

## U POTRAZI ZA METODOM. O HISTORIOGRAFSKOME PRISTUPU JOSIPA ANDREISA

»Da li je glazba odraz stvarnosti koja okružuje skladatelja ili pak nacrt kakva protusvijeta [Gegenwelt]?«<sup>1</sup>

NIKŠA GLIGO

*Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu  
Lučićeva 5, 10000 ZAGREB*

UDK/UDC: 78.072:78.03Andreis

Izvorni znanstveni rad/  
Original Scientific Paper  
Primljeno/Received: 15. 12. 2008.  
Prihvaćeno/Accepted: 25. 5. 2009.

### *Nacrtak*

Rezultat primjene historiografskih metoda Josipa Andreisa u njegovim četirima »Povijestima glazbe« (koje su u literaturi navedene brojevima od 1 do 4) označuje se na samome početku kao kompilacijski pozitivizam. No riječ je o tzv. općim povijestima. »Povijest hrvatske glazbe« ne uzima se u obzir baš zato što ona pretpostavlja posebna još neprovedena istraživanja izvora, koja ne omogućuju kompilaciju. U raspravi se analiziraju razni aspekti Andreisovih metoda, npr. njegov odnos prema historiografiji (na temelju Uvoda u 2), zatim predgovore, pogovore i dodatke u njegovim »Povijestima«, odnos prema

periodizaciji, funkcije nenotacijskih ilustracija i vrlo opsežne bibliografije (koja manjka jedino u 3). Zanimljivo je da se Andreis tek neznatno oslanja na mnoštvo bibliografskih jedinica kao na dio znanstvenoga aparata. Njegov je diskurs usmjeren prema literarnoj uvjerljivosti iskaza. Čitatelju će prepustiti inicijativu oko proširenja diskurza oslanjanjem na sugerirane bibliografske jedinice.

**Ključne riječi:** Josip Andreis, bibliografiranje, glazbene vrste, historiografija, hrvatska glazba u europskome kontekstu, kontinuitet, periodizacija, povijest glazbe, stil, vrela

<sup>1</sup> Carl DAHLHAUS: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Musikverlag Hans Gerig, Köln 1977, 36.

Osnovni okvir na kojemu će se temeljiti ova rasprava jesu četiri Andreisove »Povijesti glazbe«<sup>2</sup> (Andreis 1942 = [1]; Andreis 1951-1954 = [2]; Andreis 1966 = [3]; Andreis 1975-1976 = [4]) na koje će se izravno u tekstu (dakle, ne u bilješkama!) referirati oznakama [1], [2], [3] i [4]. (Izdanje iz 1989. jest pretisak [4], premda se to nigdje u tome izdanju ne navodi!)

U obzir se neće uzimati povijesti hrvatske glazbe, i to iz dva razloga:

a) Za pisanje povijesti hrvatske glazbe pretpostavlja se posebna vrsta istraživanja, ponajprije zbog daleko manje poznatosti izvora (koje u pravilu tek treba otkriti) što ih se nužno mora interpretirati skoro *ab ovo*, tj. daleko je manje moguće rabiti kompilacije iz već postojeće literature (jer je ta u pravilu manjkava) nego što je to slučaj u tzv. »općoj povijesti glazbe«. Doduše, od samoga se početka, od [1] Andreis trudio hrvatsku glazbu smjestiti u kontekst opće povijesti s nijansama koje ćemo ovdje ponekad spominjati.

b) U ovome je časopisu niz planiranih priloga s pravom posvećeno upravo Andreisovu doprinosu istraživanju hrvatske glazbe i pisanju njezine povijesti.

Iz naznačene nužne razlike u Andreisovu pristupu općoj povijesti glazbe i povijesti hrvatske glazbe već bi se na početku dalo imenovati rezultat njegove metode u općoj povijesti glazbe kao **kompilacijski pozitivizam**. Sigurno je da je istu kvalifikaciju u njegovom historiografskom pristupu hrvatskoj glazbi neprimjereno rabiti. Doduše, kompilacijski pozitivizam kao **rezultat primjene metode** (ili **metoda**) nipošto ne podrazumijeva jednoznačni metodologijski okvir, pa nam se ne može prigovoriti da smo već na samome početku odredili **metodu** jer to nije istina, budući da mislimo samo na **rezultat** primjene određene **metode** (ili **metoda**). Bez obzira kakav odnos gajili prema kompilacijskom pozitivizmu, činjenica je da su Andreisove »Povijesti« ostavile duboki trag u našem suvremenom znanju o glazbi, pa je baš zato zanimljivo ispitati koje su ga metode omogućile — s punom svijesću o tome da su te metode danas zastarjele, kao što je na stanovit način zastarjela i potreba za nekim drugim, drugačijim kompilacijskim pozitivizmom.<sup>3</sup>

I još jedna napomena: Sve što se ovdje citira, uključujući i naslove, citira se po izvorniku, dakle ne prilagođuje se današnjem pravopisu (ma koji to bio!). Zato će se u citatima poštivati i nazivlje što ga Andreis rabi, a tek će se — kada bude doista nužno — upozoriti na eventualne pogreške.

\*\*\*

Budući da je Uvod u [2] »Što je historija muzike? — Izvori za proučavanje historije muzike« ([2] sv. I, 3-15) vrlo bitan Andreisov tekst, u kojemu se on bavi

<sup>2</sup> Kada se misli na te četiri "Povijesti" općenito (tj. ni na jednu od njih posebno), namjerno će se rabiti navodni znaci bez kurziva.

<sup>3</sup> Svojevrsni tračak probuđenoga interesa prema kompilacijskome pozitivizmu mogli bismo naći u koncepciji »slobodne povijesti« [»free history«] Iana Mortimera. No ta je koncepcija itekako podložna raspravi. Usp. Ian MORTIMER: What Isn't History. The Nature and Enjoyment of History in the Twenty-First Century, *History*, 93 (2008) 312, 454-474.

metodologijskim problemima historiografije, najprije ćemo se njime pozabaviti. Odgovor na pitanje »Što je historija muzike?« (»nauka, koja proučava razvoj muzičke umjetnosti«) potiče »još druga tri temeljna pitanja« koja su jezgra Andreisove rasprave: »1. Što treba podrazumijevati pod razvojem muzičke umjetnosti? — 2. Što znači proučavati taj razvoj? — 3. Na koji se način to proučavanje vrši?« (2), sv. I, 3)

Najprije ćemo se suočiti s problemom **kontinuiteta** razvoja što ga Andreis inicira već na samome početku prve točke svoje rasprave: »Razvoj muzičke umjetnosti jest **neprekinuti tok** historijskog procesa u kojemu muzika na svojevrsan način odražuje čovjekove osjećaje i misli. Poput ostalih umjetnosti, i muzika je nastala u društvu i za društvo. Ona je u toku vremena poprimila različite funkcije i uloge, pri čemu se njen društveni značaj uvijek jasno očitovao.« (*Ibid.*; istaknuo N. G.) Iz primjera koji slijede potpuno je isključena glazba kao autonomna, nefunkcionalna umjetnost! A dalje onda Andreis određuje ono što se u glazbi mijenja, što predstavlja njezin **razvoj** jer se »društvena uloga muzike« kao »princip [...] u suštini vjekovima nije mijenjao«: »Muzička je umjetnost kao zbroj izvjesnih izražajnih sredstava, očitovala stalnu, postepenu promjenljivost. U svom razvitku — uvijek kao proizvod određenog vremena i sredine — muzika je postepeno osvajala melodiku, harmoniju, višeglasje, instrumentalno osamostaljenje; ona je, s obogaćenjem izražajnih sredstava, pronalazila i nove oblike, primjerene sredini, koja ju je gojila: javljale su se i razvijale razne vokalne vrste, dosižući do vrhunca u formama muzičke scene; nastajali su simfonijski, koncertantni i komorni oblici.« (*Ibid.*) Dakle, primarno je **tehnički aspekt** ono u čemu se očituje razvoj muzike ma koliko nejasni bili načini na koji »sredina« utječe, »goji« taj razvoj. Oni će ostati nejasni i dalje, osim ako slijepo i bez prigovora prihvatimo model odnosa baze i nadgradnje: »Utjecaj društvenog razvitka na razvoj muzičke umjetnosti i njeno sustavno obogaćivanje izražajnosti, stoje u uskoj međusobnoj vezi, pa je ispravnije kazati, da historija muzike prati i proučava sve promjene, što nastaju u muzičkoj izražajnosti kao posljedica zavisnosti muzike o razvoju društva.« (2), sv. I, 4) S ovakvim bismo se zadatkom »praćenja i proučavanja« odmah mogli složiti kada bi bio metodički lako provediv. Znamo jako dobro da nije, jer od rupa boluju i pokušaji krajnjega usustavljenja te metode, npr. u *The Social History of Art and Literature* Arnolda Hausera,<sup>4</sup> u kojoj se podudarnosti, međuovisnosti »izražajnosti« i »razvoja društva« tek tu i tamo blijedo mogu naslutiti, a u Andreisovim »Povijestima« gotovo ni ne postoje.

Kada npr. u nastavku, pod točkom 2, nudi primjere za promjene koje treba proučavati, oslonjenost tih promjena na društvene okolnosti posve je opća i nespecificirana, premda nije činjenično pogrešna: »Te promjene — redovito zavisne o izmjenama u društvenoj strukturi — odnosile se se čas na sadržaj, čas na nosioce praktične realizacije muzičkog djela. Jedna od najznačajnijih sadržajnih promjena

<sup>4</sup> Usp. Arnold HAUSER: *The Social History of Art*, Routledge, London 1951.

nastupila je, primjerice, s postepenom prevlašću svjetovnih elemenata nad duhovnima, što je uslijedilo kao posljedica razvoja građanske klase. Prijelazi iz robovlasničkog poretka u feudalni i građanski, ili iz mentaliteta Srednjeg vijeka u renesansni, iz baroka u rokoko, klasiku i romantiku, uvjetovali su niz izmjena u muzičkoj izražajnosti, koje su poprimale veoma različite oblike [...]« (2, sv. I, 4) Navedene »izmjene u muzičkoj izražajnosti« neosporne su kao što je neosporna njihova društvena uvjetovanost. No našem se shvaćanju i tumačenju prepušta objašnjenje realizacije te uvjetovanosti, jer nikada nije niti može biti postignut konsenzus o načinu na koji se društvo upisuje u svoju umjetnost. Naposljetku ne smijemo zaboraviti itekako važnu činjenicu da umjetnost, kada postane izvanvremenska, tj. kada prestaje biti povijesna činjenica jer je postala estetska činjenica, mijenja pa čak i briše tragove izvornoga društva u kojemu je nastala, prilagođujući se zapravo na razne načine vremenu u kojemu je ponajprije prihvaćamo kao estetsku činjenicu.<sup>5</sup>

U nastavku Andreis u raspravu uvodi kategoriju **stila**, »skup srodnih obilježja jedne umjetničke epohe, obilježja koja pripadaju samo njoj ili čak samo pojedinim njezinim istaknutim stvaralocima«, koja potvrđuje »da se razvoj muzičke umjetnosti odvija u neprekinutom odmjnjivanju stilističkih<sup>6</sup> značajki, odnosno stilova.« (2, sv. I, 4) Zatim upozorava na važnost osrednjih skladatelja u formiranju »postojane stilske promjenljivosti [...] jer često baš takvi utiru putove genijalnim« (*ibid.*), što nas opet obvezuje na proučavanje »utjecaja pojedinih umjetnika na druge« (2, sv. I, 5). I na kraju rasprave o karakteru historiografskoga »proučavanja« Andreis će zaključiti sljedeće: »Problem proučavanja na području muzičke historije svodi se, dakle, na ispitivanje stilističkih<sup>7</sup> osobina pojedinih umjetničkih epoha i njihovo međusobno razgraničenje, te na analizu života i rada značajnih stvaralačkih likova, u okviru društvenih odnosa spomenutih epoha.« (*ibid.*) Zaključak jasno upozorava da sam stil, barem u smislu u kojemu ga rabi Andreis, nije dovoljno uvjerljiv kriterij periodizacije, što će se na različite načine odražavati u rasporedu građe u njegovim »Povijestima«.

U elaboraciji 3. točke Andreis se bavi načinima iskorištavanja izvora, koje dijeli na »sama muzička djela [i na] sve ostale dokumente koji mogu osvijetliti značenje stvaralaštva jednog umjetnika ili jedne epohe« (*ibid.*).<sup>8</sup> Najprije se posebno bavi skladbama, upozorava na rukopisne i tiskane izvore, na probleme (stare) notacije (zanimljivo je da umjesto notacije ovdje Andreis rabi »muzičku ortografiju«) a posebno vrijedi podsjetiti na upozorenje da »historičar pozna razvoj

<sup>5</sup> Usp. Carl DAHLHAUS: *Grundlagen der Musikgeschichte*, 245-246.

<sup>6</sup> Pridjev »stilistički« ovdje je pogrešan jer se izvodi iz »stilistike« a ne iz »stila«. Trebao bi glasiti »stilski«. — Op. N. G.

<sup>7</sup> Usp. bilj. 6. — Op. N. G.

<sup>8</sup> Ovdje se Andreis poziva na Adlerovu raspravu *Methode der Musikgeschichte* (1919), no bez navoda stranice. Taj navod nije ni nužan jer zasigurno nije riječ o citatu, no pitanje koliko je uopće nužno pozivanje na Adlera (ili na bilo koji bibliografski izvor!) u ovakvoj općoj, a opet preciznoj i točnoj definiciji glazbeno-historiografskih izvora.

izvodilačke prakse, kako bi mogao na ispravan način prenijeti ukrasne formule i druge oznake u današnju notaciju« (*ibid.*). Nakon što su »ortografski problemi« riješeni, Andreis predlaže »ispitivanje stilističkih<sup>9</sup> i estetskih obilježja. »Treba [...] utvrditi, u koju stilsku epohu djelo spada; da li ono po svojim stilističkim značajkama potpuno pripada svom razdoblju ili ga tek nagovještava, odnosno očituje elemente iz slijedećeg razdoblja; u potonjim slučajevima bit će riječ o djelima iz t. zv. prijelaznih, posrednih vremenskih odsjeka.« (*Ibid.*) Andreis zatim upozorava na prednosti komparativne metode, da bi zatim tek usput spomenuo one izvore koji nisu same skladbe te — u nastavku — naveo one pomoćne discipline bez kojih je nezamisliva ne samo (glazbena) historiografija nego i muzikologija u cjelini. U narednome odlomku iscrpno i precizno izvještava o »rezultatima, do kojih je historija muzike, kao nauka, doprla u toku svoga razvoja« u svijetu (2, sv. I, 6), i to metodom bibliografskoga pregleda »općih djela sintetičkog karaktera, muzičko-enciklopedijskog i leksičkog« (2, sv. I, 7).

Dok smo problem načina na koji se društvo upisuje u umjetničko djelo prethodno označili doista metodski nerješivim, tj. podložnim različitim interpretacijama, nameće se jedan ozbiljniji manjak u Andreisovom historiografskom programu na koji je potrebno upozoriti: Lako je primijetiti da on u svome diskurzu nigdje ne spominje analitički pristup glazbenom djelu kao moguću podlogu njegovu vrjednovanju koje bi opravdalo njegovo uvrštenje u ma koji povijesni pregled. Tek bi se ponuđeni notni primjeri mogli shvatiti kao sredstva ne temelju kojih sam čitatelj može prosuditi vrijednosne argumente što ih podrazumijeva ponuđeni primjer. No ovdje se ne može generalizirati, tj. ne mogu svi primjeri poslužiti kao dokaz ovakvoj tvrdnji, koja zato ostaje na razini latentne pretpostavke. Andreisov je pristup izvanjski, u njega ulaze skladatelji kao »heroji povijesti«, vrijednost njihovih djela čini se toliko samorazumljivom da je nije ni potrebno posebno dokazivati. A tu je onda i već navedeni problem **kontinuiteta razvoja** koji podrazumijeva i problem **napretka**, koji ne bi smio predstavljati vrijednosnu kategoriju!

\*\*\*

Zanimljivo je proanalizirati predgovore, pogovore i eventualne dodatke Andreisovih »Povijesti«, već i zbog količine i karaktera informacija u njima. Kako će se uočiti, razlike su vrlo bitne i zanimljive:

1) U [1] Andreis uvodi bez ikakvih primarno znanstvenih pretenzija, više je prosvjetiteljski orijentiran: »Sastavljajući ovo djelo imao sam pred očima osnovnu potrebu hrvatske, prilično oskudne glazbene književnosti: priručnik, u kome bi na jasan i pregledan način, pristupačan svakom ljubitelju glazbe i svima onima,

<sup>9</sup> Usp. bilj. 6. — Op. N. G.

koji se za njezin razvoj zanimaju, bili izloženi rezultati stvaranja zaslužnih glazbenika svih vremena i narodnosti.« (1, V) I onda Andreis navodi i svoju namjeru oko koje se naša glazbena historiografija još i danas manje više uspješno trsi, tj. da se »u razmatranju toka cjelokupne glazbene povijesti i hrvatskoj glazbi odredi dolično mjesto« (*ibid.*), no to pak provodi u odvojenom, posebnom 29. poglavlju pod naslovom »Hrvati« (1, 618-645).<sup>10</sup>

U dodatku 1 (»Glazba kao znanost i reproduktivna umjetnost«; 1, 646-658) Andreis u prvome dijelu navodi niz muzikologa od 19. stoljeća do njegova vremena, precizirajući tako kronološki okvire moderne muzikologije. No zanimljivo je da Guida Adlera navodi samo »među ostalim, starijim i mlađim njemačkim zastupnicima glazbene nauke« (1, 649).<sup>11</sup> Štoviše, kada spominje Chrysandera i Spittu (1, 648), ne spominje časopis *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* što ga je, uz navedenu dvojicu, osnovao i Adler i u čijemu je prvom broju (1885) objavljen njegov fundamentalni tekst »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«<sup>12</sup> koji Andreis tada očito nije poznao.

Daleko je zanimljiviji drugi dio navedenoga dodatka, u kojemu Andreis pokušava skicirati neku vrst povijesti reprodukcije, izvedbene prakse, koju zanimljivo i smjelo zaključuje s »dva moćna sredstva modernoga glazbenoga promicanja, a to su gramofon i radiofonija« (1, 657).

Nakon »upotrijebljene literature« (1, 659-661) slijedi »Pregled kronološkog razvoja pojedinih glazbenih vrsta u tablicama (od 15. stoljeća do danas)« (1, 663-727). Zanimljivo je da se Andreis odlučuje baš za vrste premda u literaturi ne navodi nijednu jedinicu koja se bavi teorijom glazbenih vrsta. Doduše, navodi se *Führer durch den Konzertsaal* Hermanna Kretzschmara, odnosno one dijelove koji se odnose na simfoniju, suitu i instrumentalni koncert (1, 660), a znano je: Kretzschmar prije smjera na vrste nego na forme, te *Tabellen zur Musikgeschichte* Arnolda Scheringa (1, 661; riječ je o »četvrtom, potpuno prerađenom izdanju« s kazalom imena i pojmova iz 1934. — prvo je izdanje objavljeno 1914.), u kojima se kronološki slijed triju glavnih razdoblja gotovo uopće ne obazire na vrste, štoviše u lijevoj se koloni navode podatci »s obzirom na istodobni razvitak književnosti i ostalih umjetnosti« (2, sv. I, 10). Zanimljivo je, međutim, da se u Andreisovim »Povijestima« inače gotovo uopće ne pazi na razliku između pojmova »vrsta« i »forma« (to se moglo zamijetiti i u nekima od citata što smo ih ovdje naveli), a taj se manjak terminološke preciznosti može nažalost naći i u današnjoj našoj muzikološkoj literaturi.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Zanimljivo je — s obzirom na doba nastanka 1 — da Andreis posebno podpoglavlje u 28. poglavlju pod naslovom »Suvremena glazba u ostaloj Europi i američka glazba« posvećuje Srbiji (1, 592-602).

<sup>11</sup> Adler je inače bio Austrijanac, no tada se to očito nije moglo biti!

<sup>12</sup> Usp. Guido ADLER: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885) 1, 5-20.

<sup>13</sup> Usp. Nikša GLIGO: Forma i/ili vrsta i/ili žanr?, *Theoria*, 8 (2006), 29-31.

Svejedno je zanimljivo kako Andreis — valjda instinktivno — osjeća povijesnu promjenljivost sustava glazbenih vrsta pa tako odmjerava njihov broj po onim stoljećima koja uzima u obzir:

---

**15. stoljeće:**

crkvena	svjetovna
glazba	vokalna
	glazba

---

**16. stoljeće:**

crkvena	svjetovna	ostale
glazba	vokalna	vrste
	glazba	

---

**17. stoljeće:**

opera	komorna	orgulje	glasovir	crkvena	ostale
	glazba		(čembalo)	glazba	vrste

---

**18. stoljeće:**

opera	orkestralna	koncerti	komorna	glasovir	crkvena	orgulje	ostale
	glazba		glazba	(čembalo)	glazba		vrste

---

**19. stoljeće:**

opera	orkestralna	koncerti	komorna	glasovir	crkvena	ostale
	glazba		glazba		glazba	vrste

---

**20. stoljeće:**

opera	balet	orkestralna	koncerti	komorna	glasovir	crkvena	ostale
		glazba		glazba		glazba	vrste

---

Nije potrebno posebno isticati različite kriterije po kojima Andreis dijeli vrste niti s njima polemizirati jer o tome postoji obilna literatura,<sup>14</sup> no stanoviti kriterijski

<sup>14</sup> Usp. *ibid.*, 29.

anakronizam jest upravo 20. stoljeće u kojemu se, kako je već istaknuto,<sup>15</sup> sustav glazbenih vrsta potpuno raspao. No Andreis početkom četrdesetih godina prošloga stoljeća to nije ni mogao naslućivati, a kasnije njegove »Povijesti« teorijom se vrsta uopće ni ne bave.

2) Predgovor je u [2] izrazito metodički orijentiran budući da je »ovaj [...] priručnik namijenjen polaznicima visokih i srednjih muzičkih škola kao udžbenik za predmet 'Opća historija muzike'« ([2], sv. I, 1). Andreis se štoviše poziva na nastavni program koji je uvjetovao i dispoziciju građe po svescima: »Prvi dio [...] obuhvata građu od prvih početaka do kraja XVIII. stoljeća; u drugom dijelu [...] bit će obrađen razvoj muzičke historije od Francuske revolucije do danas. Na našim visokim i srednjim muzičkim školama III. godište historije muzike posvećeno je upoznavanju muzike jugoslavenskih naroda, od njenih početaka do najnovijih vremena. Ta će građa biti obrađena u posebnom priručniku.« (*Ibid.*) No znamo da se u konačnoj realizaciji ovako navedena dvosveščana dispozicija nije ispoštovala, tj. zamijenjena je trosveščanom, i to tako da se I. svezak (obj. 1951.) zaključuje XIII. poglavljem o Haydnu i Mozartu, II. svezak (obj. 1952.) VIII. poglavljem o talijanskoj i francuskoj operi do prijelaza u XX. stoljeće i III. svezak (obj. 1954.) VII. poglavljem o muzičkoj kulturi (20. stoljeća) u ostalim evropskim zemljama i u Americi. Andreis razloge ove promjene u koncepciji objašnjava u pogovoru na kraju II. sveska ([2], sv. II, 443-444). Glavni je razlog dakako obilna građa o glazbi 19. stoljeća, koja je zahtijevala daleko više prostora. Isto tako u pogovoru III. svesku Andreis objašnjava zašto nije obrađena »historija jugoslavenske muzike«: »Razvoj muzike jugoslavenskih naroda uči se u muzičkim školama i akademijama kao poseban predmet, pa njegovo gradivo treba obraditi u posebnoj knjizi. Uklopljeno u priručnik opće historije muzike, ono se ne bi moglo iscrpljivo prikazati, s dužnom pažnjom prema svim brojnim i značajnim pojavama u muzičkoj kulturi naših naroda, naročito u njenom novijem razvoju.« ([2], sv. III, 707) Zamisao će se realizirati osam godina kasnije kao kolektivni rad.<sup>16</sup> No važno je ovdje uočiti da Andreisu zacijelo nije uspjelo »jugoslavensku muziku« inkorporirati u svjetske tokove onako kao što je to želio s hrvatskom glazbom u [1], makar u odvojenu poglavljju.

Značajnim se čini napomenuti da [2] Andreis naziva i tretira ne samo kao udžbenik nego i kao **priručnik** i upravo karakterom priručnika mudro opravdava obilje građe: »Posmatran kao udžbenik, ovaj je priručnik očito preopsežan, osobito za srednje muzičke škole. Toga sam odmah od početka bio svjestan. Ali sam smatrao, da studentima muzike (a uz njih i ostalim ljubiteljima te umjetnosti) treba dati i što potpunije vrelo podataka. Kako za vrijeme studija, tako i kasnije, oni će vjerojatno često tražiti odgovor na mnoga pitanja, koja nužno nisu i ne mogu biti obuhvaćena školskim okvirima. Opseg ovog priručnika porastao je upravo stoga,

<sup>15</sup> Usp. Carl DAHLHAUS: *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*, u: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Schott, Mainz 1976, 72-78.

<sup>16</sup> Usp. Josip ANDREIS — Dragotin CVETKO — Stana ĐURIĆ-KLAJN: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb 1962.



što sam želio, da se po mogućnosti u njemu nađu odgovori na što veći broj pitanja s muzičko-historijskog područja.« (*Ibid.*)

No vratimo se Andreisovim konkretnim metodičkim uputama u predgovoru [2] koje su važne zbog izrazite njegove težnje prema zornosti nastave, tj. da bi se izbjeglo suhoparno navođenje podataka: »Predavanja treba bezuvjetno popratiti muzičkim primjerima, osobito u prvom godištu, gdje se studiraju udaljena razdoblja opće muzičke historije. Pri tome će prikladno poslužiti dobre gramofonske ploče, kao i živi primjeri, koje može izvesti na klaviru i sam nastavnik, ali i koji od polaznika (osobito u vezi s odlomcima iz klavirske i vokalne literature).« ([2] sv. I, 1) »Živi primjeri« su, dakako, **notni primjeri** koji su bitna ilustrativna konstanta svih Andreisovih »Povijesti«, ujednačeni po kriteriju svirljivosti, tj. predstavljeni su najčešće kao vrlo informativni klavirski izvadci. Upravo je zbog ove autorove težnje prema zornosti (a i zbog truda koji je polučio svakako vrijedne rezultate) Andreisove »Povijesti« potrebno čitati za klavirom a ne uz stol!

Također se u predgovoru za [2] važnim čini isticanje »muzike slavenskih naroda« kojoj je u II. svesku posvećeno V. poglavlje (»Muzika slavenskih naroda do sredine XIX stoljeća«), a u III. svesku I. i II. poglavlje (»Ruska muzika do Oktobarske revolucije« i »Češko-slovačka i poljska muzika«). U [1] zasigurno nije bilo oportuno Slavene izdvajati kao »nearijevski« narod (premda je u posebnim poglavljima obrađena poljska, češka i ruska glazba), no posebno istaknut status slavenske glazbe u [2] Andreis nipošto ne vezuje uz ideološke ili rasne okolnosti koje su možebitno određivali njezin status u [1], nego se isključivo rukovodi umjetničkom vrijednošću glazbe: »Muzika se kod Slavena dugo vremena razvija usporedo s muzikom drugih evropskih naroda, ponekad sa zakašnjenjem, a vrlo često u znaku epigonstva i eklektizma. Krupan preokret nastaje istom u XIX. stoljeću, kad Slaveni golemim zahvatom obnavljaju evropsku muziku, osvježujući je duboko izvornim djelima svojih majstora, koji utiskuju pečat nacionalnih obilježja svojim brojnim i raznovrsnim kompozicijama.« ([2], sv. I, 2)

3) [3] se tretira kao »drugo, prerađeno izdanje« [2]. Iz Andreisova je predgovora razvidno da je izdavač inzistirao na uštedi prostora pa je zato trosveščani [2] morao biti pretvoren u dvosveščani, kontinuirano paginirani [3] s ukupno 1005 numeriranih stranica. No ipak je taj predgovor i dokument o Andreisovoj historiografskoj pedantnosti i težnji prema predstavljanju suvremenoga stanja istraživanja, premda bi se s obzirom na manjak bibliografije (opet »donekle zbog uštede prostora, ali u prvom redu zato što je u međuvremenu Jugoslavenski leksikografski zavod objavio *Muzičku enciklopediju* [...], u kojoj svaki čitatelj može naći obilne bibliografske podatke u člancima o pojedinim muzičarima« — [3], sv. I, V) to moglo i osporavati. Naime, u [3] su bilješke jedini mogući eventualni orijentiri prema novim bibliografskim izvorima, no bilješke su u Andreisa i inače specifična karaktera, tj. s minimalnim uputnicama na literaturu. O tome ćemo govoriti kasnije, kada budemo raspravljali o bibliografijama.

No upoznajmo se sada s bitnim odrednicama razlike između 2 i 3: »Uspoređujući ovo drugo izdanje s prvim,<sup>17</sup> čitatelj će uočiti mnoge razlike, kako u opsegu tako i u rasporedu građe, grafičkoj slici i načinu ilustriranja. Zbog uštede prostora ovo je izdanje skraćeno [...] Materijal prvog sveska prvog izdanja ne samo što je veoma malo kraćen već je na mnogim mjestima i dopunjen novim podacima. U tom su materijalu prvenstveno provedene korekture što ih je tražilo usklađivanje s današnjim rezultatima muzičke nauke. Prostor koji je u trećem svesku prvog izdanja posvećen muzici našeg vremena u ovom je izdanju čak i povećan, što je shvatljivo ako pomislimo da se u proteklom deceniju pojavilo u evropskim i vanevropskim zemljama mnogo novih imena, od kojih su neka doista značajna. Osim toga, razvoj muzičke umjetnosti nakon drugog svjetskog rata toliko je preobrazio njezin izgled da je trebalo posvetiti dužan prostor svim pojavama koje su pridonijele novoj usmjerenosti što je pokazuju nastojanja velikoga dijela suvremenih kompozitora.« (3, sv. I, V)

Ovaj nas dio Andreisovoga predgovora vodi u dva smjera, jer je tako strukturiran: a) Svakako bi bilo zanimljivo istražiti koji su »današnji rezultati muzičke nauke« korigirali 3 spram 2; b) Andreisov obzir prema »muzici našeg vremena« dokaz je njegova znanstveničkoga poštenja, a opet ukazuje i na njegovu koncepciju historiografije kao istraživanja »povijesti heroja«. Naime, notorna je činjenica da je za glazbu 20. stoljeća Andreis bio vrlo uvjetno kompetentan, no ovdje ga to nije moglo spriječiti da — kao što je slučaj kod nekih historiografa ili glazbenih estetičara — jednostavno ignorira činjenice, svjestan njihove važnosti. A nositelji važnosti tih činjenica su upravo ličnosti, tj. »heroji povijesti«: Andreis možda ne razumije njihovu glazbu ali je svjestan toga da nijedna njegova »Povijest« bez tih ličnosti »heroja« ne nudi objektivnu informaciju čitatelju!

4) 4 je možda najpopularnija i najčešće rabljena Andreisova »Povijest«. Ona je kao pretisak objavljena 1989. godine premda se — kako smo već naveli na početku — u tome izdanju nigdje ne navodi da je riječ o pretisku. U predgovoru Andreis upozorava da je ovo izdanje »znatno prošireno« (3 (4, sv. I, 7). »Dopune i proširenja odnose se u prvom redu na građu koja prikazuje povijesni glazbeni razvoj do kraja XVIII stoljeća te glazbenu umjetnost XX stoljeća. Broj notnih primjera u mnogim je poglavljima povećan kako bi izlaganja u tekstu bila što jasnija. Iza svakog poglavlja navodi se literatura koje nije bilo u drugom izdanju.« (*Ibid.*) Dakle, osim što se ponovno navodi literatura, važna je opet zornost predstavljanja notnim primjerima na čiju je važnost Andreis već bio upozorio u 2.

No naročito je zanimljivo istaknuti ponovnu težnju za integracijom »glazbe jugoslavenskih naroda« u cjelinu opće povijesti, a to se ovdje dešava na specifičan način: »U prijašnjim izdanjima ovoga priručnika nije bilo riječi o glazbi jugoslavenskih naroda. Ovo izdanje donosi i kraći pregled glazbene kulture

<sup>17</sup> Očito je da se 1 kao stvarno prvo izdanje prešućuje. Nije posebno potrebno navoditi zašto! — Op. N. G.

pojedinih naroda Jugoslavije, izuzevši Hrvate, jer je razvoju njihove glazbe posvećena posebna knjiga ovoga ciklusa. No, na pojedinim mjestima, u tekstovima koji prikazuju opću povijest glazbe, spomenuti su i najistaknutiji hrvatski skladatelji kako bi se mogle načiniti korisne povijesne usporedbe i pratiti uklapanje hrvatskih glazbenih dostignuća u evropske glazbene tokove.« (4, sv. I, 7-8)

Kako je Andreis određene skladatelje »glazbe jugoslavenskih naroda« uvrstio u različite kontekste opće povijesti glazbe?

a) Jedino opsežno poglavlje koje bi odgovaralo »kraćem pregledu glazbene kulture pojedinih naroda Jugoslavije, izuzevši Hrvate« (4, sv. I, 7) bilo bi podpoglavljje pod naslovom »Jugoslavija« (4, sv. III, 602-644) u posljednjem velikom poglavlju koje je naslovljeno »Glazbena kultura u ostalim evropskim i izvan evropskim zemljama«. Tu se u posebnim podpoglavljima predstavlja Hrvatska (4, sv. III, 602-603), Slovenija (4, sv. III, 603-616), Srbija (4, sv. III, 616-633), Makedonija (4, sv. III, 633-637), Bosna i Hercegovina (4, sv. III, 638-641), Crna Gora (4, sv. III, 642-643) i Kosovo (4, sv. III, 643-644). Budući da je IV. sv. 4 *Povijest hrvatske glazbe*, logično je da je Hrvatskoj posvećeno najmanje prostora, točno onako kako je Andreis i upozorio u predgovoru za 4.

No u poglavlju »Slavenske zemlje u XVIII. stoljeću« (4, sv. II, 120-122) spominju se Hrvati i Slovenci: »Ostali su (osim Srba u Vojvodini) potpuno paralizirani turskom dominacijom.« (4, sv. II, 121) A u poglavlju »Glazba [XIX. stoljeća] u ostalim slavenskim zemljama« (4, sv. II, 401-402) spominje se Hrvatska, Slovenija i Srbija, dok se u poglavlju »Balkanski Slaveni u drugoj polovini XIX. stoljeća« (4, sv. III, 35-36) opet spominje Hrvatska, Slovenija, Srbija, ali i Bugarska.

b) Navedimo sada koje je hrvatske skladatelje Andreis uvrstio u tri sveska svoje opće opovijesti glazbe. Nastojat ćemo posebno pratiti kako ih je uklapao u kontekste opće povijesti:

**Julije Bajamonti** spominje se u poglavlju »Slavenske zemlje u XVIII stoljeću« kao »autor brojnih crkvenih djela i prvog sačuvanog hrvatskog oratorija« (4, sv. II, 121).

**Krešimir Baranović** spominje se kao značajni skladatelj koji sklada pod utjecajem folklor (4, sv. III, 160) i »kao predstavnik nacionalnoga pravca u glazbi« u podpoglavljju »Hrvatska« u poglavlju »Jugoslavija« (4, sv. III, 603, 160).

**Petar Bergamo** spominje se u poglavlju »Srbija« kao instrumentator baleta *Čovjek koji je ukrao sunce* Vojislava Vučkovića (4, sv. III, 627).

**Blagoje Bersa** spominje se u podpoglavljju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji »nakon tzv. Zajčeva razdoblja [...] unapređuju hrvatsku glazbu, obogaćujući glazbenu pozornicu [...] kao i orkestralne, komorne, klavirske i vokalne oblike« (4, sv. III, 603).

**Bruno Bjelinski** spominje se u podpoglavljju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji, nakon »generacije 1906.« (Papandopulo, Cipra, Brkanović), »dalje izgrađuju hrvatsku glazbenu kulturu« (4, sv. III, 603).

- Franciscus Bossinensis** »(Franjo Bosanac), Hrvat iz Bosne« (4, sv. I, 228-229), spominje se uz notni primjer frotole za glas uz pratnju lutnje a u sklopu poglavlja o vokalnoj glazbi renesanse; zatim ga se navodi s drugim hrvatskim skladateljima iz istoga razdoblja (Andrea de Antiquis, Andrija Patricij, Julije Skjavetić) (4, sv. I, 287) i u kontekstu obrade frotola za jedan glas i instrumentalnu pratnju (4, sv. I, 288) te u poglavlju »Glazba za lutnju« a u vezi s ričerkarom (4, sv. I, 292 — bilj. 102) itd. U (4, sv. III, 638, spominje ga se u podpoglavlju »Bosna i Hercegovina«.
- Ivan Brkanović** označen je u podpoglavlju »Hrvatska« »jakom umjetničkom individualnošću«, zajedno s Ciprom i Papandopulom (4, sv. III, 603), a u »Uvodu u glazbenu kulturu našeg doba« određuje ga se pripadnikom nacionalnoga stila po oslanjanju na folklor (4, sv. III, 160).
- Toma Cecchini** navodi se u poglavlju »Slavenske zemlje u XVII stoljeću« (4, sv. I, 431).
- Milo Cipra** označen je u podpoglavlju »Hrvatska« »jakom umjetničkom individualnošću«, zajedno s Papandopulom i Brkanovićem (4, sv. III, 603) a u »Uvodu u glazbenu kulturu našeg doba« određuje ga se pripadnikom nacionalnoga stila po oslanjanju na folklor (4, sv. III, 160). Također mu se pripisuju, »barem u nekim skladbama«, i neoklasicistička obilježja (4, sv. III, 159).
- Dubravko Detoni** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji, nakon »generacije 1906.« (Papandopulo, Cipra, Brkanović), »dalje izgrađuju hrvatsku glazbenu kulturu« (4, sv. III, 603).
- Antun Dobronić** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini skladatelja koji su »bili odani nacionalnom pravcu u glazbi« (4, sv. III, 603).
- Franjo Dugan** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji »nakon tzv. Zajčeva razdoblja [...] unapređuju hrvatsku glazbu, obogaćujući glazbenu pozornicu [...] kao i orkestralne, komorne, klavirske i vokalne oblike« (4, sv. III, 603).
- Đuro Eisenhuth** spominje se u poglavlju »Balkanski Slaveni u drugoj polovini XIX. stoljeća« (4, sv. III, 35).
- Jakov Gotovac** spominje se kao značajni skladatelj koji sklada pod utjecajem folklor (4, sv. III, 160) i u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini skladatelja koji su »bili odani nacionalnom pravcu u glazbi« (4, sv. III, 603).
- Milan Grgić** spominje se — zajedno s Alfijem Kabiljom i Đelom Jusićem — po utjecaju mjuzikla na našu sredinu (4, sv. III, 583).
- Josip Hatze** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji »nakon tzv. Zajčeva razdoblja [...] unapređuju hrvatsku glazbu, obogaćujući glazbenu pozornicu [...] kao i orkestralne, komorne, klavirske i vokalne oblike« (4, sv. III, 603).

- Stanko Horvat** spominje se u podpoglavljju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji, nakon »generacije 1906.« (Papandopulo, Cipra, Brkanović), »dalje izgrađuju hrvatsku glazbenu kulturu« (4, sv. III, 603).
- Amand [Amando] Ivančić** »(za kojega nije sasvim pouzdano da je Hrvat, jer bi mogao biti i Slovenac)« spominje se u poglavljju »Slavenske zemlje u XVIII stoljeću« (4, sv. II, 121).
- Ivan Mane Jarnović** spominje se po violinskim koncertima koji su »svakako utjecal[i] na razvoj te glazbene forme u Francuskoj« (4, sv. II, 48) te u poglavljju »Slavenske zemlje u XVIII stoljeću« (4, sv. II, 121).
- Vinko Jelić** spominje se u poglavljju »Glazba za lutnju« a u vezi s ričerkarom (4, sv. I, 292 — bilj. 102); zatim kao autora zbirke duhovnih koncerata *Parnassia militia* u poglavljju »Predstavnici talijanske oratorijske i crkvene glazbe« (4, sv. I, 392 — bilj. 136), u poglavljju »Glazba za lutnju« a u vezi s ričerkarom (4, sv. I, 292 — bilj. 102) te u poglavljju »Slavenske zemlje u XVII stoljeću« (4, sv. I, 431).
- Đelo Jusić** spominje se — zajedno s Alfijem Kabiljom i Milanom Grgićem — po utjecaju mjuzikla na našu sredinu (4, sv. III, 583).
- Alfi Kabiljo** spominje se — zajedno s Milanom Grgićem i Đelom Jusićem — po utjecaju mjuzikla na našu sredinu (4, sv. III, 583).
- Milko Kelemen** spominje se u podpoglavljju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji, nakon »generacije 1906.« (Papandopulo, Cipra, Brkanović), »dalje izgrađuju hrvatsku glazbenu kulturu«. Također se navodi da je stekao »veliki ugled u inozemstvu« (4, sv. III, 603).
- Fran Lhotka** spominje se u podpoglavljju »Hrvatska« u skupini skladatelja koji su »bili odani nacionalnom pravcu u glazbi« (4, sv. III, 603).
- Ivo Lhotka-Kalinski** spominje se u podpoglavljju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji, nakon »generacije 1906.« (Papandopulo, Cipra, Brkanović), »dalje izgrađuju hrvatsku glazbenu kulturu« (4, sv. III, 603).
- Ferdo Livadić**, »autor pjesama i manjeg broja klavirskih djela«, spominje se u poglavljju »Glazba [XIX. stoljeća] u ostalim slavenskim zemljama« (4, sv. II, 401).
- Ivan Lukačić** sa zbirkom *Sacrae Cantiones* spominje se u poglavljju »Predstavnici talijanske oratorijske i crkvene glazbe« (4, sv. I, 392 — bilj. 137) te u poglavljju »Slavenske zemlje u XVII stoljeću« (4, sv. I, 431).
- Ivo Malec** spominje se u podpoglavljju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji, nakon »generacije 1906.« (Papandopulo, Cipra, Brkanović), »dalje izgrađuju hrvatsku glazbenu kulturu«. Također se navodi da je stekao »veliki ugled u inozemstvu« (4, sv. III, 603).
- Ivan Matetić Ronjgov** spominje se u podpoglavljju »Hrvatska« u skupini skladatelja koji su »bili odani nacionalnom pravcu u glazbi« (4, sv. III, 603).

- Rudolf Matz** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini skladatelja koji su »bili odani nacionalnom pravcu u glazbi« (4, sv. III, 603).
- Andrija Motovunjanin** (Andrea de Antiquis) navodi se s drugim hrvatskim skladateljima iz renesanse (Franciscus Bossinensis, Andrija Patricij, Julije Skjavetić) (4, sv. I, 287), zatim kao »nakladnika, tiskara i skladatelja u Veneciji« (4, sv. I, 301) itd.
- Vilko Novak** spominje se u poglavlju »Balkanski Slaveni u drugoj polovini XIX. stoljeća« (4, sv. III, 35).
- Krsto Odak** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini skladatelja koji su »bili odani nacionalnom pravcu u glazbi« (4, sv. III, 603).
- Boris Papandopulo** označen je u podpoglavlju »Hrvatska« »jakom umjetničkom individualnošću«, zajedno s Ciprom i Brkanovićem (4, sv. III, 603), a u »Uvodu u glazbenu kulturu našeg doba« određuje ga se pripadnikom nacionalnoga stila po oslanjanju na folklor (4, sv. III, 160). Također mu se pripisuju, »barem u nekim skladbama«, i neoklasicistička obilježja (4, sv. III, 159).
- Dora Pejačević** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji »nakon tzv. Zajčeva razdoblja [...] unapređuju hrvatsku glazbu, obogaćujući glazbenu pozornicu [...] kao i orkestralne, komorne, klavirske i vokalne oblike« (4, sv. III, 603).
- Fortunat Pintarić** spominje se u poglavlju »Glazba [XIX. stoljeća] u ostalim slavenskim zemljama« (4, sv. II, 401).
- Mladen Pozajić** spominje se u podpoglavlju »Bosna i Hercegovina« kao dio hrvatske dijaspore u Sarajevu čiji će se »rad iscrpnije prikazati u slijedećoj knjizi ovoga glazbeno-povijesnog ciklusa« (4, sv. III, 640).
- Ruben Radica** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji, nakon »generacije 1906.« (Papandopulo, Cipra, Brkanović), »dalje izgrađuju hrvatsku glazbenu kulturu« (4, sv. III, 603).
- Josip Raffaelli** spominje se u poglavlju »Slavenske zemlje u XVIII stoljeću« (4, sv. II, 121).
- Cvjetko Rihtman** spominje se u podpoglavlju »Bosna i Hercegovina« kao dio hrvatske dijaspore u Sarajevu čiji će se »rad iscrpnije prikazati u slijedećoj knjizi ovoga glazbeno-povijesnog ciklusa« (4, sv. III, 640).
- Vjekoslav Rosenberg Ružić** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji »nakon tzv. Zajčeva razdoblja [...] unapređuju hrvatsku glazbu, obogaćujući glazbenu pozornicu [...] kao i orkestralne, komorne, klavirske i vokalne oblike« (4, sv. III, 603).
- Branimir Sakač** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji, nakon »generacije 1906.« (Papandopulo, Cipra, Brkanović), »dalje izgrađuju hrvatsku glazbenu kulturu« (4, sv. III, 603).

- Julije Skjavetić** navodi se s drugim hrvatskim skladateljima iz renesanse (Franciscus Bossinensis, Andrija Patricij) (4) sv. I, 287).
- Josip Slavenski** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini skladatelja koji su »bili odani nacionalnom pravcu u glazbi« (4) sv. III, 603).
- Antun i Luka Sorkočević** spominju se u poglavlju »Slavenske zemlje u XVIII stoljeću« (4) sv. II, 121).
- Stjepan N. Spadina** spominje se u poglavlju »Slavenske zemlje u XVIII stoljeću« (4) sv. II, 121).
- Francesco Spongia [Sponga] Usper** — navodi se da je rodom iz Poreča a notni primjer od svega dva i pol takta na ovome mjestu nipošto ne djeluje kao relevantna informacija (kao autor transkripcije naveden je stanoviti A. Toni) (4) sv. I, 418-419).
- Mladen Stahuljak** spominje se u podpoglavlju »Bosna i Hercegovina« kao dio hrvatske dijaspore u Sarajevu čiji će se »rad iscrpnije prikazati u slijedećoj knjizi ovoga glazbeno-povijesnog ciklusa« (4) sv. III, 640).
- Ivan Šibenčanin** (Giovanni Sebenico) navodi se u poglavlju »Slavenske zemlje u XVII stoljeću« (4) sv. I, 431).
- Božidar Širola** spominje se kao značajni skladatelj koji sklada pod utjecajem folklor (4) sv. III, 160) i u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini skladatelja koji su »bili odani nacionalnom pravcu u glazbi« (4) sv. III, 603).
- Miroslav Špiler** spominje se u podpoglavlju »Bosna i Hercegovina« kao dio hrvatske dijaspore u Sarajevu čiji će se »rad iscrpnije prikazati u slijedećoj knjizi ovoga glazbeno-povijesnog ciklusa« (4) sv. III, 640).
- Stjepan Šulek** spominje se u podpoglavlju »Hrvatska« u skupini glazbenika koji, nakon »generacije 1906.« (Papandopulo, Cipra, Brkanović), »dalje izgrađuju hrvatsku glazbenu kulturu« (4) sv. III, 603).
- Franjo Vilhar-Kalski** spominje se u poglavlju »Balkanski Slaveni u drugoj polovini XIX. stoljeća« (4) sv. III, 35).
- Juraj Karlo Wisner-Morgenstern** spominje se u poglavlju »Glazba [XIX. stoljeća] u ostalim slavenskim zemljama« kao »izvrstan organizator zagrebačkoga glazbenog života (4) sv. II, 401).
- Ivan Zajc** spominje se po ugledu što ga je u Beču uživao kao operetni skladatelj (4) sv. III, 92) i u poglavlju »Balkanski Slaveni u drugoj polovini XIX. stoljeća« (4) sv. III, 35).

Iz ovoga je pregleda vidljivo da je Andreisu ponajprije stalo do što reprezentativnijega i potpunijega »kataloga imena«. Osim nekih sitnih dvojbi, koje ne zavrjeđuju dublju raspravu, može se utvrditi da je izbor doista reprezentativan. No drugo je pitanje problem kontekstualizacije, tj. kriterija po kojima određeni skladatelji zavrjeđuju »skok« iz nacionalne u opću povijest glazbe. Lako je uočiti

da tu Andreis barata određenim šablonama, naročito kada je riječ o predstavnicima hrvatske glazbe 20. stoljeća. No »katalog imena«, kako smo već imali prilike utvrditi baš u vezi s glazbom 20. stoljeća u [3], podudaran je s »poviješću heroja«. Ako pregledavamo kazala imena u Andreisovim »Povijestima«, a naročito u [4], teško da ćemo moći pronaći manjkavosti i propuste. Drugo je pitanje kakva se informacija o tim imenima nudi u povijesnim kontekstima u koje ih se smješta, tj. kako se interpretira i obrazlaže njihov status »heroja«, naročito s obzirom na glazbu samu. S toga motrišta treba suditi i o ovome izboru reprezentativnih predstavnika hrvatske glazbe u [4]!

\*\*\*

Razmotrimo sada i Andreisov pristup periodizaciji. Poznato je, naime, da je već sam periodizacijski zahvat svojevrsna autorska interpretacija historijskih činjenica, »ukupnosti prošlih događaja (res gestae)«, ono po čemu one postaju »priča o prošlosti, u stanovitu smislu narativni tekst (historia rerum gestarum)«. <sup>18</sup> Ovdje donosimo usporedni pregled periodizacije u [1], [2], [3] i [4] po glavnim poglavljima koja su označena arapskim brojevima u kontinuiranu slijedu, odnosno — rimskim brojevima u zagradama — onako kako ih se označava u izvorniku. Podcrtana su ona poglavlja koja se ne odnose na kronološki slijed:

[1]	[2]	[3]	[4]
<u>Predgovor</u>	<u>Predgovor</u>	<u>Predgovor</u>	<u>Predgovor</u>
<u>Popis slika</u>	<u>Uvod. Što je historija muzike?</u>		
<u>Uvod</u>	<u>— Izvori za proučavanje historije muzike</u>		
1. (I.) Glazba starih naroda	1. (I.) Muzička kultura prvobitne društvene zajednice	1. (I.) Muzička kultura prvobitne zajednice	(1.) Glazbena kultura prvobitne društvene zajednice

<sup>18</sup> Usp. Rainer LEITNER: Wanderer zwischen Wirklichkeiten: Doderers Realität als Apperzeptionsverweigerung, u: Jeff Bernard — Peter Grzybek — Gloria Withalm (ur.): *Modellierung von Geschichte und Kultur*, Österreichische Gesellschaft für Semiotik, Wien 2000, 828; usp. također Nikša GLIGO: Historija — povijest — slušanje/izvođenje, *Theoria*, 2 (2000), 11-13; Nikša GLIGO: Pisanje povijesti kao pisanje pripovijesti: spas u književnosti u bijegu od znanosti?, *Muzika* (Sarajevo), 6 (2002) 2, 64-75.



	2. (II.) Muzika u životu starih kulturnih naroda Istoka	2. (II.) Muzika u životu starih istočnih civilizacija	(2.) Glazba u životu izvaneuropskih civilizacija Bliskog i Dalekog Istoka
	3. (III.) Muzička kultura Antike	3. (III.) Muzička kultura Antike	(3.) Antička glazbena kultura
2. (II.) Srednji vijek 3. (III.) Europska glazba u doba Nizozemaca	4. (IV.) Jednoglasje srednjeg vijeka 5. (V.) Višeglasje srednjeg vijeka	4. (IV.) Muzička kultura srednjeg vijeka i rane renesanse	(4.) Glazbena kultura srednjeg vijeka i rane renesanse
	6. (VI.) Muzička kultura XVI. stoljeća	5. (V.) Šesnaesto — renesansa	(5.) Šesnaesto stoljeće. Renesansa
4. (IV.) Postanak opere 5. (V.) Oratorij i crkvena glazba 17. vijeka 6. (VI.) Instrumentalna glazba 17. vijeka 7. (VII.) Händel 8. (VIII.) Bach	7. (VII.) Muzika u razdoblju baroka — pojava i razvoj opere 8. (VIII.) Duhovna muzika baroka — razvoj oratorija 9. (IX.) Instrumentalna muzika u XVII. stoljeću	6. (VI.) Sedamnaesto stoljeće — muzički barok 7. (VII.) Osamnaesto stoljeće — barok — rokoko — klasika	(6.) Sedamnaesto stoljeće. Glazbeni barok
9. (IX.) Talijanska i francuska opera u 18. vijeku 10. (X.) Gluckova reforma opere 11. (XI.) Instrumentalna glazba u 18. vijeku. Postanak klasične sonate i simfonije 12. (XII.) Haydn 13. (XIII.) Mozart	10. (X.) Händel i Bach 11. (XI.) Opera u XVIII. stoljeću 12. (XII.) Instrumentalna muzika u 18. stoljeću 13. (XIII.) Haydn i Mozart  <u>Imenik</u>  <u>Stvarno kazalo</u> <sup>19</sup>  <u>Popis slika</u>	8. (VIII.) Od početka devetnaestoga stoljeća do prvog svjetskog rata — I. dio 9. (IX.) Od početka devetnaestoga stoljeća do prvog svjetskog rata — II. dio	(7.) Osamnaesto stoljeće. Barok — rokoko — klasika  <u>Kazalo imena</u> <u>Kazalo pojmova</u>  (8.) Osamnaesto stoljeće (nastavak). Instrumentalna glazba (9.) Haydn i Mozart (10.) Slavonske zemlje u XVIII stoljeću (11.) Francuska revolucija i glazba

<sup>19</sup> U II. i III. sv. ovo kazalo (tj. kazalo pojmova) manjka!

14. (XIV.) Beethoven	14. (I.) Uvod	(12.) Uvod u glazbu
15. (XV.) Njemački romantičari	u muziku	19. stoljeća
16. (XVI.) Francuska i talijanska opera u prvoj polovini 19. vijeka	XIX. stoljeća	(13.) Beethoven
17. (XVII.) Berlioz i programna glazba	15. (II.) Beethoven	(14.) Glazbeni romantizam u Njemačkoj u prvoj polovini XIX stoljeća
18. (XVIII.) Richard Wagner	16. (III.) Muzički romantizam u Njemačkoj u prvoj polovini XIX stoljeća	(15.) Francuska i talijanska opera u prvoj polovini XIX stoljeća
19. (XIX.) Franz Liszt	17. (IV.) Francuska i talijanska opera u prvoj polovini XIX stoljeća	16.) Glazba slavenskih naroda do sredine XIX stoljeća
20. (XX.) Johannes Brahms — Anton Bruckner	18. (V.) Muzika slavenskih naroda do sredine XIX stoljeća	(17.) Razvoj programne glazbe. Djelatnost Berlioza i Liszta
21. (XXI.) Opera u drugoj polovini 19. vijeka	19. (VI.) Razvoj programne muzike — djelatnost Berlioza i Liszta	(18.) Wagner i reforma opere
22. (XXII.) César Franck i njegova škola	20. (VII.) Wagner i reforma opere	(19.) Talijanska i francuska opera do prijelaza u XX stoljeće
	21. (VIII.) Talijanska i francuska opera do prijelaza u XX. stoljeće	20.) Slavenska glazba do prijelaza u XX stoljeće. Ruska glazba do oktobarske revolucije
	<u>Pogovor</u>	<u>Kazalo pojмова</u>
	<u>Imenik</u>	<u>Kazalo imena</u>
	<u>Popis slika</u>	(21.) Češko-slovačka i poljska glazba
	22. (I.) Slavenska muzika do prijelaza u XX. stoljeće/Ruska muzika do Oktobarske revolucije	(22.) Balkanski Slaveni u drugoj polovini XIX stoljeća
	23. (II.) Slavenska muzika do prijelaza u XX. stoljeće/Češko-slovačka i poljska muzika	(23.) Predstavnici njemačke glazbe do prijelaza u XX stoljeće
	24. (III.) Predstavnici njemačke muzike do prijelaza	(24.) Obnova francuske glazbe

u XX. stoljeće 25. (IV.) Obnova francuske muzike			
23. (XXIII.) Suvremena njemačka glazba	26. (V.) Uvod u muzičku kulturu XX. stoljeća	10. (X.) Muzička kultura našeg vremena	(25.) Dvadeseto stoljeće/Uvod u glazbenu kulturu našega vremena
24. (XXIV.) Suvremena francuska glazba	27. (VI.) Nastojanja i postignuća u Francuskoj, Njemačkoj, Italiji, Čehoslovačkoj,	<u>Stvarno kazalo</u>	(26.) Nastojanja i dostignuća u Francuskoj, Njemačkoj, Italiji, Čehoslovačkoj,
25. (XXV.) Glazba u Poljaka	Engleskoj i u Sovjetskom Savezu	<u>Imenik</u>	Engleskoj i u Sovjetskom Savezu
26. (XXVI.) Glazba u Čeha	28. (VII.) Muzička kultura u ostalim evropskim zemljama u Americi	<u>Popis slika</u>	(27.) Glazbena kultura u ostalim evropskim i izvan evropskim zemljama
27. (XXVII.) Ruska glazba	<u>Pogovor</u>		<u>Kazalo pojmova</u>
28. (XXVIII.) Suvremena glazba u ostaloj Europi i američka glazba	<u>Imenik</u>		<u>Kazalo imena</u>
29. (XXIX.) Hrvati	<u>Popis slika</u>		
<u>Dodatak. Glazba kao znanost i reproduktivna umjetnost</u>			
<u>Upotrijebljena literatura</u>			
<u>Pregled kronološkog razvoja pojedinih glazbenih vrsta u tablicama (od 15. stoljeća do danas)</u>			
<u>Imenik</u>			
1	2	3	4

Ovaj tabelarni pregled govori sam za sebe, no svejedno bi se moralo naglasiti sljedeće:  
1) [1] je zapravo jezgra, klica iz koje kreću svi daljnji Andreisovi »projekti« periodizacije kao proširenje i razrada te jezgre.

- 2) U [1] se već vidi da će se periodizacija vršiti po četirima kriterijima:
- a) po općim povijesnim razdobljima (npr. srednji vijek);
  - b) po vrstama (npr. opera, oratorij itd.);
  - c) po važnim ličnostima kao »povijest heroja« (npr. Haydn, Mozart, Beethoven itd.);
  - d) po nacijama, regijama ili državama (npr. »Suvremena glazba u ostaloj Europi i američka glazba« itd.).

Zasigurno se Andreis nije nikada temeljito bavio teorijom periodizacije i njezinim problemima. Zadatku je, dakle, najvjerojatnije prišao instinktivno, slijedeći možda koncepciju »razvoja muzičke umjetnosti« u 1. i 2. »temeljnog pitanju« što ih je obrazložio u Uvodu u [2] a koja smo prethodno analizirali, no možda isto tako predmnjevajući ulogu što bi je njegove »Povijesti« morale odigrati u znanstvenom, obrazovnom i prosvjetiteljskom pogledu. Kostur u [1], kojemu je nemoguće pronaći uzor, no nije ga ni potrebno tražiti jer razdoblja uzorno sistematizira, pokazao se u tom smislu višestruko učinkovitim, pa nije nikakvo čudo što je upravo njega Andreis dalje pomno razvijao. Njegova se učinkovitost očituje ponajprije u afirmiranju **kompilacijskoga pozitivizma** kao rezultata rabljenih historiografskih metoda. I zato je nezahvalno (a i nepotrebno) Andreisov periodizacijski sustav podvrgavati kakvoj temeljitoj kritici s motrišta (suvremenih) teorija periodizacije.<sup>20</sup> Njegove su »Povijesti« ostavile toliko dubok trag u našoj povijesnoj svijesti o glazbi (od amaterske do najviše profesionalne razine), da bi kritika periodizacijskoga sustava samo izazvala nepotrebne nesporazume. Uostalom, lako se složiti s činjenicom da nijedan sustav nije savršen, i to upravo zato što sam po sebi predstavlja čin interpretacije historijskih činjenica, dakle nipošto ne može pretendirati na to da bude najbolji i jedini.

\*\*\*

Osim notnim primjerima — ili, kako ih on naziva, »živim primjerima« [2], sv. I, 1) — Andreisove »Povijesti« obiluju slikovnom ilustracijskom građom. U [1] se u podnaslovu eksplicitno navodi da je riječ o knjizi »s primjerima u notama, reprodukcijama rukopisa i slikama«, štoviše navodi se i izvor »slika i rukopisa«:

»KINSKY: GESCHICHTE DER MUSIK IN BILDERN  
naklada: Breitkopf & Härtel — Leipzig  
s dopuštenjem nakladnika.« [1], IV<sup>21</sup>)

<sup>20</sup> Usp. npr. Glenn STANLEY: *Historiography*, u: Stanley SADIE (ur.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>2</sup> (sv. XI), Oxford University Press, New York 2001, 552b-555a.

<sup>21</sup> Bibliografski podatak o izvoru nije baš posve točan jer u njemu manjka godina izdanja (1929) a suradnici Georga Kinskoga bili su Robert M. Haas i Hans Schnoor.

Budući da se notnim primjerima, izuzetno vrijednoj sastavnici Andreisovih »Povijesti«, nema što prigovoriti (premda bi bilo korisno na temelju primjera proučiti postupke po kojima su se oni prilagođavali tehničkim uvjetima knjiga), isto se ne bi moglo reći za nenotacijske ilustracije, za »reprodukcije rukopisa i slika«. Zanimljivo je da se problemi koji su iskršli već u [1] nisu riješili ni u jednoj Andreisovoj »Povijesti«. Možda je zato korisno na njih upozoriti unatoč tomu što nije riječ o problemu historiografske metode nego o načinu knjiške prezentacije.

U [1], XIII-XIV autor navodi »popis slika« u kojemu »broj označuje redni broj slike«, što je kako neuobičajeno tako i nepraktično. Naime, slike su u knjizi tiskane na kvalitetnijem papiru (vjerojatno radi bolje reprodukcije) i umetnuti su bez paginacije u paginirani tekst.<sup>22</sup> U popisu su, međutim, poredane abecednim redom (umjesto kronološkoga, tj. brojanoga, što bismo prije očekivali), no ne po baš sasvim preciznim kriterijima. Navedimo nekoliko primjera:

Kao sl. br. 1 naveden je »Euripidov 'Orest'« ([1], XIII) premda u potpisu pod sliku stoji »Odlomak iz Euripidova 'Oresta'«;

kao sl. br. 5 navedena su »Egipatska glazbala« (*ibid.*) premda u potpisu pod sliku stoji »Skupina egipatskih glazbala (Berlin, Egipatski muzej)«;

kao sl. br. 11 navedene su »Minijature iz srednjeg vijeka (Kralj David svira harfu, vielu i psaltir)« (*ibid.*) premda u potpisu pod sliku stoji »Sredovječne minijature iz 13. stoljeća (Kralj David svira harfu, vielu i psaltir)«;<sup>23</sup>

kao sl. br. 16 navedena je »Vještina u glazbi (drvorez H. Burkmaira) ([1], 14) premda u potpisu pod sliku stoji »Vještina u glazbi. Drvorez Hans Burgkmaira iz početka 16. vijeka«.<sup>24</sup>

Itd.

Lako je prozrijeti zašto se Andreisu omakla ovakva nespretnost! »Popis slika« očito je složio abecednim redom radi lakšega snalaženja pa zato nazivi iz popisa nisu uvijek podudarni s potpisima pod slike. Vidljivo je to iz obilja skladateljskih portreta, no i iz Andreisove potrebe da se u abecednome popisu svakako nađe Kralj David. Tako u popisu nailazimo na formulaciju »David Kralj svira orgulje« ([1], XIII) koji se odnosi na sl. br. 12 koja je razumljivo potpisana »Kralj David svira orgulje«. No istodobno se iz nerazumljivih razloga ne upućuje na prethodno spomenutu sl. 11 koja se također odnosi na Kralja Davida.

U kasnijim će »Povijestima« Andreis nastojati riješiti ove nespretnosti. Ali kako?

<sup>22</sup> Sl. 1-4 između str. 16 i 17, sl. 5-10 između str. 32 i 33, sl. 11-16 između str. 48 i 49, sl. 17-22 između str. 64 i 65, sl. 23-28 između str. 80 i 81, sl. 29-35 između str. 96 i 97, sl. 36-41 između str. 144 i 145, sl. 42-49 između str. 176 i 177, sl. 50-53 između str. 208 i 209, sl. 54-60 između str. 240 i 241, sl. 61-69 između str. 288 i 289, sl. 70-75 između str. 352 i 353, sl. 76-82 između str. 400 i 401, sl. 83-90 između str. 432 i 433, sl. 91-98 između str. 496 i 497 i sl. 99-106 između str. 576 i 577.

<sup>23</sup> Ako se minijature gledaju s lijeva na desno, poredak je instrumenata drugačiji: harfa, psaltir, viela. No čini se da gudački instrument u trećoj minijaturi nije preporučljivo identificirati kao vielu jer se taj naziv ne vezuje uz židovski instrumentarij. Usp. Wolfgang RUF (ur.): *Lexikon Musikinstrumente*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim — Wien — Zürich 1991, 97 = natuknica »Davidsharfe«.

<sup>24</sup> Dakako, riječ je o Hansu Burgkmairu (1473-1531) a ne o Burkmairu!

[2] sadrži ilustracijsku građu u tekstu i na nepaginiranim umetcima. U »Popisu slika« ([2], sv. I, 516-518; sv. II, 452-454; sv. III, 728-731) Andreis te nepaginirane ilustracije numerira ili brojem suprotne stranice ili tako da navede obje stranice među koje je umetnut. Tako je npr. Rameauov portret na nepaginiranom umetku u popisu označen sa str. 352, Lisztov sa str. 320 a Stravinskiev sa str. 560-561. Kriterij, dakle, nije ujednačen. No nije ujednačen ni u »Popisu slika«, tj. daleko je razrađeniji i spretniji za snalaženje u II. i III. nego u I. sv.

[3] je, u potrazi za što boljim i praktičnijim rješenjem, opet zbrkan! Andreis »Popis slika« ([3], sv. III, 1002-1005) dijeli na »Portrete« i na »Ostale priloge«. Ovoga puta nepaginirane umetnute listove naziva »tablama« i numerira ih rimskim brojevima, te mu je tako posve lako na njih referirati. »Ostali prilozi« su, međutim, iz posve nerazumljivih razloga, popisani slijedom paginacije (a ne abecednim redom kao u 1), tako da se u tome popisu vrlo teško snalaziti. Mogli bismo iz puke zabave jedino slijediti »ostale primjere« kao vizualne a ne tekstovne elemente povijesnoga kontinuiteta. No to zasigurno nije razlog što su ovako poredani.

[4] ne sadrži nikakve nepaginirane umetke — ali na žalost ni popis ilustracija!

Zanimljivo je napomenuti da za notne primjere Andreis sugerira način njihove uporabe (usp. cit. iz predgovora [2], sv. I, 1), dok za korištenje ostale ilustracijske građe inicijativu na zanimljiv način prepusta nastavniku: »Što se tiče ostalog ilustrativnog materijala, u priručniku ga u stanovitoj mjeri također ima. Ako je nastavnik u mogućnosti, neka ga upotpuni i proširi.« ([2], sv. I, 1) Moglo bi se zaključiti da se već u [2] Andreis zapravo nije imao namjeru baviti ovdje navedenim knjiško-tehničkim problemima!

\*\*\*

Bibliografije su vrlo bitan dio Andreisovih »Povijesti«. Riječ je mahom o knjigama, vrlo rijetko o jedinicama iz zbornika ili časopisa. U [1], 661, spominju se npr. »godišta glazbenih časopisa: 'La revue musicale' (Paris), 'Die Musik' (Berlin), 'La rassegna musicale' (Torino), 'Sv. Cecilija' (Zagreb), 'Zvuk' (Beograd), 'Muzički glasnik' (Beograd), 'Cerkveni glasbenik' (Ljubljana)«, no nijedna posebna bibliografska jedinica iz njih. Bibliografske jedinice navode se po Prezimenu, I.[menu], Naslovu, Gradu izdanja i godini izdanja. Izdavač se, dakle, ne navodi! U [1] i [2] poredak je abecedni po prezimenima, u [4] pak kronološki, od najstarijih izdanja prema najnovijima. Bibliografije su doista internacionalne: Osim na engleskome, njemačkome, francuskome, talijanskome i ruskome jeziku nailazimo i na jedinice na češkom, nizozemskom, poljskom itd. Potkrale su se, doduše, neke pogriješke, no ovo nije mjesto na kojemu bi trebalo na njih ukazivati i ispravljati ih.

Svakako fascinira aktualnost Andreisovih bibliografija koju potvrđuju donji podaci. Do njih se došlo tako da su se od određene početne godine unosile bibliografske jedinice po godini najrecentnijega izdanja, bila to godina prijevoda (na ma koji strani jezik koji navodi Andreis) ili pak godina eventualnoga pretiska.

U pravilu se Andreis trudi navesti godinu prvoga i najrecentnijega izdanja, također vrlo često i godine objavljivanja prijevoda. To zasigurno zato što mu je bilo itekako stalo navoditi najaktualnije bibliografske jedinice.

U upisu bibliografskih jedinica iz [4], sv. III izostavljene su iz razumljivih razloga (tj. zato što je tu pitanje aktualnosti posve nedvojbeno!) one jedinice koje se tiču bivše Jugoslavije i njezinih socijalističkih republika, naroda i narodnosti (str. 659-660).

## [1] (1942)

## OD 1930. GODINE:

GODINA IZDANJA	BROJ BIBLIOGRAFSKIH JEDINICA
1930:	4
1931:	10
1932:	13
1933:	8
1934:	5
1935:	2
1936:	4
1937:	2
1938:	2
1939:	5
1940:	1

## [2], sv. I (1951)

## OD 1940. GODINE:

GODINA IZDANJA	BROJ BIBLIOGRAFSKIH JEDINICA
1940:	10
1941:	10
1942:	6
1943:	4
1944:	4
1945:	6
1946:	7
1947:	14
1948:	19
1949:	30
1950:	17

2, sv. II (1952)  
OD 1940. GODINE:

GODINA IZDANJA	BROJ BIBLIOGRAFSKIH JEDINICA
1940:	6
1941:	12
1942:	7
1943:	5
1944:	7
1945:	3
1946:	17
1947:	15
1948:	26
1949:	39
1950:	29
1951:	31

2, sv. III (1954)  
OD 1940. GODINE:

GODINA IZDANJA	BROJ BIBLIOGRAFSKIH JEDINICA
1940:	24
1941:	13
1942:	20
1943:	31
1944:	20
1945:	29
1946:	40
1947:	66
1948:	70
1949:	60
1950:	72
1952:	50
1952:	71
1953:	41
1954:	13



---

4 sv. I (1975)  
OD 1960. GODINE:

---

GODINA IZDANJA	BROJ BIBLIOGRAFSKIH JEDINICA
1960:	46
1961:	52
1962:	34
1963:	49
1964:	43
1965:	36
1966:	31
1967:	35
1968:	27
1969:	50
1970:	56
1971:	31
1972:	74
1973:	48
1974:	22
1975:	3

---

---

4 sv. II (1976)  
OD 1960. GODINE:

---

GODINA IZDANJA	BROJ BIBLIOGRAFSKIH JEDINICA
1960:	89
1961:	80
1962:	76
1963:	85
1964:	85
1965:	71
1966:	68
1967:	56
1968:	71
1969:	93
1970:	108
1971:	63
1972:	88
1973:	83

---

---

1974:	68
1975:	19
1976:	1

---

4, sv. III (1976)  
OD 1960. GODINE:

---

GODINA IZDANJA	BROJ BIBLIOGRAFSKIH JEDINICA
1960:	66
1961:	52
1962:	47
1963:	52
1964:	72
1965:	60
1966:	43
1967:	56
1968:	71
1969:	65
1970:	96
1971:	91
1972:	86
1973:	106
1974:	102
1975:	79
1976:	34

---

Premda ove statističke brojke dosta govore same za sebe, one bi zahtijevale i detaljniju sadržajnu analizu za koju ovdje nije bilo ni prostora ni vremena.

No posebno je zanimljivo pitanje kako Andreis rabi bibliografske jedinice u diskurzu, tj. kako s njima komunicira i kako na njih referira. Možemo odmah odgovoriti da su referencije na bibliografske jedinice vrlo oskudne, da se tekst odvija gotovo bez ikakvih oslonaca na njih. Ako se pak na njih upućuje, onda su razlozi posve specifični.

Pokažimo to s nekoliko primjera:

1) U 4, sv. I, 85, Andreis poseže za definicijom gregorijanskoga pjevanja Donalda Jaya Grouta iz njegove knjige *A History of Western Music*, New York, 1960, str. 34, na koju upućuje u bilješci 26. No Groutove knjige **nema** u bibliografiji!

2) U [4], sv. I, 99-100, Andreis se opet poziva na »zanimljivo mišljenje američkog muzikologa D. J. Grouta« u odgovoru na pitanje zašto u srednjovjekovnoj glazbenoj teoriji nema modusa na tonovima *a*, *h* i *c*. No ovdje nema nikakve eksplicitne referencije ni na Groutovu knjigu a ni na odgovarajuću stranicu u njoj. Ako pak sami posegnemo za Groutovom knjigom, naći ćemo podatak koji zanima Andreisa na str. 53 i utvrditi da je Andreis posve slobodno prepričao ono što je poprilično precizno naveo Grout. Da li je to razlog manjka bibliografske uputnice?

3) U [4], sv. II, 151, Andreis spominje mišljenje Friedricha Blumea po kojemu »klasika i romantika sačinjavaju [...] jednu cjelinu«. U samome se tekstu on poziva na Blumeovu natuknicu *Romantik* iz *MGG-a* (ne navodeći, međutim, ni svezak ni stupac!) ali u bilješki 60 upućuje na Blumeovu knjigu istoga naslova koja je objavljena 1974. godine u seriji *Epochen der Musikgeschichte*. Ta se bibliografska jedinica nalazi u bibliografiji ([4], sv. II, 154).

4) U [4], sv. III, 185, Andreis piše o »današnjem instrumentariju i o novoj tehnici izvođenja« pa u bilješki 35 upućuje na str. 120-128 knjige Hansa Vogta *Neue Musik seit 1945* (Stuttgart, 1972) koju kvalificira kao »vrijednu knjigu [...] iz koje smo preuzeli više informacija«. Ta se knjiga **nalazi** u bibliografiji a navedeni kontekst u kojemu se spominje jedan je od rijetkih primjera izravnoga diskurza koji se oslanja na bibliografsku referenciju.

Ovi nas slučajevi vraćaju vrlo bitnome pitanju, **kompilacijskome pozitivizmu** kao rezultatu Andreisovih historiografskih metoda! Manjak referencija na bibliografiju u diskurzu kao da namjerno nastoji prikriti izvore kompilacije. No s druge je pak strane literarnost Andreisove naracije — uključujući i bilješke koje su također gotovo bez referencijskoga, dakle primarno narativna karaktera — toliko uvjerljiva da joj oslanjanje na bibliografski »dokazni materijal« gotovo nije ni potreban. S obzirom na funkciju znanstvenoga aparata, pogotovo s obzirom na način referiranja na bibliografske jedinice, Andreisove »Povijesti« nisu idealni modeli znanstvenoga diskurza. No uvjerljivost iskaza i obilje korisnih podataka svakako su dostatna kompenzacija za krhkost ovako rabljenog znanstvenoga aparata. Inače bismo se, tj. ako mislimo suprotno, morali naći pred apsurdnim zadatkom: pokazati i dokazati koje je sve izvore Andreis rabio za svoje kompilacije. Ne znam doista zašto bi se isplatilo provoditi taj detektivski posao!

\*\*\*

Pokušajmo na kraju na temelju Andreisovih »Povijesti« odgovoriti na Dahlhausovo pitanje što smo ga postavili kao moto ovoj raspravi: Za Andreisa je glazba ponajprije odraz stvarnosti koja okružuje skladatelja čiji je položaj u središtu te stvarnosti nepobitan. Ako pak kao nacrt kakva protusvijeta glazba protuslovi ovakvu Andreisovom poimanju, onda je — čini se — zadatak njegova historiografskoga diskurza upravo u tome da je svejedno protumači kao odraz

stvarnosti, i to tako da npr. očito namjerno izbjegava izvore kompilacija, pogotovo one koji bi eventualno mogli protusloviti njegovu poimanju glazbe. Pozitivistička pretežitost činjenica, koje kao da otklanjaju potrebu za dubljom interpretacijom, nužna je posljedica ovakve težnje prema uravnoteženju. Po tome su Andreisove »Povijesti« ipak itekako »interpretacije«, tj. razumljivo je da upravo bibliografskim arsenalom dopuštaju i podrazumijevaju suprotstavljanja. Pitanje je samo znademo li ih tako čitati! Sudeći po mome dosadašnjem nastavničkom iskustvu **ne**. Andreisove su »Povijesti« recepcijski nažalost ostale samo »hrpa podataka«. Koliko mi je poznato, nitko se do sada (uključujući i brojne moje bivše i sadašnje studente) nije pokušao služiti tom »hrpom« po uzoru na hermeneutičku spiralu.

#### LITERATURA

- ADLER, Guido: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885) 1, 5-20.
- ANDREIS, Josip: *Povijest glazbe s primjerima u notama, reprodukcijama rukopisa i slikama*, Matica hrvatska, Zagreb 1942. Navodi se kao [1]
- ANDREIS, Josip: *Historija muzike za visoke i srednje muzičke škole* (I. sv.: 1951; II. sv.: 1952; III. sv.: 1954), Školska knjiga, Zagreb 1951-1954. Navodi se kao [2]
- ANDREIS, Josip — CVETKO, Dragotin — ĐURIĆ-KLAJN, Stana: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb 1962.
- ANDREIS, Josip: *Historija muzike*, Školska knjiga, Zagreb 1966. Navodi se kao [3]
- ANDREIS, Josip: *Povijest glazbe* (I. sv. 1975; II. i III. sv. 1976), Liber — Mladost, Zagreb 1975-1976. Navodi se kao [4]
- DAHLHAUS, Carl: Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen, u: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Schott, Mainz 1976, 72-78.
- DAHLHAUS, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Musikverlag Hans Gerig, Köln 1977.
- GLIGO, Nikša: *Historija — povijest — slušanje/izvođenje*, *Theoria*, 2 (2000), 11-13.
- GLIGO, Nikša: *Pisanje povijesti kao pisanje pripovijesti: spas u književnosti u bijegu od znanosti?*, *Muzika* (Sarajevo), 6 (2002) 2, 64-75.
- GLIGO, Nikša: *Forma i/ili vrsta i/ili žanr?* *Theoria*, 8 (2006), 29-31.
- HAUSER, Arnold: *The Social History of Art*, Routledge, London 1951.
- LEITNER, Rainer: *Wanderer zwischen Wirklichkeiten: Doderers Realität als Apperzeptionsverweigerung*, u: Bernard, Jeff — Grzybek, Peter — Withalm, Gloria (ur.), *Modellierung von Geschichte und Kultur*, Österreichische Gesellschaft für Semiotik, Wien 2000, 825-836.
- MORTIMER, Ian: *What Isn't History? The Nature and Enjoyment of History in the Twenty-First Century*, *History*, 93 (2008) 312, 454-474.
- RUF, Wolfgang (ur.): *Lexikon Musikinstrumente*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim — Wien — Zürich 1991.
- STANLEY, Glenn: *Historiography*, u: Stanley SADIE (ur.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>2</sup> (sv. XI), Oxford University Press, New York 2001, 546b-561a.

*Summary*

## IN SEARCH OF A METHOD. ON JOSIP ANDREIS'S HISTORIOGRAPHIC APPROACH

The result of the use of Josip Andreis's historiographic methods in his four »Histories of Music« — listed in the literature under numbers 1) to 4) — are determined from the outset as compilatory positivism. But this research deals only with his general histories of music. »The History of Croatian Music« is not taken into account because it presupposes special research that has not yet been carried out, so that the compilation would actually have been impossible. Various aspects of Andreis's methods have been analyzed in this study, for example, his attitude toward historiography (based on the Introduction to 2), the forewords, afterwords and supplements in his »Histories«, the attitude toward the periodization, the functions of pictorial illustrations and very extensive bibliographies (only 3) does not contain any). It is interesting to note that Andreis rarely refers to bibliographical units. His discourse is mainly oriented toward the literary persuasiveness of his statements and he leaves it to his reader to extend the discourse by consulting the given bibliographical units.

