94). Premda se povremeno, na mjestima na kojima i melodija pokazuje sličnost s drugom temom

(t. 99-100), harmonija obrazuje prizivajući ranije progresije, provođenje motiva pojedinačnih glasova na različitim visinama tona (t. 100-102) odvlači i harmoniju u kontinuirano gibanje. Ako ponekad (kao u t. 105) i nastaju konvencionalni akordi (molski sekstakord na tonu *e*, ukrašen pasažom tonova durskog sekstakorda na tonu *ais*), previše su udaljeni od tonalitetnog konteksta da bi se doista moglo govoriti o funkcionalnim odnosima. Ovo vrijedi i za vertikalne sklopove u ostatku provedbe, počevši od odlomka u kojemu se vraća početni motiv i priprema za skercu (od t. 110). Ipak, koliko se god ove harmonije činile slučajnim, možda nije slučajno velik broj onih koje se slažu od tonova cjelostepene ljestvice, zbog čega i čitav odlomak zvuči „povećano“. U samomu skercu slog je oblikovan s naglaskom na basovski ton koji nastupa na tešku dobu, no intervalski odnosi ponovno ometaju uspostavljanje tonaliteta. Rad na izmjeni intervalskih odnosa u melodijskom kretanju, koji je za to zaslužan u velikom dijelu provedbe, ipak na njezinu kraju, zapravo prijelazu na reprizu, daje naslutiti tonalitetne odnosa, i to ponovno c-mola (t. 164-172).

Sam početak reprize, finala, ne donosi stabilnost c-mola, budući da se motiv ponovno pojavljuje kao na početku, bez harmonijske podloge. Mali smanjeni septakord na tonu *a* iz prve teme doslovno se ponavlja u t. 197, te se i ovdje dostiže naglo, nakon zgušnjavanja vertikala u cjelostepenoj domeni (t. 196, prva polovica prve i druge dobe i djelomice druga polovica treće). Harmonijska slika dijela koji je ovom mjestu prethodio i onoga koji slijedi nije mnogo drugačija od onih u prijašnjim dijelovima sonate, ali jest uvjerljivija zbog toga što izostaju provedbeni dijelovi. Primjerice, druga tema u reprizi napjev donosi tri puta, prvi i treći put kao u drugom dijelu sonate, drugi put transponirano za malu tercu niže, a pri čemu izostaju provedbeni osmerotakti iz drugog dijela skladbe. U prijelaznim četirima taktovima prije koda tonalitet ostaje neutraliziran, ali se koda priprema vrlo kratkotrajnim (osminku dugim) dominantnim septakordom bez kvinte na tonu *es*. Oktaviranim tonom *as*, u koji se taj septakord rješava, po zadnji put otpočinje nizanje varijanti početnog motiva (t. 249). Ono se sada povremeno prati i ostalim glasovima (t. 251-252 i od t. 255 do kraja) i, premda je ponegdje riječ samo o dvoglasju (t. 259), oni se sasvim jasno mogu razabrati kao tonovi tonalitetnih funkcija u c-molu, sa sniženim drugim stupnjem. Akord bez terce, kojim završava čitavo djelo, ostavlja otvorenom mogućnost da je od samoga tonaliteta ovdje možda važnija privlačnost tona *c*.

Iz opisanog je razvidno da je provedbenost značajna za Rothmüllerovo razumijevanje sonatnosti. Ona se ostvaruje razvojnim variranjem, i to ne toliko u prijelaznim dijelovima (koji, usput budi

rečeno, izostaju, barem u slučaju mosta između prve i druge teme u sonatnom obliku), koliko pri iznošenju samih tema. S druge strane, nameće se i pitanje kakvu ulogu pritom ima tonalitet. Skladatelj je odnos prema njemu ambivalentan, budući da je djelo umnogome skladao tako da on ne igra važnu ulogu, ali se osjećaj tonaliteta zahvaljujući kadencama ipak pojavljuje na strukturno važnim mjestima. Dakle, Rothmüller ga se ipak ne odriče, premda se ne drži konvencije sonatnog oblika prema kojoj je pokretač napetosti odnos između tonalitetnih regija prve odnosno druge teme. U njegovoj skladbi nije moguće govoriti o takvoj napetosti, budući da svaki njezin dio više ili manje pribjegava tonalitetu *in c*.

Možda je razlog tomu sam izvor njezine građe: ona, naime, djelomice potječe iz tradicijskog repertoara. Doduše, napjev *Anešama lah* teško je u sklopu sonate prepoznati onomu tko ga prethodno ne poznaje, bilo kao tradicijsku glazbu, bilo kao dio Rothmüllerove skladbe *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*. Tim više što se on u *Sonati-fantaziji* ne iznosi u cijelosti, već djelomice, i to ne od njegova početka. Riječ je najprije o dvotaktu iz pjesme *Anešama lah* (t. 3-4) s tri osminke predtakta (kraj t. 2), koji se u *Sonati-fantaziji* pojavljuju u izmijenjenom obliku, u drugom dijelu (t. 45-48), kao druga polovica njegova prvog osmerotakta. Osim što se ovdje iznosi samo njegov fragment, napjev je i uklopljen tako da izgleda kao posljedica razvojnog variranja prvog dvotakta. (Ili bi se moglo reći da je fragment napjeva poslužio kao uzor za gradnju prethodnih taktova. U svakom slučaju, dvotakt 41-42 intervalski i ritmom neznatno se mijenja u dvotaktu 43-44, dok pak treći dvotakt 45-46 – citat napjeva –, drugom sliči ritmom i po smjeru melodije, a zadnji dvotakt 47-48 diminuiru prve tonove trećeg.) Premda je fragment napjeva postao dijelom lanca razvojnog variranja, on se u onomu što slijedi, provedbenom osmerotaktu (t. 49-56), više ne pojavljuje. Za taj, kao i za analogni osmerotakt u drugoj polovici dijela (t. 72-79), važniji su elementi prvog dvotakta, punktirani ritam i silazni kromatski pomak, koji su se izgubili u kratkom citatnom fragmentu. U drugoj polovici drugoga dijela *Sonate-fantazije* citira se isti fragment (t. 68-71), ali i prva fraza druge te zatim prva fraza četvrte rečenice iz pjesme *Anešama lah* (t. 5-6 i 13-14). Ovi se dijelovi manje ustežu odati svoje podrijetlo, doslovno su citirani i tvore zasebne fraze koje pokazuju manje sličnosti sa svojom okolinom (t. 61-67). U sintaktičkom pogledu citat čini umetak od sedam taktova za koji broj druga polovica ovoga dijela sonate i jest dulja od prve.

Čini se da je i Rothmüllerova harmonizacija citirane pjesme iz 1928. ostavila trag u drugom dijelu *Sonate-fantazije*. Naime, dok se početak drugoga dijela skladbe koleba između c-mola i f-mola,

citat (t. 45-48) usmjeruje harmoniju prema c-molu, tonalitetu u kojemu je uostalom harmoniziran i napjev *Anešama lah*. Kraj fraze u kojoj se nalazi citat doduše skreće u a-mol, u kojemu se ponavljaju i drugi izvancitatni motivi (t. 48). Sličnost s harmonijama iz obrade vidljiva je pogotovo u citiranim frazama u drugoj polovici ovoga dijela, u kojima melodijski pomak u napjevu *es-d-c* harmonijski podupire bas pomakom *as-b-c*, prizivajući arhaični prizvuk kadenci iz obrade *Anešama lah*. Za Rothmüllera ovaj napjev možda stoga ni u sonatnom prvom dijelu nije služio kao izvor motiva za varijacije i provedbene dijelove, premda je uklopljen u takve postupke. Prije će biti da je njegova funkcija aludirati na židovsku tradiciju, koja očito podrazumijeva tonalitet. Što je pak sam skladatelj mogao podrazumijevati govoreći da je djelo židovsko, ali ne i folkloristično, može se tek pretpostaviti. Moglo bi biti da ovoj skladbi nije mogao pridati atribut folklorističnog zbog samog oblikovanja, dosljednog rada s motivima, odnosno razmjerno malenog udjela samog napjeva *Anešama lah*. Sam je ovo djelo uvrstio u skupinu onih za koje je „u obradama židovskih narodnih pjesama [...] koristio složeniju skladateljsku tehniku.“⁴⁴¹

Razmatranje ovoga djela otvara pitanja na koja je nemoguće naći jednoznačan odgovor. Otkriva li, primjerice, citat napjeva iz pjesme *Anešama lah*, kao pokajničke molitve, još neki značenjski sloj *Sonate-fantazije*? Također, teško je pretpostaviti je li židovskom Rothmüller mogao smatrati i građu koja nema status citata, primjerice početni motiv, kao i ono u što se on transformira. Je li Rothmüller ovo djelo smatrao židovskim onako kako je židovskima smatrao Blochova djela?⁴⁴² U tom bi slučaju ono židovsko, čini se, valjalo tražiti u načinu gradnje melodijske strukture na temelju određenih intervala, naime onih uskih. Za Rothmüllera je takvo što pružilo mogućnost da izgradi veće djelo, i to kao – bečki đak.

3.3.4. „Kasni“ Rothmüller

Ni u poznijim godinama Rothmüller se nije prestao baviti sonatnošću. Na samom kraju popisa njegovih djela moguće je pronaći nekoliko sonata, pa tako i njegovu najkasniju poznatu skladbu iz 1980. *Sonatni stavak* za puhački kvintet nastao je godine 1958. u Bloomingtonu. Kao ni prije spomenute pjesme na Krausove stihove, ni ovo djelo nije među poznatijim Rothmüllerovim

⁴⁴¹ Vidi bilješku 284.

⁴⁴² ROTHMÜLLER 1951: 151 i dalje. Vidi bilješke 337-339.

skladbama (ako se njegova djela uopće mogu dijeliti na poznata i nepoznata). Naime, ono se danas u cijelosti može naći svega na dvama mjestima.⁴⁴³ Trag o njemu postoji i u Knjižnici Houghton, harvardskoj knjižnici rijetkih knjiga i rukopisa, točnije u njezinu arhivu Hans Moldenhauer.⁴⁴⁴ Rothmüller ga je ispustio u popisu vlastitih djela u svojoj knjizi, iako ga je mogao spomenuti u njezinu izdanju na engleskom jeziku. Budući da o *Sonatnom stavku* (zasad) nema gotovo nikakvih sekundarnih zapisa, posrijedi je jedno od onih Rothmüllerovih djela o kojima se nešto može doznati samo uvidom u partituru.

Sam naslov sugerira sonatnost, a pogled u partituru otkriva da je riječ o jednostavačnoj skladbi koja uključuje načelo višestavačnosti sonatnog ciklusa. O dijelovima skladbe govore već oznake tempa. Stavak započinje oznakom *Very slow (Adagio)*, uskoro slijedi promjena tempa u *Moderato, molto ritmico* (u t. 18), a u nastavku se ponovno vraća tempo s početka, *slowly* (t. 44).⁴⁴⁵ Ova dva tempa izmjenjuju se i u završnom dijelu sonate, koji stoga poprima karakter reprize. Među njima pojavljuje se dio različit od ostatka skladbe, naime *Allegro* u troosminskoj mjeri, oblikovan kao složena trodijelna pjesma. Karakterom prije skerco nego provedba, središnji dio podupire pretpostavku da je *Sonatni stavak* cjelina zamišljena kao ciklus u malom. Ako središnji dio odgovara skercoznom stavku, tada bi prvi dio, dakako, trebao odgovarati prvome stavku višestavačne sonate. No polagan tempo (*very slow, slowly* ili *Adagio*) na početku i na kraju prvog dijela skladbe (t. 1-65) na to ne upućuje, kao niti oblikovanje stavka. Vanjske dijelove *Sonatnog stavka* – prvi i treći koji je prvome srodan – zato je možda bolje promatrati kao ekspoziciju i reprizu sonatnog oblika, nego kao prvi i završni stavak sonatnog ciklusa.

Naime, funkcija *Adagia* je uvodna, a pojava bržeg tempa i motoričnog kretanja dionica (u t. 18) predstavlja prvu temu. Sljedeći takav dio nastupa u t. 30, pa bi se moglo reći da su očekivanja za drugom temom također ispunjena. Građa uvoda zaokružuje prvi dio *Sonatnog stavka*, dakle njegovu ekspoziciju, ali u bržem tempu, preuzimajući tako funkciju kodete (vidi Prilog 33).

Solistički početak uvoda *Sonatnog stavka* skreće pažnju na ritamsko-melodijski pokret dionice oboe. On zadobiva značenje motiva, ponajprije u ritamskom pogledu, budući da ga obilježava figura sinkope. Melodijski ga pak karakterizira kruženje malih sekunda iznad i ispod početnog tona

⁴⁴³ Čuva se u Nacionalnoj knjižnici Izraela u Jeruzalemu, odakle je vjerojatno umnožen te prikupljen za potsdamski arhiv nove židovske škole.

⁴⁴⁴ U dotičnom se arhivu čuva skica *Sonatnog stavka* (ROTHMÜLLER 1958a) te pismo Hansu Moldenhaueru u kojem Rothmüller spominje ovo djelo (ROTHMÜLLER 1958b).

⁴⁴⁵ Oznake taktova odnose se na izdanje ROTHMÜLLER bez godine g.

(t. 1), zatim silazni skok za tritonus te uzlazna mala sekunda, koja zbog prekida fraze stankom zvuči poput rješenja (t. 2), a potom uzlazno sekvenciranje (t. 3). Nakon skoka za tritonus pridružuju se dionice flaute i klarineta, prateći obou u istim notnim vrijednostima (t. 2-3). Za to vrijeme (t. 3) ulazi i fagot, imitirajući motiv koji je na početku iznijela oboa (u nastavku ću ga zvati motivom uvoda). Fagotu pak ostale dionice kontrapunktiraju slobodnije, od kojih se flauta nameće svojim nastupom, označenim *solo* (t. 3). U sljedeća tri takta obrađuje se tek dio motiva, točnije uzlazna mala sekunda, i to u homofonom slogu (t. 6-8), do ponovnog nastupa uvodnog motiva s ulaskom roga (t. 9). Motiv u dionici roga nije uspio prizvati ostale dionice da se kreću u njemu sličnim notnim vrijednostima. Umjesto toga, one mu slobodno kontrapunktiraju, ali u parovima (flauta i klarinet djelomice donose sličan ritamsko-melodijski obris, kao i oboa s fagotom). U njihovim se melodijskim linijama vidi povezanost s intervalima koji su sadržani u motivu uvoda, poglavito mala sekunda. Ovakav slog završava u t. 14, kada svih pet dionica zastaje na duljim notnim vrijednostima pripremajući nastup prve teme.

Tema se pojavljuje neposredno, u dionici roga, u duljini od šest taktova (t. 18-23). Njezin početak čini se kao da je posrijedi solistički nastup, ali odmah na drugu polovicu prve dobe nastupa flauta, potom i oboa. Sve su tri dionice izrazita ritma, melodijskih pomaka i jednako motorične pa bi stoga sve mogle činiti temu. No oznaka ponad dionice roga – *marcato (solo)* – upućuje na to da su flauta i oboa (koje su samo *marcato*) kontrapunktirajuće dionice, uostalom međusobno ritamski slične. Prilikom nastupa zadnjeg tona teme u dionici roga, započinje imitacija teme u čistoj primi, u dionici fagota. Premda tema ovdje počinje i završava istim tonovima kao što je i u prvom izlaganju, njezini intervalski odnosi neznatno su promijenjeni. Također je dvostruko kraća od prvog izlaganja, budući da se dijelom provodi i diminucija iz osminki u šesnaestinke (t. 25). Kraj teme označava dolazak svih dionica na durski kvintakord na tonu *c* te kratka stanka u svim dionicama. U sljedećim četirima taktovima (t. 26-29) izostaju imitacijski postupci. Budući da su stankom odvojeni od prve teme, vodeći prema izlaganju drugačijih melodijskih linija koje ponovno tvore imitacijski odlomak, ova četiri takta imaju karakter prijelaza odnosno mosta.

Motiv karakterističan za drugu temu izlaže se u dionici oboe, a očito je njegovo podrijetlo u motivu uvoda. Premda ga od njega razlikuje punktirana figura, prisutni su njegovi prepoznatljivi melodijski obrisi (kruženje malim sekundama oko početnog tona te skok za tritonus). Motiv traje svega jedan takt (t. 30), dok se u sljedećem (t. 31) imitira za sekundu više u dionici flaute. Intervalski se mijenja, ali ostaje prepoznatljiv po smjeru kretanja melodije i ritmu. Pri trećem

iznošenju, ponovno u dionici flaute, jednotaktni se motiv sekvencira uz ritamsku promjenu te proširuje za jedan takt (t. 32-33). Ovaj kraći kontrapunktički odlomak završava na (ovaj put molskom) kvintakordu na tonu g (na prvoj dobi u t. 34), ali se na njega, za razliku od prijašnjeg, nakon kojeg slijedi pauza, nadovezuje daljnji kontrapunktički preplet. Druga tema nastavlja se u novoj kontrapunktičkoj epizodi, koja započinje u t. 34. Ovdje izostaje imitacija, a teško je reći i koja je dionica ovdje u prvom planu. S jedne strane, sve su dionice označene dinamičkom oznakom *f*, a s druge kretanje po malim sekundama u svima podsjeća da im je podrijetlo zajedničko. Ipak, dionica roga, ponajviše svojim ritmom i intervalskim odnosima, nalikuje motivu druge teme (t. 34-35), a ta se građa i doslovno ponavlja nedugo nakon toga (u t. 40-41 u dionici klarineta i fagota). Između tih dvaju izlaganja (u t. 36-39) polifoni se slog razrjeđuje (unutarnje se dionice počinju kretati u istom smjeru u t. 37-38, a zatim sve poprimaju iste ritamske vrijednosti u t. 38), čime se zapravo stječe dojam o međustavku. Ovdje se javlja i tempo s početka – *slowly* (u t. 39), ometen doduše udvostručenim iznošenjem teme u dionicama klarineta i fagota, *a tempo* (t. 40-41). Slijedi ponovno kraći prijelaz, bolje rečeno međustavak, sazdan od karakterističnih pomaka iz uvodnog motiva, ili same druge teme, malih sekunda i/ili tritonusa (u t. 42-44).

Oznaka tempa u t. 44, *slowly*, ovaj se put dulje zadržava. S njom nastupa doslovnije ponavljanje motiva uvoda, pa i znak da je druga tema završila. Naime, klarinet donosi motiv uvoda, transponiran za dvije oktave niže, a kontrapunktira mu fagot. U sljedećim trima taktovima (*poco accelerando*, t. 47-49) u troglasnom se kontrapunktu pojavljuje građa koja se intervalski i ritamski može povezati s prvom temom (t. 49). Od t. 50 troglasju se pridružuje i četvrta dionica. Imitacijski se provodi motiv uvoda, počevši s flautom, u proširenoj inačici (t. 50-53), fagotom koji kratko ulijeće za izlaganja flaute (t. 51-52), zatim u dionici oboe (t. 54-56) te posljednji put u dionici roga (t. 56-58), a sve u pokretljivijem tempu od onoga kada se odgovarajuća građa mogla čuti u uvodu. Klarinet nije sudjelovao u ovom izlaganju, ali punktiranom i markiranom figurom solistički najavljuje novi dio, odnosno prijelaz (u t. 59). Istu punktiranu figuru u intervalu male sekunde nadalje preuzima fagot (t. 60), gradeći od nje motiv koji podjednako nalikuje motivu uvoda i motivu druge teme (t. 61), a čitav dio smiruje se u troglasju, u duljim notnim vrijednostima te *pianissimo* (t. 62-65). Ukratko, u kodeti prvoga dijela *Sonatnog stavka* susreću se elementi prve i druge teme, kao i motiv uvoda.

Drugi dio skladbe, kontrastnog karaktera, nastupa nakon prekida odnosno kratke stanke u svim dionicama (vidi Prilog 34). Melodijsku liniju započinje ponovno oboa, solistički i predtaktom (t.

65). Njezina je dionica upečatljiva i stoga što je kontinuirana (šesnaestinski nizovi koje izlaže dugi su osam, zatim deset, te potom trinaest šesnaestinki) i razvedena, za razliku od kratkih „upadica“ ostalih dionica na repetiranom tonu (naizmjenice flauta, zatim klarinet, rog te na kraju fagot). Premda sada s posve drugačijim ritmom i metrom, početak dionice oboe zadržava karakteristične intervalske odnose motiva uvoda (t. 65-66). Ako nakratko oboa i nema intervalski niz koji bi bio sasvim istovjetan nečemu iz prethodnih dijelova (kao što je to u t. 67-68), ipak ubrzo donosi nešto već poznato. Naime, od t. 69 do 72 melodijski niz u dionici oboe istovjetan je po visinama tona jednoj od melodijskih linija uvoda (u dionici flaute, t. 3-7). Kratkim motivima se podjednako uključuju ostale dionice (t. 69-74), a nadalje (u t. 75-76) *forte* iznose jednu izmjeničnu figuru, malu sekundu unisono *tutti*. Kao što nastup *tutti* ovdje označava kraj dijela, u nastavku *tutti* započinje srednji dio skerca (t. 81). Solistički nastup fagota između njih služi kao nekovrsni prijelaz, unoseći repeticijama i svojim ritamskim obličjem motoričnost koja pokreće ovaj dio skladbe.

U drugom, središnjem dijelu skerca melodijska se linija provodi iz glasa u glas uzastopce: u dionici roga (t. 82), fagota (t. 84), potom fagota i oboe unisono (t. 86) te zatim flaute i klarineta (t. 88). Nadalje se ova linija provodi retrogradno u dionici flaute (t. 90-92). Retrogradno izlaganje širi se i u dionice oboe i klarineta (t. 88-90), ali uz izmijenjene notne vrijednosti. U ovom melodijskom nizu, koji se imitacijski provodi kroz sve dionice, mogu se pronaći karakteristični intervali poput male sekunde, koja je dosad služila kao kohezivno sredstvo. Međutim, pogledamo li ga preciznije, uočiti ćemo da se sastoji od dvanaest različitih tonova, od kojih se niti jedan ne ponavlja (vidi Prilog 35). I ovdje je dvanaesttonski niz poslužio za polifono tkanje, kao i u popijevkama na Krausove stihove, ali drugačije. Naime, ovdje je posrijedi tehnika imitacije, često doslovne (prva tri ponavljanja niza donose imitaciju u primi). Čini se da je skladatelj, posegnuvši za dvanaesttonskim nizom, središnji dio skerca želio učiniti unekoliko drugačijim od njegovih vanjskih dijelova, s obzirom na to da im je zajedničko kretanje u neprekinutom nizu šesnaestinki. Dvanaesttonski odlomak provodi niz i u sedmoj transpoziciji (u t. 91-92 niz je razlomljen na dionice klarineta i oboe), kao što ga rastavlja na dvije susjedne dionice (čemu svjedoči posljednji navedeni primjer ili pak razlamanje osnovnog niza nulte transpozicije na dionicu oboe i flaute u t. 91-92). Prije trećeg dijela skerca nizovi se isprepliću u četveroglasnom slogu (iz kojeg izostaje oboa), u osnovnom i retrogradnom obliku: od posljednje šesnaestinke u t. 92 (te u t. 93-94) fagot donosi šestu transpoziciju, nakon čega (u t. 94-96) slijedi isto, u retrogradnom obliku. U dionicama flaute i klarineta (u t. 93-94) provlači se osma transpozicija niza bez sedmog i jedanaestog tona. Rog (u t.

94) donosi samo dio sedme transpozicije niza, dok se tonovi šeste transpozicije još jednom iznose u dionicama klarineta i roga (u t. 94-96). Treći dio skerca gotovo je identičan prvome, u dimenzijama i građi (t. 97-112). Najveća je razlika u instrumentaciji. Naime, melodijska linija kojoj su u prvome dijelu kontrapunktirale druge dionice kraćim replikama, razdvaja na dvije dionice, oboju i klarinet. Nakon ovoga dijela, a prije reprize (koja započinje u t. 135), nalazi se prijelaz od 22 takta (t. 113-134). Zapčinje učeterostručenom osmom transpozicijom niza (u svim dionicama osim u rogu) u retrogradnom obliku, i dalje motorično kao u prethodnim taktovima. Ostatak je (od t. 115) vrlo statičan, premda ponovno u polifonom slogu. Dionice i ovdje postupno ulaze (najprije rog, zatim fagot, pa klarinet te oboa), a kreću se polagano te po najužem intervalu, tako podsjećajući na motiv uvoda, a ocrtavajući i tritonus (npr. pomak od tona *g* do tona *des* u dionici roga u t. 115-120), dok se ritam posuđuje iz prve teme. Od t. 131 znatno se i naglo smiruje tempo, a flauta i rog naizmjenice, uz pratnju klarineta i fagota, donose interval male terce. Od t. 135 čuje se početak prve teme (mala terca) pa postaje jasno da je prethodni dio postupno, jednim intervalom, priprema reprize.

Repriza (s početkom u t. 135) donosi materijal istovjetan onomu u ekspoziciji, ali s izmijenjenim redoslijedom. Njezin početak označava prva tema, no sada melodijsku dionicu donosi rog, i to za malu sekundu niže no što je bila u ekspoziciji. Već se u temi međutim događa mutacija tako da počinje preuzimati i iste visine tona koje je imala ranije. Odgovor, kao i u ekspoziciji, donosi fagot (u t. 140). Prijelaz odnosno most (od t. 143) ovdje ne vodi prema drugoj temi, kao u ekspoziciji, već prema imitacijskome dijelu nalik uvodu (od t. 148). On se ovdje odvija u bržem tempu, no uskoro (u t. 156) i tempo postaje nalik uvodnom, *come prima*. Taj dio (koji traje do t. 164) sada uvodi u drugu temu (s početkom u t. 165). Nakon druge teme i kratkog prijelaza (u t. 179) javlja se novi imitacijski ulomak s motivom uvoda koji se provlači kroz sve dionice, a završava autentičnom kadencom u f-molu (t. 185).

Koda *Sonatnog stavka* (koja započinje zadnjom dobom u t. 185) donosi naizgled novu građu (vidi Prilog 36). Mjera je devetosminska i, premda se zadržava puls prethodnih taktova, melodijske se linije prvi put kreću ternarima (stoga zvuče kao triole). No opet je ovdje riječ o dvanaesttonskom nizu, koji zajedno iznose fagot (11 tonova niza) i oboa (svih 12 tonova) bez pratnje. Ovako uobličen, niz se izmjenjuje s dvotaktom *tutti*, u kojemu ritamski najusitnjeniju dionicu, i stoga najupečatljiviju, predstavlja flauta (t. 187-188), kružeći u intervalu male sekunde oko finalnog tona. Da je doista posrijedi finalni ton potvrdit će i fagot ležećim tonom *a*, kao i harmonijski sklop

molskog kvintakorda na istomu tonu (u t. 188). Ovakva izmjena niza i nastupa *tutti* pojavljuje se i u sljedećim taktovima. Neznatna je promjena u instrumentaciji: niz se (u t. 188-189) iznosi u dionici fagota i klarineta u petoj transpoziciji. Nije potpun: iza jedanaestoga tona (*gis*) ne slijedi dvanaesti (*b*), već se ponavlja ton *a*, kako bi se niz priveo u *tonus finalis*. Također, početak pete transpozicije, tonovi *e* i *a*, simulira tonalitetni odnos, upravo *in a*. Posljednji put niz iznose flauta, oboa i klarinet (t. 191-192) uz ton *a* u najdubljoj dionici. Sam završetak oblikovan je kao glasno (*fortissimo*) učeterostručeno kruženje malih sekunda oko tona *a*, dakle tonovima *gis* i *b*, što možda proizlazi iz samog niza, budući da su *gis* i *b* njegov deveti i jedanaesti ton.

Peterostruko kretanje usmjereno k jednomu tonu pojavljuje se i na drugim mjestima u ovoj skladbi, točnije još u skercu, na kraju njegova prvog (u t. 75-76 i 80) i trećeg dijela (u t. 106-107 i 112). Slično tomu, završeci tematskih cjelina okončavaju durskim ili molskim kvintakordima u peteroglasju, iako ponekad prethodno kretanje ne daje naslutiti takvo rješenje. Prvo je takvo mjesto kraj prve teme (na početku t. 26), gdje se sve dionice nenadano slijevaju u durski kvintakord na tonu *c*. Druga tema oblikovana je u cjeline koje više puta završavaju na kvintakordu: molskom na tonu *g* (u t. 34), te na tonu *a* (t. 39), ili durskom na *b* (u t. 40), koji zbog nastavka prema tonu *es* poprima dominantnu funkciju, zatim ponovno molskom na *a* i *f* (t. 44). Kvintakordi se istih tonova na istovjetnim mjestima nalaze i u reprizi, izuzev što se molski na tonu *a* (koji je u ekspoziciji nastupio u t. 39) u reprizi predstavlja kao durski kvintakord (t. 174). Repriza ispušta jedino kvintakorde s kraja onih odlomaka koji se ne opetuju u reprizi (na primjer molski kvintakord na tonu *h* iz t. 46 ili molski sekstakord na tonu *as* u t. 50 iz ekspozicije), ali zato donosi drukčije (poput molskog kvintakorda na tonu *f* u t. 185).

Tonalitet se sugerira i drugim načinima. Ponajprije su tu ostali akordi konvencionalne strukture, koji se pojavljuju na kraju dijelova, najavljujući rješenje (kao dominantni septakord bez kvinte na tonu *c* u t. 17), koje se međutim iznevjerava (ako, primjerice, u navedenom slučaju rješenje dominantne funkcije na tonu *c* i jest dotaknuto tonovima *a* i *c* u t. 18, kontrapunktički slog brzo odvlači od njega drugim putevima). S druge strane, na osjećaj tonaliteta utječe i postava peteroglasja. Na primjer, budući da se u t. 9 u najdubljoj dionici pojavljuje ležeći ton *d*, lako je, makar za trenutak, dobiti dojam o d-molu i ostatak sloga tumačiti u tome tonalitetu. No i ovdje vođenje dionica, a k tome široka uporaba intervala male sekunde, izrazito kromatizira odlomak odvrćući od tonaliteta, sve do mjesta na kojemu će se moći uspostaviti sljedeća tonalitetna asocijacija.

Ako se tonalitetno središte pojedinog dijela skladbe naznačuje jednoglasnim kruženjem oko finalnog tona ili durskim odnosno molskim kvintakordom, ili se pak očekuje kao rješenje drugih harmonija, tada je ostatak skladbe koncipiran tako da upravo onemogućiti osjećaj tonaliteta. Nije riječ samo o dvanaesttotskomu nizu, koji se očito nameće u srednjem dijelu *Sonatnog stavka* i na njegovu kraju, ni o polifonom slogu. Čak i na mjestima kada je slog homofon, harmonije se ne grade uvijek po načelu napetosti i rješenja, već se rješenje izbjegava vezivanjem u novi nestabilni sklop, što je očito već u uvodu, u nizanju smanjenih akorada u t. 2 ili 6.

Skladatelju je sonatni model u ovoj skladbi omogućio da vanjske dijelove oblikuje kao ekspoziciju i reprizu, dok je provedbu zamijenio gotovo samodostatnim trodijelnim brzim dijelom. Provedbenost stoga izostaje u srednjem dijelu, no ni ekspozicija i repriza nisu u odnosu koji bi bio obilježen sonatnošću u tradicionalnom smislu. Ponajprije se to odnosi na stanje tonaliteta. Premda pojava kvintakorda artikulira pojedine dijelove, u reprizi izostaje očekivani pomak na tonalitetnom planu. S druge strane, tretman samih tema također nije uobičajen za sonatni stavak. Bilo da je u pitanju neka veća melodijsko-ritamska cjelina (kao u slučaju prve teme), ili tek jednotaktni motiv iz kojeg se cjelina gradi imitacijom (u slučaju druge), teme u *Sonatnom stavku* provode se poput tema u kanonu. Također, s obzirom na polifoni slog, čini se manje važnim koja dionica iznosi vodeću melodijsku liniju pa se stoga u ponavljanjima lako i gotovo neopazice pojavljuju promjene u instrumentaciji.

Specifičnosti se očituju i u vezivnim, prijelaznim dijelovima skladbe, i to podjednako u njezinim vanjskim dijelovima, kao i u središnjem skercu. Na kraju prvog i trećeg dijela skerca pojedinačna dionica repetira određeni ton i njegovu izmjeničnu donju ili gornju malu sekundu (t. 76-80 i 107-111) ispunjavajući prazan prostor između dijelova. Pritom se, doduše, predstavlja najistaknutiji interval skladbe, očito najpogodniji da se iz skučenih sredstava organizira smisljena cjelina. No ne čini se da se ovakvim prijelazom nastoje povezati dva različita dijela, učiniti da jedno prerasta u drugo (kao što je bilo u slučaju skerca u klavirskoj *Sonati-fantaziji*). Ključnom se odlikom ovih taktova prije pokazuje njihova motoričnost, održavanje postojećeg ritamskog protoka i izbjegavanje tišine, makar ta zadaća pripala samo jednom glazbalu. Na sličan se način uvodi i druga tema u ekspoziciji (s t. 28-29), a donekle i srednji dio skladbe (s t. 59-65). Na ovom mjestu, doduše, kao i u nekim drugim prijelazima (na primjer u t. 14-17 kao prijelazu iz uvoda u prvu temu i u t. 161-164, na kojemu se u reprizi uvodi druga tema), pridružuju se i ostale dionice, čineći disonantan vertikalni sklop. Uz to, uvećavaju se notne vrijednosti i usporava tempo, a slog se

orijentira prema vertikalni. No izgleda da se protok smiruje samo kako bi se uskoro, nastupom teme i kontrapunkta u nastavku, motorični tijek stavka ponovno uspostavio.

Jednostavačnost sa svojstvima sonatnog ciklusa i interval male sekunde kao gradivno sredstvo susreću se i u Rothmüllerovim skladbama iz 1930-ih godina, poput *Sonate-fantazije*, ali i kasnijem djelu, nastalom u SAD-u. No sonatnost *Sonatnog stavka* očituje se samo u nekim karakteristikama: bitematičnosti ili svojevrsnim kadencama na potpunim kvintakordima, a nalik je ciklusu zbog (polaganog) uvodnog i (skercoznog) središnjeg dijela skladbe. Preciznija analiza upućuje na to da se teme radije provode imitacijski, a manje razradom motiva i varijacijskim postupcima, koji su bili prisutni u ranijoj skladbi. Možda stoga i izostaje provedba, dočim kadence služe kako bi se stekao dojam završetka dotičnih cjelina, koje kao da mogu mijenjati svoja mjesta. Kao što je *Sonatni stavak* tek uvjetno skladba u kojoj se sonatnost očituje na razini ciklusa, i njegova sonatnost na razini oblika kao da je tek maska.

Zašto je Rothmüller ovo djelo spomenuo Hansu Moldenhaueru i zašto mu je poslao tek njegovu skicu, ostaje kao pitanje za buduće istraživanje. Sačuvano je tek skladateljevo pismo upućeno dotičnomu, iz iste godine u kojoj je nastalo djelo. Ono sadrži, između ostalih, sljedeće retke:

„Dragi gospodine Moldenhauer,

hvala za Vaše pismo od 2. rujna (poslano 12. rujna). Ne znam što bih Vam točno poslao u vezi s Vašom zbirkom autografa. Stoga Vam ovdje šaljem dio svojih skica SONATNOG STAVKA za puhački kvintet (1958). Ako ne biste to htjeli imati, molim Vas, obavijestite me.“⁴⁴⁶

Bilo bi zanimljivo pronaći Moldenhauerovo pismo Rothmülleru, u kojemu je, po svemu sudeći, izrazio interes za određenu vrstu skladbe. Budući da je Hans Moldenhauer bio Nijemac koji se u SAD-u našao 1938. u bijegu pred nacizmom, da je sakupljao skladbe i rukopise, napose članova bečke škole,⁴⁴⁷ mogao je biti zainteresiran za Rothmüllerovo djelo iz više razloga. Ako mu je Rothmüller pažnju privukao kao Bergov učenik, moguće je da mu je ovaj uputio skladbu zbog toga što je djelomice skladana dvanaesttonskom tehnikom, što možda govori i o tomu na što se svelo skladateljevo poimanje vlastita školovanja u Beču. S druge strane, ovo obilježje možda daje

⁴⁴⁶ „Dear Mr. Moldenhauer,

Thanks for your letter of September 2 (mailed September 12th). I do not know exactly what I should send you in regard to your collection of autograph manuscripts. I, therefore, enclose here a part of my sketches to the SONATA MOVEMENT for wind quintet (1958). If this is not what you would like to have please let me know.“
ROTHMÜLLER 1958b.

⁴⁴⁷ Usp. MORGAN 2001.

naslutiti i razlog zašto se Rothmüller nije pobrinuo da se njegova skladba nađe na više mjesta i zašto je nije čak ni spomenuo pišući o *glazbi Židova*.

4. Zaključak

Čitatelj koji će uzeti ovaj rad u ruke mogao bi se iznenaditi brojem skladbi Arona Marka Rothmüllera, naizgled velikim uzme li se u obzir da je posrijedi do sada slabo istražen opus. Sustavan popis njegovih djela, koji se ovdje iznosi po prvi put, doista otkriva da se Rothmüller skladanjem bavio gotovo čitav život, od 1920-ih do barem 1980. godine. Treba, međutim, imati na umu da skladanje nije bilo njegova jedina djelatnost povezana s glazbom. Biografski detalji daju naslutiti da je možda skladao usput ili na poticaj drugih, najčešće izvođača. Rothmüllerov studij glazbe u Zagrebu bio je obilježen velikim učiteljskim imenom, onim Blagoja Berse. Pa ipak, neke pojedinosti – primjerice, način kako je Bersa kao učitelj opisao njegov rad, poteškoće da se ustanovi što je zapravo studirao, pretpostavka da je želio ubrzati svoj prolazak kroz zagrebački studij, pritom uzimajući u obzir njegove ne uvijek najviše ocjene – upućuju na to da svoju skladateljsku obuku možda nije shvaćao posve ozbiljno. Drugo veliko učiteljsko ime, Alban Berg, obilježava gotovo svaki spomen o Rothmülleru u sekundarnoj literaturi. No čini se da se ono u njegovu životopisu manje našlo zbog učenikove želje da krene u određenom glazbenom smjeru, a više uslijed sretnog spleta okolnosti, budući da se, na temelju dostupnih dokumenata, čini da Rothmüller, u trenutku kada odlazi Bergu, nije imao jasnu predodžbu o komu je riječ. S druge strane, ako njegova poduka u Beču i jest trajala gotovo četiri godine, ubrzo se Rothmüller posvetio pjevačkim angažmanima, počevši tako dugogodišnju međunarodnu karijeru.

Naglasak na tragovima što ih je na Rothmüllerovu skladateljskom opusu ostavilo naukovanje kod Berga, zamjetan i u ovome radu, potaknule su postojeće studije, ponajprije one Eve Sedak, koja Rothmüllera razmatra u okviru Bersine škole ističući ga kao primjer njezine više ili manje latentne otvorenosti prema skladateljskim zasadama bečke škole, a potom i druge studije koje Rothmüllerov nauk kod Berga ističu kao važan podatak u njegovu životopisu. Stoga sam u ovome radu podulji ekskurs posvetila pedagoškoj djelatnosti skladatelja bečke škole, nastojeći ocrtati što je Rothmüller u pogledu skladateljskog nauka uopće mogao primiti u Beču, tim više što je dostupna literatura o Bergu kao učitelju, u usporedbi s literaturom o učitelju Schönbergu, mnogo oskudnija. Ipak, sagledavajući stvari iz ovog kuta, u neku sam ruku mogla rasvijetliti i Rothmüllerovo skladateljstvo. Iz njegovih je napisao razvidno da se nije samo jednom pohvalio ovim poznanstvom te da je o Bergu imao visoko mišljenje, svakako povoljnije nego o Schönbergu ili Webernu. Iz spisa Theodora W. Adorna o njegovu učitelju Bergu, uključujući i međusobnu korespondenciju,

razabire se iznimna Bergova srdačnost te sklonost da svojim učenicima pruži potporu u želji za stvaranjem. Možda se upravo ovoj Bergovoj crti može zahvaliti činjenica da Rothmüller nikada nije odustao od skladanja. Također, Adornove opaske o variranju kao središnjem oblikovnom postupku što ga je zastupao Berg pokazale su se putokazom i u sagledavanju Rothmüllerova opusa, možda čak više nego oskudne Rothmüllerove verbalne opaske o vlastitim skladbama.

Rothmüllerovo je skladanje, s druge strane, obilježeno i potrebom za određenjem „židovskoga“ u glazbi. Ovu je ideju moguće pratiti u samim njegovim skladbama od početka, no ona svoju verbalnu formulaciju dobiva tek kasnije, u knjizi *Glazba Židova* iz 1951., u kojoj Rothmüller, između ostalog, donosi popis i kratku karakterizaciju vlastitih skladbi. Koncept „židovske glazbe“, o kojemu je riječ u njegovoj knjizi, stoga je potrebno staviti u kontekst vremena u kojemu Rothmüller o njemu piše.

Probleme oko određenja židovske glazbe u okviru „kršćanskog svijeta“ opisao je muzikolog Jehoash Hirshberg, jedan od autora odgovarajućeg članka u *NGroveD*.⁴⁴⁸ Prema njemu, od 1920-ih godina iskristalizirala su se tri modela po kojima se glazba određivala kao židovska: prvi je „kontekstualni model, koji preduvjetom židovskosti koncertne skladbe smatra uključivanje židovskih duhovnih melodija ili narodnih pjesama [...] a koji je doduše od samog početka bio problematičan“⁴⁴⁹; zatim sociološki model, „po kojemu kao preduvjet židovske tradicijske glazbe vrijedi život u židovskoj zajednici, kakav je postojao prije Drugog svjetskog rata u istočnoj Europi [...], a židovsku umjetničku glazbu smatra ovisnom o uspostavi židovskog teritorijalnog entiteta u Palestini“,⁴⁵⁰ a zatim i treći, genetsko-psihološki model, „koji utvrđuje određene opće glazbene tragove kao da izviru iz unutarjnosti židovske duše“.⁴⁵¹ Čini se da je Rothmüller u svojim napisima podijeljen između svih triju navedenih modela. Ponajviše mu je blizak prvi model, budući da neprestano ističe nalazi li se u nekoj skladbi kakav citat. Drugome modelu blizak je kada smatra da skladatelji u Izraelu imaju više slobode u vlastitom izrazu, budući da nisu ugroženi tegobama

⁴⁴⁸ Usp. SEROUSSI i dr. 2001.

⁴⁴⁹ „The contextual model, which regards the inclusion of Jewish chant melodies or folk tunes as a precondition for the Jewishness of a concert composition (Werner, 1978). However, this model has been precarious from the outset [...]“ *Ibid.*

⁴⁵⁰ „The sociological model, which considers Jewish communal life, such as existed before World War II in eastern Europe, as a precondition for Jewish folk music (Stutschewsky, 1935) and regards Jewish art music as a development dependent on the establishment of Jewish territorial entity in Palestine [...]“ *Ibid.*

⁴⁵¹ „The genetic-psychological model, which identifies certain general musical traits as emanating from the inner Jewish soul.“ *Ibid.*

dijaspore. Za trećim pak modelom poseže u slučajevima kada ne želi, primjerice, otpisati Arnolda Schönberga, a kamoli Ernesta Blocha, iz određenja „židovske glazbe“. Problem njegove knjige upravo je u tome što proizvoljno, po svemu sudeći i nesvjesno, lavira između ovih triju modela. Ovakvo stanje stvari, doduše, ne bi trebalo čuditi ima li se na umu ono o čemu Rothmüller govori u svojoj knjizi, naime teret što su ga židovski skladatelji dugo nosili.⁴⁵² Valjalo je uopće opravdati njihov poziv, dokazati da Židovi umiju i stvarati glazbena umjetnička djela, a ne tek ih reproducirati.

No to nije jedina poteškoća s Rothmüllerovim određenjem „židovske glazbe“. Naime, otkako je djelom Abrahama Zevija Idelsohna *Židovska glazba i njezin povijesni razvoj* iz godine 1929. nastao „pojam 'židovske glazbe' u nacionalno orijentiranom smislu“,⁴⁵³ uspostavio se i narativ o njezinu razvoju. Pretpostavilo se, dakle, da se „židovska glazba“ kreće jednosmjernim putem s početkom u biblijskim vremenima.⁴⁵⁴ Idelsohnov rad imao je pritom znanstvene pretenzije: „Ingenioznim procesom melodijske analize i briljantne komparativne studije različitih židovskih glazbenih kultura, nastojao je pokazati da sustav kantilacije u udaljenim zemljama dijele slične motive. Ti melodijski uzorci, od kojih je neke predstavio u usporednim tablicama, morali su poticati u drevnim predegtzilskim vremenima te stvoriti temelj modusa koji su pak oblikovali sinagogalnu glazbu.“⁴⁵⁵ Idelsohn je postojeće znanje, osim toga, nastojao dopuniti spoznajama o glazbenim tradicijama drugih, neeuropskih Židova.⁴⁵⁶ „Ovaj vakuum [nastao zanemarivanjem židovskih usmenih glazbenih tradicija i tradicije neeuropskih Židova, op. D. L.] ispunio je A. Z. Idelsohn, koji je krenuo u proučavanje 'karika koje nedostaju' u povijesti židovske glazbe. Nakon što se godine 1907. preselio u Palestinu, otkrio je bogatstvo sefardskih i orijentalnih židovskih tradicija te se upustio u njihovo snimanje, transkripciju, analizu i komparativnu studiju [...] uz potporu Fonografskog arhiva u Beču.“⁴⁵⁷ Potaknut ovim i sličnim nastojanjima autora koji su, usput,

⁴⁵² ROTHMÜLLER 1975: 269. Vidi bilješku 343.

⁴⁵³ SEROUSSI i dr. 2001.

⁴⁵⁴ Usp. *ibid.*

⁴⁵⁵ „Through an ingenious process of melodic analysis and a brilliant comparative study of various Jewish musical cultures, he endeavoured to show that the cantillation systems in distant countries share similar motifs. These melodic patterns, some of which he presented in comparative tables, must have originated in ancient pre-exilic times and they formed the basis for the modes that have shaped synagogue music.“ *Ibid.*

⁴⁵⁶ Usp. *ibid.*

⁴⁵⁷ „This vacuum was filled by A.Z. Idelsohn, who embarked on the study of the 'missing links' of Jewish music history. After he moved to Palestine in 1907, he discovered the wealth of Sephardi and Oriental Jewish traditions and engaged in their recording, transcription, analysis and comparative study (e.g. his pioneering study of the Arabic maqāmāt in the Sephardi liturgy) with the support of the Phonograph Archiv in Vienna.“ *Ibid.*

dolazili također iz srednjoeuropskog prostora, Rothmüller se uhvatio ukoštac s idejom o pisanju *sveobuhvatne* povijesti židovske glazbe. Množina autora koji danas potpisuju natuknicu u relevantnoj priručnoj literaturi govori o tome koliko je to opsežan i kompleksan pothvat.⁴⁵⁸

Misaona struja u kojoj se Rothmüller našao promičući „židovsku glazbu“ bila je određena prostornim i povijesnim datostima. Iz prikupljenih se izvora razabire da je Rothmüller još u Zagrebu sudjelovao na cionističkim sastancima te da je i tada prikupljao tradicijske napjeve. No čini se da je u Beču njegov poriv za stvaranjem „židovske glazbe“ dobio jasnije konture. Činjenica da je bečki izdavač Jibneh bio prvi koji je, godine 1931., doista tiskao njegova djela, govori o tome da je u Beču djelovao u okviru onoga što je pretpostavljalo tadašnje određenje „židovske glazbe“. *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*, ciklus izdanja Omanut, između ostalog otkrivaju razliku u pristupu tradicijskoj građi, ponajviše u slogu. Razliku, naime, između zagrebačkih obrada iz 1928. (opisana *Anešama lah*) i poslijebečkih iz 1933. godine (kao što je *El nora alila*).

Kao izdavač muzikalija, Jibneh je idejno pak započeo u Sankt Petersburgu i izvorno je bio zamišljen kao podrška tamošnjim skladateljima takozvane nove židovske škole,⁴⁵⁹ da bi se tek kasnije nastanio u Berlinu i Beču.⁴⁶⁰ Govoreći o židovskoj glazbi i njezinu odnosu prema modernosti, Philip Bohlman ističe sljedeće: „Novi izdavački pothvati koji su unaprijedili inicijalni proces otkrivanja i izuma židovske glazbe skladateljima su postavili temelje za stvaranje židovske glazbe kao takve, koji su se osamostaljivali od vjekovne predrasude da židovski glazbenici briljiraju kao izvođači i improvizatori, ali podbacuju kao kreativni umjetnici. Zbirka Jibneh-Juwal [...], podijeljena između izdavača u Berlinu i Beču, ali distribuirana uz pomoć lajpciškog poduzeća Friedrich Hoffmeister te zatim ujedinjena u bečkom Universal Edition, bila je najvidljivija takva težnja u Srednjoj Europi [...]. Škola židovske glazbe u Sankt-Petersburgu (poznata i kao 'nova židovska škola') bila je pak najvidljivija od istočnoeuropskih takvih težnji.“⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Usp. *ibid.*

⁴⁵⁹ Usp. NEMTSOV 2004: 96.

⁴⁶⁰ Usp. *ibid.*: 97.

⁴⁶¹ „The new publishing endeavors that enhanced the initial processes of discovering and inventing Jewish music laid the foundations for composers to create Jewish music itself, emancipating themselves from the age-old prejudice that Jewish musicians excelled as performers and improvisers but failed as creative artists. Collection Jibneh-Juwal [...] first split among publishers in Berlin and Vienna, but, distributed by the Leipzig firm Friedrich Hofmeister and then united under the corporate umbrella of Universal Edition in Vienna, it was the most visible of these new Central European endeavors [...]. The St. Petersburg School of Jewish Music (often called also the 'New Jewish School') was the most visible of the Eastern European endeavors.“ BOHLMAN 2008: 129.

I sam je Rothmüller početak *nove glazbe Židova (die neue Musik der Juden)* odredio naporima židovskih skladatelja iz Rusije, točnije onih okupljenih u Društvo za židovsku narodnu glazbu, nastalo 1908. godine.⁴⁶² Društvo je, prema kasnije raširenom mišljenju, uz pomoć rafiniranih skladateljskih postupaka nastojalo u umjetničku glazbu pretočiti židovski duh, stoljećima nesvjesno prenošen putem tradicijske glazbe.⁴⁶³ Međutim, u samim počecima aktivnosti Društva obuhvaćale su prikupljanje i popularizaciju tradicijske glazbe s jedne strane,⁴⁶⁴ a s druge promociju *bilo kakve* židovske glazbe, neovisno o tome je li riječ o nekom tradicijskom idiomu ili pak podrijetlu dotičnog skladatelja.⁴⁶⁵ Uskoro se ipak prednost dala prvome, odnosno određenom postupku obrade prikupljene građe: „Jedini, međutim, zadatak bio je prikupljene melodije sačuvati prema pravilima klasičnog nauka o harmoniji kako bi se zatim mogle umnožiti. U tu su se svrhu one 'kultivirale', točnije, opremile jednostavnim akordima, ponekad i pratećim glasovima, te obradile za različite amaterske sastave u jednostavnim oblicima. Ovu vrstu obrade narodnih pjesama prvi je primijenio Julij Engel, a od njega su je preuzeli ostali mladi skladatelji Društva. Time je stvorena vrsta koja se ne može svrstati ni u tradicijsku ni u umjetničku glazbu. Njihova znanstvena vrijednost bila je minimalna, a u mnogim slučajevima i umjetnička. Bilo je iznimno teško stvoriti umjetnički uvjerljiv proizvod sa skućenim sredstvima. Ponajčešće je na ovaj način nastala samo neka vrst 'glazbene konzerve'. No upravo su te banalnosti najednom naišle na snažan odjek među židovskom publikom u glavnom gradu, kao i u provinciji: lako pamtljive, često dobro poznate melodije, konvencionalni glazbeni jezik i nadasve osjećaj da se prvi put na koncertu može čuti židovska nacionalna glazba, pribavili su im veliku popularnost u kratkom razdoblju.“⁴⁶⁶

⁴⁶² ROTHMÜLLER 1951: 134 i dalje.

⁴⁶³ MÓRICZ 2008: 14 i dalje.

⁴⁶⁴ *Ibid.*: 14.

⁴⁶⁵ NEMTSOV 2004: 52 i dalje.

⁴⁶⁶ „Die einzige Aufgabe war dagegen, die gesammelten Melodien nach den Regeln der klassischen Harmonielehre zu konservieren, um sie dann propagieren zu können. Zu diesem Zweck wurden sie 'kultiviert', nämlich mit simplen Akkorden und manchmal mit Begleitstimmen versehen und für verschiedene im Laienmusizieren gebräuchliche Besetzungen in einfachen Formen arrangiert. Diese Art der Volks-liedbearbeitung wurde erstmals von Julij Engel praktiziert und die jungen Komponisten der Gesellschaft übernahmen sie von ihm. Dadurch entstand eine Gattung, die weder der Folklore noch der Kunstmusik zuzuordnen ist. Ihr wissenschaftlicher Wert war minimal, der künstlerische Wert in vielen Fällen ebenfalls. Es war ungemein schwierig, mit den beschränkten Mitteln ein künstlerisch überzeugendes Produkt zu schaffen. Meistens entstand auf solche Weise nur eine Art 'musikalische Konserve'. Doch gerade diese Banalitäten fanden plötzlich eine starke Resonanz beim jüdischen Publikum in der Hauptstadt ebenso wie in der Provinz: leicht einprägsame, oft bekannte Melodien, eine konventionelle musikalische Sprache und vor allem das Gefühl, erstmals jüdische nationale Musik im Konzert hören zu können, verschafften ihnen in kurzer Zeit große Popularität.“ *Ibid.*: 54.

Niz izdanja ovog Društva bio je ipak „namijenjen obučenijim glazbenicima“.⁴⁶⁷ Naime, „napori da se obrade uzdignu do sfere umjetničke glazbe povremeno su rezultirali više umjetnim nego umjetničkim skladbama.“⁴⁶⁸ U neke od takvih postupaka ubrajaju se elaborirani preludiji ili postludiji, kromatsko vođenje glasova, kontrapunktička tekstura u zbarskim ili gudačkim ansamblima.⁴⁶⁹ No zahtjev za ishodištem u tradicijskoj glazbi ipak nije bio sasvim strog. Skladatelji Društva mogli su tako za polazište svojih skladbi birati i popularne, autorske pjesme.⁴⁷⁰

Odgovor na ovaj način skladanja nije trebalo dugo čekati. Znak promjene obilježio je i tekst objavljen uz koncert Društva 1912. godine, najavljujući ponosno početak *uistinu* židovske, umjetničke glazbe: „Društvo za židovsku narodnu glazbu vidi svoju zadaću u tome da otkrije blago narodnih pjesmama te ga po mogućnosti poveže sa svim postignućima moderne glazbene kulture. U svojim je počecima prikupljalo i na jednostavan način obrađivalo narodne melodije. No skladateljima se ubrzo ova zadaća činila [...] nedostatnom. Tako su počeli umjetnički obrađivati židovsku popijevku, a sada su se već poduzeli prvi pokušaji slobodnog stvaranja u nacionalnom duhu.“⁴⁷¹

Pažnja se skladatelja Društva okreće i prema novim etnografskim spoznajama, što dovodi i do potrage za drugačijom vrstom tradicijske građe. Umjesto poznatih svjetovnih tradicijskih ili popularnih napjeva, počeli su tragati za starijim slojem tradicije budući da on, prema njihovu vjerovanju, baštini židovske karakteristike još iz biblijskih vremena: „Svakodnevne pjesme na jidišu stale su se povezivati s nedostojnim životom u getu naseljeničkog područja, dok je glazba Biblije važila za blistavu prošlost Izraela i nadu u nacionalni preporod.“⁴⁷² Veliki zagovornik ovog pravca – takozvanog hebrejskog, nasuprot jidiškome – bio je skladatelj Lazare Saminsky. On se i sam uputio u istraživanje sinagogalne glazbe kavkaskih Židova, što mu je omogućilo da upozna

⁴⁶⁷ MÓRICZ 2008: 27.

⁴⁶⁸ „The effort to elevate the arrangements into the sphere of art music occasionally resulted in pieces that were more artificial than artful [...].“ *Ibid.*: 34.

⁴⁶⁹ Usp. *ibid.*: 34 i dalje.

⁴⁷⁰ Usp. *ibid.*: 27 i dalje.

⁴⁷¹ „Die Gesellschaft für jüdische Volksmusik sieht ihre Aufgabe darin, die Schätze des Volksliedes zu entdecken und es nach Möglichkeit mit allen Errungenschaften der modernen musikalischen Kultur zu verbinden. In ihrer Anfangszeit hatte sie Volksmelodien gesammelt und in einer einfachen Art bearbeitet. Doch schon bald erschien diese Aufgabe den Komponisten [...] als nicht mehr ausreichend. So begannen sie, das jüdische Lied in einer künstlerischen Art zu bearbeiten und jetzt wurden bereits die ersten Versuche eines freien Schaffens im nationalen Geist unternommen.“ Cit. prema NEMTSOV 2004: 55.

⁴⁷² „Die jiddischen Alltagslieder wurden mit dem unwürdigen Leben im Ghetto des Ansiedlungsrayons assoziiert, während die Musik der Bibel für die glanzvolle Vergangenheit Israels und die Hoffnung auf eine nationale Renaissance stand.“ *Ibid.*: 71.

novu glazbenu građu, ali i način kako će joj pristupiti: „Najvažniji dio ove glazbene tradicije bile su biblijske kantilacije i s njom povezani tropi, kratki motivi kojima se na recitativan način iznosilo Sveto pismo. Za razliku od folklornih melodija, kantilacije su bile neprikladne za obrade u dotad primjenjivanom stilu. Ovi motivi, koji su se uglavnom sastojali od nekoliko nota i nisu vezani ritmom, bili su izvrstan izvor slobodnog stvaranja. Pružali su tek temeljnu supstancu, a skladatelj je bio oslobođen obveze izravnog citiranja materijala. Kantilacijski motivi bili su poput gradbenih elemenata iz kojih je svaki autor mogao razviti vlastiti glazbeni jezik. Otkriće hebrejske tradicije potaknulo je stoga razvoj većih glazbenih oblika koji su ranije bili sputani metodama obrade jidiškog folklora.“⁴⁷³ Lazare Saminsky zdušno je zastupao svoja stajališta želeći ih proširiti na svoje kolege, te je tako ušao u sukob s onim što je zastupao Julij Engel. Nova židovska škola stoga se do početka 1920-ih podijelila na dva smjera, hebrejski koji je „u umjetničkom pogledu bio mnogo superiorniji“,⁴⁷⁴ i jidiški koji je u širim krugovima i dalje važio kao jedina židovska glazba.

U ovoj podjeli muzikologinja Klára Móricz pronalazi i politički rascjep između dviju struja, „purističke Ahad Ha'amove i Dubnovljeve vizije orijentirane na dijasporu.“⁴⁷⁵ Saminsky je, kao i Ahad Ha'am, začetnik kulturalnog cionizma, „prekinuo svoje veze s kulturom okoline. [...] Kao Ahad Ha'am, Saminsky i njegovi sljedbenici zagovarali su proces pročišćenja koji bi odvojio židovsku umjetnost od asocijacija na dijasporu i, kako se Saminsky nadao, podigao je na koncertni podij 'klasičnog' *mainstreama*.“⁴⁷⁶ Nasuprot tome, Simon Dubnov oblikovao je u teoriji vlastitu inačicu židovskog nacionalizma u kojoj je naglašavao važnost duhovne dimenzije. Za ovu je inačicu karakteristično da za manjine, židovsku dijasporu, traži određenu političku autonomiju.⁴⁷⁷

⁴⁷³ „Der wichtigste Bestandteil dieser Musiktradition waren die Bibelkantillationen bzw. Tropen, kurze Motive, mit denen die Heilige Schrift auf rezitativische Weise vorgetragen wird. Im Gegensatz zu den Folklore-Melodien waren die Kantillationen für Bearbeitungen in dem bis dahin praktizierten Stil nicht geeignet. Diese Motive, die meistens nur aus wenigen Noten bestehen und rhythmisch ungebunden sind, waren dafür aber eine hervorragende Quelle für das freie Schaffen. Sie lieferten nur die Grundsubstanz, so dass der Komponist von der Notwendigkeit befreit war, das Material direkt zu zitieren. Die Kantillations-Motive wurden quasi zu Bausteinen, aus denen jeder Autor seine persönliche Musiksprache entwickeln konnte. Die Entdeckung der hebräischen Tradition stimulierte daher die Entwicklung großer musikalischer Formen, die früher durch die Bearbeitungsmethoden der jiddischen Folklore gehemmt wurde.“ *Ibid.*: 72.

⁴⁷⁴ *Ibid.*: 75.

⁴⁷⁵ „Saminsky's emphasis on ancient music and his selective amnesia concerning the musical culture of the Jews in the Diaspora reflected the ongoing political debate represented by Ahad Ha'am's purist and Dubnov's Diaspora oriented vision of Jewish culture.“ MÓRICZ 2008: 54.

⁴⁷⁶ „severed its ties with its cultural environment. [...] Like Ahad Ha'am, Saminsky and his followers advocated a process of purification that would detach Jewish art from its Diaspora associations and, as Saminsky hoped, would elevate it to the concert podium as part of the 'classical' mainstream.“ *Ibid.*: 54.

⁴⁷⁷ Usp. *ibid.*: 17.

Jidiški pravac, ili Engelovo poimanje židovske glazbe, odgovaralo bi prema tome ovakvom stajalištu.

Analizirajući partiture i kritički sagledavajući ovaj dio povijesti glazbe, Klára Móricz također napominje da je „ruski nacionalni uzor bio ključan u preobrazbi Društva za židovsku narodnu glazbu iz organizacije za očuvanje i popularizaciju židovske glazbene kulture u lijevak za stvaranje židovske umjetničke glazbe kao takve.“⁴⁷⁸ Prvu analogiju vidi u „razvoju od jednostavnih obrada narodnih pjesama“ prema „komadima umjetničke glazbe koji su odražavali skladateljevu profesionalnu obuku“.⁴⁷⁹ Pritom je, „ironično, glazba skladatelja koji su imali ambiciju postati Moćnom gomilicom židovske glazbe, oponašala njihove ruske uzore, ne samo u tehničkim detaljima, nego također u spremnosti da prigri i stereotipe ruskih skladatelja, koje su ovi pak koristili za prikazivanje orijentalnih drugih, između ostalih i Židova.“⁴⁸⁰ U pomaku od ovakvih prema „modernim skladbama s neonacionalnim programom“ ona pronalazi drugu analogiju, „odraz razvoja ruske nacionalne glazbe, krećući se od načela Gomilice [...] prema modernoj, neonacionalnoj kombinaciji stilskih elemenata, usvojenih iz tradicijske glazbe, i modernih tehnika, koja je svoj vrhunac dosegla u djelima Igora Stravinskog“.⁴⁸¹

Rothmüllerova glazba donekle korespondira s ovim pomacima, što se može pratiti od čina prikupljanja, to jest bilježenja jednoglasnih napjeva, do korištenja tradicijske građe na različite načine. Uostalom, može se razabrati i iz njegove karakterizacije vlastitog stvaralaštva, u kojemu je pronalazio nekoliko razdoblja. Ipak, dok je proces formiranja stilskih smjernica unutar nove židovske škole bio obilježen ambivalentnostima i traženjima, Rothmüllerova je glazba od početaka (barem od najranijih sačuvanih partitura) bila zamišljena kao umjetnička i ujedno židovska. Zbor *Anešama lah* sadrži napjev iz liturgije, no svoje je djelo Rothmüller namijenio koncertnom izvođenju. Možda se u Rothmüllerovu slučaju, u odnosu na doktrinu Društva, manje važnim čini

⁴⁷⁸ „The Russian nationalist model was crucial in turning the OYNM from an organization for the preservation and popularization of Jewish musical culture into a funnel for the creation of a specifically Jewish art music.“ *Ibid.*: 14 i dalje.

⁴⁷⁹ „The progress from simple folk song arrangements through pieces of art music that exhibited their composers' professional training [...]“ *Ibid.*: 15.

⁴⁸⁰ „Ironically, the music written by composers whose ambition was to become the Mighty Band of Jewish music emulated their Russian models not only in technical details, but also in their willing embrace of stereotypes Russian composers exploited to depict the Oriental others, among them Jews.“ *Ibid.*: 15.

⁴⁸¹ „[...] through modernist compositions with a neonationalist agenda mirrored the progress of Russian national music, evolving from kuchkist principles exemplified by the Mighty Band, through a modernist, neonationalist combination of stylistic elements, appropriated from folk music and modernist techniques, which reached its peak in the works of Igor Stravinsky.“ *Ibid.*: 15.

odakle točno potječe tradicijska građa. Premda je sam postupak kojim je Rothmüller u Sarajevu došao do napjeva *Anešama lah* njegovu djelu trebao podati pečat autentičnosti ili dah drevne tradicije, kao skladatelj nije mnogo u nj zadirao, već ga harmonizirao tako da bude dovoljno jednostavan za koncertno izvođenje. No druge pjesme unutar istog ciklusa (*Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*), poput *El nora alila*, nose druga obilježja nove židovske škole, primjerice inzistiranje na polifonom slogu kao obilježju akademske obučenosti.

Premda koristi fragment istog napjeva (*Anešama lah*), Rothmüllerova *Sonata-fantazija* za klavir ne može se podvesti pod ova obilježja. Ovo djelo namijenjeno je izvođaču i publici koja je spremna pratiti načela oblikovanja jednostavačne sonate. Sam tradicijski napjev pritom nije imao presudnu važnost u izgradnji oblika, budući da se tek prividno podvrgava postupcima razvojnog variranja. Važniju ulogu imaju drugi, sitni motivi, koje sam skladatelj nije posebno isticao govoreći o vlastitu djelu. Moglo bi se stoga reći da je *Sonata-fantazija* nošena dvama različitim nastojanjima: s jedne strane težnjom da se djelo organizira kao koherentna cjelina uz pomoć variranja kratkih motiva ili tek određenih intervala, a s druge strane da se ne izgubi prepoznatljivost samoga citata tradicijskog napjeva. Rothmüllerova sklonost polifoniji, koju ističu neki od autora koji su pisali o njegovoj glazbi,⁴⁸² kao da se doista očituje u ovome djelu, i to ne samo u smislu samostalnosti dionica u glazbenom slogu, nego i u širem smislu, kao nastojanje da se djelo organizira vodeći se dvama različitim načelima, od kojih je jedno usmjereno na to da se očuva prepoznatljivost tradicijske građe, a drugo da se slijedi logika variranja.

Čini se da Rothmüller sklada iz potrebe, ali ne toliko vlastite, koliko potrebe da stvori ili sudjeluje u stvaranju korpusa židovske glazbe, pri čemu uzima u obzir i potrebe izvođača koji su se našli u njegovoj blizini. To je zamjetno već u zboru *Anešama lah*, nastalom za određeno pjevačko društvo, kao i u *Sonati-fantaziji*, koju je Rothmüller po svemu sudeći namijenio određenom klaviristu za koncert pri ciriškom židovskom društvu Omanut. U razdoblju provedenom u Sjedinjenim Državama kao da su nastojanja u stvaranju distinktivno židovske glazbe manje naglašena, no nije se smanjila skladateljeva spremnost da odgovori na potrebe određenih reproduktivnih umjetnika, što se može pretpostaviti imaju li se u vidu neobični sastavi za koje su nerijetko pisana djela u tome

⁴⁸² „Kao kompozitor unosi u svoja djela obilježja muzičkog folklor; rado se služi polifonijom.“ MAČUKA 1963: 509.

razdoblju.⁴⁸³ U slučaju *Sonatnog stavka* za puhački kvintet čini se da je sam sastav, uz okolnost da se djelo više ne vodi idejom o predstavljanju tradicijske građe, utjecao i na odluke u pogledu stila. Premda skladba pokazuje i neke karakteristike iz ranijih razdoblja (primjerice, mala sekunda i ovdje je važan gradbeni interval, pojavljuje se višestavačnost unutar jednog stavka, čak i ponovno obraćanje dvanaestttonskoj tehnici), zvukovne osobine puhačkog sastava možda su utjecale na njezinu motoričnost, sklonost imitacijskim tehnikama i *sastavljanju* (prije nego izgradnji) sonatnosti.

Važno mjesto u predstavljenim analizama zauzima pitanje o stanju tonaliteta u Rothmüllerovim skladbama. Koliko god tonalitetni odnosi bili čvrsti i prepoznatljivi, primjerice u *harmonizaciji* zbora *Anešama lah*, često se olabavljaju modalnim ukлонima. U djelima u kojima ideja sonatnosti igra važnu ulogu tonalitet kao da je njome uvjetovan. Primjerice, u *Sonati-fantaziji* on je nestabilan zbog intervalskih svojstava samih motiva i postupaka kojima se podvrgavaju, ali se ipak ne otpisuje u potpunosti. Na pojedinim, strukturno važnim mjestima ponovno iskrsava, napose ako je u blizini fragment napjeva iz *Anešama lah*. U *Sonatnom stavku* za puhački kvintet tonalitetni kontekst se često sugerira, ali kako bi se omeđile pojedine cjeline, koje se potom pri ponavljanjima lako mogu premještati. U analizama *Dviju popijevki* na stihove Karla Krausa nije bilo riječi o stanju tonaliteta budući da ga dvanaestttonski kontekst umnogome potiskuje.

Dvije popijevke na Krausove stihove u velikoj su mjeri uopće potaknule interes za ovu temu. U postojećim studijama (primjerice, onima Eve Sedak) redovito su se spominjale, i to kao izuzetan primjer skladateljske recepcije bečke škole u nas. Pogleda li se pak cjelokupan Rothmüllerov opus, stječe se dojam da sam skladatelj ovome djelu nije pridavao veliko značenje, barem ako je suditi po njegovoj poslijeratnoj karakterizaciji vlastita skladateljstva. U tome trenutku kao da su za njega samog središte vlastita opusa činila djela židovske orijentacije, u smislu glazbe koja se temelji na tradicijskim idiomima. No ako bi netko poželio i *Dvije popijevke* karakterizirati kao specifično židovske, možda bi i to mogao bez velikih napora. Mogao bi, primjerice, istaknuti da je autor stihova židovskog podrijetla, da je skladateljeva uporaba malih sekunda možda trag pojedinih motiva iz tradicijske glazbe ili pak asocijacija na recitativnost koja proistječe iz istog izvora.⁴⁸⁴ S

⁴⁸³ Neko buduće istraživanje njegova opusa moglo bi poći od pitanja o američkom kontekstu za koji su ova djela skladana, kakav je bio njihov odjek, i koliko se Rothmüller pritom razlikovao od ostalih skladatelja.

⁴⁸⁴ Postoje, naime, čak pokušaji da se dvanaestttonska tehnika opiše kao specifično židovska, točnije, da se njezini korijeni proglašavaju latentno orijentalnima. Takvo je mnijenje zastupao njemačko-židovski muzikolog Peter Gradenwitz. Usp. MÖRICZ 2008: 8 i dalje.

obzirom na to da sam Rothmüller nije učinio takav korak, čini se da su se za njega, barem u tome trenutku, dvije strane međusobno isključivale. Premda se izdvajaju kao jedinstven primjer skladbi komponiranih dvanaestttonskom tehnikom u nas u to vrijeme, ne bi se trebala preglasiti važnost te činjenice. Kao popijevke, one otkrivaju skladateljevu posebnu osjetljivost za pjesničku riječ, kao i sposobnost njegova glazbenog tumačenja. U razmatranje u okviru ovoga rada uvrstila sam ih i zbog toga što, s drugim izabranim skladbama, upućuju na heterogenost Rothmüllerova opusa u cjelini.

Rothmüllerovo se ime dosad u studijama o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća višekratno spominjalo, ali uglavnom rubno. Njegovo skladateljsko djelo k tome je ostalo u sjeni njegove karijere reproduktivnog umjetnika. Ovaj rad pokušao je barem donekle osvijetliti i taj osjenjeni dio njegova djela. Zbog toga se pisanje nerijetko činilo poput rada na pravoj monografiji. No čini se da je, prije negoli zaokružilo priču o Aronu Marku Rothmülleru, tek otvorilo prostor za nova pitanja.

Bibliografija

1. Rothmüllerove skladbe

1.1. Rukopisni izvori

Knjižnica Glazbenog centra Felicja Blumental (Felicja Blumental Music Centre), Tel Aviv, arhiv Joachim Stutschewsky, 6/3/2 885, KINOR, Jehuda (bez godine): *Praeludium und Fughetta*, rukopis.

The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

Knjižnica Glazbenog centra Felicja Blumental (Felicja Blumental Music Centre), Tel Aviv, arhiv Joachim Stutschewsky, 6/3/1 884/3, ROTHMÜLLER, Aron Marko (1938a): *Suite pour deux solo-violoncelles*, rukopis.

Houghton Library, Cambridge, The Moldenhauer Archives at Harvard University: Correspondence, literary manuscripts, sound recordings and other material, MS Mus 230 (kutija 55, predmet 767), ROTHMÜLLER, Aron Marko (1958a): skica *Sonatnog stavka i Simfonijskog stavka*, rukopis.

1.2. Objavljeni izvori / vlastita izdanja

KINOR, Jehuda (1931): *Psalm XIII*, vlastito izdanje.

KINOR, Jehuda (1933): *Kol nidre*, Zagreb: Edition Omanut.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine a): *II. String Quartet. For Two Violins, Viola, and Violoncello*, vlastito izdanje.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine b): *Elegische Suite. Kammermusik mit Gesang*, vlastito izdanje.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine c): *Dance Suite. Piano*, vlastito izdanje.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine d): *Sonata for Double Bass*, vlastito izdanje.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine e): *Sonata for Three Harps*, vlastito izdanje.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine f): *Sonata for Violoncello Solo*, vlastito izdanje.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine g): *Sonata Movement for Wind Quintet*, vlastito izdanje.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine h): *Third String Quartet*, vlastito izdanje.

- ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine i): *Tri pjesme Vladimira Nazora*, Zagreb: Albini.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine j): *Vom Krieg zum Frieden. Ein Tanzbild nach dem Entwurf von Heinz Rosen. Piano*, vlastito izdanje.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1931b): *Scha, still!*, Wien: Jibneh-Verlag.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1931c): *Drei palästinensische Volkslieder*, Wien: Jibneh-Verlag.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1933a): *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*, Zagreb: Edition Omanut.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1933b): *Moauz cur. Hanuka pjesma*, Zagreb: Edition Omanut.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1936a): *Hajimu Nahmanu Bjaliku u spomen*, Zagreb: Edition Omanut.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1936b): *Aforizmi*, Zagreb: Edition Omanut.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1936c): *Psalam 15*, Zagreb: Edition Omanut.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1937): *Psalm. Music for Violoncello and Chamber Orchestra*, Zürich: vlastito izdanje.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1938b): *Drei palästinensische Liebeslieder*, Wien: Jibneh-Verlag.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1938c): *Reigen*, u: Stutschewsky, J. (ur.) (1938): *Jüdisches Jugendalbum, Zwölf Originalkompositionen für Klavier*, Wien: Jibneh-Verlag.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1938d): *Erzählung*, u: Stutschewsky, J. (ur.) (1938): *Jüdisches Jugendalbum, Zwölf Originalkompositionen für Klavier*, Wien: Jibneh-Verlag.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1938e): *Schlaflied*, u: Stutschewsky, J. (ur.) (1938): *Jüdisches Jugendalbum, Zwölf Originalkompositionen für Klavier*, Wien: Jibneh-Verlag.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1940): *Trio for Piano, Violin and Cello*, Zürich: vlastito izdanje.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1942): *Three Scherzi for Cello and Piano*, Zürich: vlastito izdanje.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1944): *Gebet*, Zürich: vlastito izdanje.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1954): *Sonatina for Oboe, Clarinetto e Fagotto*, London: vlastito izdanje.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1955): *Divertimento for Trombone Solo, Timpani and String Orchestra. Trombone and Piano*, London: Hawkes and Son.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1965): *Mit Shakespeares XXX. Sonett*, u: Frey-Wehrlin, C. T. (ur.) (1965): *Spectrum Psychologiae. Eine Freundesgabe. Festschrift zum 60. Geburtstag von C. A. Meier*, Zürich: Rascher & Cie. AG.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (1970): *You Are the Sea (Nova). An Old-fashioned Song*, Bloomington: vlastito izdanje.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): *Sonata-Phantasy for Piano*, vlastito izdanje.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (1986): *Trio for Three Trombones*, West Springfield: Trombone Association Publishing of Wsn Ma.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (2019a): *Scha, still!*, u: Clurman, J. (ur.): *Rejoice: Honoring the Jewish Spirit*, Milwaukee: Hal Leonard.

ROTHMÜLLER, Aron Marko (2019b): *Three Pioneer Songs*, u: Clurman, J. (ur.): *Rejoice: Honoring the Jewish Spirit*, Milwaukee: Hal Leonard.

2. Ostala bibliografija

2.1. Rukopisni izvori

Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Zagreb, Zbirka rukopisa i starih knjiga, Nastavnički i administrativni rad u Muzičkoj akademiji u Zagrebu, R 7363, II, br. 1, BERSA, Blagoje (1921. – 1934.): Bilješke o predavanjima u šk. god. 1921./1922. do 1933./1934., rukopis.

Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Ispitni arci 1923./1924., rukopisno ispunjeni obrasci.

Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Ispitni arci 1925./1926., rukopisno ispunjeni obrasci.

Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Katalog studenata 1927./1928., rukopisno ispunjeni obrasci.

Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Nacionalni 1927./1928., rukopisno ispunjeni obrasci.

Knjižnica Glazbenog centra Felicja Blumental (Felicja Blumental Music Centre), Tel Aviv, arhiv Joachim Stutschewsky, Korespondencija, koncertni programi i isječci iz novina, STUTSCHEWSKY, Joachim – ROTHMÜLLER, Aron Marko (1928. – 1934., 1935. – 1947., 1930. – 1952., 1952. – 1962., 1962. – 1969.): tiposkripti i rukopisi.

Houghton Library, Cambridge, The Moldenhauer Archives at Harvard University: Correspondence, literary manuscripts, sound recordings and other material, MS Mus 261 (kutija 13, predmet 894), ROTHMÜLLER, Aron Marko (1958c): pismo Hansu Moldenhaueru, tiposkript i rukopis.

Knjižnica Židovskog teološkog seminara (Library of The Jewish Theological Seminary), New York, Aron Marko Rothmüller Music Scores and Papers, N.Y. ARC.MUS.16, ROTHMÜLLER, Aron Marko (1991): *Alban and Helene Berg as I Saw and Knew Them*, vlastito izdanje.

2.2. Objavljeni izvori

***: Anešama Lah (iz večernje službe za Jom akipurim), [https://www.jews.ba/post/118/Ane%C5%A1ama-Lah-\(iz-ve%C4%8Dernje-slu%C5%BEbe-za-Jom-akipurim\)](https://www.jews.ba/post/118/Ane%C5%A1ama-Lah-(iz-ve%C4%8Dernje-slu%C5%BEbe-za-Jom-akipurim)) (pristup: 17. travnja 2021.).

***: Rothmüller, Aron Marko, 1908-1993 <https://snaccooperative.org/ark:/99166/w6280pz1> (pristup 25. prosinca 2020.).

***: Rothmüller, Marko (Aron), <https://zbl.lzmk.hr/?p=1882> (pristup 30. svibnja 2020.).

***: Povijesni podaci Židovske općine Zagreb, <http://www.zoz.hr/home.php?content=content&term=10&key=3&key1=10> (pristup 28. studenog 2020.).

***: Marko Rothmüller, https://en.wikipedia.org/wiki/Marko_Rothm%C3%BCller (pristup 12. prosinca 2020.).

*** (1920): *Izveštaj Konzervatorija Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1919. – 1920.*, Zagreb: Tiskara F. Bogović.

*** (1921): *Izveštaj Hrvatske zemaljske glazbene škole u Zagrebu za školsku godinu 1920. – 1921.*, Zagreb: Tiskara F. Bogović.

*** (1922): *Izveštaj Kr. konzervatorija u Zagrebu za školsku godinu 1921. – 1922.*, Zagreb: Tiskara F. Bogović.

*** [1923]: *Izveštaj Kr. muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1922. – 1923.*, Zagreb: Tiskara Zv. Pećnjak.

*** [1924]: *Izveštaj Kr. muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1923. – 1924.*, Zagreb.

*** [1925]: *Kr. muzička akademija u Zagrebu. Izveštaj za školsku godinu 1924. – 1925.*, Zagreb: Tiskara Zv. Pećnjak.

*** [1926]: *Kr. muzička akademija u Zagrebu. Izveštaj za školsku godinu 1925. – 1926.*, Zagreb: Tiskara Zv. Pećnjak.

*** [1927]: *Drž. muzička akademija u Zagrebu. Izveštaj za školsku godinu 1926. – 1927.*, Zagreb: Tiskara Zv. Pećnjak.

*** [1928]: *Drž. muzička akademija u Zagrebu. Izveštaj za školsku godinu 1927. – 1928.*, Zagreb: Tiskara Zv. Pećnjak.

- *** (2001): Second Viennese School, *NGroveD*, dostupno na: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53872> (pristup 27. ožujka 2020.).
- *** (2003): Rothmüller, Marko, u: Kutsch, K. J., Riemens, L. (ur.): *Großes Sängerlexikon*, München: K. G. Saur, 4033.
- *** (2008): 100 godina od rođenja Marka Rothmuellera, *Ha-kol*, siječanj-veljača, 32. http://www.zoz.hr/files/hakol_103.pdf (pristup 7. prosinca 2020.).
- *** (2017): Rothmüller, Marko, u: Bigler-Marschall, I. (ur.): *Deutsches Theater-Lexikon*, Berlin, Boston: De Gruyter, 324.
- *** (2020): Rothmüller, Marko, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53474> (pristup 25. prosinca 2020.).
- *** (2021): Židovi, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67720> (pristup 6. ožujka 2021.).
- ADORNO, Theodor W. (1971): Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs, u: isti: *Die musikalischen Monographien (= Gesammelte Schriften, sv. 13)*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 321-494.
- ADORNO, Theodor W. – BERG, Alban (1997): *Briefwechsel 1925-1935*, ur. H. Lonitz, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- ANDREIS, Josip (1989): *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- AUNER, Joseph (2003): *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*, New Haven – London: Yale University Press.
- BARBIERI, Marija (2017): Marko / Aron Rothmüller, <http://opera.hr/index.php?p=article&id=118> (pristup 11. prosinca 2020.).
- BECK, Sydney (1991): Carleton Sprague Smith and the Shaping of a Great Music Library, u: Katz, Israel J. (ur.): *Libraries, History, Diplomacy, and the Performing Arts: Essays in Honor of Carleton Sprague Smith*, New York: Pendragon Press, 17-41.
- BERG, Alban (1912): ***, u: *Der Lehrer: Sämtliche Beiträge von seinen Schülern*, dostupno na: <https://www.schoenberg.at/index.php/de/der-lehrer-beitraege-seiner-schueler> (pristup 26. ožujka 2020.).
- BERSA, Blagoje (2010): *Dnevnik i Uspomene*, prir. E. Sedak i N. Bezić, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.
- BESAROVIĆ-DŽINIĆ, Vojka (2008): Sarajevsko jevrejsko pjevačko društvo *Lira, Historijska traganja*, 2, 93-116.

- BLAŽEKOVIĆ, Zdravko (1997): Rothmüller, (Aron) Marko, u: Vujić, A. (ur.): *Hrvatski leksikon*, sv. 2, Zagreb: Naklada Leksikon, 381.
- BOHLMAN, Philip V. (2008): *Jewish Music and Modernity*, Oxford – New York: Oxford University Press.
- CALICO, Joy H. (2010): Schoenberg as Teacher, u: Auner, J. – Shaw, J. (ur.): *The Cambridge Companion to Schoenberg*, Cambridge: Cambridge University Press, 137–146.
- ČAVLOVIĆ, Ivan (2011): *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu.
- DUFFIE, Bruce (2017): Baritone / Author Marko Rothmüller. A Conversation with Bruce Duffie, <http://www.bruceduffie.com/rothmuller.html> (pristup 7. prosinca 2020.).
- FEISST, Sabine (2011): *Schoenberg's New World: The American Years*, New York: Oxford University Press.
- GALAY, Racheli (2009-2010): The Joachim Stutschewsky Archive in Tel Aviv: A Pioneer of Israeli-Jewish Music, *Musica Judaica*, 19, 43-88.
- GEML, Gabriele – LIE, Han-Gyeol (ur.) (2017): *“Durchaus rhapsodisch”: Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk*, Stuttgart: Metzler.
- GOLDMAN, Carmela: *Steiger Ahava Rabah*, <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/steiger-ahava-rabah> (pristup 13. studenog 2021.).
- GRADENWITZ, Peter (1998): *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler, Berlin 1925–1933*, Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- HODŽIĆ, Senka (2014): Pozicija i značaj djelatnosti Miroslava Špilera u muzičkom životu Sarajeva i Bosne i Hercegovine, *Časopis za muzičku kulturu Muzika*, 1, 9-28.
- HODŽIĆ, Senka (2015): A View at Bosnian and Herzegovinian Composing Practice Through the Works of Miroslav Špiler, u: Karahasanoğlu, S. (ur.): *Music and Cultural Studies: On Locality & Universality II*, Istanbul: Delta Publishing, 23-37.
- HORWITZ, Karl (1912): ***, u: *Der Lehrer: Sämtliche Beiträge von seinen Schülern*, dostupno na: <https://www.schoenberg.at/index.php/de/der-lehrer-beitraege-seiner-schueler> (pristup 26. ožujka 2020.).
- IVOKOVIĆ, Gorjana (1995): *Čovjek na margini: Rikard Schwarz (1897-1941.?)*, diplomski rad, Zagreb: Muzička akademija u Zagrebu.
- IVOKOVIĆ, Gorjana (1998): Na margini: Rikard Schwarz (1897.-1941?), *Arti musices* 29/1, 27-90.
- JALOWETZ, Heinrich (1912): ***, u: *Der Lehrer: Sämtliche Beiträge von seinen Schülern*, dostupno na: <https://www.schoenberg.at/index.php/de/der-lehrer-beitraege-seiner-schueler> (pristup 26. ožujka 2020.).

- JARMAN, Douglas (2001), Berg, Alban (Maria Johannes), *NGroveD*, dostupno na: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02767> (pristup 10. veljače 2020.).
- JURKIĆ SVIBEN, Tamara (2016): *Glazbenici židovskoga podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1945. godine*, doktorski rad na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu, dostupan na: <https://dr.nsk.hr/islandora/object/hrstud%3A930> (pristup 26. prosinca 2020.).
- KAMHI, David (2017): Sefardska muzika u multikulturnoj Bosni i Hercegovini, *Jevrejski glas* (separat), 73, 1-16.
- KAPPEL, Elisabeth (2019): *Arnold Schönbergs Schülerinnen: Biographisch-musikalische Studien*, Graz: J. B. Metzler.
- KNEŽEVIĆ, Snješka – LASLO, Aleksander (2011): *Židovski Zagreb*, Zagreb: Predstavnik židovske nacionalne manjine Grada Zagreba, Židovska općina Zagreb, Zagrebački holding (Podružnica AGM).
- KOLLERITSCH, Otto (ur.) (1979): *Adorno und die Musik (= Studien zur Wertungsforschung, sv. 12)*, Wien – Graz: Universal Edition.
- KÖNIGER, Paul (1912): ***, u: *Der Lehrer: Sämtliche Beiträge von seinen Schülern*, dostupno na: <https://www.schoenberg.at/index.php/de/der-lehrer-beitraege-seiner-schueler> (pristup 26. ožujka 2020.).
- KRAUS, Karl (1920): *Ausgewählte Gedichte*, München: Verlag der Schriften von Karl Kraus (Kurt Wolff).
- KRONES, Hartmut (2017): Arnold Schönberg als „Kind“ Österreich-Ungarns, u: isti – Loos, H. – Koch, K.-P. (ur.): *Die Rezeption der Wiener Schule in Osteuropa*, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 3-16.
- KRPAN, Erika (ur.) (2011): *Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu. 90 godina*, Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir (1977): Rothmüller, Marko, *MELZ*, sv. 3, 236 i dalje.
- LEIBOWITZ, René (1949): *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*, New York: Da Capo Press.
- LINKE, Karl (1912): ***, u: *Der Lehrer: Sämtliche Beiträge von seinen Schülern*, dostupno na: <https://www.schoenberg.at/index.php/de/der-lehrer-beitraege-seiner-schueler> (pristup 26. ožujka 2020.).
- LONITZ, Henri (1997): Nachbemerkung des Herausgebers, u: Adorno, Th. W. – Berg, A.: *Briefwechsel 1925-1935*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 361-366.
- MAČUKA, Dragutin (1963): Rothmüller, Marko, *MELZ*, sv. 2, 509.
- MALISCH, Kurt (2016): Rothmüller, Marko, *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16550> (pristup 25. prosinca 2020.).

- METZGER, Heinz-Klaus – RIEHN, Rainer (ur.) (1989): *Theodor W. Adorno: Der Komponist (= Musik-Konzepte 63/64)*, München: text + kritik.
- MIHALEK, Dušan (2018): *Muzika i reč*, Novi Sad: Prometej.
- MOORTELE, Steven Vande (2009): *Two-Dimensional Sonata Form. Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*, Leuven: Leuven University Press.
- MORGAN, Paula (2001): Moldenhauer, Hans, *NGroveD*, dostupno na: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18874> (pristup 13. lipnja 2021.).
- MÓRICZ, Klára (2008): *Jewish Identities. Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- NEMTSOV, Jascha (2004): *Die Neue Jüdische Schule in der Musik*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- NEMTSOV, Jascha (2008): *Enzyklopädisches Findbuch zum Archiv der „Neuen Jüdischen Schule“*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- NEIGHBOUR, Oliver W. (2001): Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter), *NGroveD*, dostupno na: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25024> (pristup 27. ožujka 2020.).
- PERLE, George (1977a): The Secret Programme of the Lyric Suite. 1, *The Musical Times*, 118, 629-632.
- PERLE, George (1977b): The Secret Programme of the Lyric Suite. 2, *The Musical Times*, 118, 709-713.
- PERLE, George (1977c): The Secret Programme of the Lyric Suite. 3, *The Musical Times*, 118, 809-813.
- PETROVIĆ, Ankica (1982): Sacred Sephardi Chants in Bosnia, *The World of Music*, 24 / 3, 35-51.
- PETROVIĆ, Ankica (1986): Tradition and Compromises in the Musical Expressions of the Sephardic Jews in Bosnia, u: Bezić, J. (ur.): *Glazbeno stvaralaštvo narodnosti (narodnih manjina) i etničkih grupa. Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu Evropske godine glazbe 1985. Zagreb, 22. – 24. srpnja 1985*, Zagreb: Zavod za istraživanje folkloru, 213-221.
- POLIĆ, Branko (1988): Naš gost Marko Rothmüller, *Bilten jevrejske općine Zagreb*, 8, 1-2.
- POLIĆ, Branko (1998): Židovi u muzičkoj kulturi Hrvatske, u: Kraus, O. (ur.): *Dva stoljeća povijesti i kulture Židova u Zagrebu i Hrvatskoj*, Zagreb: Židovska općina, 239-248.
- RAY, Karen (1986): *Alban Berg as Liedkomponist: An Analytical Study of his Two Settings of „Schliesse mir die Augen beide,“ 1907 and 1925*, Denton: North Texas State University, dostupno na: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935595/> (pristup 7. travnja 2021.).

- ROSENTHAL, Harold – BLYTH, Alan (2009): Rothmüller, (Aron) Marko, *NGroveD*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23936> (pristup 30. svibnja 2020.).
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1925): *Jevrejske narodne popijevke*, Zagreb: Udruženje židovskih izviđača.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1951): *Die Musik der Juden*, Zürich: Pan Verlag.
- ROTHMÜLLER, Aron Marko (1975): *The Music of the Jews*, Cranbury: A Perpetua Book, A. S. Barnes & Co.
- SCHIBLI, Siegfried (1988): *Der Komponist Theodor W. Adorno*, Badenweiler: Oase Verlag.
- SCHOENBERG, Arnold (1939): How Can a Music Student Earn a Living?, dostupno na: http://archive.schoenberg.at/writings/edit_view/transcription_view.php?id=64&word_list=music%20student (pristup 20. ožujka 2020.).
- SCHOENBERG, Arnold (1984a): Eartraining Through Composing, u: Stein, L. (ur.): *Style and Idea: Selected Writings of Alban Schoenberg*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 377-382.
- SCHOENBERG, Arnold (1984b): The Blessing of the Dressing, u: Stein, L. (ur.): *Style and Idea: Selected Writings of Alban Schoenberg*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 382-386.
- SCHOENBERG, Arnold (1984c): The Task of the Teacher, u: Stein, L. (ur.): *Style and Idea: Selected Writings of Alban Schoenberg*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 388-390.
- SCHOENBERG, Arnold (1984d): Alban Berg (2), u: Stein, L. (ur.): *Style and Idea: Selected Writings of Alban Schoenberg*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 475.
- SCHOENBERG, Arnold (1984e): A Self-Analysis, u: Stein, L. (ur.): *Style and Idea: Selected Writings of Alban Schoenberg*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 76-79.
- SCHOENBERG, Arnold (1984f): My Evolution, u: Stein, L. (ur.): *Style and Idea: Selected Writings of Alban Schoenberg*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 79-92.
- SCHOENBERG, Arnold (1984g): Twelve-Tone Composition, u: Stein, L. (ur.): *Style and Idea: Selected Writings of Alban Schoenberg*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 207-208.
- SCHÖNBERG, Arnold (1922): *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition.
- SCHÖNBERG, Arnold – BERG, Alban (1911a): Pismo od 31. listopada, dostupno na: http://archive.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=201 (pristup 5. prosinca 2021.).

- SCHÖNBERG, Arnold – BERG, Alban (1911b): Pismo od 5. prosinca, dostupno na: http://archive.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=218 (pristup 5. siječnja 2021.).
- SCHÖNBERG, Arnold – BERG, Alban (1987): *The Berg – Schoenberg Correspondence: Selected Letters*, ur. J. Brand – C. Hailey – D. Harris, London: Macmillan Press.
- SEDAK, Eva (2007): Božidar Kunc u kontekstu hrvatske glazbe (Tri skice), u: Kos, K., Majer-Bobetko, S. (ur.): *Božidar Kunc: Život i djelo*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 23-37.
- SEDAK, Eva (ur.) (2011): *Blagoje Bersa. Korespondencija 1*, Zagreb: HGZ.
- SEDAK, Eva (2012): Nova nepoznata glazba?, u: Davidović, D. – Bezić, N. (ur.): *Nova nepoznata glazba. Svečani zbornik za Nikšu Gliga*, Zagreb: DAF, 31-46.
- SEDAK, Eva (2014): Postojani šef iz pozadine, *Novi Omanut*, 125, 7.
- SEDAK, Eva (2017): Zur Rezeption der Wiener Schule in Agram/Zagreb und Kroatien, u: Kroner, H. – Loos, H. – Koch, K.-P. (ur.): *Die Rezeption der Wiener Schule in Osteuropa*, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 162-177.
- SEDAK, Eva (u tisku): Hrvatska glazba između moderne i avangarde, u: Ježić, M. (ur.): *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*, sv. 5, Zagreb: HAZU – Školska knjiga.
- SEIGEL, Lester (2016): Pursuing Authenticity in Choral Music for the Synagogue, *The Choral Journal*, 56 / 11, 28-33.
- SEROUSSI, Edwin et al. (2001): Jewish music, *NGroveD*, dostupno na: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322> (pristup 17. srpnja 2021.).
- STEIN, Erwin (ur.) (1987): *Arnold Schoenberg Letters*, Berkley – Los Angeles: University of California Press.
- STEPHAN, Rudolf (2016): Wiener Schule, *MGG Online*, dostupno na: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47524> (pristup 27. ožujka 2020.).
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz (1974): Schönbergs Berliner Jahre 1926 – 1933, u: Hilmar, E. (ur.): *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*, Wien: Universal Edition, 37-43.
- SUTER, Paul (2005): Marko Rothmüller, u: Kotte, A. (ur.): *Theaterlexikon der Schweiz*, sv. 3, Zürich: Chronos, 1533-1534.
- TARUSKIN, Richard (2001): Nationalism, *NGroveD*, dostupno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000050846?rkey=QMLAzc> (pristup: 18. kolovoza 2021.).
- UZELAC SCHWENDENMANN, Stribor (2008): *Dogodilo se jednom u Brodu...*, Slavonski Brod: Publicum.

WEBERN, Anton (1912): ***, u: *Der Lehrer: Sämtliche Beiträge von seinen Schülern*, dostupno na: <https://www.schoenberg.at/index.php/de/der-lehrer-beitraege-seiner-schueler> (pristup 26. ožujka 2020.).

WELLESZ, Egon (1912): ***, u: *Der Lehrer: Sämtliche Beiträge von seinen Schülern*, dostupno na: <https://www.schoenberg.at/index.php/de/der-lehrer-beitraege-seiner-schueler> (pristup 26. ožujka 2020.).

WOLFSOHN, Juliusz (1934): Von jüdischer Musik, *Die Stimme. Jüdische Zeitung*, 388, 8. Dostupno na: <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3060147> (pristup 7. travnja 2021.).

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

3. Poveznice na važnije mrežne kataloge, knjižnice i arhive s Rothmüllerovim djelima

Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu: <http://katalog.nsk.hr/F>

The Jewish Theological Seminary: https://primo-tc-na01.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/search?sortby=rank&vid=JTS&lang=en_US

Indiana University: <https://iucats.iu.edu/>

University of Florida: <https://uflib.ufl.edu/>

The Moldenhauer Archives, Harvard University:
<https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/6424>

The National Library of Israel: <https://web.nli.org.il/sites/nli/english/pages/default.aspx>

Shaar Zion Beit Ariela and Public Libraries Network (za knjižnicu Glazbenog centra Felicja Blumental): https://ariela-primo.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/search?vid=972SZA_V1&lang=iw_IL&sortby=rank

WorldCat: <https://www.worldcat.org/>

(Pristup 7. ožujka 2021.)

Prilozi

Prilog 1 (1/2): Ispitni arak predmeta „Teorija A“ iz ak. god. 1923./1924.

Izvor: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Ispitni arci 1923./1924., rukopisno ispunjeni obrasci.

KR. MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU. 8

ARAK

za klasifikaciju učenika na prelaznom ispitu školske godine 1923/24

Predmet Teorija A Učitelj Štolcer

| Tek. broj | Prezime i ime | Tečaj | Razred | Rujan | Listopad | Studeni | Prosinac | Siječanj | Veljača | Ožujak | Travanj | Svibanj | Lipanj | Cenzor | Predsjedatelj | Konačni red. |
|-----------|-------------------|-------|--------|-------|----------|---------|----------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------|--------|---------------|--------------|
| 1 | Judi Rudolf | | | | | | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 3 | | 2 | 3 | Sobar |
| 2 | Ballay Rudolf | | | | | | 2 | 3 | 5 | 4 | 2 | 3 | | 4 | 4 | dovoljan |
| 3 | Bergz Tamara | | | | | 3 | 2 | 4 | 3 | 1 | 2/3 | | | 2 | 3 | Sobar |
| 4 | Bračić Miza | | | | | | 4 | 3 | 5 | 2 | 5 | 3/4 | | 2 | 3 | Sobar |
| 5 | Bregonić Nada | | | | | | 4 | izostala | | | | | | | | |
| 6 | Cernušak Václav | | | | | 2/3 | 3 | 2/3 | 2 | 4 | 2/1 | 3 | | 4 | 4 | izostala |
| 7 | Delenc Eleonora | | | | | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | | 2 | 1 | izostala |
| 8 | Ferster Melanija | | | | | | 3 | 3 | 4/5 | 3 | 1 | | | 2 | 2 | veoma Sobar |
| 9 | Glavić Frida | | | | | | 3 | 3 | 5 | 2 | 7 | 3/4 | | 3 | 3 | Sobar |
| 10 | Grdesić Bernarda | | | | | | 3 | 2/3 | 2/3 | 2 | 3 | 2 | | 2 | 2 | veoma Sobar |
| 11 | Hajdijanić Klara | | | | | | | 2 | izostala | | | | | | | |
| 12 | Janković Klara | | | | | | 3 | 3 | 5 | 3 | 2 | 5 | | 5 | 5 | nedovoljno |
| 13 | Jurak Rudolf | | | | | | | 3/4 | 4 | 3 | 5 | 4 | | 5 | 4 | nedovoljno |
| 14 | Košljek | | | | | | | 3 | 2 | 3 | 2 | 3 | | 3 | 3 | Sobar |
| 15 | Košćica Ivan | | | | | | | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | | | | |
| 16 | Kračević Jelica | | | | | | 2 | 2 | 2/3 | 4 | 1 | 1 | | 3 | 2 | veoma Sobar |
| 17 | Kunst Vojko | | | | | | | 4 | 5 | 4 | 3 | 4/5 | | 3 | 4 | dovoljan |
| 18 | Leskovec Vladimír | | | | | | ? | ? | ? | ? | ? | ? | | | | |
| 19 | Lhotka Ivica | | | | | 2 | 1 | 2 | 5 | 5 | 1 | 2 | | 3 | 3 | Sobar |
| 20 | Markov Fideleja | | | | | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | | 1 | 1 | izostala |
| 21 | Mihajlović Todor | | | | | | | 3 | 4 | 2 | 2 | | | | | |
| 22 | Pačić Branka | | | | | | | 3 | 2 | 3 | 3 | 2 | 2/3 | 2 | 2 | veoma Sobar |
| 25 | Pich Pavao | | | | | | izostala | | | | | | | | | |
| 24 | Prester Ludvika | | | | | | | 3 | 3 | 3 | 5 | 3 | 4 | 2 | 3 | Sobar |
| 25 | Reprvat Vladislav | | | | | | | 3 | 4 | 2 | 2 | 4 | 3 | 2 | 2 | veoma Sobar |

U ZAGREBU, 3. juna 1924

Predsjedatelj: Dolović Učitelj: Josip Štolcer Cenzor: K. Odak

Prilog 1 (2/2): Ispitni arak predmeta „Teorija A“ iz ak. god. 1923./1924.

Izvor: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Ispitni arci 1923./1924., rukopisno ispunjeni obrasci.

8a

KR. MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU.

ARAK

za klasifikaciju učenika na prelaznom ispitu školske godine 1923/24.

Predmet Teorija A. Učitelj Stolcer

| Tek. broj | Prezime i ime | Tečaj | Razred | Rujan | Listopad | Studeni | Prosinac | Siječanj | Veljača | Ožujak | Travanj | Svibanj | Lipanj | Cenzor | Predsjedatelj | Konačni red. |
|-----------|----------------------|-------|--------|-------|----------|---------|----------|----------|---------|--------|---------|---------|--------|--------|---------------|--------------|
| 1 | Ribić Božidar | | | | | | | + | + | + | + | + | | 4 | 4 | Dordjan |
| 2 | Rosenbichur Valerija | | | | | | | 2 | 2 | 3 | 1 | 2 | | 1 | 2 | izvano |
| 3 | Rothmüller Marko | | | | | | | 2 | 4 | + | 2 | 3 | | 2 | 2 | revidirano |
| 4 | Škocić bratimir | | | | | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 3 | 2 | | 2 | 2 | revidirano |
| 5 | Šimić Ljubica | | | | | 3 | 2 | 3 | 4 | 5 | 3 | 3 | | 2 | 3 | Sotlar |
| 6 | Šipola Anđela | | | | | | | 2 | | 3 | | 3 | | 2 | 2 | revidirano |
| 7 | Šipola Marija | | | | | | | | | 2 | 4 | 3 | | 4 | 4 | Dordjan |
| 8 | Teodor Božena | | | | | | 3 | 4 | Dordjan | | | | | | | |
| 9 | Vinklar Mirna | | | | | | | + | + | + | 3 | 1 | 2 | 1 | 1 | izvano |
| 10 | Zadronić Melita | | | | | | | 3 | 7/3 | 1 | 3 | 2 | | 2 | 2 | revidirano |
| 11 | Žalesnjak Josip | | | | | 1 | 2 | 1 | + | + | + | | | | | |
| 12 | Odrazel Ivan | | | | | | | | | | | | | 4 | 4 | Dordjan |
| 13 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 14 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 15 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 16 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 17 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 18 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 19 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 20 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 21 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 22 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 23 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 24 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 25 | | | | | | | | | | | | | | | | |

U ZAGREBU, 3. juna 1924. u.

Predsjedatelj: Drdonić Učitelj: Josip Stolcer Cenzor: M. Odjak

Prilog 2: Ispitni arak predmeta „Klavis, nuzgredni predmet“ iz ak. god. 1923./1924.

Izvor: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Ispitni arci 1923./1924., rukopisno ispunjeni obrasci.

KR. MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU. 35

A R A K

za klasifikaciju učenika na prelaznom ispitu školske godine 1923/24.

Predmet Klavis Učitelj Rusić

| Tek. broj | Prezime i ime | Tečaj | Razred | Rujan | Listopad | Studeni | Prosinac | Siječanj | Veljača | Ožujak | Travanj | Svibanj | Lipanj | Cenzor | Predsjedatelj | Konačni red. |
|-----------|-----------------------------------|-------------------------|--------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|-----------|---------------|----------------------|
| 1 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2 | <i>Klavis, glavni predmet:</i> | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4 | <i>Maček Ivo</i> | <i>N. I.</i> | | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> | <i>1</i> |
| 5 | <i>Podševa Gab.</i> | <i>S. I.</i> | | <i>-</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>-3</i> | <i>3</i> | <i>izvstan dobar</i> |
| 6 | <i>Vidali Dan.</i> | <i>S. I.</i> | | <i>-</i> | <i>3</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>+3</i> | <i>3</i> | <i>veoma dobar</i> |
| 7 | <i>Weiss Lili</i> | <i>S. I.</i> | | <i>-</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> |
| 8 | <i>Muhvić Ivica</i> | <i>S. II.</i> | | <i>-</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>+4</i> | <i>3/4</i> | <i>dobar</i> |
| 9 | <i>Matasić Mart.</i> | <i>S. III.</i> | | <i>-</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3/5</i> | <i>dobar</i> |
| 10 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 11 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 12 | <i>Klavis, nuzgredni predmet:</i> | | | | | | | | | | | | | | | |
| 13 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 14 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 15 | <i>Bogdanović M.</i> | <i>(Klotke)</i> | | <i>-</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>2</i> | <i>3</i> | <i>4</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>+4</i> | <i>4</i> | <i>dovoljan</i> |
| 16 | <i>Brčić Zvon.</i> | <i>(Reiser)</i> | | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>4</i> | <i>3</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>dovoljan</i> |
| 17 | <i>Fulgozi Ana</i> | <i>(Stein V. F.)</i> | | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>3</i> | <i>2</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>dobar</i> |
| 18 | <i>Manzoni Alek.</i> | <i>(Eder)</i> | | <i>-</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>dobar</i> |
| 19 | <i>Milošević Vlad.</i> | <i>(Klotke)</i> | | <i>-</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>1</i> | <i>2</i> | <i>1</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>veoma dobar</i> |
| 20 | <i>Pordes Alfred</i> | <i>"</i> | | <i>-</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>veoma dobar</i> |
| 21 | <i>Radovanović Eva</i> | <i>(Stein S. F.)</i> | | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>dobar</i> |
| 22 | <i>Rothmüller M.</i> | <i>(Kaufm.)</i> | | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>-3</i> | <i>3</i> | <i>dobar</i> |
| 23 | <i>Štapičević Mih.</i> | <i>(Klotke)</i> | | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>3</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>2</i> | <i>-2</i> | <i>veoma dobar</i> |
| 24 | <i>Vlajnić Stivo</i> | <i>(Kuzmorin S. F.)</i> | | <i>-</i> | <i>5</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>5</i> | <i>4</i> | <i>5</i> | <i>5</i> | <i>5</i> | <i>5</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>dovoljan</i> |
| 25 | <i>Vlasak Mar.</i> | <i>(Sjekar V. Z.)</i> | | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>-</i> | <i>3</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>4</i> | <i>3</i> | <i>3</i> | <i>dobar</i> |

U ZAGREBU, 6. lipnja 1924

Predsjedatelj: *Eder* Učitelji: *Vjek. Rosenberg* *Rusić* Cenzor: *Emel* *Wulky*

Prilog 3: Ispitni arak predmeta „Violina“ iz ak. god. 1923./1924.

Izvor: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Ispitni arci 1923./1924., rukopisno ispunjeni obrasci.

KR. MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU. 53

ARAK

za klasifikaciju učenika na prelaznom ispitu školske godine 1923/24.

Predmet Violina Učitelj Graf

| Tek. broj | Prezime i ime | Tečaj | Razred | Rujan | Listopad | Studeni | Prosinac | Siječanj | Veljača | Ožujak | Travanj | Svibanj | Lipanj | Cenzor | Predsjedatelj | Konačni red. | |
|-----------|-------------------|---------|--------|-------|----------|---------|----------|----------|---------|--------|---------|---------|--------|--------|---------------|--------------|---|
| 1 | Buchbinder Fritz | N. 1 | 1 | 5 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | | | | | 5 | 5 | 5 | ✓ |
| 2 | Čyradecák Anton | N. 1 | 1 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | | | | | 5 | 5 | 4 | ✓ |
| 3 | Jambres Alfons | N. 1 | 1 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 5 | 5 | | | | 5 | 5 | 5 | ✓ |
| 4 | Kutka Branko | N. 1 | 1 | 3 | 3 | 3 | 4 | 4 | 4 | | | | | 4 | 4 | 4 | ✓ |
| 5 | Prestel Judmila | N. 1 | 1 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | | | | | 5 | 5 | 5 | ✓ |
| 6 | Bošnjak Fedor | N. 1 | 1 | 3 | 4 | 3 | 3 | 3 | | | | | | 4 | 4 | 4 | ✓ |
| 7 | Dreissiger Egon | N. 2 | 2 | 3 | 4 | 3 | 4 | 4 | 4 | | | | | 5 | 5 | 4 | ✓ |
| 8 | Šekulić Branko | N. 2 | 2 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | | | | | 4 | 4 | 3 | ✓ |
| 9 | Fuhrmann Teodor | S. 1 | 1 | - | - | 3 | - | 4 | 4 | | | | | | | neispitan | ✓ |
| 10 | Janjanin Vojislav | N. 2 | 2 | 4 | 5 | 5 | 4 | 4 | 4 | | | | | 4 | 4 | 4 | ✓ |
| 11 | Lanarić Milko | N. 2 | 2 | - | 5 | 4 | 4 | 4 | 4 | | | | | 5 | 5 | 5 | ✓ |
| 12 | Rothmüller Matko | S. 2 | 2 | 3 | 3 | 3 | - | 3 | 3 | | | | | 4 | 4 | 3 | ✓ |
| 13 | Šokaj Slavko | S. 2 | 2 | 3 | - | 3 | 3 | - | 3 | | | | | | | neispitan | ✓ |
| 14 | Ribić Vladimír | S. 2 | 2 | | | | 3 | 3 | 3 | 3 | | | | 3 | 3 | 3 | ✓ |
| 15 | Šimunić Nada | obligat | | 2 | 3 | 3 | 3 | - | - | | | | | | | neispitan | ✓ |
| 16 | Šviljušić Marija | obligat | | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | | | | | | | neispitan | ✓ |
| 17 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 18 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 19 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 20 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 21 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 22 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 23 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 24 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 25 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

U ZAGREBU, 7. lipnja 1924

Predsjedatelj: [Signature] Učitelj: [Signature] Cenzor: [Signature]

Prilog 4: Ispitni arak predmeta „Harmonija“ iz ak. god. 1925./1926.

Izvor: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Ispitni arci 1925./1926., rukopisno ispunjeni obrasci.

KR. MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU.

ARAK

za klasifikaciju učenika na prelaznom ispitu školske godine 1925/26

Predmet *Harmonija* Učitelj *Štork*

| Tek. broj | Prezime i ime | Tečaj | Razred | Rujan | Listopad | Studeni | Prosinac | Siječanj | Veljača | Ožujak | Travnj | Svibanj | Lipanj | Cenzor | Predsjedatelj | Konačni red. |
|-----------|---------------------------|----------------|--------|-------|----------|---------|----------|----------|---------|--------|--------|---------|--------|--------|---------------|----------------------------------|
| ✓ 1 | <i>Urošević Jelka</i> | <i>obl.</i> | | | | | | 3 | | | | | 4 | 4 | 4 | <i>dovoljan</i> |
| ✓ 2 | <i>Gradić Zvonimir</i> | <i>komp. I</i> | | | | | | 2 | | | | | 3 | 3 | 3 | <i>dobar</i> |
| ✓ 3 | <i>Šentobaner Kaja</i> | <i>obl. I</i> | | | | | | 4 | | | | | - | | | <i>izostao</i> |
| ✓ 4 | <i>Jurman Todor</i> | <i>obl.</i> | | | | | | - | | | | | 4 | 4 | 4 | <i>dovoljan</i> |
| ✓ 5 | <i>Friedmann Zlata</i> | <i>obl.</i> | | | | | | 3 | | | | | 3 | 4 | 4 | <i>dovoljan</i> |
| ✓ 6 | <i>Polner Egon</i> | <i>komp. I</i> | | | | | | 3 | | | | | 3 | 4 | 4 | <i>dovoljan</i> |
| ✓ 7 | <i>Hoffmann Katarina</i> | <i>" II</i> | | | | | | 4 | | | | | 4 | 4 | 4 | <i>dovoljan</i> |
| ✓ 8 | <i>Kolarić Oton</i> | <i>obl.</i> | | | | | | 2 | | | | | 3 | 3 | 3 | <i>dobar</i> |
| ✓ 9 | <i>Kolić Vera</i> | <i>komp. I</i> | | | | | | - | | | | | - | | | <i>izostala</i> |
| ✓ 10 | <i>Komarovski Boris</i> | <i>obl.</i> | | | | | | 2 | | | | | 3 | 3 | 3 | <i>dobar</i> |
| ✓ 11 | <i>Šeršenić Dobriča</i> | <i>obl.</i> | | | | | | | | | | | | | | <i>izostala</i> |
| ✓ 12 | <i>Šimonović Vera</i> | <i>"</i> | | | | | | | | | | | | | | <i>izostala</i> |
| ✓ 13 | <i>Majsterić Blanka</i> | <i>obl.</i> | | | | | | 3 | | | | | 3 | 4 | 4 | <i>dovoljan</i> |
| ✓ 14 | <i>Matić Josip</i> | <i>komp. I</i> | | | | | | 3 | | | | | - | | | <i>izostao</i> |
| ✓ 15 | <i>Obrovac Viktor</i> | <i>" I</i> | | | | | | 3 | | | | | 4 | 4 | 4 | <i>dovoljan</i> |
| ✓ 16 | <i>Poluektor Dimitrij</i> | <i>obl.</i> | | | | | | 4 | | | | | - | | | <i>izostao</i> |
| ✓ 17 | <i>Offner Alise</i> | <i>"</i> | | | | | | 4 | | | | | 3 | 3 | 3 | <i>dobar</i> |
| ✓ 18 | <i>Kotzmüller Marko</i> | <i>komp. I</i> | | | | | | 4 | | | | | - | | | <i>izostao</i> |
| ✓ 19 | <i>Haustorić Radeta</i> | <i>obl.</i> | | | | | | 2 | | | | | 3 | 3 | 3 | <i>dobar</i> |
| ✓ 20 | <i>Đanić Franjo</i> | <i>komp. I</i> | | | | | | 3 | | | | | 3 | 4 | 4 | <i>dovoljan</i> |
| ✓ 21 | <i>Zubić Klementa</i> | <i>obl.</i> | | | | | | 4 | | | | | - | | | <i>na ispitu</i> |
| ✓ 22 | <i>Žepić Hauer</i> | <i>obl.</i> | | | | | | 2 | | | | | 2 | 2 | 2 | <i>na ispitu</i> <i>dobar</i> |
| 23 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 24 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 25 | | | | | | | | | | | | | | | | |

U ZAGREBU, 192.....

Predsjedatelj: Učitelj: Cenzor:

Prilog 5: Rothmüllerov upisni obrazac iz 1927.

Izvor: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Nacionali 1927./1928., rukopisno ispunjeni obrasci.

698 ✓

VISOKA ŠKOLA.

Zimski semestar škol. god. 1927. 1928.
Ljetni

U koju se **godinu** odnosno **semestar** upisuje?
(rimskim brojem neka označe godinu, a arapskim semestar).

Odio: Kompozicija

Glavni predmet: *Harpa*

Dan upisa 19. 11. 1927. **Broj glavnog kataloga:**

NACIJONAL

Ime slušača: Marko Rothmüller

| | | | |
|--|--|----------------|---|
| Kada se rodio, kojega dana, mjeseca i godine? | 21. decembra 1908. | | |
| Gdje je zavičajan, u kojoj općini, kotaru, županiji, zemlji? | Zupolovija, Zagreb | | |
| Gdje je zavičajan, u kojoj općini, kotaru županiji, zemlji? | | | |
| Koje je vjeroispovijesti? | israelitičke | | |
| Koji mu je materinski jezik? | hrvatski | | |
| Ime | oca (eventualno i pokojnoga) odnosno majke, ako otac ne živi | Josip, Anka R. | |
| Zvanje i zanimanje | | trgovinija | |
| Prebivalište | | Zagreb | |
| Ako otac ne živi, ime stališ i prebivalište skrbnika? | Đorđan Giepler, Zagreb, Trg M. M. | | |
| Stan slušača (ulica i broj kuće): | Palmatkijeva 17 ² | | |
| Dokazala, iz kojih izvodi pravo na upis (indeks, izdan kojega dana, mjeseca, godine i pod kojim brojem): | | | |
| Ima li stipendiju ili potporu, iz koje zaklade, od koga, u kojem iznosu, te dan, mjesec, godina i broj dotične odluke, kojom je podijeljena: | | | |
| Predavanja i vježbe za koje se prijavio | Broj nedjeljnih sati | Ime profesora | Potvrda polaska predavanja (i inač. bilješke) |
| Kontrapunkt | | Dugan | |
| Viranje partitura <i>kompozicija</i> | | | |
| Nauka o formama i analiza | | Dugan | |
| Nauka o instrumentima | | Dugan | |
| Instrumentacija | | Borša | |
| klavir | | | |
| dirigiranje | | Stok | |
| Orkestar | | Stok | |
| gitar | | Stok | |
| Trumpan | | Šuplerov | |

Dopušta se upis:

Vlastoručni potpis slušača:

Rektor:

[Signature]

360 *Marko Rothmüller*

Prilog 6 (1/2): Obrazac s popisom Rothmüllerovih kolegija i učitelja u Katalogu studenata

Izvor: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Katalog studenata 1927./1928., rukopisno ispunjeni obrasci.

Strana 167

Br. 5 (10)

Prezime: Rothmüller

Ime: Marko

Dan, mjesec i godina rođenja: 31. XII. 1908

Mjesto rođenja: Zagreb

Zemlja: _____

Vjeroispovjest: Israel

Stan: Palmosileva, 17a Ime

Prvi (zimski) semestar.

Marljivost: _____

| Predmeti | Učitelji | Ocjene za uspjeh u pojedinim predmetima | Bilješke |
|--|-----------|---|--|
| Muzik o fugi. Kontrapunkt | Dugan | veoma dobar | Dne 26. XI. 1927. načinio ispit iz kontrapunkta, te je ocijenjen sa "dobar". Uspjelo kontrapunkt da upisao je na temelju toga ispita na ovaj zimski semestar muzik o fugi. 26. XI. 1927. Fr. Dugan |
| Dirigiranje partitura | Dobrouić | dobar | |
| Analiza | Dugan | veoma dobar | |
| Časak o instr. | Dugan | veoma dobar | |
| Instrumentacija | Bersa | izvostan | |
| (Klavin) Klapka | Radak | izvostan | |
| Dirigiranje | Stotka | veoma dobar (4) | |
| Orkestar | | veoma dobar (4) | |
| Časak | Ruman | izvostan (4) | |
| Timpani | Lichterow | veoma dobar (4) | |
| Klavin | | | |
| Kontrapunkt | — | — | |
| Kompozicija | — | — | |

U Zagrebu, dne 31. januara 1928. —

Prilog 6 (2/2): Obrazac s popisom Rothmüllerovih kolegija i učitelja u Katalogu studenata

Izvor: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, Katalog studenata 1927./1928., rukopisno ispunjeni obrasci.

Strana _____

| | |
|--|---|
| <p>Upisan</p> <p>1. Na osnovi svjedodžbe _____ razreda _____ škole Kl. muzičke akademije u _____</p> <p>2. Na osnovi prijemnog ispita položenog dne _____</p> <p>3. Na osnovi _____</p> | <p>Glavni predmet: <i>Kompozicija</i> <i>Kompozicija</i> odio. <i>Drugi</i> razred.</p> <hr/> <p>Oprošten je od plaćanja školarine otpisom od <i>20. II. 1928.</i> broj <i>319.</i></p> <hr/> <p>Uživa stipendij (potporu) u iznosu od godišnjih _____</p> |
| <p>Prezime i ime oca: <i>Dr. Oskar Spiegel</i> (matere ili skrbnika)</p> <p>Staljež: _____</p> <p>Mjesto prebivanja: <i>Trg IV, 11.</i></p> | <p>stanodavca: _____</p> |

Drugi (ljetni) semestar.

Marljivost: _____

| Učitelji | Ocjene na ispitu | Konačna godišnja ocjena za uspjeh u pojedinim predmetima | Bilješke |
|------------------|------------------|--|---|
| <i>Dugan</i> | | <i>veoma dobar</i> | <p><i>Oprošten od plaćanja školarine vraćanje partitura 21. V. 1928.</i></p> <p><i>korpe...</i></p> |
| <i>Dobronić</i> | | | |
| <i>Dugan</i> | | <i>odličan</i> | |
| <i>Dugan</i> | | <i>odličan</i> | |
| <i>Bersa</i> | | <i>odličan</i> | |
| <i>Udjak</i> | | <i>odličan</i> | |
| <i>Lhotka</i> | | <i>veoma dobar</i> | |
| <i>Kumar</i> | | <i>odličan</i> | |
| <i>Lichterov</i> | | <i>veoma dobar</i> | |
| <i>Feller</i> | <i>3 3</i> | <i>dobar</i> | |
| <i>Udjak</i> | <i>5 5</i> | <i>odličan</i> | |
| <i>Bersa</i> | | <i>veoma dobar</i> | |

Godišnja svjedodžba

izdana dne _____ 192__

Prilog 7: Popis Rothmüllerovih skladbi

Popis je izrađen po sljedećem modelu:

- 1. Broj djela po kronološkom redoslijedu**
- 2. Naslov djela**
- 3. Izvođački sastav**
- 4. Stanje građe**
- 5. Mjesto pohrane (vidi Prilog 8)**
- 6. Godina nastanka**
- 7. Bilješke**
- 8. Napisi u kojima se navodi djelo (vidi Prilog 9)**

1. 1
2. [Skladba za zbor, violončelo i klarinet]
3. za zbor, violončelo i klarinet
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. oko 1925.
7. Vježba kompozicije kod Blagoja Berse.
8. BB

1. 2
2. *Marcia funebre*
- 3.
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. 1927.
7. Vježba kompozicije kod Blagoja Berse.
8. BB

1. 3
2. *Kompozicija za strune*
3. za gudače
4. (nominalno poznato)
- 5.
- 6.
7. Vježba kompozicije kod Blagoja Berse.
8. BB

1. 4
2. [Zborske skladbe]
3. za ženske i mješovite zborove
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. 1928.
7. Vježba kompozicije kod Blagoja Berse.
8. BB

1. 5
2. [Skladba za ženski zbor i violu]
3. za ženski zbor i violu
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. 1928.
7. Vježba kompozicije kod Blagoja Berse.
8. BB

1. 6
2. [Popijevka]
3. za glas i klavir
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. 1928.
7. Vježba kompozicije kod Blagoja Berse.
8. BB

1. 7
2. [Stavak]
3. za klavir
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. 1928.
7. Vježba kompozicije kod Blagoja Berse.
8. BB

1. 8
2. [Dvodijelni i trodijelni komadi]
- 3.
4. (nominalno poznato)
- 5.

6. 1928.
7. Vježba kompozicije kod Blagoja Berse.
8. BB

1. 9
2. *Uspavanka*
3. za gudače i harfu
4. (nominalno poznato)
- 5.

6. 1928.
7. Podatak o sastavu na temelju bilješke iz: BERSA 1921-1932; vježba kompozicije kod Blagoja Berse.
8. BB

1. 10
2. *Tri sestre*
3. za troglasni ženski zbor
4. (nominalno poznato)
- 5.

6. 1928.
7. Vježba kompozicije kod Blagoja Berse.
8. BB

1. 11
2. [Fuge]
3. za dva do pet glasova (za klavir, gudački kvintet, mješoviti zbor)
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. između 1928. i 1930.
7. Vježba kompozicije kod Albana Berga.
8. TJS (AMR – FD)

1. 12
2. [Varijacije na vlastitu temu]
3. za klavir
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. između 1928. i 1930.
7. Vježba kompozicije kod Albana Berga.
8. TJS (AMR – FD)

1. 13
2. [Varijacije na Schönbergovu temu]
3. za gudački kvartet
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. između 1928. i 1930.
7. Vježba kompozicije kod Albana Berga.
8. TJS (AMR – FD)

1. 14
2. [Komadi za klarinet i klavir]
3. za klarinet i klavir
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. između 1928. i 1930.
7. Vježba kompozicije kod Albana Berga.
8. TJS (AMR – FD)

1. 15
2. [Ronda s jednom do četiri teme]
- 3.
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. između 1928. i 1930.
7. Vježba kompozicije kod Albana Berga.
8. TJS (AMR – FD)

1. 16
2. [Plesni stavci]
- 3.
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. između 1928. i 1930.
7. Vježba kompozicije kod Albana Berga.
8. TJS (AMR – FD)

1. 17
2. *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*
3. za mješoviti zbor
4. tisak (Omanut, Zagreb, 1933)
5. ŽOZ; JTS; HL; HUC; NLI; IU; FBMC

6. 1928., 1933.
7. Naslovi zborova jesu: *Šalom alehem*, *Ja šimha*, *Anešama lah*, *El nora alila*; kao autor teksta zbora *Ja Šimha* navodi se Juda Halevi; prvi i četvrti zbor jesu iz 1933., a drugi i treći 1928. godine.
8. AMR1, AMR2, AMR3, AMR – JS, ***3, ***4, HR – AB, JW, MB, SK – AL (Spominje se da je Rothmüller skladao „sefardske liturgijske napjeve“.), SUS (Spominje se da je skladao „židovske folklorne pjesme“.), ***2, ZB (***2 i ZB spominju Rothmüllera kao autora „više sefardskih religioznih folklornih pjesama“.), ***6 (Spominje se da je Rothmüller „obradio više sefardskih pjesama“.), TJS

1. 18
2. *Haškivenu (za bogoslužje)*
- 3.
- 4.
5. ŽOZ
6. do 1931.
- 7.
8. BP2 (Spominje se Rothmüller kao autor „navlastito obrednih zapisa“.), TJS

1. 19
2. *Scha, still!*
3. za mješoviti zbor i klavir
4. tisak (Jibneh, Beč, 1931) (Hal Leonard, Milwaukee, 2019)
5. ŽOZ; JTS; IU; NLI; PA (svi navedeni čuvaju ranije izdanje, iz 1931.)
6. do 1931.
- 7.
8. AMR1, AMR2, AMR – JS, ***1, JN1, JN2, SUS (Spominje se da je Rothmüller skladao „židovske folklorne pjesme“.), TJS

1. 20
2. *Tri palestinske narodne pjesme*
3. za mješoviti zbor i klavir
4. tisak (Jibneh, Beč, 1931) (Hal Leonard, Milwaukee, 2019)
5. ŽOZ; NLI; JTS; IU; PA (svi navedeni čuvaju ranije izdanje, iz 1931.)
6. do 1931.
7. Naslovi zborova jesu: *Moladeti*, *Pakad adonaj*, *He chaluz*.
8. AMR1, AMR2, AMR3, AMR – JS, ***3, JN1, JN2, MB, SUS (Spominje se da je Rothmüller skladao „židovske folklorne pjesme“.), TJS

1. 21
2. *Psalam 13*
3. za srednji glas, harfu, orgulje i gudački orkestar (partitura); za srednji glas, violinu, harfu i orgulje (partitura obrade)
4. vlastito izdanje, 1931 (partitura i izvadak); rukopis (partitura obrade)
5. ŽOZ; NLI; JTS; IU; FBMC; PA (svi navedeni čuvaju partituru, ŽOZ i PA čuvaju i izvadak, dok se u JTS-u nalazi i partitura obrade)
6. 1931.
7. Pod pseudonimom Jehuda Kinor; bilješka na kraju partiture: „Zagreb 1931“; izrađen je izvadak za glas i klavir.
8. AMR1, AMR2, AMR – JS, JN2, TJS

1. 22
2. *Kol nidre*
3. za srednji glas i mješoviti zbor
4. tisak (Omanut, Zagreb, 1933)
5. ŽOZ; NLI; JTS; PA
6. 1931.
7. Pod pseudonimom Jehuda Kinor; bilješka na kraju partiture: „5691-1931“.
8. AMR1, AMR2, AMR – JS, JN2, JW, TJS

1. 23
2. *Dvije popijevke*
3. za glas i klavir
4. Rukopis
5. NLI
6. 1931.
7. Naslovi popijevaka jesu: *Der Irrgarten, Sehnsucht*; bilješka na kraju partiture: „Beč 1931“; autor stihova jest Karl Kraus.
8. AMR1, AMR2, ES1, ES2, ES3

1. 24
2. *Popijevke na tekstove Else Lasker-Schüler*
3. [za glas i klavir]
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. oko 1931.
- 7.
8. AMR1, AMR2

1. 25
2. *Rapsodijski kvartet*
3. za gudački kvartet
4. rukopis
5. JTS
6. od 1932. do 1935.
7. Prema knjižničnom zapisu JTS-a, djelo je jednostavačno; isti izvor navodi bilješku na kraju partiture: „Wien 1932 (Zagreb 1933 & [19]35)“.
8. AMR1, AMR2, AMR – JS (U pismu od 19. veljače 1934. Rothmüller navodi da Omanut posjeduje kvartet J. Kinora, „moderan i težak za sviranje“, a u pismu od 16. ožujka iste godine Stutschewsky predlaže Rothmülleru da mu pošalje djelo. Zasad nije sigurno misli li se ovdje na *Rapsodijski kvartet*.), BP2, TJS (BP2 i TJS spominju Rothmüllera kao autora triju gudačkih kvarteta.), DM, KK, MB (Spominje „tri gudačka kvarteta, od kojih je jedan izgubljen“.)

1. 26
2. *Moauz cur. Hanuka pjesma*
3. za mješoviti zbor
4. tisak (Omanut, Zagreb, 1933)
5. ŽOZ; JTS; NLI; FBMC; PA
6. do 1933.
- 7.
8. AMR3, JN2, SUS (Spominje se da je Rothmüller skladao „židovske folklorne pjesme“.), TJS

1. 27
2. *Aforizmi*
3. za harfu; za klavir
4. tisak (Omanut, Zagreb, 1936)
5. ŽOZ; MA; JTS; IU; NLI; FBMC; PA
6. 1933.
7. Bilješka na kraju partiture: „Zagreb 1933“.
8. AMR1, AMR2, AMR3, AMR – JS, JN2, TJS

1. 28
2. *Psalam 15*
3. za glas i klavir ili orgulje
4. tisak (Omanut, Zagreb, 1936)
5. ŽOZ; NLI; JTS; IU; FBMC; PA
6. 1933.
- 7.

8. AMR1, AMR2, AMR3, AMR – JS, ***4, HR – AB, JN2, MB, TJS

1. 29

2. *Tri pjesme Vladimira Nazora*

3. za glas i klavir

4. tisak (Nakladni zavod Albini, Zagreb, bez godine)

5. ŽOZ; MA; JTS

6. 1932., 1934.

7. Naslovi popijevaka jesu: *Zaručnica*, *Oproštaj*, *Čekanje*; kao prevoditelj stihova na njemački navodi se Konstantin A. Jovanović; na kraju popijevke *Zaručnica* stoji „Zagreb, 4 V 1934“; na kraju popijevke *Oproštaj* stoji: „Zagreb, 13 V 1934“; na kraju popijevke *Čekanje* zabilježeno je: „Zagreb, 6 VIII 1932 (rev. 21 IV 1934)“.

8. AMR1, AMR2, AMR3, DM, KK, TJS

1. 30

2. *Hajimu Nahmanu Bjaliku u spomen*

3. za violinu, violu i violončelo

4. tisak (Omanut, Zagreb, 1936)

5. ŽOZ; IU; NLI; JTS; FBMC; PA

6. 1934.

7. Bilješka na kraju partiture: „Zagreb 1934“.

8. AMR1, AMR2, AMR3, AMR – JS, ***3, JN2, DM, KK (DM i KK spominju ovo kao djelo za gudački kvartet, a potom se navodi i gudački trio bez karakterističnog naziva.), MB, TJS

1. 31

2. *Simfonija*

3. za gudački orkestar

4. (nominalno poznato)

5.

6. 1930-e

7. Pretpostavka o dataciji počiva jedino na tome da je ovo djelo Rothmüller uvrstio u prvu grupu svojih djela (ROTHMÜLLER 1951: 158) koja kronološki odgovara djelima nastalima do oko 1935. godine.

8. AMR1, AMR2, ***2, ***3, ***4, ***5, HR – AB, KM, MB, SK – AL, SUS (SK – AL i SUS spominju da je Rothmüller pisao simfonije.), ZB

1. 32

2. *Ec hajim (za bogoslužje)*

3.

4.

5. ŽOZ

6. vjerojatno do 1935.
7. Pretpostavka o dataciji počiva na Rothmüllerovoj izjavi o tome da je u Zagrebu „muzički [...] uredio cijelo bogoslužje“ (POLIĆ 1988: 1), dakle prije odlaska u Zürich, a prije ili nakon prvog odlaska u Beč.
8. BP2 (Spominje se Rothmüller kao autor „navlastito obrednih zapisa“.), TJS

1. 33
2. *Tri palestinske ljubavne pjesme*
3. za glas i klavir
4. tisak (Jibneh, Beč, 1938)
5. ŽOZ; IU; NLI; JTS; HUC (samo *Mikol hamudot*); FBMC; PA
6. 1935., 1936.
7. Naslovi popijevaka s godinama zabilježenim na partituri jesu: *Reitiha (Vidjeh je)*, 1935, *Jad Anuga (Nježna ruka)*, 1935, *Mikol hamudot (Od sveg što sam blaga znao)*, 1936.
8. AMR1, AMR2, AMR3, AMR – JS, JN1, JN2, SUS (Spominje se da je Rothmüller skladao „židovske folklorne pjesme“.), TJS

1. 34
2. *Adonaj moloh*
3. za mješoviti zbor i orgulje
4. (nominalno poznato)
- 5.
6. do 1936.
- 7.
8. BP2 (Spominje se Rothmüller kao autor „navlastito obrednih zapisa“.), TJS

1. 35
2. *Praeludium und Fughetta*
3. za orgulje
4. Rukopis
5. FBMC
6. do 1936.
7. Pod pseudonimom Jehuda Kinor; pretpostavka o dataciji počiva na temelju pisma ROTHMÜLLER – STUTSCHEWSKY od 3.12.1936.
8. AMR1, AMR2, AMR – JS

1. 36
2. *Sonata-fantazija*
3. za klavir
4. vlastito izdanje, 1978
5. ŽOZ; JTS; IU; NLI; FBMC; PA

6. 1936., 1978.
7. Bilješka na kraju partiture: „Zürich, Aug. 1936. Rev. Bloomington, 1978.“; ovdje je zapravo riječ o čistopisu rukopisa, a u navedenim arhivima čuvaju se njegove fotokopije.
8. AMR1, AMR2, AMR – JS, JN2, TJS

1. 37
2. *Psalam, muzika za violu ili violončelo i komorni orkestar*
3. za violu ili violončelo i komorni orkestar
4. vlastito izdanje, bez godine (partitura); vlastito izdanje, 1937 (izvadak)
5. ŽOZ; IU; NLI; JTS; FBMC; PA
6. 1937.
7. Prema knjižničnom zapisu JTS-a, ondje se čuvaju dvije inačice partiture, od kojih jedna na naslovnoj stranici sadrži bilješku „Bloomington“, zbog čega se može pretpostaviti o kasnijem, revidiranom izdanju; u istom izvoru stoji da je djelo posvećeno Alexanderu Schaichetu. Postoji izvadak za violončelo i klavir iz 1937.
8. AMR1, AMR2, AMR3, AMR – JS, JN2, TJS

1. 38
2. *Pogledaj me!*
3. za glas i klavir; za glas i orkestar (obrada)
4. tisak (Naklada Šidak Zagreb)
5. ŽOZ
6. do 1938.
- 7.
8. AMR1, AMR2, AMR3, TJS

1. 39
2. *Suita za dva violončela*
3. za dva violončela
4. Rukopis
5. JTS; FBMC
6. 1938.
7. Bilješka na kraju partiture: „Zürich 1938“; djelo je posvećeno Joachimu i Regini Stutschewsky.
8. AMR1, AMR2, AMR – JS

1. 40
2. *Reigen*
3. za klavir
4. tisak (Jibneh, Beč, 1938)
5. JTS; NLI; IU; FBMC

6. 1938.
 7. U: STUTSCHEWSKY, J. (ur.) (1938): *Jüdisches Jugendalbum, Zwölf Originalkompositionen für Klavier*, Wien: Jibneh.
 8. JN2
-
1. 41
 2. *Erzählung*
 3. za klavir
 4. tisk (Jibneh, Beč, 1938)
 5. JTS; NLI; IU; FBMC
 6. 1938.
 7. U: STUTSCHEWSKY, J. (ur.) (1938): *Jüdisches Jugendalbum, Zwölf Originalkompositionen für Klavier*, Wien: Jibneh.
 8. JN2
-
1. 42
 2. *Schlaflied*
 3. za klavir
 4. tisk (Jibneh, Beč, 1938)
 5. JTS; NLI; IU; FBMC
 6. 1938.
 7. U: STUTSCHEWSKY, J. (ur.) (1938): *Jüdisches Jugendalbum, Zwölf Originalkompositionen für Klavier*, Wien: Jibneh.
 8. JN2
-
1. 43
 2. *Trio u d-molu*
 3. za violinu, violončelo i klavir
 4. rukopis; vlastito izdanje, 1940
 5. ŽOZ; IU; JTS; NLI; FBMC; PA (svi čuvaju vlastito izdanje, a JTS osim toga čuva i rukopis)
 6. 1940.
 7. Bilješka na kraju partiture: „Zürich 1940“.
 8. AMR1, AMR2, AMR – JS, JN2, TJS
-
1. 44
 2. *Sonata u d-molu*
 3. za klavir
 4. (nominalno poznato)
 - 5.
 6. 1940-e

7. Pretpostavka o dataciji počiva na tome da je ovo djelo Rothmüller uvrstio u treću grupu vlastitih djela (ROTHMÜLLER 1951:158), koja se uglavnom odnosi na djela nastala od 1941., do 1951. kada se ovaj opis pojavio u tisku.

8. AMR1, AMR2

1. 45

2. *Plesna suita*

3. za klavir; za klavir četveroručno

4. vlastito izdanje, bez godine

5. ŽOZ; IU; JTS; NLI; FBMC; PA

6. 1941.

7. Bilješka na kraju partiture: „Zürich 1941“.

8. AMR1, AMR2, AMR – JS, JN2, TJS

1. 46

2. *Tirsa Jafa – Mikol hamudot*

3. za glas i klavir

4. vlastito izdanje, bez godine

5. ŽOZ; JTS; NLI; IU; PA

6. 1941., 1942.

7. Prema knjižničnom zapisu JTS-a, *Tirsa Jafa* je iz 1941., a *Mikol hamudot* iz 1942. godine. Ovdje je vjerojatno riječ o ranijoj inačici stavaka iz *Elegične suite* (broj 47).

8. JN2

1. 47

2. *Elegična suita*

3. za glas i komorni ansambl

4. vlastito izdanje, bez godine

5. ŽOZ; NLI; JTS; IU; FBMC; PA

6. 1942.

7. Naslovi stavaka jesu: *Tirsa Jafa*, *Adagio*, *Mikol hamudot*; kao autor teksta prvog navodi se Hajim Nahman Bjalik, a trećeg Jizchak Katznelson.

8. AMR1, AMR2, AMR – JS, JN2, TJS

1. 48

2. *Tri skerca*

3. za violončelo i klavir

4. rukopis; vlastito izdanje, 1942

5. ŽOZ; NLI; JTS; IU; FBMC; PA (svi čuvaju vlastito izdanje, a JTS osim toga čuva i rukopis)

6. 1942.

7.

8. AMR1, AMR2, AMR – JS, JN2, TJS

1. 49

2. *Drugi gudački kvartet*

3. za gudački kvartet

4. vlastito izdanje, bez godine

5. ŽOZ; IU; JTS; NLI; LAWL; FBMC; PA

6. 1942.

7.

8. AMR1, AMR2, AMR – JS, BP1, BP2, TJS (BP2 i TJS spominju Rothmüllera kao autora triju gudačkih kvarteta.), JN2, DM, KK (DM i KK spominju jedan gudački kvartet.), ***2, ***3, ***4, HR – AB, ZB (***2, ***3, ***4, HR – AB i ZB spominju dva gudačka kvarteta.), MB (Spominje „tri gudačka kvarteta, od kojih je jedan izgubljen“.), SK – AL (Spominje se: „poznat je njegov 'Kadiš žrtvama' iz II. gudačkog kvarteta“.)

1. 50

2. *Molitva*

3. za violinu i klavir ili orgulje

4. vlastito izdanje, 1944

5. ŽOZ; NLI; JTS; IU; PA

6. 1942.

7.

8. AMR – JS, JN2, TJS

1. 51

2. *Od rata do mira, baletna muzika prema skici Heinza Rosena*

3. za orkestar

4. vlastito izdanje, 1945 (partitura); vlastito izdanje, bez godine (izvadak)

5. ŽOZ; NLI; JTS; IU; FBMC (svi navedeni čuvaju i partituru i izvadak, a NLI, kako je zabilježeno u knjižničnom zapisu, čuva samo izvadak)

6. 1943., 1945.

7. Prema knjižničnom zapisu JTS-a, na kraju partiture zabilježeno je: „Zürich, 14. X, 1943; Instr. April 1945“; također se navodi da partitura sadrži upute za koreografiju. Postoji i kao klavirski izvadak s bilješkama za orkestraciju. Bilješka na kraju klavirske skice: „1943“.

8. AMR1, AMR2, AMR – JS, MB, TJS

1. 52

2. *Šir Haširim (Pjesma nad pjesmama, ljubavna idila u četiri scene)*

3. za plesače, pripovjedače i orkestar

4. fotokopija rukopisa (prema knjižničnom zapisu JTS-a)

5. ŽOZ; JTS

6. 1953.

7. Prema knjižničnom zapisu JTS-a, na kraju partiture zabilježeno je: „Buenos Aires 1953“.
 8. AMR2, TJS
-
1. 53
 2. *Divertimento*
 3. za trombon, timpane i gudački orkestar
 4. fotokopija rukopisa (prema knjižničnom zapisu JTS-a); tisak (partitura) (Hawkes & Son, London, 1955); tisak (izvadak) (Hawkes & Son, London, 1955)
 5. ŽOZ; JTS; IU; UC; CU; BL; RCM; WU; UML; YUL; TCLD; BGSU; DN; UTD; BFL; UB; BLStP; NLI; PA
 6. 1954.
 7. Prema izvatku, naslovi stavaka jesu: *Preludio, Aria, Danza, Intermezzo e Finale*. Prema knjižničnom zapisu JTS-a, djelo je Rothmüller posvetio svome sinu Ilanu, a na kraju partiture zabilježeno je: „London, Feb / March 1954“. Izdanje izvatka izdavača Hawkes & Son evidentno je reprodukcija Rothmüllerova rukopisa pa je kod „fotokopije rukopisa“ koju navodi knjižnični zapis JTS-a vjerojatno riječ o istome kao kod tiska.
 8. ***3, JN2, MB, TJS (MB i TJS spominju samo inačicu za trombon i klavir.)
-
1. 54
 2. *Sonatina*
 3. za obou, klarinet i fagot
 4. vlastito izdanje, 1954
 5. ŽOZ; JTS; IU; RCM
 6. 1954.
 7. U knjižničnom katalogu NLI-a navodi se ovo djelo, ali čini se da je trenutno zagubljeno.
 8. TJS
-
1. 55
 2. *Treći gudački kvartet*
 3. za gudački kvartet
 4. rukopis; vlastito izdanje, bez godine
 5. ŽOZ; JTS (čuva rukopis); IU (čuva vlastito izdanje)
 6. 1956.
 - 7.
 8. BP2, TJS (BP2 i TJS spominju Rothmüllera kao autora triju gudačkih kvarteta.), ***2, ***3, ***4, HR – AB, ZB (***2, ***3, ***4, HR – AB i ZB spominju dva gudačka kvarteta.), MB (Spominje „tri gudačka kvarteta, od kojih je jedan izgubljen“.)

1. 56
2. *Rain That Falls*
3. za srednji glas i klavir
4. Rukopis
5. JTS
6. 1956.
7. Prema knjižničnom zapisu JTS-a, autor stihova jest Samuel Hoffenstein, a mjesto nastanka popijevke La Croix sur Lutry u Švicarskoj.
- 8.

1. 57
2. *Sonata za tri harfe*
3. za tri harfe
4. vlastito izdanje, bez godine
5. JTS; IU
6. 1956.
7. Bilješka na kraju partiture: „New York 1956“. U knjižničnom katalogu NLI-a navodi se ovo djelo, ali čini se da je trenutno zagubljeno.
- 8.

1. 58
2. *Sonatni stavak*
3. za puhački kvintet
4. vlastito izdanje, bez godine
5. NLI; HL; PA
6. 1958.
7. Bilješka na kraju partiture: „Bloomington, Indiana, April 5, 1958“.
8. AMR – HM, JN2

1. 59
2. *Simfonijski stavak*
3. za orkestar
4. skica, rukopis
5. HL
6. oko 1958.
- 7.
8. AMR – HM

1. 60
2. *Sonata za violončelo*
3. za violončelo
4. vlastito izdanje, bez godine
5. ŽOZ; IU; NLI; JTS
6. 1963.
- 7.
8. TJS

1. 61
2. *Mit Shakespeares XXX. Sonett*
3. za gudački kvartet
4. tisak (Rascher & Cie. AG, Zürich, 1965)
5. U: FREY-WEHRLIN, C. T. (ur.) (1965): *Spectrum Psychologiae. Eine Freundesgabe. Festschrift zum 60. Geburtstag von C. A. Meier*, Zürich: Rascher & Cie. AG.
6. 1964.
7. U navedenom zborniku evidentno se reproducira Rothmüllerov rukopis; bilješka na kraju partiture: „Bloomington, Indiana, July 11, 1964.“
8. ***3

1. 62
2. *You are the sea (Nova)*
3. za glas i klavir
4. vlastito izdanje, 1970
5. NLI; PA
6. 1970.
7. Na naslovnoj stranici zabilježeno je: „An old-fashioned song“ „Bloomington, Indiana 1970“.
8. JN2

1. 63
2. *Trio za tri trombona*
3. za tri trombona
4. tisak (dionice) (Trombone Association Publishing of Wsn Ma, West Springfield, 1986)
5. JTS; UF; UWSP
6. 1960-e (prema knjižničnom zapisu NLI-a) ili 1970-e (prema knjižničnom zapisu JTS-a)
7. U ovom se izdanju evidentno reproducira Rothmüllerov rukopis. U knjižničnom katalogu NLI-a navodi se ovo djelo, i to da se čuva kao rukopis, ali čini se da je trenutno zagubljeno.
- 8.

1. 64
2. *Duo za trombon i udaraljke*
3. za trombon i udaraljke
4. tisak (Trombone Ass. Pub. of Wsn Ma, West Springfield)
5. JTS; UF
6. 1977.
7. Prema knjižničnom zapisu JTS-a, u ovom se izdanju reproducira Rothmüllerov rukopis.
- 8.

1. 65
2. *Sonata za kontrabas*
3. za kontrabas
4. rukopis; vlastito izdanje, bez godine
5. ŽOZ; JTS; NLI; IU (prema knjižničnom zapisu JTS-a, ondje se čuva rukopis, dok se kod ostalih, po svemu sudeći, čuvaju vlastita izdanja)
6. 1980.
7. Moguće je da su vlastita izdanja u ovom slučaju reprodukcije rukopisa koji se čuva u JTS.
8. ***1, TJS

Prilog 8: Popis skraćenica za mjesto pohrane Rothmüllerovih djela (točka 5 u popisu djela)

BFL – Blumenthal Family Library – New England Conservatory of Music

BGSU – Bowling Green State University

BL – The British Library

BLStP – The British Library, St. Pancras

CU – Cardiff University

DN – Deutsche Nationalbibliothek (Frankfurt am Main / Leipzig)

FBMC – Felicja Blumental Music Centre

HL – Harvard Library

HUC – Hebrew Union College – JIR, Cincinnati

IU – Indiana University

JTS – Jewish Theological Seminary

LAWL – Lila Acheson Wallace Library

PA – Archiv der Neuen Jüdischen Schule, Universität Potsdam

RCM – Royal College of Music, London

TCLD – Trinity College Library Dublin

UB – University of Bristol Library

UC – University of Cambridge

UF – University of Florida

UML – University of Manchester Library

UTD – University of Toronto at Downsview

UWSP – University of Wisconsin – Stevens Point

WU – Western University (London)

YUL – Yale University Library

ŽOZ – Židovska općina Zagreb

Prilog 9: Popis skraćenica za napise u kojima se spominje Rothmüllerovo djelo (točka 8 u popisu djela)

AMR1 – ROTHMÜLLER, Aron Marko (1951): *Die Musik der Juden*, Zürich: Pan Verlag.

AMR2 – ROTHMÜLLER, Aron Marko (1975): *The Music of the Jews*, Cranbury: A Perpetua Book, A. S. Barnes & Co.

AMR3 – ROTHMÜLLER, Aron Marko (1938b): *Drei palästinensische Liebeslieder*, Wien: Jibneh-Verlag.

AMR – HM – Houghton Library, Cambridge, The Moldenhauer Archives at Harvard University: Correspondence, literary manuscripts, sound recordings and other material, MS Mus 261 (kutija 13, predmet 894), ROTHMÜLLER, Aron Marko (1958c): pismo Hansu Moldenhaueru, tiposkript i rukopis.

AMR – JS – Knjižnica Glazbenog centra Felicja Blumental (Felicja Blumental Music Centre), Tel Aviv, arhiv Joachim Stutschewsky, Korespondencija, koncertni programi i isječci iz novina, STUTSCHEWSKY, Joachim – ROTHMÜLLER, Aron Marko (1928-1934, 1935-1947, 1930-1952, 1952-1962, 1962-1969): tiposkripti i rukopisi.

BB – Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Zagreb, Zbirka rukopisa i starih knjiga, Nastavnički i administrativni rad u Muzičkoj akademiji u Zagrebu, R 7363, II, br. 1, BERSA, Blagoje (1921-1934): Bilješke o predavanjima u šk. god. 1921./1922. do 1933./1934., rukopis.

BP1 – POLIĆ, Branko (1988): Naš gost Marko Rothmüller, *Bilten jevrejske općine Zagreb*, 8, 1-2.

BP2 – POLIĆ, Branko (1998): Židovi u muzičkoj kulturi Hrvatske, u: Kraus, O. (ur.): *Dva stoljeća povijesti i kulture Židova u Zagrebu i Hrvatskoj*, Zagreb: Židovska općina, 239-248.

DM – MAČUKA, Dragutin (1963): Rothmüller, Marko, *MELZ*, sv. 2, 509.

ES1 – SEDAK, Eva (2012): Nova nepoznata glazba?, u: Davidović, D. – Bezić, N. (ur.): *Nova nepoznata glazba. Svečani zbornik za Nikšu Gliga*, Zagreb: DAF, 31-46.

ES2 – SEDAK, Eva (2017): Zur Rezeption der Wiener Schule in Agram/Zagreb und Kroatien, u: Kroner, H. – Loos, H. – Koch, K.-P. (ur.): *Die Rezeption der Wiener Schule in Osteuropa*, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 162-177.

ES3 – SEDAK, Eva (u tisku): Hrvatska glazba između moderne i avangarde, u: Ježić, M. (ur.): *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*, sv. 5, Zagreb: HAZU – Školska knjiga.

HR – AB – ROSENTHAL, Harold – BLYTH, Alan (2009): Rothmüller, (Aron) Marko, *NGroveD*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23936> (pristup 30. svibnja 2020.)

JN1 – NEMTSOV, Jascha (2004): *Die Neue Jüdische Schule in der Musik*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

JN2 – NEMTSOV, Jascha (2008): *Enzyklopädisches Findbuch zum Archiv der „Neuen Jüdischen Schule“*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

JW – WOLFSOHN, Juliusz (1934): Von jüdischer Musik, *Die Stimme. Jüdische Zeitung*, 388, 8. Dostupno na: <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3060147> (pristup 7. travnja 2021.)

KK – KOVAČEVIĆ, Krešimir (1977): Rothmüller, Marko, *MELZ*, sv. 3, 236 i dalje.

KM – MALISCH, Kurt (2016): Rothmüller, Marko, *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16550> (pristup 25. prosinca 2020.)

MB – BARBIERI, Marija (2017): Marko / Aron Rothmüller, <http://opera.hr/index.php?p=article&id=118> (pristup 11. prosinca 2020.)

SK – AL – KNEŽEVIĆ, Snješka – LASLO, Aleksander (2011): *Židovski Zagreb*, Zagreb: Predstavnik židovske nacionalne manjine Grada Zagreba, Židovska općina Zagreb, Zagrebački holding (Podružnica AGM).

SUS – UZELAC SCHWENDENMANN, Stribor (2008): *Dogodilo se jednom u Brodu...*, Slavonski Brod: Publicum.

TJS (AMR – FD) – Rothmüllerovo pismo Franji Duganu, navedeno u: JURKIĆ SVIBEN, Tamara (2016): *Glazbenici židovskoga podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1945. godine*, doktorski rad na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu, dostupan na: <https://dr.nsk.hr/islandora/object/hrstud%3A930> (pristup 26. prosinca 2020.)

TJS – JURKIĆ SVIBEN, Tamara (2016): *Glazbenici židovskoga podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1945. godine*, doktorski rad na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu, dostupan na: <https://dr.nsk.hr/islandora/object/hrstud%3A930> (pristup 26. prosinca 2020.)

ZB – BLAŽEKOVIĆ, Zdravko (1997): Rothmüller, (Aron) Marko, u: Vujić, A. (ur.): *Hrvatski leksikon*, sv. 2, Zagreb: Naklada Leksikon, 381.

***1 – ***: Rothmüller, Aron Marko, 1908-1993 <https://snaccooperative.org/ark:/99166/w6280pz1> (pristup 25. prosinca 2020.)

***2 – ***: Rothmüller, Marko (Aron), <https://zbl.lzmk.hr/?p=1882> (pristup 30. svibnja 2020.)

***3 – ***: Marko Rothmüller, https://en.wikipedia.org/wiki/Marko_Rothm%C3%BCller (pristup 12. prosinca 2020.)

***4 – *** (2003): Rothmüller, Marko, u: Kutsch, K. J., Riemens, L. (ur.): *Großes Sängerlexikon*, München: K. G. Saur, 4033.

***5 – *** (2017): Rothmüller, Marko, u: Bigler-Marschall, I. (ur.): *Deutsches Theater-Lexikon*, Berlin, Boston: De Gruyter, 324.

***6 – *** (2020): Rothmüller, Marko, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*,
Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53474>
(pristup 25. prosinca 2020.)

Prilog 10: Popis nekih od ostalih Rothmüllerovih pisanih radova

(1925): *Jevrejske narodne popijevke*, Zagreb: Udruženje židovskih izviđača.

(1935/1936): Biblijski akcenti, *Jevrejski kalendar za godinu 5696*, Beograd, 71–77. (Navodi se u JURKIĆ SVIBEN 2016.)

(1951): *Die Musik der Juden*, Zürich: Pan Verlag.

(1954): *Ernest Bloch*, London: Boosey & Hawkes.

(1975): *The Music of the Jews*, Cranbury: A Perpetua Book, A. S. Barnes & Co.

(1978b): *Pronunciation of German Diction: Guidelines and Exercises for the Pronunciation of German in Speech and in Singing for Speakers of English*, Bloomington: Invention Press.
(Podatak o izvođaču temelji se na knjižničnom zapisu kataloga *WorldCat*.)

(1991): *Alban and Helene Berg as I Saw and Knew Them*, Bloomington: vlastito izdanje. (U bibliografiji naveden među rukopisnim izvorima.)

(1991): *The Characters in Georg Buechner's Wozzeck, Opera by Alban Berg*, Bloomington: vlastito izdanje. (Čuva se u IU, ali je trenutno nedostupan.)

Prilog 11 (1/2): *Anešama lah* iz ciklusa *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1933a): *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*, Zagreb: Omanut.

Moderato ♩ = 69
pp

Sopran
A - ne - ša - ma - lah ve - a-guf pa - o - lah

Alt
A - ne - ša - ma lah ve - a-guf pa - o - lah

Tenor
A - ne - ša - ma lah ve - a-guf pa - o - lah

Bas
A - ne - ša - ma - lah ve - a-guf pa - o - lah

5
p
cur a - šer en do-me lah hu - sa al a - ma - lah

cur a - šer en do-me lah hu - sa al a - ma - lah

cur a - šer en do-me lah hu - sa al a - ma - lah

cur a - šer en do-me lah hu - sa al a - ma - lah

9
pp
A - še - ru dar-ke-hem ge - va-rim be-mic-vat jom a - ki - pu-rim ve -

A - še - ru dar-ke-hem ge - va-rim be-mic-vat jom a - ki - pu-rim ve -

A - še - ru dar-ke-hem ge - va-rim be-mic-vat jom a - ki - pu-rim ve -

A - še - ru dar-ke-hem ge - va-rim be-mic-vat jom a - ki - pu-rim ve -

Prilog 11 (2/2): *Anešama lah* iz ciklusa *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1933a): *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*, Zagreb: Omanut.

13

The musical score consists of four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two are instrumental parts. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The lyrics are: "al tim-a-lu me-i-la be-jom u a-sur ba-a-hi-la." The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and a "rit." (ritardando) marking. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and chordal textures.

al tim-a-lu me-i-la be-jom u a-sur ba-a-hi-la.

al tim-a-lu me-i-la be-jom u a-sur ba-a-hi-la.

al tim-a-lu me-i-la be-jom u a-sur ba-a-hi-la.

al tim-a-lu me-i-la be-jom u a-sur ba-a-hi-la.

Prilog 12: *El nora alila* iz ciklusa *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme* (t. 1-4)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1933a): *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*, Zagreb: Omanut.

Giocoso, con anima religiosa ♩ = 104

Sopran
 Alt
 Tenor
 Bas

sf, *p* *mf*
sf, *p* *mf*
sf, *sf*, *p* *mf*
sf, *sf*, *p* *mf*

El no-ra a - li - la am-ci la-nu me - hi - la be-ša-at a-ne - i - la
 El no-ra a - li - la am-ci la-nu me - hi - la be-ša-at a-ne - i - la
 El no-ra a - li - la El am-ci la-nu me - hi - la be-ša-at a-ne - i - la
 El no-ra a - li - la El am-ci la-nu me - hi - la be-ša-at a-ne - i - la

Prilog 13: *El nora alila* iz ciklusa *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme* (t. 5-8)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1933a): *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*, Zagreb: Omanut.

5

mf *p*
mf *p*
mf

le-ha a - jin no-se-im um-sa - le-dim be-hi - la be-ša-at a-ne - i - la
 Me - te mis- par_ ke-ru-im le-ha a - jin no-se-im um-sa - le-dim be-hi - la be-ša-at a-ne - i - la
 ha a - jin no-se-im sa dim hi - la ša a i - la
 mis- par_ ke-ru-im ha a - jin no-se-im ša a i - la

Prilog 14: *El nora alila* iz ciklusa *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme* (t. 13-16)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1933a): *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*, Zagreb: Omanut.

13

mf
Tiz-ku le - ša-nim ra-bot a - ba nim ve - a - a - vot be - di - ca uv - ca - o - la be - ša-at a-ne-i - la.

mf
Tiz-ku le - ša-nim ra-bot a - ba nim ve - a - a - vot be - di - ca uv - ca - o - la be - ša-at a-ne-i - la.

mf *sf*
Tiz-ku le - ša-nim ra-bot a - ba - nim ve - a - a - vot be - di-ca uv - ca-o - la be - ša - at a-ne-i - la. El

mf *sf*
Tiz-ku le - ša-nim ra-bot a - ba - nim ve - a - a - vot be - di-ca uv - ca-o - la be - ša - at a-ne-i - la. El

Prilog 15: *El nora alila* iz ciklusa *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme* (t. 21-25)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1933a): *Četiri sefardske religiozne narodne pjesme*, Zagreb: Omanut.

21

Mi-ha-el sar Jis-ra-el E-li-ja-u ve-gav-ri-el

Mi-ha-el sar Jis-ra-el E-li-ja-u ve-gav-ri-el ba-se-ru na a-

Mi-ha-el sar Jis-ra-el E-li-ja-u ve-gav-ri-el ba-se-

Mi-ha-el sar Jis-ra-el E-li-ja-u ve-gav-ri-el

24

ba-se-ru na a-ge-u-la be-ša-at a-ne-i-la

ge-u-la be-ša-at a-ne-i-la

ru na a-ge-u-la be-ša-at a-ne-i-la El no-ra a-li-la

ba-se-ru na a-ge-u-la be-ša-at a-ne-i-la El no-ra a-li-la

Prilog 16 (1/2): *Der Irrgarten* iz ciklusa *Dvije popijevke* (t. 1-15)

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

Marciale ♩ = cca 80

declamando

Die Spra-che ist, dies glaubt mir auf mein

p *mf* *mf* *p*

5

Wort, ein Zwist, bei dem ein Wort das

f marcato

8

and' - re gibt.

(a tempo) *f* *p*

11

Es le - ben Lust und Zwei - fel im - mer - fort im Zwie - spalt,

mf *p*

Prilog 16 (2/2): *Der Irrgarten* iz ciklusa *Dvije popijevke* (t. 1-15)

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

14

und es neckt sich was sich liebt.

p *pp*

Réd. *

Prilog 17: *Der Irrgarten* iz ciklusa *Dvije popijevke* (t. 15-22)

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

15

liebt. Was treibt es nur?_

p *pp*

Réd. *

17 *molto lento*

Ge - burt zu - gleich und Mord?_

p *pp*

Réd. * *Réd.* *

19

Ich steh'da-bei und ha-be nichts ver-übt Wie kam ich an den zau - be - ri - schen Ort?_

p

Réd. *

Prilog 18: *Der Irrgarten* iz ciklusa *Dvije popijevke* (t. 22-25)

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

22 **Tempo I**
molto ritmico

Ort?_ Die Welt ist durch das Sieb des Worts ge-siebt.

mf

flüchtig (leggero)

6

Detailed description: This is a musical score for a song. The top staff is the vocal line, starting at measure 22. It features a melody with various intervals and rests, with lyrics underneath. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a *mf* dynamic. It includes a sixteenth-note figure in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The tempo is marked 'Tempo I' and 'molto ritmico'. The piano part ends with a *flüchtig (leggero)* marking and a sixteenth-note flourish.

Prilog 19: Dvanaesttonski niz za *Dvije popijevke* (1931)

m2 m2 m2 m2 m2 V7 (m2)

Č4 pov4 V3 pov4 V2

Detailed description: This is a twelve-tone row in treble clef. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Above the notes, intervals are labeled: m2 between G-A, A-B, B-C, B-A, A-G, G-F, F-E, E-D, D-C, C-B. Below the notes, chords are labeled: Č4 (G4, A4, B4, C5), pov4 (B4, A4, G4, F4), V3 (A4, G4, F4, E4), pov4 (G4, F4, E4, D4), V2 (F4, E4, D4, C4). The final interval between C4 and B3 is labeled V7 (m2).

Prilog 20 (1/2): *Der Irrgarten* iz ciklusa *Dvije popijevke*, analiza dvanaestonske strukture

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

Marciale ♩ = cca 80

Die Spra-che ist, dies glaubt mir auf mein

Wort, ein Zwist bei dem ein Wort das

and' - re gibt.

Es le - ben Lust und Zwei-fel im - mer - fort im Zwie - spalt,

Prilog 20 (2/2): *Der Irrgarten* iz ciklusa *Dvije popijevke*, analiza dvanaestonske strukture

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

14
und es neckt sich was sich liebt. Was

O12 R10

16
treibt es nur? Ge-burt zu - gleich und Mord?

molto lento

19
Ich steh' da-bei und ha-be nichts ver-übt. Wie kam ich an den zau - be-ri-schen

O4

22
Ort? Die Welt ist durch das Sieb des Worte-ge-siebt.

Tempo I I3
molto ritmico

O3 I1 I2
flüchtig (leggero)

Prilog 21: *Sehnsucht* iz ciklusa *Dvije popijevke* (t. 1-3)

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

Rubato, ad libitum, declamato

p

Es war ein-mal. Ich leb' am Ta-ge vom Ge-dan-ken, nachts von der Qual;

Rubato, ad libitum, declamato

Prilog 22: *Sehnsucht* iz ciklusa *Dvije popijevke* (t. 4-8)

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

4

espressivo dolcissimo

p

6

Prilog 23: *Sehnsucht* iz ciklusa *Dvije popijevke* (t. 9-16)

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

9 *(p)* *p*
Oft träum ich nur vom Traum.

12
Du gehst da- hin und bist dir selbst eskaum.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 9 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The lyrics are 'Oft träum ich nur vom Traum.' The piano accompaniment is in the same key and time signature, with a piano dynamic marking. The second system starts at measure 12 and also includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics 'Du gehst da- hin und bist dir selbst eskaum.' The piano accompaniment continues with the same key and time signature. The score is written in a standard musical notation style with a common time signature and a key signature of one flat.

Prilog 24: *Sehnsucht* iz ciklusa *Dvije popijevke* (t. 16-21)

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

16

mf

In mei-nem Wahn je-doch, dem fie - ber

19

portamento

kran-ken, sind dei - ne We - sen oh - ne Zahl.

mp

mp

3

3

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 16, features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has lyrics: 'In mei-nem Wahn je-doch, dem fie - ber'. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The second system, starting at measure 19, continues the vocal line with lyrics: 'kran-ken, sind dei - ne We - sen oh - ne Zahl.'. The piano part includes a 'portamento' marking over the vocal line and 'mp' (mezzo-piano) markings in the piano part. There are also triplet markings in the piano part.

Prilog 25 (1/2): *Sehnsucht* iz ciklusa *Dvije popijevke*, analiza dvanaestonske strukture

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

Rubato, ad libitum, declamato

p

O1 Es war ein-mal. Ich leb' am Ta - ge vom Ge-dan - ken,

Rubato, ad libitum, declamato

3

nachts von der Qual;

O1 *espressivo dolcissimo*

O1

6

O1

R1

O1

Prilog 25 (2/2): *Sehnsucht* iz ciklusa *Dvije popijevke*, analiza dvanaestonske strukture

Izvor: The National Library of Israel, Jerusalem, JMA 06202(7), ROTHMÜLLER (1931a): *Zwei Lieder*, rukopis.

O1
 9 *(p)* Oft träum ich nur vom Traum. *p*
 5 6 7 8 9 10 11

O10
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
p

O1
 12 Du gehst da - hin **O1** und bist dir selbst es
 5 6 10 11
 1 2 6 8 1 12 4 9
 3 4 10 9 2 8
 7 3 7

H1
 16 kaum. **H1** In mei-nem Wahn je-doch, *mf* dem fie - ber
 1 2 3 4 9 10 11
 5 6 7 8 6 7 8
 12 1 2 3
O10
 12 1 2 3

RI1
 19 kran-ken, sind dei-ne We - sen oh - ne Zahl
 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 portamento
 3 9 10 11 12
mp *mp*

Prilog 26: Sonata-fantazija (t. 1-10)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): *Sonata-Phantasy for Piano*, vlastito izdanje.

Allegro ♩ = 132

Musical score for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte) and the articulation is 'legato'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Musical score for measures 6-10. The score begins with a measure rest in the treble staff. The dynamics are marked 'crescendo' (indicated by a dashed line), 'f' (forte), 'molto', and 'rit. e dim.' (ritardando and decrescendo). The articulation is 'legato'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords, while the treble staff has rests in the first measure followed by a melodic line in the subsequent measures.

Prilog 27: Sonata-fantazija (t. 10-19)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): *Sonata-Phantasy for Piano*, vlastito izdanje.

10 **Meno** ♩ = 96

rit. e dim.

14 **a tempo** ♩ = 96

f *p cresc.*

17 *mf* *sfz* *mf* *sfz* *sost. molto* *sfz* *sfz* *f* *p sub.*

Prilog 28 (1/2): Sonata-fantazija (t. 20-40)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): Sonata-Phantasy for Piano, vlastito izdanje.

Musical score for Sonata-Phantasy for Piano, measures 20-40. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system (measures 20-23) is marked **Moderato cca. ♩ = 60** and *poco a poco animando*. It begins with a *pp* dynamic and includes a *p* dynamic marking. The second system (measures 24-26) is marked **a tempo ♩ = 96** and includes a *ritard.* marking. The third system (measures 27-30) is marked *cresc. e accel.* and *al*. It features a *f* dynamic marking and ends with a *dim.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Prilog 28 (2/2): Sonata-fantazija (t. 20-40)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): Sonata-Phantasy for Piano, vlastito izdanje.

----- Tempo I ♩ = 132

30

34

molto dim. e ritardando *(mf)* *dim.*

38 **molto allargare** *p*

Prilog 29 (1/2): Sonata-fantazija (t. 41-79)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): Sonata-Phantasy for Piano, vlastito izdanje.

← ♩ = **Adagio, non troppo** ♩ = 48-52, **Tempo II**

dolciss.

41

p con molto espressione

46

poco a poco animando

espressivo

51

p

rit.

Ped.

a tempo II ♩ = 48-52

57

p

*

Prilog 29 (2/2): Sonata-fantazija (t. 41-79)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): Sonata-Phantasy for Piano, vlastito izdanje.

Musical score for measures 62-67. The piece is in 2/2 time and features a complex, chromatic harmonic language. The right hand (treble clef) contains dense chordal textures and melodic lines with accents and slurs. The left hand (bass clef) provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines. Measure 62 starts with a treble clef and a key signature of three flats. The music is characterized by frequent chromatic alterations and a sense of tension.

Musical score for measures 68-72. The right hand continues with melodic fragments and chords, while the left hand features a more active, rhythmic pattern. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of this system. The music maintains its chromatic and dissonant character.

Musical score for measures 73-79. The right hand has a more melodic and chordal focus, with a dynamic marking of *p*. The left hand has a more rhythmic and chordal focus, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The music concludes with sustained chords and rhythmic patterns.

Prilog 30 (1/8): Sonata-fantazija (t. 80-174)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): Sonata-Phantasy for Piano, vlastito izdanje.

Poco più mosso ♩ = 66-72

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Poco più mosso' with a quarter note equal to 66-72 beats per minute. The first system (measures 80-83) begins with a piano (*p*) dynamic and features a triplet in the right hand. The second system (measures 84-87) includes the instruction 'cresc. e poco a poco accel.' and has a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 88-93) features a piano (*p*) dynamic and includes a 'poco rit.' marking. The fourth system (measures 94-97) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and 'a tempo' marking, and includes a 'crescendo' marking. Pedal points are indicated by 'Ped.' and '*' symbols throughout the score.

80 *p*

84 *cresc. e poco a poco accel.*

88 *p* *poco rit.*

94 *mf* *a tempo* *mf* *crescendo*

Ped. * Ped. * Ped. *

Prilog 30 (2/8): *Sonata-fantazija* (t. 80-174)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): *Sonata-Phantasy for Piano*, vlastito izdanje.

99

f *f*

101

molto sostenuto *quasi molto rit.* *corta ten.* **adagio** *pp* **poco a poco più mosso** *corta p* *ten. ten.*

molto sostenuto *quasi molto rit.* *corta ten.* **adagio** *pp* **poco a poco più mosso** *corta p* *ten. ten.*

Prilog 30 (3/8): *Sonata-fantazija* (t. 80-174)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): *Sonata-Phantasy for Piano*, vlastito izdanje.

(♩ = ca. 76)

105

crescendo

8vb

108

molto cresc.
poco sost.

Prilog 30 (4/8): Sonata-fantazija (t. 80-174)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): Sonata-Phantasy for Piano, vlastito izdanje.

110 *fff* risoluto con fuoco secco simile

Ped. *

114 *sva--*

(8)

118

122 *dim.* *p poco sost.* *a tempo* *p* (in tempo)

Quasi scherzo ♩ = 144-152

Prilog 30 (5/8): Sonata-fantazija (t. 80-174)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): Sonata-Phantasy for Piano, vlastito izdanje.

Musical score for measures 126-130. The piece is in 5/8 time and B-flat major. Measure 126 starts with a piano (*p*) dynamic. The score includes dynamics *mf*, *dim.*, *(in tempo)*, and *p*. There are accents and slurs over the notes.

Musical score for measures 131-135. The piece is in 5/8 time and B-flat major. Measure 131 starts with an accent (>). The score includes the dynamic *cresc.* and a first ending bracket labeled *8va* over measures 134 and 135.

Musical score for measures 136-140. The piece is in 5/8 time and B-flat major. Measure 136 starts with a first ending bracket labeled *(8)*. The score includes dynamics *mf*, *dim.*, and *p*, and the instruction *come prima*.

Musical score for measures 141-145. The piece is in 5/8 time and B-flat major. The score includes accents and slurs over the notes.

Prilog 30 (6/8): Sonata-fantazija (t. 80-174)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): Sonata-Phantasy for Piano, vlastito izdanje.

146 *8va*
cresc. *sost.* *più sost. (pesante)* *f a tempo (subito)* *8va*

150 (8) *dim.*

153 *mf* *p sub.* 3

156 *p sub.* 3

Prilog 30 (7/8): Sonata-fantazija (t. 80-174)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): Sonata-Phantasy for Piano, vlastito izdanje.

dim. e poco meno mosso

158

160

poco rit.

poco più sost.

162

dim.

molto ritenuto

più moto

espressivo

dolcissimo

165

rallentando

Prilog 30 (8/8): *Sonata-fantazija* (t. 80-174)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): *Sonata-Phantasy for Piano*, vlastito izdanje.

Musical score for Prilog 30, measures 170-174. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo is marked *molto rit. e tranquillo* with a metronome marking of 64. The dynamics range from *pp legato* to *mf sub.*. The phrasing is marked with *lunga* and *corta*. The right hand has a melodic line with a slur over measures 170-174, and a *mf sub.* marking at the end. The left hand has a bass line with a slur over measures 170-174, and a *lunga* marking at the end.

Prilog 31: *Sonata-fantazija* (t. 246-249)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): *Sonata-Phantasy for Piano*, vlastito izdanje.

Musical score for Prilog 31, measures 246-249. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The dynamics range from *p* to *f rit.*. The right hand has a melodic line with a slur over measures 246-249, and a *f rit.* marking at the end. The left hand has a bass line with a slur over measures 246-249, and a *f rit.* marking at the end.

Prilog 32: Sonata-fantazija (t. 249-261)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (1978): *Sonata-Phantasy for Piano*, vlastito izdanje.

249

f rit. *p* *sfz* *mf* *marc.* *sfz*

252

mf *poco accel.* *f* (♩ = ca. 60)

256

mf *f* *dim. molto* *p* *p* *8vb*

ri - - - tar - - - dan - - - do al fine - - -

Prilog 33 (2/5): Sonatni stavak (t. 1-65)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine g): Sonata Movement for Wind Quintet, vlastito izdanje.

The image displays a musical score for a wind quintet, consisting of five staves (flute, oboe, clarinet, bassoon, and double bass). The score is divided into two systems, with measures 15-20 in the first system and measures 21-24 in the second system.

Measure 15: The tempo is marked *poco rit.* (slightly ritardando). The music features a melodic line in the flute and a bass line in the double bass.

Measure 16: The tempo changes to *Moderato, molto ritmico* (Moderate, very rhythmic) with a tempo marking of $\text{♩} = 78$. The dynamic is *mf* (mezzo-forte). The texture becomes more complex with multiple voices.

Measure 17: The dynamic increases to *f* (forte). The music is marked *marcato* (accented).

Measure 18: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*.

Measure 19: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*.

Measure 20: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 21: The dynamic is *mf*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 22: The dynamic is *mf*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 23: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 24: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 25: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 26: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 27: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 28: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 29: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 30: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 31: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 32: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 33: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 34: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 35: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 36: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 37: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 38: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 39: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 40: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 41: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 42: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 43: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 44: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 45: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 46: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 47: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 48: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 49: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 50: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 51: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 52: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 53: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 54: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 55: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 56: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 57: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 58: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 59: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 60: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 61: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 62: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 63: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 64: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Measure 65: The dynamic is *f*. The music is marked *marcato*. The texture is dense with many notes.

Prilog 33 (3/5): *Sonatni stavak* (t. 1-65)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine g): *Sonata Movement for Wind Quintet*, vlastito izdanje.

Musical score for measures 25-30. The score is written for five staves (flute, oboe, clarinet, bassoon, and double bass). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Measure 25 starts with a dynamic marking of *f*. Measures 26-27 continue with *f*. Measure 28 has *f* and *mf*. Measure 29 has *mf*. Measure 30 has *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 31-36. The score is written for five staves (flute, oboe, clarinet, bassoon, and double bass). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 31 starts with a dynamic marking of *mf*. Measures 32-33 continue with *f* and *mf*. Measure 34 has *mf*. Measure 35 has *f*. Measure 36 has *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Prilog 33 (4/5): *Sonadni stavak* (t. 1-65)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine g): *Sonata Movement for Wind Quintet*, vlastito izdanje.

Musical score for measures 37-42. The score is in 4/5 time and features five staves. The tempo markings are *slowly (sosten.)* and *a tempo*. The dynamics range from *f* to *mf*. A *solo* marking is present in the second staff at measure 41. The key signature has one flat.

Musical score for measures 43-47. The score is in 4/5 time and features five staves. The tempo markings are *slowly (sosten.)* and *poco accel.*. The tempo is marked as $\text{♩} = 56$. The dynamics range from *f* to *mp*. Crescendo markings (*cresc.*) are present in the first three staves. The key signature has one flat.

Prilog 33 (5/5): *Sonatni stavak* (t. 1-65)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine g): *Sonata Movement for Wind Quintet*, vlastito izdanje.

49 **a tempo** ♩ = 72-84

mf *p* (solo) *p* *p* *mf* *p* *p* *mf* *p* *mf*

mf

57

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *p* *pp* *pp* *mf* *mf* *p* *pp* *pp* *mf* *mf* *p* *pp*

Prilog 34 (1/4): *Sonatni stavak* (t. 65-135)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine g): *Sonata Movement for Wind Quintet*, vlastito izdanje.

65 **Allegro** ♩ = 56-60 ca.

The image shows two systems of musical notation for a wind quintet. The first system covers measures 65 to 70. It features five staves: flute, oboe, clarinet, bassoon, and bass. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 56-60 beats per minute. The key signature has one flat. The music includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are several triplet markings and slurs. The second system covers measures 71 to 76. It continues the five-staff arrangement. Dynamics range from *p* to *f*. The notation includes slurs, accents, and a first ending bracket labeled '1.' at the end of the system. The bass line in the second system includes the instruction 'non legato'.

Prilog 34 (2/4): *Sonatni stavak* (t. 65-135)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine g): *Sonata Movement for Wind Quintet*, vlastito izdanje.

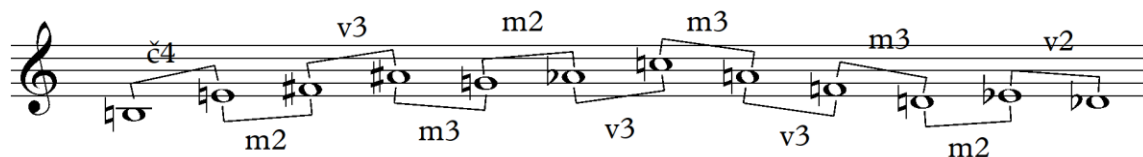
The image displays a musical score for a Wind Quintet, consisting of five staves. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 80, marked with a second ending bracket [2.]. It features a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The music is characterized by a strong, driving rhythm, with many notes marked with a forte (*f*) dynamic. The second system starts at measure 88 and continues with similar rhythmic intensity. Dynamics vary, including fortissimo (*ff*) and *f*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs. The overall texture is dense and energetic.

Prilog 34 (4/4): *Sonatni stavak* (t. 65-135)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine g): *Sonata Movement for Wind Quintet*, vlastito izdanje.

The image displays two systems of musical notation for a wind quintet. The first system, starting at measure 113, features a tempo of quarter note = 72-84. It consists of five staves: two treble clefs (flutes and oboes), two alto clefs (clarinets), and one bass clef (bassoon). The music is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics range from fortissimo (*f*) to pianissimo (*pp*), with markings for *mf* and *p*. A second ending bracket labeled '2' is present in the upper staves. The second system, starting at measure 129, maintains the same tempo. It features a change in time signature to 3/4. The dynamics are predominantly *p* and *pp*. The notation includes accents, slurs, and a 'marcato' marking. A 'marcato (solo)' section is indicated in the bassoon part, marked with '+' signs above the notes. The score concludes with a final note in the upper staves.

Prilog 35 (2/2): Dvanaesttonski niz za *Sonatni stavak*



Prilog 36: *Sonatni stavak* (t. 185-195)

Izvor: ROTHMÜLLER, Aron Marko (bez godine g): *Sonata Movement for Wind Quintet*, vlastito izdanje.