

RECENZIJE, PRIKAZI I INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA — REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS

Tkanje povijesnih pramenova

Jim Samson: *Music in the Balkans*, Leiden – Boston, MA: Brill, 2013. Balkan Studies Library, 8, xx+729 str., ISBN 978 90 04 25037 6 (tiskano izdanje); 978 90 04 25038 3 (elektroničko izdanje)¹

U siječnju 1967. kontaktirala me izdavačka kuća J.J. Knopf iz New Yorka sa zahtjevom da napišem natuknicu o 'Balkanu' za planiranu jednosveščanu enciklopediju glazbe. Bio sam tada još doktorand u Oxfordu i unatoč tome što sam se osjetio polaskanim tom ponudom, odgovorio sam da prema mojem mišljenju ne bi bilo moguće, a zasigurno ne i mudro, nagomilati čitav Balkan u jednu natuknicu, ali da bih ukoliko me žele angažirati za taj posao napisao odvojene natuknice o Albaniji, Bugarskoj, Grčkoj, Rumunjskoj i Jugoslaviji. Moja je sugestija bila usvojena, ja sam napisao te natuknice, ali je potom taj projekt napušten (premda sam za to dobio honorar). Sjećam se da sam mislio da je na ideju o jednoj jedinoj natuknici mogao nadoći samo netko u uredima J.J. Knopfa, miljama i svjetovima udaljen od Balkana, te da čak i kad bi takva natuknica bila napisana morala bi proizaći iz pera nekoga tko nema izravne veze ni sa jednom od kultura toga poluotoka i tko bi bio potpuno slobodan od bilo kakvih predrasuda. Unatoč propasti projekta, bio sam zahvalan J.J. Knopfu da mi je dao poticaj da zagledam u povijest (umjetničke) glazbe diljem Balkana. Sigurno je da sam naučio mnogo šta, uvidio neke paralele i isto tako postao svjestan nekih golemih razlika o načinima na kojima su kronologije, skladateljske djelatnosti, glazbeni idiomi, glazbene institucije i oblici glazbenog života funkcionirali širom poluotoka. Bio je to fascinirajući raspon različitosti, ali i raspon koji mi u

¹ Recenzija prvobitno objavljena na engleskom u: *Journal of the Royal Musical Association*, 140/2 (2015) 451-467. Hrvatski prijevod objavljuje se uz suglasnost autora i dozvolu izdavača.

ono vrijeme nije imao mnogo smisla ako ga se gledalo kao cjelinu, bez obzira na neke očite sličnosti koje je moguće zapaziti u paralelnom proučavanju bilo koje skupine susjednih područja. Otada se puno toga promijenilo u našoj percepciji općenito i na području muzikologije, a *Music in the Balkans (Glazba na Balkanu)* Jima Samsona – impresivna svojim opsegom te pružajući se kroz područja folklor, umjetničke i popularne glazbe – nudi mnoge fascinantne uvide.

Balkan

Sâm termin ‘Balkan’ nije samo geografski mutan nego je i emocionalno opterećen. Regija trajnih nemira, egzotično zabačeno područje Europe, kraj što ga nastavaju nacije koje mrze svoje neposredno susjedstvo i ukoliko su ujedinjene u zajedničku državu žele se odvojiti (drugim riječima, prakticiraju proces poznat kao ‘balkanizacija’) – to su neki od pojmova koji se vezuju uz Balkan. I doista, kad ‘Balkan’ ne bi postojao trebalo bi ga izmisliti kako bi se ostatak Europe opskrbio predmetom na koji treba prenijeti sve njezine promašaje – tj. da bude žrtveni jarac za sve nedolične povijesne i političke otpatke koje ‘kultiviranije nacije’ najradije ne bi otvoreno priznale. Čak je i geografski termin nejasan i teško ga je odrediti. Iako je Balkan (u singularu; u engl. se rabi ‘Balkans’ u pluralu; op. prev.) naziv za planinski lanac u današnjoj Bugarskoj, taj lanac ni na koji način ne određuje područje onako kako, recimo, Apenini predstavljaju hrptenjaču Italije. Termin ‘balkanski poluotok’ valja pripisati njemačkom geografu J.A. Zeuneu koji ga je prvi put upotrijebio u svojem djelu *Gea: Versuch einer wissenschaftlichen Erdbeschreibung (Gea: pokušaj znanstvenog opisa Zemlje; Berlin, 1808)*. Zeune je napravio ogromnu pogrešku pretpostavljajući da se Balkanski lanac proteže u kontinuitetu od svojeg bugarskog odredišta na istoku do Istre i Alpa na sjeverozapadu.² Jednako je tako bio nejasan glede sjevernih granica poluotoka. Iberski i Apeninski poluotok imaju na odgovarajući način Pirineje i Alpe kao svoje sjeverne granice, ali što je s Balkanom? Zeune je više volio opisati regiju u odnosu na države koje su je kontrolirale i na narode koji je obitavaju. Države su bile Austrija, europski dio Turske, mlada Slobodna grčka država i – da! – Britanija koja je upravljala Jonskim otocima. Zeune je nabrojio i narode kao Grke, Slavene, Vlahe ili Rumunje, Bugare, Mađare, Nijemce, Turke i Cigane. Balkan je tako bio određen prije svega politički i etnički, a ne geografski.³

² Johann August ZEUNE: *Gea: Versuch die Erdrinde sowohl im Land- und Seeboden mit Bezug auf Natur und Völkerleben zu schildern* (3. izd., Berlin 1830), 238. Nisam imao priliku konzultirati prvo izdanje ovoga djela koje ima drukčiji podnaslov.

³ To da nije lako biti siguran u detaljima balkanske geografije pokazao je sâm Jim Samson. Na nekoliko mjesta (vidi str. 51 i 84) on kaže da je provincija Vojvodina, danas u sjevernoj Srbiji, dio Banata, dok je ustvari istina suprotna: Banat je zajedno s Bačkom i Srijemom/Sremom dio Vojvodine. Daljnji manji prigovori su: Istra nije dio Dalmacije (str. 189), čak se ni ne dodiruje s njom; a Porto Re (str. 418), što je talijanski naziv za Kraljevicu, nije u Istri nego istočnije, u Hrvatskom Primorju.

Uskoro je došlo do zbrke zbog emocija s kojima su europski, osobito britanski filoheleni prosuđivali Grke. Vjerujući da su moderni Grci na neki način izbjegli svim povijesnim mijenama i bili imuni na utjecaje narodâ s kojima su stoljećima dolazili u aktivni doticaj (Turci, Bugari, Makedonci i Albanci), shvatili su ih kao čuvarne nekadašnjih klasičnih vrijednosti, što je za uzvrat zahtijevalo da se narode koji su živjeli sjeverno od njih smatra Hiperboreancima u antičkom smislu, tj. onima do kojih nisu doprle blagodati civilizacije i stoga barbarima (Samson aludira na to na str. 133). Apsurdnost takvoga gledanja na stvar jasna je kada se podastru detalji, ali je to vjerovanje široko rasprostranjeno pa čak i suvremeni *Oxford English Dictionary* tvrdi: »Noviji je običaj, međutim, da se Grčku i Tursku manje smatra dijelovima Balkana. Termin se sada prije svega veže uz regiju sjeverno od Grčke, osobito s Albanijom i onim zemljama koje tvore Jugoslaviju«. ⁴ Sjeverne granice poluotoka jednako su hirovito promjenjive. Ako Grčka nije na Balkanu, nije logično da Slovenija (koja je sigurno 'tvorila dio Jugoslavije') jest na Balkanu, jer niti je njezina povijest niti njezina geografska lociranost (jugoistočne padine Alpa) vezuju za 'Balkan'. Naravno, može se jednostavno biti emocionalnim i Balkanom smatrati ono što se svakome prohtije da to jest. Austrijski kancelar Metternich napomenuo je da 'Balkan počinje na Rennwegu' – na *Landstrasse* koja je u njegovo vrijeme bila u jugoistočnom predgrađu Beča, a sada je dobro uklopljena u grad. Metternich je time htio reći da politički poredak koji je želio osigurati na svoj diktatorski način postaje lako krhkim čim se pođe malo postrance od samog središta moći. Balkan je za njega značio ne samo slavenske zemlje na jugu nego i mađarske zemlje na jugoistoku.

Iracionalna mreža vjerovanja i impresija te klimavi historijski argumenti koji se vezuju uz Balkan čine tako teškim shvaćanje ovog geopolitičkog pojma da se sama ideja pisanja knjige posvećene folklornoj i umjetničkoj glazbi Balkana čini činom prilično velike znanstvene smionosti. Pa ipak, ona nije bespredmetna upravo stoga što geografska područja doista imaju svoju individualnost i očituju kontinuiranosti u historijskome smislu, zahtijevajući općenito znatno gledanje unazad, što istodobno znači i to da nužni 'historijski smisao' može lako postati proizvod nečije individualne imaginativne moći. Započevši s planiranjem sadržaja svoje knjige *Music in the Balkans* Samson mora da se bio suočio s prividno amorfnom masom detalja, pitajući se odakle da počne. ⁵ Njegov je prvi korak bio domišljat: knjiga započinje raspravom o sefardskoj židovskoj tradiciji na Balkanu nakon

⁴ *Oxford English Dictionary*, 'Balkan', odlomak B.2, <http://www.oed.com/view/Entry/14891?redirectedFrom=Balkan#eid> (pristup 25. rujna 2014).

⁵ On je već bio zacrtao svoj program i glavne teme svoje buduće studije u: Jim SAMSON: *Borders and Bridges: Preliminary Thoughts on Balkan Music*, *Musicology*, 5 (2005), 37-55. Drugi prikaz koji blisko slijedi teme knjige objavljen je kao: Jim SAMSON: *Little Stories from the Balkans: Four Case Studies*, u: Nikša Gligo, Dalibor Davidović i Nada Bezić (ur.): *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*, Zagreb: ArtTresor Naklada – HRT Hrvatski radio, 2009, 268-75.

što su ondje stigli Židovi poslije njihova izгона iz Španjolske 1492. godine. Židovi na Balkanu nisu nikad sudjelovali u sukobima oko mjesta za nacionalnu ili regionalnu prevlast što je bilo tipično za nacionalne skupine među koje su se naselili, nego su umjesto toga pružali nedovoljno cijenjenu mrežu kulturne dosljednosti i stabilnosti koja je bila transnacionalna, ali i otvorena svim utjecajima koje supostojanje u određenom prostoru donosi pojedinoj kulturi. Za vrijeme srpske opsade Sarajeva (1992-95) jedno od rijetkih mjesta gdje su bili dostupni lijekovi bila je ljekarna otvorena u uredu židovske zajednice. Nad tezgom bio je veliki natpis: 'Ako ne možete dobiti lijek koji vam treba ne krivite nas nego one za koje ste glasali'. Ako je rat u Bosni bio izazvan ekscesima nacionalističke gorljivosti, onda je židovska zajednica željela objaviti da stoji izvan toga, ustvari iznad rata, premda su njezini članovi bili izloženi na milost i nemilost srpskih topnika s okolnih brda kao i svatko drugi u Sarajevu. Urbana mladež Sarajeva, jednako tako željna objaviti svoj odmak od nacionalističkog načina mišljenja, prihvatila se pjevanja starih sefardskih balada kao simbola ne samo ljudi koji su tradicionalno patili, nego i ljudi čiji su pretci, što su našli utočište u Bosni, sada djelovali kao kohezivna snaga u podvojenom društvu. Samsonova odluka da započne s možda jedinom glazbenom tradicijom koja se rasprostrla diljem čitavoga Balkana bila je vrlo prikladna: baveći se nekim područjem nacionalne i jezične raznolikosti potrebno je imati relativno čvrsto polazište i to po mogućnosti točku koja nije smještena u nekoj imaginarnoj i mitologiziranoj prošlosti.

Sefardska ladino kultura i glazba proširile su se od Bugarske i Grčke (osobito iz Soluna) do Bosne i do gradova bivše venecijanske Dalmacije. I tu se vidi jedan zanimljiv simbolički detalj: upravo je ladino tradicija ono što povezuje Dalmaciju s njezinim bosanskim zaleđem – žile su vodile od Dubrovnika i Splita, koji su se mogli podičiti židovskim zajednicama u ranom 16. stoljeću, prema još brojnijim zajednicama u Sarajevu, Mostaru i dalje na istok. Dalmatinski obalni pojas kojim je dugo vladala i na koji je kulturno utjecala Venecija trebalo bi promatrati kao dio mediteranskog *commonwealtha* (zajednice naroda), dok se Balkan tradicionalno ocjenjivao na neki način različit od Mediterana. No rasprostranjenost židovske ladino kulture stvorila je vezu između obale i njezinoga zaleđa, tako da opravdanost nametanja imaginarnih kulturnih granica postaje uistinu vrlo slabašnom. Pa ipak, ima li se na umu da su se madrigali posvećivali dubrovačkim plemićima i da se u 16. i 17. stoljeću u Dalmaciji skladalo liturgijsku glazbu u venecijanskome stilu,⁶ dok je u zaleđu, u Bosni, postojao potpuno drukčiji kulturni obrazac, tada se odjednom ideja o granici više ne čini neumjesnom. Philip Bohlman pisao je o percepciji Drugoga u odnosu na Židove u Veneciji i njihovu glazbu, no taj se obrazac može savršeno proširiti i na

⁶ Vidi, na primjer, natuknice 'Courtois, Lambert', 'Cecchino, Tomaso' i 'Lukačić, Ivan' u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2. izd., Oxford, 2001), te online verziju dostupnu na <http://www.oxfordmusiconline.com>.

Balkan, područje koje stoji izvan Bohlmanova zanimanja.⁷ Priroda Drugog čini se da je podložna političkim promišljanjima i percepcijama promatrača. Jedan engleski putnik po Balkanu 1860-ih nudi zanimljiv zaključak:

»Pametno je rečeno da je Dalmacija bez Bosne lice bez glave; obrnuto je također istina, odnosno Bosna bez Dalmacije je glava bez lica. U slučaju općeg europskog rata ništa nije vjerojatnije nego da će ta točka biti napadnuta ili od strane neke sile koja će željeti ispraviti kartu Europe ili od strane nekog tko zastupa stvar južnih Slavena; i ako bi se to dogodilo, podjednako jest i nije za očekivati da bi Austrija nekim krivim potezom osujetila sve blagodati koje su bile postignute tijekom godina priprema.«⁸

Možemo smatrati da je Tozer imao predosjećaj, jer se, naravno, 1914. pojavio onaj 'zastupnik', i onda je nastao rat. Međutim, »blagodati koje su bile postignute tijekom godina priprema« u Tozerovoj su mašti trebale dovesti do autonomne države na Balkanu kojom bi vladala Turska, jer je vjerovao u magičnu teoriju usklađenih sila, pretpostavljajući teorije moći, pretpostavljajući postojanu ravnotežu između Austrije i Turske. Bilo što što bi narušilo ovu ravnotežu bila bi loša stvar – naravno, loša za Velike Sile. Tozer nije uviđao činjenicu da su pokreti za nacionalnom emancipacijom zadobivali na važnosti i da će oni djelovati kao protuteža shemama Velikih Sila. Tu, naravno, leži korijen balkanskog prokletstva, ako tako što uopće postoji, jer su sukobi interesa na razne načine progutali sve balkanske nacije, uzrokujući to da su postale zastupnici interesa svojih zaštitnika u Europi, zaneseno vjerujući u svetost i čistoću njihovih nacionalnih ciljeva.

Premda Samson ne piše izravno o politici, politička dimenzija uobličuje upravo sve što povijest glazbe u raznim balkanskim zemljama može podrazumijevati. Može se reći da je uloga politike neosporna kad god se glazbu promatra u njezinu društvenom kontekstu, i da stoga balkanske zemlje nisu izuzetak. Posebni slučaj Balkana može se uvidjeti u činjenici da samo u Sloveniji, Istri, Dalmaciji i onim dijelovima Hrvatske koji su izmakli turskim osvajanjima postoji neprekinuta tradicija slojevitosti u glazbenim praksama: ovdje su stoljećima folklorne prakse supostojale s 'umjetničkom' glazbom koja se nije nužno napajala na izvorima folklorne glazbe, funkcionirajući umjesto toga u (rijetkim) originalnim ili (uglavnom) oponašajućim primjenama srednje- i zapadnoeuropskih modela. Folklorni i umjetnički slojevi bili su dva aspekta glazbenog doživljaja – danas bismo rekli dviju glazbi – odražavajući društva u kojima su katolička Crkva, kultivirana aristokracija i nastajuće građanstvo (ovo posljednje osobito u dalmatinskim priobalnim gradovima) slijedili obrazac različit od folklornog muziciranja, a da se oba ova obras-

⁷ Vidi Philip BOHLMAN: La riscoperta del Mediterraneo nella musica ebraica: Il discorso dell' »altro« nell'etnomusicologia dell'Europa, u: Tullia Magrini (ur.): *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Bologna: Il mulino, 1993, 107-24.

⁸ Henry Fanshawe TOZER: *Researches in the Highlands of Turkey*, 2 sv., London: 1869, I, 236.

ca nisu nikad međusobno sukobljavala. Grčka je drugi zanimljiv slučaj, jer tamo je u 19. stoljeću jak talijanski utjecaj na Jonskim otocima omogućio brojnim glazbenicima da postignu razinu profinjenosti koje su bili lišeni njihovi suvremenici u Srbiji i Bugarskoj, zemljama u kojima su vladali Turci. Drugdje su folklorne glazbene prakse bile apsolutno dominantne. Međutim, jednom kada su narasla nacionalna svijest i propadajuća turska vladavina stvorile potrebu za određenjem nacionalnog identiteta folklorna je glazba postala važna politička roba. Pjevanje 'naroda' usvojilo se kao simbol nacionalnog buđenja, no ubrzo je ta idealistička romantička slika postala zasićena elementima političkoga uvoza: dok su zapadni znanstvenici zainteresirani za folklornu glazbu ove regije upotrebljavali metodu suprotstavljanja glazbe Zapada s glazbom Balkana, u nastajućim balkanskim zemljama prihvaćen je drukčiji pristup. Taj pristup oblikovao je poriv da se odredi identitet nacionalnih skupina što su živjele u međusobnoj blizini ili da se čak luči između slojeva autentičnosti unutar pojedinih skupina. Ono što je bilo autentično grčko (ili bugarsko, rumunjsko, srpsko, hrvatsko...), a suprotstavljeno nekom obično zamišljanom iskrivljenju davnog nacionalnog ideala, postalo je omiljenom temom političara. To je prouzročilo vrijednosne sudove koji nisu određivali Drugo u okvirima širokih kulturnih suočenja kao što je ono Zapad-Istok, nego su svodili sve na puno užu mjeru. Neke su glazbene prakse bile prokazane kao strane ili obojene nekim tuđim (osobito turskim) elementima te stoga smatrane nepoželjnima čak i onda kad su ti navodni tuđi elementi pripadali podskupini unutar veće nacionalne cjeline. Potraga za samom srži nacionalne duše u glazbi ili plesu odražavala je, naravno, pozitivističko nadahnuće u velikom dijelu rane etnomuzikologije, ali na Balkanu je potpuno manjkala svaka želja da se bude 'objektivan' u pozitivističkom smislu. Glazba je bila oruđe nacionalnih politika, posljednjeg utočišta nitkova, da variramo često citiranu izreku Samuela Johnsona. Samson se povremeno dotiče ove teme, ali poželjeli bismo cjelovit sociološki uvid s više detalja. Klasne težnje i napetosti između urbanih klasa s jedne strane i seoskog i prigradskog stanovništva s njihovim agrarno-seljačkim pogledima na zajedničkost s druge strane, često su stvarale napetosti koje su gurnule glazbu u područje politike, no taj kontekst ostaje uglavnom slabo istražen.

Mjesta, mitovi, zvukovi

Mnogo je toga rečeno o epskim pjesmama Balkana od kojih postoji nekoliko podvrsta u Hrvatskoj, Srbiji, Crnoj Gori, Albaniji i Bugarskoj. Ove su pjesme nesumnjivo nekoć igrale vrijednu ulogu u nepismenim sredinama, služeći kao sredstvo individualne kreativnosti u zajednicama lišenim pisanih izvora i djelujući kao žarišta društvenih okupljanja. Filohelenski kritički pristup vidio je u epskim pjesmama plemenite moderne ostatke iz prošlosti stare homerske tradicije, uzdignute u rang gotovo svetih predmeta. Starina, moralnost i viteštvo bili su gorljivo

traženi i pronađeni u epskom repertoaru, a činjenica da su istaknuti likovi Prosvjetiteljstva i Romantizma (a među njima prije svih Goethe) bili oduševljeni onime što su smatrali da te pjesme jesu dala im je u očima nastajuće balkanske inteligencije koristan legitimitet te pridonijela procesu kojim su izvješća o herojskim poduhvatima u epskom repertoaru postala vrijedna nacionalistička valuta. Ustrajno identificiranje aspekata folklorne tradicije s politikom, i to obično onom ekstremne vrste, dokazalo se 1990-ih za vrijeme rata u Hrvatskoj i Bosni. S jedne strane, starinske gusle i herojska pjesma postali su simboli srpskog nacionalizma, s Radovanom Karadžićem pokazanim tijekom 1990-ih na vijestima BBC-a kako šepRTLjavo pokušava proizvesti neke zvukove na guslama; s druge pak strane, na tradicionalnom viteškom natjecanju u Sinju, središtu regresivnog hrvatskog nacionalizma, moglo se čuti hrvatskog guslara kako pjeva pohvale nekima od Hrvata optuženih na Sudu za ljudska prava u Den Haagu. Takvi slučajevi samo pomažu da se potvrdi Adornova osuda folklorom nadahnute umjetnosti: »Chopinovo djelo (Fantazija u f-molu, op. 49, iz 1841), datirano u njegovo kasno razdoblje, moglo bi zacijelo biti posljednje u kojem nacionalizam napada tlačitelja a da ne slavi vlastito tlačenje. Sva kasnija nacionalna glazba otrovana je i društveno i estetički.«⁹ Čini se da je čak i Samson ove riječi držao negdje u svojoj podsvijesti kada spominje Chopina kao primjer nacionalnog osjećaja koji u sebi ne sadrži eksplozivni naboj (str. 305). Nažalost, Chopin je bio pometen u stranu kasnijim valovima nacionalističkih osjećaja u glazbi koji su – čak i ako su bili povezani s plemenitim ciljevima – olako postali iskvareni prisvajanjem glazbe od strane populističkih vođa i dogmatskih režima.

Politička manipulacija glazbe, posebno folklorne glazbe, zahtijevala je tvorbu svetog nacionalnog kanona, često vezanog na neki simboličan način za mjesta od posebnog značenja kao što su ona povezana s hodočašćem ili minulom vojnom slavom. »Ne spominji mi folklornu glazbu!«, rekla mi je bugarska prijateljica, koja već dugo boravi u Britaniji, kada sam joj priopćio da pišem ovu recenziju. Za nju je folklorna glazba značila masovne političke mitinge i omladinske skupove u staljinističkoj Bugarskoj, tj. glazbu koja je izgubila sav svoj sjaj i optimizam postavši oruđe društvenog inženjeringa. Naravno, daleko od Balkana, u zapadnoj Europi, ovaj politički sadržaj nestaje kako moderno društvo tovari na nju novo breme: folklorna umjetnost postaje tržišna roba izložena na milost i nemilost priređivača koncerata i proizvođača ploča. Eugenia Georgieva, voditeljica bugarskog Perunika Trija u Londonu, rekla je Garthu Cartwrightu: »Došla sam u Ujedinjeno Kraljevstvo godine 2000. U to doba bilo je teško išta učiniti u bugarskoj glazbi, jer su stvari bile u velikom neredu, pa sam se preselila u London i isprva pjevala za proizvođače plesne glazbe. Jedan mi je agent savjetovao da izvodim bugarsku folk-

⁹ Theodor W. ADORNO, *Introduction to the Sociology of Music*, prev. E.B. Ashton, New York: Seabury, 1976, 164.

lornu glazbu i to me vratilo mojim korijenima«. ¹⁰ Naravno, bio je to *couleur locale* koji je bio važan londonskom agentu, jer su bile uklonjene sve konotacije koje su mogle postojati u svijesti onih koji su živjeli bliže izvoru te glazbe. Slično ovome, mnogima u bivšoj Jugoslaviji bilo bi teško prihvatiti zvuk srpskih gusala kao čisto glazbeni fenomen, nepovezan s mitom o srpskoj nacionalnoj slavi koji je igrao tako važnu ulogu u razarajućim ratovima 1990-ih. Međutim, daleko od Balkana, zvuk gusala uvršten u djela Aleksandre Vrebalov i Milice Paranosić, dviju mladih srpskih skladateljica koje obje žive i rade u SAD-u i obraćaju se američkoj publici, biva kulturnom transplantacijom očišćen od svih nepoželjnih asocijacija. ¹¹

Ono što iz daljine izgleda nevino i neproblematično ostaje zauvijek opterećeno u povijesti Balkana. Mjesta i regije kao tradicionalne riznice nacionalne svijesti dio su Samsonove metode konstruiranja složene slike balkanske sveukupnosti. S tim ciljem on posebnu pozornost posvećuje trima lokalitetima: Trakiji koja prikladno premošćuje zonu međudjelovanja između bugarskih i grčkih kultura; Vojvodini koja je do 1918. bila mađarska pokrajina a sada je u sjevernoj Srbiji, predstavljajući Austro-ugarsko carstvo u minijaturi, gdje su Srbi, Mađari, Nijemci i Rumunji živjeli međusobno izmiješane živote; i napokon Šumadiji, regiji u središnjoj Srbiji južno od Dunava i istočno od Drine. Trakija sa svojim drevnim konotacijama, sa svojom mješavinom naroda i jezika i svojom lociranošću dalje na istoku prikladno je označena kao »točka gdje bi se moglo reći da Europa uistinu počinje« (str. 92). Šumadija u središnjoj Srbiji razlikuje se u tom smislu što se tamo nacije i jezici ne miješaju, nego to malo područje postaje posebno problematično ako ga se promatra u kontekstu nedavne političke prošlosti. Zbog svojih veza s početcima srpskog ustanka protiv Turaka 1804. godine i s obitelji Karađorđević, kasnije kraljevskom kućom Srbije i prve Jugoslavije (1918-1941), Šumadija ima posebnu težinu u srpskoj psihi. Kako Samson primjećuje, Šumadija je doživjela procvat u postjugoslavenskoj novoj Srbiji: »Danas u nekim krugovima postoji obnovljeni interes za šumadijsku tradicijsku glazbu, a postoje i trajni pokušaji da ju se 'ponovno otkrije' i to uglavnom zbog toga što ju se može prilično lako otčitati kao potvrdu etničkog identiteta nasuprot homogenizirajućih tendencija moderne države-nacije« (str. 56). Ima više od toga nego što se uočava u ovoj tobože činjeničnoj tvrdnji, a reference na 'neke krugove' i 'prilično lako otčitati' upućuju na skriveni niz putokaza; željeli bismo da je Samson bio eksplicitniji u onome što je htio reći. 'Krugovi' su oni ljudi koji danas glorificiraju Šumadiju kao uporište antikomunističkog četničkog pokreta, smatranog autentičnim izrazom srpskog nacionalnog osjećaja koji

¹⁰ Garth CARTWRIGHT, Romanian Fiddlers, Bulgarian Balladeers – Meet the Eastern Europeans who are Bringing their Distinctive Sounds to our Shores, *The Sunday Times Culture Magazine*, od 26. 1. 2014, 22.

¹¹ Za detaljan prikaz tih djela vidi: Iva NENIĆ: Inner/Outer Borderland: Contemporary 'Reworking' of Gusle, *New Sound: International Magazine for Music*, 38 (2012), 17-28; dostupno na http://www.newsound.org.rs/en/pdfs/ns38/New_Sound_38.17-28.pdf (pristup 28. srpnja 2014).

stoji u suprotnosti s projugoslavenskim partizanskim otporom što su ga vodili komunisti u Drugom svjetskom ratu, što je omiljena tema u modernoj nacionalističkoj Srbiji. Samsonova aluzija na 'lako očitavanje' nije dovoljno jaka da otkrije istinu da nije šumadijska glazba sredstvo za protivljenje homogenizirajućim tendencijama moderne države, nego da je istina upravo suprotna: folklorna glazba je postala nacionalistička svetinja, sredstvo za jačanje nacionalističke države i za protivljenje kulturnoj raznolikosti.

'Folklorno' nasuprot 'umjetničkome'

Samsonu je očito bilo na pameti održavanje u ravnoteži temâ folklorne i umjetničke glazbe i valja pozdraviti njegovu namjeru da je ponovno izbalansira u korist umjetničke glazbe. On upozorava (na str. 472) na nesuglasje u korist folklorne glazbe u natuknici o Jugoslaviji u prvom izdanju enciklopedije *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, 1980): pet stupaca o umjetničkoj i 23 stupca o folklornoj glazbi. Sjećam se da kad su me u ono doba zamolili da napišem odsjek o umjetničkoj glazbi zamišljao sam da će se folklornoj glazbi dati sličan prostor. Kad je *The New Grove* objavljen bio sam poprilično šokiran kad sam vidio odnos dužina odgovarajućih odlomaka, a razočarani slovenski muzikolog je primijetio: »Veliki muzikološki svijet još je uvijek za nas zainteresiran samo kao za plesače kola.«¹² U svijesti mnogih starijih znanstvenika iz srednje i zapadne Europe koji pišu o glazbi istočne Europe (što je u svakome slučaju termin što ga je teško osloboditi od naslijeđenih klišeja i predrasuda), veza između umjetničke i folklorne glazbe uobičajeno je shvaćena kao mnogo snažnija nego u ostatku Europe. To nije objektivno stanje stvari već više dokaz o potrebi da se stvori nešto Drugo u glazbenoj historiografiji i da se pokaže nadmoć zapadnog modela. Samsonova je zasluga da je u općem planiranju ove knjige potreba da se ovaj stav revidira uzeta tako ozbiljno.

Samsonova studija ne pokriva određeno povijesno razdoblje u umjetničkoj glazbi, iako je opća tendencija njegova narativa da izdvoji 19. stoljeće kao doba u kojem su politički motivirani pokreti za nacionalnu emancipaciju stvorili procvat razvitka, zapravo 'uspona' umjetničke glazbe, stvarajući tako temelj za daljnje istraživanje trendova u 20. stoljeću. To dira u historiografsko osinje gnijezdo, jer ideja uspona upućuje zapravo prejako na hegelijanski ili čak pozitivistički nazor o nastajanju, sazrijevanju i opadanju, te će sigurno izazvati kritičnost u nekim kru-

¹² U revidiranom izdanju *The New Grove Dictionary* (2001) i u online verziji bolja je ravnoteža postignuta između odsjeka za umjetničku glazbu u slučaju Slovenije i do neke mjere Grčke, no sve su druge natuknice zadržale snažnu pristranost spram folklorne glazbe. Ono što je zbunjujuće je da je online verzija zadržala natuknicu o 'Jugoslaviji', premda je 'krmja Jugoslavija' – kratkovječna federacija Srbije i Crne Gore, ustanovljena 1992. godine – raspuštena 2006. godine. Vidi relevantne natuknice u *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2. izdanje) i online verziju dostupnu na <http://www.oxfordmusiconline.com>.

govima. No, teško je zamisliti drukčiji pristup, jer je nekoliko balkanskih zemalja u 19. stoljeću pohrlilo prigriliti niz glazbenih *objets trouvés*, što će reći stilova i žanrova koji su već bili dobrano afirmirani dalje od njih na zapadu i sjeveru. To pruža jasan vremenski raspored za razradu povijesti glazbe – jasnu za neke regije, a složeniju za druge. To što su Dalmacija, sjeverna Hrvatska i Slovenija imale dulju neprekinutu povijest glazbenih institucija upućuje na opasnost da se starija razdoblja shvate kao naprosto priprema za nešto važnijega što će se pojaviti kasnije. Uglazbljenja misa i psalama Tomasa Cecchina (oko 1583-1644) skladana na dalmatinskom otoku Hvaru pripadaju, naravno, povijesti glazbe u perifernim područjima *Serenissime*, a simfonije dubrovačkog aristokrata Luke Sorkočevića (1734-89) pretklasične su i talijanizirane, bez izravnog utjecaja izvan dubrovačkih zidina. Pa ipak, bilo bi teško isključiti ova djela iz povijesti glazbe u Hrvatskoj s obrazloženjem da se ne uklapaju lako u shemu ‘buđenja nacionalnog duha’ što su ga u 19. stoljeću organizirali hrvatski ideolozi Ilirskoga pokreta, isto tako kao što bi bilo apsurdno isključiti glazbu Petera Philipsa i Williama Boycea iz povijesti engleske glazbe s razloga što oni ne vode izravno u obnoviteljski pokret Elgarova vremena. Slično tome, opere grčkih jonskih skladatelja (Pavlos Carrer, Spyridion Xyndas, Spyros Samaras) ne uklapaju se lako u povijest grčke glazbe promatrane u kontekstu kulture koja se pomaljalo u novoj neovisnoj državi 19. stoljeća na Balkanu, ali kao estetički predmeti oni su nekoć postojali i vršili utjecaj, pa su stoga dio nacionalne kulturne povijesti.

Ne iznenađuje da je Samson naišao na poteškoće pri pokušaju konstruiranja sveobuhvatne sheme koja bi obuhvaćala ideološki zanimljive događaje 19. i 20. stoljeća kao i glazbeno interesantne artefakte koji su postojali prije ili čak za vrijeme tih zbivanja. Slovenija mu je predstavljala osobito zakučast problem, a njegovo je rješenje (štoviše, nešto kao mađioničarski trik) bilo da Sloveniju promatra kao dio Balkana samo za vrijeme njezina uključenja u jugoslavensku državu (1918-91), ali da je smatra dijelom srednje Europe prije toga i – slijedom iste logike – nakon 1991. godine. Međutim, ostaje nejasnim bi li slijedom toga trebalo ispitati kako se glazbeni *milieui* ‘srednjoeuropske’ Ljubljane i ‘balkanskog’ Beograda razlikuju danas od, recimo, prije 40 godina kada su ta dva grada bila u istoj državi. U tom kontekstu znakovito je da je prije Samsona jedini pokušaj pisanja povijesti glazbe koja obuhvaća šire područje Balkana, u tom slučaju čitavog Balkana sa slavenskim stanovništvom što je prelazilo nacionalne granice, potekao iz pera jednog slovenskog muzikologa. Pionirska *Musikgeschichte der Südslawen (Povijest glazbe južnih Slavena)* Dragotina Cvetka bila je napisana po narudžbi nakladničke kuće Bärenreiter, koja ju je i objavila 1975. (tj. prije *The New Grovea*); bila je prije svega namijenjena čitateljskoj publici srednje Europe i u njoj su Jugoslavija i Bugarska bile obrađene zajedno.¹³ Samson ne upućuje na to izdanje, što je prilično začuđujuće, i u

¹³ Za moju recenziju te knjige vidi: *Music and Letters*, 58 (1977), 232-34.

svoju bibliografiju uključuje samo slovensku verziju objavljenu 1981. (tj. oko vremena objavljivanja *The New Grovea*), tumačeći tako Cvetkovu studiju kao nešto za domaću uporabu umjesto da prepozna njezinu pionirsku ulogu otvaranja Balkana matici europske glazbene historiografije.

U svakome slučaju izgleda da je Samson smatrao Grčku i područja bivše Jugoslavije zanimljivijima od nekih drugih zemalja. Bez potrebe za zamornim naprezanjem u brojenju stranica, čini se da su ga Slovenija, Hrvatska i Srbija snabdjele s interesantnijim materijalom i nabacile više zanimljivih kritičkih tema nego, recimo, Bugarska ili Rumunjska. To zaista nema veze ni sa kakvim angažmanom u vrednovanju pojedinih skladatelja i njihovih djela. Bugarska, a napokon i Grčka, proizvele su nekoliko vrsnih skladatelja kako u žanru karakterističnog 'nacionalnog' stila tako i u modernističkom duhu. U slučaju Rumunjske značajna ličnost Georgea Enescua pružila je Samsonu jedan od dva glavna istraživačka uzorka za način kako skladatelj nadrasta svoje balkanske temelje i očituje europsku širinu vizije. Ovdje je takav lik morao ocijeniti iz dva različita ugla: kao nacionalnog skladatelja koji donosi više ili manje egzotičan zvuk u srednju i zapadnu Europu, i naprosto kao skladatelja koji je školovan u tradiciji središnje struje i koji joj je pridonio svojim značajnim i originalnim djelima. Ova dvojnost uvijek nosi sa sobom opasnost da se jedan izvoran kreativni duh zatvori u pretinac i etiketira tako da se samu originalnost pripíše nekim nejasno određenim etničkim korijenima. Liszt je eksploatirao ovu dvojnost, iskoristivši svoje vješto egzotizirano mađarsko podrijetlo, i u jednom času izgledalo je da Enescu slijedi njegov put sa svojim dvjema *Rumunjskim rapsodijama* – ili su možda publike izvan Rumunjske željele u njemu vidjeti modernog Liszta, nepromišljeno konstruirajući kliše primjenljiv na lik s periferije? Samson je vrlo osjetljiv na to dvojstvo i ističući da u Enescua »dijalektika između improvizacijske slobode i jedinstva glazbene supstance ima neku simboličku snagu, naročito utoliko što poopćuje aspekte tradicionalne glazbe« (str. 403) nudi vrlo pronicavo objašnjenje onoga što Enescua čini važnim skladateljem.

Drugi Samsonov ključni lik je Josip Stolzer-Slavenski, Hrvat rodnom, koji je – iako 15 godina mlađi od Enescua – umro iste godine (1955). On je iz mnogo razloga idealni primjer skladatelja 's Balkana' čiji je život i karijeru oblikovalo mnoštvo povijesnih i političkih sila od fundamentalne važnosti za zemlje u kojima je živio i koji se borio sa suprotstavljenim tendencijama nacionalizma i internacionalizma da bi bio neshvaćen i klevetan upravo sa svih strana. Rođen 1896. u sjevernoj Hrvatskoj, u području sukobljenih hrvatskih i mađarskih utjecaja, bio je izvanredno nadaren. Kratko je vrijeme studirao u Budimpešti prije nego što je bio unovačen u austro-ugarsku vojsku u Prvom svjetskom ratu, živio nesigurno u Varaždinu i Zagrebu nakon rata i nekoliko godina studirao kod Vítězslava Nováka u Pragu. Na posljetku se preselio na nastavnički posao u Beograd, tada glavni grad nove Jugoslavije, čije je formiranje oduševljeno pozdravio kao zaštitu protiv mađarskih aspiracija nad njegovim rodnom Međimurjem.

Nazivajući se prezimenom koje je zvučalo njemački, Stolzer-Slavenski je osjećao da treba prezime koje zvuči slavenski i odlučio se za Slavenski. Usprkos tome, u Zagrebu je uvijek bio bolje poznat kao Stolzer/Štolcer ili Stolzer-Slavenski, dok je u Beogradu bio naprosto Slavenski i pod tim ga je imenom objavljivao Schott. Nakon razdoblja zanemarivanja i gotovo zaborava tijekom 1940-ih i u ranim 1950-im, posmrtno je zadobio ugled koji zaslužuje. Svo to previranje njegovoga doba utjecalo je na njega osobno i glazbeno, a breme njegova identiteta nastavlja se vezati uz njegovo ime. U Zagrebu on je hrvatski skladatelj, a u Beogradu srpski kompozitor; u Zagrebu se njegovo jugoslavenstvo prikazuje kao nevažno, dok je u Beogradu ono iskrivljeno u neku vrstu velikosrpske marke s jugoslavenskom etiketom. Toliko je mnogo političke i ideološke prtljage nagomilano na ramenima toga nesretnog čovjeka da svako razumijevanje njegove glazbe postaje gotovo nemogućim. Samsonovo pitanje (i naslov poglavlja) 'Tko posjeduje Slavenskog?' se postavlja i na njega se odgovara u svjetlu informacija koje je mogao dobiti iz novijih hrvatskih i srpskih izvora, kako objavljenih tiskom tako i, čini se, usmenih. Slijedeći ideje nekih suvremenih srpskih muzikologa, Samson posvećuje nešto prostora raspravi o navodnom utjecaju na Slavenskog zbrkanog pseudo-dadaističkog ideologa Ljubomira Micića, premda su jedine posvjedočene veze između njih dvojice činjenica da je 1925. Micić objavio u svojem časopisu *Zenit* klavirsku skladbu 'Stolzera', skladanu još 1912, te da je 1926. Slavenski poslao Miciću prilično nespretno sročeni pozdrav iz 'maglovitog Pariza': »Zato primite moj iskreni i drugarski pozdrav sa tvrdom verom, da vaš put vodi ka pobjedi našeg zajedničkog neprijatelja: umna beda, reakcija i impotentna Evropa!«¹⁴

Uklješten između potrebe da potvrdi svoju nesumnjivu originalnost i da prikrbi sistematski oslonac za svoj glazbeni stil, Slavenski je isuviše lako kliznuo u vjerovanje da originalnost ne zahtijeva stvaralačku disciplinu. Započeo je samosvjesno i uspjeh njegova Prvog gudačkog kvarteta u Donaueschingenu 1924. godine, kao i zagovaranje njegove orkestralne glazbe od strane Ericha Kleibera, slutili su na dobro. Pa ipak od početka je bio suočen s dilemom između potrebe da se usmjeri na veliki svijet priključivanjem na europsku internacionalnu avangardu i da zagovara svoju drugotnost, odnosno naglasi svoje kvalifikacije kao čovjek s ruba, ponosan na svoju originalnost. Dok je Enescu sačuvao osjećaj za mjeru i bio u stanju steći poštovanje na međunarodnom planu, Slavenski je precijenio moć sirovoga duha. Nije teško u glazbi Slavenskoga iz 1920-ih prepoznati ponešto zakašnjeni pokušaj protivljenja otrcanim gestama kasnoga romanizma sredstvima sličnima Bartókovim, Ivesovim ili onima ranog Stravinskog, tj. potrebi da se stvaralački duh oslobodi lanaca građanskog konformizma. Njegovo rano zanimanje za clustere i aleatoričku notaciju i njegov povremeno gotovo atonalitetni idiom bili su zacijelo iznimni, no on nije pokušao upregnuti nijedan od tih elemenata u snaž-

¹⁴ Za izvornik vidi: *Zenit*, 6/38 (1. veljače 1926), 21.

na rukovodeća načela pa se isuviše rano istrošio. Uz to, do kasnih 1920-ih u Europi je uglavnom završila ta dionizijska faza, tako da je Slavenski u sebi nosio klicu zanemarivanja u koje će pasti, marginaliziran pripitomljujućim apolinijским manirizmima neoklasicizma.¹⁵ Dolazak nacizma dodatno je oslabio pupčanu vrpcu koju je Slavenski održavao s europskom maticom preko svojeg izdavača Schotta. Unatoč njegovu 'folklorizmu' on je netko koga valja vrednovati i razumjeti na širem europskom planu, iznad regionalnih veza sa Srbijom ili Hrvatskom, pa čak i s Balkanom; on je tragični primjer toga kako lokalne razmirice priječe hrabre koji se usuđuju krčiti putove neovisnosti.

Samson je trebao od slikanja slike na velikom platnu i sa širokom četkom promijeniti svoje stajalište jednom kad je počeo istraživati stilske i ideološke trendove između 1920-ih i, recimo, 1960-ih. Kao i svatko tko se bavi glazbom u tom dijelu Europe, bio je ometan pomanjkanjem tiskanih partitura. Glazba mnogih skladatelja, čak i nekih važnih, još je uvijek nedostupna u tiskanom obliku ili postoji tek u teško pristupačnim izvorima, iako u cjelini gledano mnogo je snimaka dostupno u arhivima radio stanica. Samson se stoga morao osloniti na slušanje i to ne samo glazbe već i većeg broja sugovornika kojima u uvodu (str. 4-5) izražava svoju zahvalnost. Može se pretpostaviti da mu je ova metoda često uskratila priliku da dvostruko provjeri i verificira neke od svojih izvora. To ga ja izložilo opasnosti pogrešnog shvaćanja stvari. Na primjer, jedno od njegovih zaključivanja jest da je hrvatska glazba 1920-ih i 1930-ih naginjala konzervativizmu, dok su neki od mlađih srpskih skladatelja, nakon što su počeli odlaziti na studije u Prag 1930-ih, postali pobornici avangarde. To je istina, ali samo na površini, tako da na jednom mjestu i on priznaje: »Jedna je stvar bila proizvoditi takvu glazbu u Pragu. Sasvim je druga stvar bila donijeti je nazad u Beograd« (str. 367). Umjesto uspoređivanja međuratne Srbije sa susjednom Hrvatskom, bilo bi bolje reći da je hrvatska glazba i ideologija toga razdoblja očitovale neke zanimljive paralele s engleskom glazbom. Ralph Vaughan Williams i Antun Dobronić imali su mnogo toga zajedničkog u svojim željama da izgrade simfonijski stil na temelju folklornog materijala, a Dobronićeva nevoljkost da se otvoreno založi za operu, preferirajući naslove poput 'dramatski misterij' u skladu je s dijelom engleske glazbe onoga doba. Hrvatska nevoljkost da prigrlji smioniji srednjoeuropski idiom snažno je vezana uz osje-

¹⁵ Čak ga je Ludwig Strecker iz njegova izdavača Schotta nagovarao protiv 'folklorizma', prvo 1927. i ponovno 1931. Melita MILIN: The Correspondence between Josip Slavenski and Ludwig Strecker, u: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, Mitteilungen der Internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, sv. 10, Leipzig: Schröder, 2005, 178-85; dostupno i na http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/institut/arbeitsgemeinschaft/musikerbriefe/1_1_MilinEinl.pdf (pristup 29. rujna 2014). Streckerova pisma Slavenskom dostupna su na http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/institut/arbeitsgemeinschaft/musikbriefe/1_3MilinEd.pdf. To je dio opsežnog projekta na Sveučilištu u Leipzigu o korespondenciji između glazbenika srednje i istočne Europe: <http://www.gko.uni-leipzig.de/musikwissenschaft/forschung/arbeitsgemeinschaft-fuer-mittel-und-osteuropaeische-musikgeschichte/musikerbriefe.html>.

čaj da je napokon svršeno sa stoljećima bivanja u Austro-Ugarskoj monarhiji, pa da sada postoji šansa da se izbjegne dominacija ne samo Beča nego i verdijanskog idioma hrvatske opere kasnoga 19. stoljeća; stoga je vjerovanje da domaće tlo ima mnogo toga za ponuditi bilo vrlo jako. Isto tako, neoklasicizam nije bio bečki fenomen i stoga je bio prihvatljiviji, pa se tako pitanje konzervativizma što ga je potaknuo Samson tu ustvari ne može primijeniti.

Neki su među hrvatskim skladateljima vjerovali da su solidne institucije u Zagrebu bile u stanju ponuditi sve što je bilo potrebno, baš kao što je u Londonu onoga doba postojala podozrivost prema studiranju kompozicije u inozemstvu. Samo je nekolicina poduzetnijih bila toliko prodorna da vidi i nešto drugo. Blagoje Bersa, bečki đak i utjecajni profesor kompozicije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, napisao je u svojem dnevniku 20. rujna 1926.: »Jutros je Spiller (Miroslav) otišao u Berlin. Dao sam mu pismo preporuke za Schreckera (sic). I Weiss (Leo) ide za nekoliko dana u Berlin. Zanimljivo: Židovi sanjaju o Berlinu, Schönbergu i njemačkoj školi – oni ne shvaćaju da je Jugoslavija postala stvarnost!«¹⁶ Bersina izjava da Židovi čeznu za 'njemačkom školom' zbog njihova pomanjkanja domoljublja primjer je za antisemitizam niske razine tipičan za ono vrijeme. Baš naprotiv, Spiller je bio uvjereni Jugoslaven, premda je bio kadar vrlo rano uvidjeti da stvarnost Jugoslavije nije nužno uklanjala opasnosti provincijalizma koje su bile podjednako prisutne u Zagrebu kao i u Beogradu.¹⁷ Uz to, u Hrvatskoj su se tražili putovi kako se oduprijeti dominaciji Srbije pod krinkom Jugoslavije, a uspon Hrvatske seljačke stranke snažio je osjećaj da folklorna kultura, kombinirana s modernizmom, ima štošta za ponuditi. Zbog toga je Samson nesretno pogriješio (str. 367) kada tvrdi da početke doktrine socijalističkog realizma, dominantne u jugoslavenskoj umjetnosti u razdoblju od 1946. do oko 1956, valja pripisati utjecajnom umjetničkom manifestu Miroslava Krleže iz 1933, tj. predgovoru kataloga izložbe djela slikara Krste Hegedušića. Krleža, nekonformistički komunist, nije bio rani zagovornik socijalističkog realizma kako to Samson sugerira, nego je bio među prvima koji je osjetio da su rani znaci koji dolaze iz Sovjetskog Saveza i koji su utjecali na neke jugoslavenske ljevičare opasni. Esej na koji upućuje Samson ustvari je upozorenje:

»Racionalne rezolucije i direktive uvijek i bezuslovno potrebne kod bilo kakvog političkog ili tehničko konstruktivnog ili znanstvenog napora, koji treba da se svrši organizirano i po planu, savršeno su suviše kod estetskog doživljavanja, koje je ne-

¹⁶ Blagoje BERSA: *Dnevnik i uspomene*, Eva Sedak i Nada Bezić (ur.), Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 2010, 321. Bersin dnevnik sadrži fascinantno bogatstvo informacija, pa ipak izgleda da Samson nije toga bio svjestan (dnevnik je bio objavljen znatno prije zadnjeg datuma Samsonove bibliografije, koja sadrži jedinice objavljene sve do 2012).

¹⁷ Ovu tvrdnju temeljim na osobnom iskustvu. Uskoro nakon dolaska u Berlin i Miroslav Spiller (1906-82) i Leo Weiss (1905-28) prešli su iz Schrekerove u Schönbergovu klasu. Ja sam svakako profitirao od tog prelaska: Spiller je bio moj dodiplomski profesor harmonije, analize i orkestracije.

prozirno i tamno kao noćno more i fosforescira u ljudskom oku samo kad noći nisu zvjezdane, a ne kada mi to subjektivno hoćemo.«¹⁸

Ovo je imalo dalekosežne posljedice, jer je bilo jedan od brojnih pokazatelja činjenice da su zagrebački intelektualci, osobito oni ljevičarski, očitovali neovisnost duha koja se nastavila, iako prilično obuzdana, i nakon ustanovljenja socijalističke Jugoslavije 1945. godine. Mnogo će se obrva uzdignuti u Zagrebu i Ljubljani na ovu Samsonovu tvrdnju: »Općenito je Zagrebu i Ljubljani manjkala kvaliteta 'šire otvorenosti' koja je na vrhuncu karakterizirala Beograd u međuratnom razdoblju« (str. 471). Nema dokaza za tu tvrdnju i mišljenja sam da je istina upravo suprotna: beogradski koncertni programi bili su konzervativniji i grad je u cjelini bio manje otvoren za moderne tendencije nego druga dva centra. Iako je radio u Beogradu, Slavenskog su klevetali beogradski kritičari koji su naginjali konzervativizmu i njegovi jedini stvarni pobornici u Jugoslaviji bijahu Bergov učenik Rikard Schwarz i Slovenac Slavko Osterc. Dakako, u Beograd je moderne tendencije donijela 1930-ih skupina mlađih skladatelja obrazovanih u Pragu, ali njihova je glazba bila praktički nepoznata i nije ostavila nikakva utjecaja na publiku.¹⁹ S obzirom da značajno precjenjuje snagu srpskih progresivnih tendencija 1930-ih, Samson se izvrgava daljnjim kontradikcijama. On tvrdi da je »zagonetno da se taj ključni događaj [Muzički biennale Zagreb, utemeljen 1961], kao i Opatijski festival, dogodio u Hrvatskoj« (str. 479). Ma nipošto! Zagreb je ustvari bio razumljivo mjesto za to, jer je njegova privrženost modernizmu, iako ne i neproblematična, bila dublje ukorijenjena nego ona u Beogradu. Stoga je čudno vidjeti da ono što u jednu ruku izgleda kao kontradikcija, u okvirima Samsonove vlastite argumentacije iznenada se preokreće u istinu kada se razmatra u svojoj ispravnosti: »Dok je ono najbolje u srpskoj poslijeratnoj glazbi tendiralo gledati prema unutra te boriti se s temama kulturnog identiteta, čini se da se hrvatska glazba glatko i lako stopila s maticama europskog modernizma« (str. 480). Ako ovo vrijedi, a ja osjećam da je tako, onda je logika Samsonova prijašnjeg argumenta iznenada opovrgnuta.

Dok se u ostatku Europe i donekle u ostatku Balkana glazba u posljednjih četrdesetak godina može ocjenjivati u neprekinutom kontinuitetu, Jugoslavija je doživjela traumatsko razdoblje raspada i posljedičnih ratova. To je izvršilo ogroman utjecaj na stvaralačke trendove, ličnosti i institucije, a godine prije 1990-ih i nakon njih izgledaju kao dva katkada izrazito različita razdoblja. Paradoksalno je da je rat znatnije svratio pozornost publike na Zapadu na glazbu mladih bosanskih, hrvatskih i srpskih skladatelja nego što je to bio slučaj prije, s obzirom na to da su nepovoljne prilike kod kuće bile uzrokom što su brojni mladi skladatelji

¹⁸ Miroslav KRLEŽA: Predgovor podravskim motivima, u: *Sabrana djela*, 18-21, Zagreb, 1961-63, iii (1963), 295-339 (ovdje str. 316).

¹⁹ I sâm Samson tako govori na str. 367 (vidi gore str. 461-62) i te dvije izjave s teškoćom stoje jedna uz drugu.

emigrirali i skrasili se u Austriji, Njemačkoj, Francuskoj, Britaniji i SAD-u. Većina informacija koje izgleda da je Samson dobio na raspolaganje tiče se mlade srpske dijaspor, ali trendovi su slični i drugdje. Skladatelj i dirigent Mladen Tarbuk, vrlo prisutan u glazbenom životu Zagreba, gledajući nedavno unazad na uzbudljive dane zagrebačkog Muzičkog biennala stavio je vrlo umjesnu primjedbu koja sažima odnos između glazbe i političkih trendova:

»U jednom se trenutku pričilo da je maleni Zagreb nadmašio samog sebe i da se unaprijedio u međunarodno relevantnu točku NG [tj. Nove glazbe; op. prev.]. Međutim, promjena političke situacije, kao i dekadencija avangarde koncem osamdesetih godina prošlog stoljeća, marginalizirali su društvenu žeđ za NG. Kao što to u pravilu biva, osnaživanje nacionalne svijesti u Hrvata je potaknulo zaokret u potragu za temeljem nacionalnog bića, i time pojačalo ono tradicionalno i konzervativno.«²⁰

Tarbukova dijagnoza nije nužno tipična samo za Hrvatsku, ili – gledajući u okvirima Samsonove knjige – za Srbiju, Bugarsku i Grčku. Ono što kaže primjenjivo je mnogo šire, čak i na SAD, gdje se modernizam također napada i »potraga za biti nacionalnog bića« (kao suprotstavljena internacionalnim i europskim utjecajima) pothranjuje anti-modernističku ideologiju.²¹

Samson uočava da problem međudjelovanja politike i glazbe nastavlja imati specifičnu težinu u zemljama koje pomno istražuje. No u tom međudjelovanju postoji osobit paradoks. Kako se povijesno gledano u pojedinim zemljama politički i kulturni trendovi razlikuju u pojedinostima (čak i ako zemlje poput Hrvatske i Srbije izgledaju vanjskom promatraču kao da među njima gotovo da i nema razlike), sintetički povijesni prikaz djeluje samo na makro razini. To je razina na kojoj Samson uspijeva u svojem dojmljivom i široko obuhvatnom svesku. Jednom kad izoštri fokus zagledajući u detalje i formulirajući kritičke prosudbe suočava se sa činjenicom, želio li on to ili ne, da se svaka zemlja javlja kao zaseban slučaj i specifičnosti mikro razine prevladavaju nad makro razinom. Teško je prosuditi je li to neželjena posljedica ili, kako sam ja sklon vjerovati, nije moguće izbjeći činjenicu da pojedine zemlje tvrdokorno odbijaju svako nametanje univerzalnog pogleda. Takav pogled ima veću šansu uspjeti na području folklorne glazbe, ali – kako se Samson kreće prema detaljnijem izvještavanju o umjetničkoj glazbi – univerzalni pogled slabi da bi se ponovno nakratko pojavio kad se opet počne baviti s vrlo recentnim kritičkim temama koje se uklapaju u globalnu povezanost kulturnih fenomena. Jedan od primjera za to je usporedba koju sam pokušao prikazati u procjenama stavova spram modernizma u Hrvatskoj i u SAD-u, premda bih mo-

²⁰ Mladen TARBUK: Nikša Gligo i Nova glazba, u: Dalibor Davidović i Nada Bezić (ur.): *Nova nepoznata glazba: Svečani zbornik za Nikšu Gliga*, Zagreb: ArtTresor, 2012, 123-28 (str. 127).

²¹ To se pojavilo u vrlo oštrom obliku u anti-modernističkim stajalištima što su ih zauzeli John Adams i Eric Whitacre u programu *The Sound and the Fury: A Century of Music*, pokazanom na BBC-ovu kanalu 4 12. veljače 2013. u 21:00 sat.

gao ovdje biti nepravedan jer je Schönbergov ugled kako mi se čini, još uvijek veći u Zagrebu nego u domovini koju si je bio prigrlio. Globalizacija je tu svakako na djelu, ali inače prošlost, obuhvaćena povjesničarevom konstrukcijom, tvrdoglavo odbija pokoriti joj se. Pa ipak, Samson ne popušta i posljedična distanca i kritički odmak najveća su prednost ove knjige. Njegove širokokutne povijesne leće omogućuju mu da vidi pitanja koja se tiču više regija. To ga zauzvrat dovodi do toga da oblikuje i pruži smisao širim problemima koji ostaju skriveni gleda li ih se iz uske lingvističke, nacionalne ili regionalne perspektive, a nažalost većina povjesničara glazbe u zemljama koje obuhvaća ova knjiga vrlo su dobri u obrani svojeg uskog teritorija.

... između šalice i usne

Kvaliteta Samsonova razrađenog nacрта i potreba da skupi i uputi na veliku količinu detalja pokrenule su neizbježnog vruga koji u tome prebiva. Jednom kada se smanji odmak od velikoga platna i čitatelj postane svjestan detalja, drugi aspekti knjige postanu očiti, a vrug si daje oduška u svojem radosnom plesu. Na toj razini recenzentski zadatak postaje prilično nezavidan, jer je redaktorski postupak izostavio mnogo toga što bismo željeli. Područja koja trpe od pažljivog istraživanja su bibliografski aparat, uključujući bilješke, i proces redigiranja teksta.

Bilješke su u skraćenom stilu autor–datum–stranica, upućujući na druge jedinice u glavnoj bibliografiji, što po sebi ne bi bilo razlogom za žaljenje da su autor i izdavač bili dosljedni. Međutim, pokazalo se da se sve reference tipa ‘autor–datum bez upute na stranice’ u bilješkama odnose samo na izdanja na engleskom jeziku; Samsonove reference obuhvaćaju velik broj izvora na drugim jezicima (albanski, bugarski, hrvatski, grčki, rumunjski, srpski), ali u tim slučajevima čitatelj je suočen s referencama tipa ‘autor–datum bez upute na stranice’. Kako bih testirao učinkovitost ovoga sustava odlučio sam provjeriti nasumce neke od izvora koje sam imao pri ruci i, zaista, moje pretraživanje ne bi nipošto bilo tako lako da sam ovisio isključivo o Samsonu. Na primjer, Samson se na str. 347 referira na jedno mišljenje koje je 1920. izrazio Petar Konjović o glazbi hrvatske skladateljice Dore Pejačević: bilješka ‘Citirano u Kos 1994’ (‘Quoted in Kos 1994’) navodi na bibliografsku natuknicu ‘Kos, Koraljka 1994. Začeci nove hrvatske muzike [The Beginnings of Croatian New Music, premda bibliografija ne navodi engleski prijevod], *Arti musices*, 7, 25–39’. No sv. 7 bio je objavljen 1976, dok je 1994. u časopisu *Arti musices* bio objavljen samo pretisak u jubilarnom broju s još nekima od ranijih članaka, pa bi, da bismo bili korektni, referenca trebala glasiti: ‘*Arti musices*, 25, 203, bilj. 4’. Na drugome mjestu, pišući o Stolzneru-Slavenskom, Samson kaže: »Daleko od sputavanja njegovih modernističkih tendencija, kao što je naveo Bojan Bujić, folkloristički elementi imali su moć dati maha tim tendencijama« (str. 376), upućujući čitatelja na ‘Bujić, 1978’, tj. moj članak ‘Tematska struktura u prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog’, *Muzikološki*

zbornik/*Musicological Annual*, 14 (1978), 73-87. Nevolja je u tome što nigdje u tom članku ja to nisam rekao (što neće reći da ja nisam takvoga mišljenja). Zabrinjavajući aspekt je taj što postaje nemogućim saznati koliko mnogo drugih slučajeva može također sadržavati takve fantomske reference. To postavlja neugodno pitanje o tome kako je taj materijal bio sakupljen. Uz to, mnoga imena navedena na popisu izraza zahvalnosti (str. 4-5) daju naslutiti da se Samson možda na ovaj ili onaj način oslanjao na njih, ali njihova uloga ostaje nerazjašnjena i u pomanjkanju boljeg objašnjenja sumnja pada na proces prijenosa nekih informacija iz izvora do tiskane stranice koji je trebao biti podvrgnut strožoj kontroli.

Suočen s bogatstvom materijala koje je valjalo procesuirati i označiti bilješka-ma može se zamisliti da je određenom trenutku Samson mislio da je razumno referirati se na jednu bibliografsku jedinicu koja se odnosi na temu knjige u općim okvirima ili da je zabilježio izvor a da nije detaljno zavirio u nj, pa bi onda oznaka *passim* (tj. *na mnogo mjesta, ponovno*; op. prev.) bila dovoljna. Nažalost, Samsonova metoda ne dopušta da se razlikuje između referenca koje služe kao opći pokazatelji ili sugestije za daljnje čitanje s jedne strane, i referenca koje ciljaju na isticanje preciznog detalja s druge strane, pa tu samo nečije duboko poznavanje izvora može biti od pomoći.

Na talijanskome voćna salata naziva se 'macedonia di frutta', sugerirajući da se u njoj miješa razno voće kao što se u Makedoniji – toj regiji u samom središtu Balkana – miješaju razne nacije i jezici. Baveći se muzikološkim istraživanjem koje je uključivalo tiskane izvore na nizu raznih jezika, Samson je neizbježno upao u istinsku 'macedoniu' i – ne dovodeći u pitanje njegovo stručno znanje jezika – mora da se suočio sa složenim problemima izgovaranja, prijevoda i transliteracije s grčkog ili nekog slavenskog jezika (bugarski, makedonski). Hrvatski (i srpski ako se piše latinicom), slovenski i rumunjski dodatno obiluju dijakritičkim znakovima, a sva tri rabe latinično pismo. Muzikolog kojemu je stalo do toga da svoj posao obavi što bolje, treba u tom smislu znatnu količinu specijalističkih savjeta i uredničke pomoći, a u tome je čini se Samsona njegov izdavač opasno ostavio na cjedilu. Knjigu je objavio Brill kao 8. svezak njihove Knjižnice balkanskih studija (Balkan Studies Library), a serija ima glavnog urednika (Zoran Milutinović), četveročlani izdavački odbor i deveteročlani izdavački savjet, čiji članovi međusobno posjeduju stručno znanje relevantno za sadržaj pojedine knjige. Stoga je za žaljenje što redigiranje knjige nije bilo na zadovoljavajućoj razini, kao da nije bilo potrebne koordinacije između redaktora i glavnog urednika s njihovim izdavačkim savjetnicima, čija je dužnost trebala biti da osiguraju najviše moguće standarde ne samo u sadržaju već i u prezentaciji. Moje vlastito znanje proteže se samo na slavenske jezike, a u njima – i to kroz cijeli tekst – ima naprosto previše tiskarskih pogrešaka, nelogičnosti i nedosljednosti, kako u pravopisu tako i transliteraciji. U tom pogledu knjiga se očituje kao nepouzdan izvor informacija. S obzirom ma to da će za mnoge čitatelje ona biti njihova jedina prilika da se upoznaju s muzikološkim

istraživanjima što potječu iz toga područja, vjerojatnost da se prošire krive informacije nije zanemariva.

Trenutno postoje dva glavna sustava transliteracije bugarske ćirilice u latinsko pismo, jedno preferira Britanska knjižnica (British Library) a drugo američka Library of Congress (Kongresna knjižnica). Čini se da se nije upotrebljavao nijedan, a sigurno ne dosljedno. Na primjer, možemo naći *Musikalen* umjesto *Muzikalen* (str. 353); Vassil (str. 585, 705) kao i točno Vasil (str. 455); 'raichenitsa' (str. 99, 353, 723) umjesto 'r'chenitsa/'răchenitsa' (u bugarskoj ćirilici: рџченица). Da bi zbrka bila još veća, neki bugarski naslovi citirani su u hrvatskoj/srpskoj verziji latinične abecede. Pravopis i prijevodi sa stranih jezika nisu bili provjereni, a ovdje smo nabrojali samo njih nekoliko. Bugarski časopis *Zlatorog*, nazvan prema jelenu zlatnih rogova iz slavenske mitologije, preveden je kao 'Golden Way' ('Zlatni put'; str. 353); časopis *Jugoslovenski muzičar* javlja se kao 'Yugoslav Music' ('Jugoslovenska glazba'; str. 324); naziv srpske pop grupe *Lutajuća srca* (str. 59) tretira se kao vlastito ime i u kazalu se javlja kao 'Srca, Lutajuća' (što je kao da se u engleskoj knjizi nađe 'Stones, Rolling'). *Pax Ottomanicus* (str. 119) je na nekom čudnovatom latinskom, a *Bulgarisch-Deutschen Gesellschaften* (str. 354) na isto tako čudnom njemačkom, barem u ovom kontekstu. Ime hrvatske pop grupe 'Haustor' (str. 509) nije 'Stairway' ('Stubište'), nego (u engl. prijevodu) 'Front Door'. Osobna imena su također povremeno zbunjujuća. Prezime rumunjskog političkog i vojnog vođe 19. stoljeća Tudora Vladimirescu nikada se na javlja u točnom obliku, samo kao 'Vladimerscu' (str. 212, 728). Srpski skladatelj Petar Ozigjan čini se da se podvrgnuo promjeni spola i stalno se javlja kao Petra (str. 487, 721); drugi skladatelj Vuk Kulenović postao je Kulenikov (str. 488), dok je slovenski skladatelj Marij Kogoj dva puta naveden u točnom obliku (str. 340, 360), ali dvaput i u izmišljenoj verziji kao 'Maciej' (str. 339, 716).²²

Samson je obavio hrabar znanstvenički pothvat i njegova knjiga sadrži mnogo razjašnjavajućih misli. Velika je šteta da je proces pripreme rukopisa za izdavanje tako ozbiljno potkopao integritet sveska koji to inače ne zaslužuje.

Bojan BUJIĆ
Oxford

(Preveo Stanislav Tuksar)

²² Samson ponavlja tvrdnju, koju su iznijeli neki slovenski muzikolozi, da je Marij Kogoj bio jedini Jugosloven koji je studirao kod Schönberga (str. 360). Ustvari, Kogojovo se ime nigdje ne može naći u inače urednim zapisima koje je Schönberg vodio o svojim učenicima, a jedini njegovi zabilježeni jugoslavenski studenti bili su M. Spiller i L. Weiss (vidi ovdje bilj. 17).

Ennio Stipčević: *Tomaso Cecchini*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 2015, 160 pages, 48 illustrations, musical examples (bilingual text: Croatian and English), ISBN 978-953-7129-43-9

Tomaso Cecchini was one of the most prominent and prolific composers who lived in Dalmatia in the first half of the seventeenth century. His twenty-seven opuses published in Venice between 1613 and 1635 (some of which are currently missing) encompass all the major genres of the time, both sacred and secular, with the sole exception of theatrical music, and bear witness to a considerable technical and artistic level. The geographical locations of the surviving copies of his editions, the inclusion of a few motets of his in contemporary anthologies printed in Ingolstadt and Antwerp, and the mention of his works in the treatise *Syntagma musicum* by Michael Praetorius certify that he was appreciated well beyond the borders of the country.

Despite the distinguished reputation enjoyed in life, Cecchini is now little known outside the circle of specialists and today's concert programs rarely feature his music. Remedying this situation is the aim of the book by Ennio Stipčević, a valued researcher engaged in the study of Croatian musical culture of the Renaissance and Baroque ages, and the editor of substantial items from the related repertoire. As he writes in the introduction, the book is intended for the general public. The presentation is consequently kept as plain as possible, so that even those who do not have an extensive knowledge of music can approach most of the topics.

The first part of the book is devoted to the review of previous contributions focused on Cecchini or that somehow concern him, and the illustration of the political, economic and social condition in Dalmatia in the late sixteenth and early seventeenth centuries. Particular attention is paid to the venues most relevant for Cecchini's biography, namely Split and Hvar. Information is provided on the different contexts in which music was performed, the dominant musical trends, the musicians active in the area (Damjan Nembri, Ivan Lukačić, Marcantonio Romano, Gabriello Puliti, etc.) and their professional ties to Venice, under whose rule a good part of Dalmatia fell. Once the background is set, Stipčević introduces the few ascertained facts and some hypotheses concerning Cecchini's life.

The composer was born in or around 1583 in Verona. There he was likely trained at the Scuola Accolitale, run by the cathedral chapter, under the guidance of Ippolito Baccusi, an authoritative *maestro di cappella*, who was very fond of the then innovative *stile concertato*. The hypothesis put forward by Stipčević about Cecchini's involvement in the local Accademia Filarmonica does not find confirmation in the recently published academic proceedings of the years from 1543 to 1733, as they never record his name (*Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona*, 3 vols., Michele Magnabosco, Marco Materassi and Laura Och eds., Verona: Accademia Filarmoni-

ca di Verona, 2015). Nor is he mentioned in the few unearthed archival sources concerning the musical chapel of the cathedral (Maurizio Padoan, *La musica del duomo di Verona negli anni 1590–1630*, in *Musicologie sans frontières / Muzikologija bez granica / Musicology without frontiers: Svečani zbornik za Stanislava Tuksara / Essays in honour of Stanislav Tuksar*, Ivano Cavallini and Harry White eds., Zagreb: Hrvatsko Muzikološko Društvo, 2010, pp. 67–96).

In Split, where his presence is documented since 1603, Cecchini served as *maestro di cappella*. Details on the musical staff of the cathedral are unavailable, yet it is interesting to note that the archbishop Marcantonio de Dominis (on duty since 1602) ordered the recruitment of six singers of polyphonic music and destined 500 ducats per year for the salaries of Cecchini and the organist Giacomo Bertoni (one should consider that in those same years the *maestro di cappella* and the two organists of St Mark's in Venice earned a comparable overall sum). At Split, Cecchini also came into contact with the wealthy Capogrosso family, involved in trade, but also a supporter of the arts. To the brothers Nicolò, Giovanni, Agostino and Girolamo Capogrosso the composer dedicated his *Concetti amorosi* (1612).

Unknown are the reasons that, in 1614, shortly after the death of his first wife, led Cecchini to Hvar. Stipčević suggests that the event had to do with the accusation of heresy against the archbishop de Dominis, compelling him to resign in 1615. The composer remained on the island until his death in 1644, acting at first as *maestro di cappella* and, in the final ten years, somewhat strangely, as organist.

While reporting Cecchini's biography, Stipčević also comments upon the composer's output. His works are examined in several respects: from the compositional devices to the poetic choices, from the relationships with the coeval stylistic trends to the performance requirements. The analysis of the scores leads to the conclusion that, especially in his youth, the author was well aware of the musical and literary novelties originating in Italy. For example, his *Concetti amorosi* (1612), a collection of madrigals and canzonettas for solo voice on fashionable verses by, among others, Gabriello Chiabrera, Giulio Strozzi, Gaspare Torelli and Giambattista Marino, denotes a close acquaintance with contemporary monody. His sacred and instrumental production, on the other hand, was mainly affected by the influence of the Venetian and Northern Italian masters, although in many cases Cecchini also leaned toward the more severe *stile osservato* or *antico*. Anyway, to give credit to the dedicatory epistles of his editions, it should be remarked that the composer visited Venice quite frequently (at least in the years 1612, 1619, 1620, 1624, and 1628 — I point out that the author signed his other dedications »di Lesina«, i.e. from Hvar), which allowed him to keep himself up to date with the most recent innovations.

However, with the passing of years, Cecchini aimed at an increasingly sober language freed from too exacting performance demands. Stipčević, particularly concerned with the possible correlations between the compositional choices made

by Cecchini and the context in which he had to operate, suggests that such a course could be explained by the increasing adjustment of the composer to his environment. It is worth adding that his sacred works probably also suited the needs of a multitude of parish and monastic churches widespread both in Dalmatia and elsewhere in Europe. Especially if endowed with limited financial and performing resources, these would have found in his compositions the means for bestowing an appropriate sound on their festive liturgical celebrations. Probably, this is the merit that assured Cecchini a fair publishing success.

The book is completed with a detailed catalogue of Cecchini's opuses, the transcriptions of a number of archival documents, an exhaustive bibliography, and the edition of eleven pieces, chosen among the composer's most meaningful works, carried out under the supervision of Stipčević by students of the Music Academy of Zagreb.

Marco DI PASQUALE
Venezia

Stanislav Tuksar (ur.): *Ivan Zajc (1832-1914): Glazbene migracije i kulturni transferi u srednjoj Europi i šire u »dugom« 19. stoljeću / Ivan Zajc (1832-1914): Musical Migrations and Cultural Transfers in the »Long« 19th Century in Central Europe and Beyond*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2016, 575 str., ISBN 978-953-6090-56-3

Zbornik radova što ga kao urednik potpisuje akademik Stanislav Tuksar objavljen je kao 17. svezak u seriji »Muzikološki zbornici« Hrvatskog muzikološkog društva. Zbornik sadrži 28 priloga koji su prvotno bili realizirani kao usmeni referati na međunarodnome muzikološkom skupu istoga naslova, a koji se održao 2014. godine povodom stote obljetnice smrti Ivana Zajca u organizaciji Hrvatskog muzikološkog društva i Odsjeka za povijest hrvatske glazbe HAZU. Već je iz podnaslova zbornika jasno da fokus nije samo na životu i djelu najznačajnijega hrvatskoga glazbenika posljednje trećine 19. stoljeća Ivana Zajca nego i na fenomenu glazbenih migracija i kulturnih transfera, čime se glavni protagonist ovoga zbornika osvijetlio iz dosad često zanemarivanoga kuta, te se na taj način izišlo iz nacionalnih okvira u širi srednjoeuropski prostor, a s obzirom na recepciju njegovih djela i mnogo dalje. Upravo je to apostrofirano u Tuksarovu predgovoru, u kojemu se prilozi iz ovoga zbornika postavljaju u odnos prema sukladnoj publikaciji iz 1982. godine, zborniku objavljenome povodom 150. obljetnice rođenja Ivana Zajca. Tridesetak godina odmaka nije malo, pa se zbornik koji je pred nama uvelike razlikuje od svojega prethodnika, ne samo širinom koncepcije nego i u sagledavanju

fenomena »Zajc« iz mnogo više različitih kutova. U tom je smislu sadržaj zbornika promišljeno artikuliran u pet većih tematskih cjelina sljedećih naslova: *Zajčeve opere, Zajčev opus i šire, Glazbene migracije i kulturni transferi, Recepcija Zajčevih djela izvan Hrvatske te Oko Zajca*. Autori studija na hrvatskom i engleskomu jeziku mahom su ugledni muzikolozi, sveučilišni profesori i skladatelji, od kojih čak dvanaest dolazi iz inozemstva.

U sredini ovoga sveska smještena je cjelina »Glazbene migracije i kulturni transferi«, koje prilozi sadržajno nemaju direktne veze s Ivanom Zajcom, no, unatoč tome, predstavljaju izvrsnu podlogu za neka udaljena, a opet srodna čitanja s obzirom na problematiku migracije i kulturnih transfera, pri čemu je »Zajčev slučaj kao svojevrsna migrantska pojava dobio na univerzalnom značenju« (str. 10). Izašavši tako iz Zajčeve orbite, prilog Harryja Whitea preispituje »neuspjeh« engleske opere kao domaćega žanra u vremenu od Purcella do Benjamina Brittena te ulazi u trag njezinu transferu u dramu i beletristiku, posebno ističući književno iskustvo Bernarda Shawa, ali i ono glazbeno Charlesa Villiersa Stanforda kao opernoga skladatelja. Na još udaljenijemu prostoru operira autorica Hee Sook Oh, baveći se prodorom zapadne glazbe u Koreju krajem 19. te formacijom prvih generacija skladatelja u ranome 20. stoljeću. Upravo toj generaciji autorica pripisuje onu važnost za korejsku glazbenu sredinu, koja se pripisuje i Zajcu za zagrebačku sredinu kasnoga 19. i ranoga 20. stoljeća. Prilog Stefana Harkova također se bavi skladateljima, na primjeru šestoro glazbenih migranata koji su nepriznati u svojoj domovini Bugarskoj i to, u prvome redu, zbog specifičnoga bugarskoga doživljaja emigranata koji su trajno odselili iz svoje domovine kao stranaca. Uz tekst Katicice Burić Čenan, koji iscrpno predstavlja tradicijski običaj biranja kralja u donedavna »izgubljenoj« operi *Kralj od Silbe* skladatelja Vjekoslava Rosenberga Ružića i to kao primjer kulturnoga transfera iz tradicijske baštine u umjetničku glazbu, ovaj blok donosi i dvije židovske teme: prva, iz pera Judaha Matrasa, zacrtava svojevrsni povijesno-kulturološki okvir u kojemu se promatra pojava migracija srednjo- i istočnoeuropskih židovskih glazbenika, a zatim i transferi tradicionalne židovske u zapadnu umjetničku i popularnu glazbu, dočim se druga ograničava na prostor sjeverne Hrvatske do 1941. i djelovanje glazbenika židovskoga podrijetla. Autorica potonjeg priloga, Tamara Jurkić Sviben, pažljivo je iščitala biografije nekolicine glazbenika, poput Antuna Schwarzera ili Antonije Geiger-Eichhorn, koji su ostavili znatan trag u hrvatskoj sredini, nastojeći pritom »identificirati vrstu i oblik kulturnog transfera koji se dogodio kulturnim dodirima unutar austro-ugarsko-češko-hrvatskoga kulturnoga kruga«.

Upravo je austro-ugarsko-češki kulturni prostor mjesto gdje je Zajčevo djelo doživjelo najintenzivniju recepciju u prvoj polovici 20. stoljeća. Time se u najvećoj mjeri bave radovi okupljeni pod tematskom cjelinom »Recepcija Zajčevih djela izvan Hrvatske«, koja nas smješta u jednu od vanjskih orbita Zajčeva djelovanja i njegova utjecaja, itekako važnu za bolje poimanje ukupnosti njegova djela. Jana

Lengova, pišući o njegovoj recepciji u slovačkoj glazbenoj kulturi, vrlo je pronicljivo izdvojila dva fenomena povoljna po Zajca: pojavu slavofilije, koja je u 19. stoljeću intenzivirala hrvatsko-slovačke odnose, kao i važnost muških pjevačkih društava u drugoj polovini stoljeća, a koji su zborove slavenskih skladatelja često pjevali na izvornome jeziku – praksa koja je postojala ne samo u Slovačkoj ili Češkoj nego i u Hrvatskoj. Zbog toga su, uz Zajčeva glazbenoscenska djela, upravo njegovi muški zborovi doživjeli najveću popularnost, s time da je za izdvojenu poziciju zbora *U boj* zaslužna njegova simbolika u jačanju nacionalnog identiteta: u Slovačkoj dakako ne hrvatskog nego, u prvome redu, općeslavenskog. Prilog sukladan spomenutom, autorice Michaelae Freemanove, bavi se Ivanom Zajcom u češkim zemljama, s naglaskom na recepciju njegovih opereta te opere *Nikola Šubić Zrinjski* koja je, s obzirom na tada aktualne političke situacije, doživljavala različite kritike prije i poslije Prvog svjetskog rata. I u najbližoj Sloveniji u to je vrijeme Zajc bio dobro poznata i cijenjena ličnost čija su djela, napose zborovi i popijevke, bili dijelom omiljenoga koncertnog repertoara u prvoj polovini 20. stoljeća, čemu je, prema riječima Leona Stefanije, pridonijela i »tehnički prilično ograničena izvodilačka praksa u Sloveniji« u to vrijeme. Nadalje, u svojemu prilogu Peter Bozó se osvrnuo na izvedbe Zajčevih opereta u Mađarskoj u drugoj polovici 19. stoljeća, da bi se potom pozabavio najpopularnijim skladateljem mađarske operete u Budimpešti, Jozefom Kontijem, uočivši pritom neke paralelizme između njegove i karijere hrvatskog mu kolege Ivana Zajca. Posebno je intenzivnu recepciju Zajc doživio u udaljenijoj Bugarskoj, o čemu vrlo lucidno piše Stefanka Georgieva, izdvajajući njegove *Bugarske pjesme*, koje ne samo da su obogatile repertoar bugarskih pjevačkih društava krajem 19. i početkom 20. stoljeća nego su toliko duboko zahvatile u kolektivnu svijest da ih se često smatralo izvorno bugarskima, s istim onim učinkom što ga simbolički ostvaruje i Zajčev *U boj!*. Ne manje važno, apostrofirane su i veze bugarskih glazbenika i Ivana Zajca, koje su dovele do toga da je Hrvatski glazbeni zavod na početku 20. stoljeća postao svojevrсна glazbenoobrazovna meka mladim bugarskim glazbenicima, a koji su po povratku u svoju domovinu postali važnim nositeljima profesionalne glazbene kulture u nastanku. A o preoceanskoj recepciji Zajca piše William A. Everett, koji je već na početku svoga priloga o ranim izvedbama Zajčevih kazališnih djela u SAD-u utvrdio postojanje dvojice Zajca – skladatelja bečkih opereta, kojih su publika primarno bili njemački doseljenici u SAD u drugoj polovici 19. stoljeća, te Zajca kao skladatelja hrvatske nacionalne opere koja je, u prvome redu, služila jačanju identiteta hrvatske dijas-pore u SAD-u.

Približavajući se samoj srži onoga što jest i što predstavlja Zajčevo skladateljsko djelo, četiri studije okupljene pod naslovom »Zajčev opus i šire« sagledavaju različite segmente Zajčevih skladateljskih ostvaraja, povezanih, u nekim prilozi-ma, s njegovim životnim i profesionalnim etapama. Prvi prilog tako u fokusu ima Zajčev bečki period, obilježen njegovim sedmogodišnjim djelovanjem u prijestol-

nici Habsburške monarhije. Ondje je postigao zapažen uspjeh kao skladatelj opereta, o popularnosti kojih svjedoče i aranžmani u obliku kvadrilja; primjerice, motive iz njegove operete *Mannschaft an Bord!* pretočio je u kvadrilju Eduard Strauss, a istu transformaciju doživjele su i druge njegove operete. Autorica Andrea Harrandt ističe i važnost Slavenskog zbornskog društva koje je izvodilo Zajčeva zbornska djela, a koja su se mogla čuti i na »slavenskim balovima« u vrijeme karnevala kasnih 60-ih godina 19. stoljeća. Svojim dolaskom u Zagreb, Zajc se prihvatio i zaduženja koja su zahvaćala područje sakralne glazbe, pa je tako ravnao svečanim misama u zagrebačkoj katedrali, a bio je i urednik glazbenoga priloga novoutemeljenog časopisa *Sv. Cecilija* (1877/78). O tome, ali i o njegovim nemalim skladateljskim ostvarenjima na tom području piše Katarina Koprek, osvrnuvši se posebno na različita uglazbljenja molitve *Oče naš*, koja postaje važnim motivom u istoimenoj operi, njegovu posljednjemu glazbenoscenskom djelu. U ovome se bloku Nataša Leverić Špoljarić latila nezahvalnog, no svakako vrijednog i potrebnoga posla: ispravkom i revizijom Zajčevih opernih opusa i to s ciljem da predoči »sve nedosljednosti i neujednačenosti u numeriranju opusa (...) a u svrhu revidiranja dosadašnjih spoznaja i suvremenog sagledavanja Zajčeva opusa, te naglašavanja obveze struke da stvori primjeren katalog djela jednog od najvažnijih hrvatskih skladatelja«. Već je otprije poznato, a autorica to i ovom prigodom naglašava, da broj od 1202 numerirana opusa u Zajčevu popisu djela nije realan, što proizlazi iz Zajčeva vrlo specifična shvaćanja opusa. Za njega je to, naime, svaki skladateljski uradak, bez obzira radi li se o cjelini ili odlomku, originalu ili prijepisu, odnosno rukopisu ili tiskovini. Četvrti rad u ovoj cjelini bavi se marginama toga velikog skladateljskog opusa, odnosno onime što je muzikologija, baveći se Zajčevim djelom, ocijenila kao »niske kvalitete«, a samim time i kao marginalno. Pod muzikološkim reflektorom Dalibora Davidovića nalazimo tako Zajčevu popijevku *Ruža i ljubica*, čije isključenje iz kanona njegovih djela autor uzima kao polazište za svoje tumačenje, uključujući kritiku dosadašnjih uvida u partituru popijevke uz sasvim originalnu interpretaciju onoga što ta skladba kazuje kada se sluša.

Čak tri priloga u posljednjoj cjelini naslovljenoj »Oko Zajca« bave se zvučnim snimkama Zajčeve glazbe, pri čemu u svakom od njih mnogo saznajemo i (katkada neočekivane podatke) o recepciji njegovih djela u pojedinim vremenskim razdobljima. I dok Vilena Vrbančić donosi prvi sustavan popis diskografije Zajčevih djela od razdoblja vinila do danas, potvrdivši ga kao primarno vokalnoga skladatelja, čemu u prilog idu upravo popijevke za glas i klavir, Veljko Lipovšćak bavi se još ranijim razdobljem zvučnih snimki, podastirući vrijedan popis Zajčevih skladbi na šelakovim gramofonskim pločama iz prve polovice 20. stoljeća na kojima Zajčev *U boj!* zauzima najprominentnije mjesto. Zanimljive podatke o recepciji, a zatim i popularnosti Zajčevih djela na javnim koncertima i studijskim snimkama u produkciji Hrvatske radiotelevizije donosi tekst Tatjane Čunko, u kojem nam se Zajc ponovno otkriva kao prvenstveno operni, a onda i općenito vokalni sklada-

telj. Vizualnu atraktivnost cijelome izdanju daje prilog Nade Bezić koji po prvi put donosi popis likovnih prikaza Ivana Zajca, s reprodukcijom svih 68 prikaza, od njegovih portreta na fotografijama, zatim skulptura i slika pa sve do razglednica i kajdanke nakladnika Kuglija iz prvih desetljeća 20. stoljeća s otisnutim Zajčevim likom. Na drugačiji se način vizualnim bavi Antonija Bogner-Šaban, pišući o modernističkom čitanju Zajčeve opere *Prvi grijeh* (1912) od strane režisera Ive Raića, začetnika scenskoga modernizma u hrvatskome kazalištu.

Upravo su scenska djela ta koja predstavljaju osovinu cjelokupna Zajčeva opusa, a što postaje razvidnim i iz ovoga, Zajcu posvećena sveska, koji se otvara tematskom cjelinom o Zajčevim operama. Koraljka Kos apostrofira neobičnu sudbinu bogata Zajčeva opusa, s obzirom na činjenicu da su brojna njegova djela ostala posve nepoznata ili su izvedena tek jednom. Takvu je sudbinu doživjela i njegova tročinka *La dea della montagna, ovvero i minatori*, koju, s obzirom na bajkovitu tematiku s fantastičnim elementima, Kos izdvaja kao iznimno ostvarenje u kontekstu Zajčeva operna stvaralaštva te kao vrijedan doprinos hrvatskomu glazbenom romantizmu. A s obzirom na žanrovsku odrednicu, jedinstveno mjesto među njegovim scenskim djelima ima i opera *Primorka* koju je sam Zajc okarakterizirao kao »glazbopjevanu dramu«; djelo koje je, unatoč svojim ozbiljnim pretenzijama, kako piše Vjera Katalinić, zbog nehomogenosti u »tekstualnom, a često i u glazbenom aspektu« sebi namaknulo negativnu recepciju, te je bilo izvedeno samo dvaput 1901. godine. Analizirajući ulogu i značenje zbornih brojeva i ulomaka, Rozina Palić-Jelavić ekstenzivno se bavi Zajčevom nacionalnopovijesnom opernom trilogijom *Mislav – Ban Leget – Nikola Šubić Zrinjski*, polazeći od teze da su upravo zborni dijelovi oni koji, makar na simboličkoj razini, predstavljaju »svezu opere i naroda u njegovoj biti«. I dok je Jolanta Guzy-Pasiak svojim prilogom osvijetlila suradnju libretista Josipa Eugena Tomića i Ivana Zajca na operama koje su nastale na temelju remek-djela poljske književnosti romantizma, *Pan Twardowski* te *Gospoje i husari*, Zoran Juranić nije se toliko zadržavao na partikularnim slučajevima, koliko je htio iscrtati razvojni put Zajčeva operna stvaralaštva, u odnosu na utjecaje koji su ga obilježili, napose na onaj Giuseppea Verdija, koji mu se najčešće i pripisuje.

Prvi i posljednji prilog zbornika čine sretno odabran okvir ovog opsežnoga sveska. Prvi, iz pera urednika Stanislava Tuksara, imao je ulogu takozvanog *keynote* predavanja na spomenutom simpoziju koji je prethodio publikaciji, a takvu intoniranost zadržao je i u pisanom obliku naslova *Između društvenih odrednica i umjetničke slobode: o pojavama migracije i kulturnog transfera kao dinamičkih principa u hrvatskoj glazbenoj kulturi od Lukačića do Zajca*. Želja je autora bila pokazati koliko je »fenomen migracije bio raširen, upravo sveprisutan pa ponekad i presudan, u povijesti hrvatske glazbe od početka 17. do kraja Zajčeve ere krajem 19. i početkom 20. stoljeća«. Na vrlo pregledan i jasan način, Tuksar prvo donosi popis slučajeva glazbene migracije vezane za hrvatsku glazbenu kulturu navedenoga razdoblja,

da bi potom izradio tipologiju migracijskih slučajeva na temelju takozvanih potisnih i privlačnih faktora, odnosno na temelju konkretnih glazbenokulturnih transfere, posebno ističući Zajčevu ulogu za zagrebačku sredinu, u kojoj je svoja znanja i vještine stečene u inozemstvu primijenio »iznimno uspješno kao skladatelj nacionalnog repertoara od prvorazredne važnosti, kao organizator i dirigent u Operi HNK-a te kao ravnatelj i učitelj glazbe u školi HGZ-a (...) s utjecajem koji će se širiti hrvatskim i srednjoeuropskim zemljama...«. Kao takva Zajca je percipirala i hrvatska glazbena historiografija, koja, međutim, još uvijek nije proizvela monografiju o tom najistaknutijem hrvatskom skladatelju druge polovine 19. stoljeća. Nad time promišlja Sanja Majer-Bobetko koja je svoj pogled usmjerila na glazbenohistoriografske sinteze, kao i na specijalističke studije o pojedinim aspektima fenomena »Zajc«, a kako bi pokazala da u velikoj mjeri utabana staza, koja će, nadajmo se, u skoroj budućnosti dovesti do monografije, itekako postoji. Samo se njome, očigledno, još nitko nije usudio krenuti. Ovaj zbornik svakako će predstavljati još jednu nezaobilaznu postavu »ususet monografiji«, kako i glasi podnaslov autoričina priloga.

Kao važne prinose koji zacrtavaju neke nove smjernice u bavljenju Ivanom Zajcom, skladateljem i glazbenikom, često donoseći nova otkrića, uvide i interpretacije, svakako je vrijedno istaknuti priloge o dosad slabije poznatim Zajčevim operama, o njegovu sakralnom opusu, o recepciji njegovih djela u širem glazbeno-kulturnom kontekstu te priloge koji se, primjerice, bave likovnim prikazima ili, pak, skladbama Ivana Zajca na šelakovim gramofonskim pločama. Uz to što je svaki tekst opremljen uzorno prevedenim sažetkom na engleski jezik (ako se radi o tekstu na hrvatskome), zbornik donosi i atraktivne likovne priloge u boji, bilo da se radi o reprodukcijama skladateljevih autografa ili o, primjerice, njegovim portretima. Jedina je zamjerka ovom svesku to što nedostaju *cross-references*, čime bi prilogi bili dovedeni u međusobni dijalog, ponekad možda i u kakvu mini-konferenciju, a time bi sadržaj čitava zbornika postao još koherentnijim. Unatoč tome, urednički posao akademika Tuksara rezultirao je impozantnim sveskom – kako opsegom od čak 575 stranica, tako i sadržajem – vrijednih, primarno muzikoloških »čitanja« života i djela Ivana Zajca, koja će zasigurno postati nezaobilaznom literaturom u budućem bavljenju tom važnom ličnošću hrvatske glazbe.

Hrvoje BEBAN
Zagreb