

## POVIJEST KAO VAŽAN KOMUNIKACIJSKI DOGAĐAJ

Bilješke uz polustoljetni jubilej Historije muzike (1951.-54.)<sup>1</sup> Josipa Andreisa, usredotočene na prikaz glazbe slavenskih naroda

MARIJA BERGAMO

*Mandrovićeva 20a  
10000 Zagreb*

UDK/UDC: 78.072:78.03 (=16)Andreis

Izvorni znanstveni rad/  
Original Scientific Paper  
Primljeno/Received: 15. 2. 2009.  
Prihvaćeno/Accepted: 26. 5. 2009.

*Nacrtak*

Uz polustoljetni jubilej Andreisove *Historije muzike* prilog skreće pozornost na značenje djela u vremenu i kontekstu u kojemu je nastalo. Upozorava na mjesto koje je u njemu dobila glazba slavenskih naroda i ispituje

pretpostavke i okvire koje je pisac odabrao za njezino tumačenje. Na primjerima ukazuje na njegova ograničenja ali i naznake budućih uvida.

**Ključne riječi:** Josip Andreis, povijest glazbe, glazba slavenskih naroda

Nakon brojnih uzbudljivih, često proturječnih i nerijetko ideologijskim znamenjima obilježenih novijih teorijskih prijedloga za pristup povijesnim činjenicama i nacrtu za uspostavu modela čijom se pomoći one motre, pa čak i sumnji u samo njihovo postojanje (jer se, smatra se, i svaka činjenica može u krajnjoj liniji sagledavati kao *ideološka kolektivna interpretacija*) bilo bi, po mom sudu, neprimjereno Andreisovo djelo danas čitati metodom teorijske *naknadne pameti*. Svako vrijeme ima jedan određeni osjećaj vlastite smještenosti u vremenoprostor i u krug nosećih ideja, koje su ili »samorazumljive« pa stoga neprimjetne, ili se u dinamičnim vremenima previranja ideologija dovode pod pitanje. Osim toga, diskurs je svakog povjesničara već sam po sebi povijestan, što znači da je u njega upletena i iz njega, bar djelomično, razvidna složena konstelacijska mreža

<sup>1</sup> Usp. Josip ANDREIS: *Historija muzike za visoke i srednje muzičke škole I, II, III*, Školska knjiga, Zagreb 1951 (I), 1952 (II), 1954 (III).

pretpostavki, odnosa, zahtjeva i očekivanja njegova prostora i vremena. Svjesni smo da obnova značenja glazbenih činjenica prošlosti u njihovu izvornom obliku nije moguća; čak ni onda kada smatramo da su nam ta značenja dostupna i da im se možemo po želji vraćati. Ona se zapravo uništavaju već u samim procesima istraživanja, a potom i novim značenjima, izgrađenima uz njihovu pomoć. Dijalog se s poviješću stoga uvijek iznova konstruira, iz povjesničarove (potrebne i zapravo neizbježne) pozicije »unutrašnje distance«<sup>2</sup> prema prošlosti. Uvijek sa željom i namjerom uspostaviti u slici zbivanja i procesa prošlosti cjeloviti red i pregled nad tom cjelinom.

Sa sviješću, dakle, da je i svaka povijest glazbe zapravo privremeni vodič kroz glazbeno vrijeme i pomoćnik u osmišljavanju pojedinačnih i grupnih glazbenih iskustava, priložila bih obilježavanju Andreisova jubileja, uz osobno svjedočenje o pojavi i životu njegove *Povijesti* u vremenu i prostoru, pogled na jedan segment toga djela. Prvu sam knjigu dobila u ruke kao četrnaestogodišnja gimnazijalka i učenica srednje glazbene škole, a sve su me tri knjige pratile do kraja studija, pa i nakon toga. U danas nezamislivim uvjetima onodobnog studiranja i života u struci, prije kopirnih strojeva i elektroničkih medija, kada su se informacije prikupljale iz skromno opremljenih knjižnica, uz mukotrpno prepisivanje članaka iz periodike u nacionalnim knjižnicama, a slušni uvidi i provjere ograničavale na živi zvuk koncertnih priredbi i skromne školske ili rijetke privatne zbirke gramofonskih ploča — pojava je Andreisovog djela bila na širokom području nekadašnje države velik događaj; dočekan s oduševljenjem i zahvalnošću najšireg čitalačkog kruga. Ni u drugim sredinama tada situacija nije bila bolja,<sup>3</sup> pa su Andreisov dragocjeni osjećaj pedagoške odgovornosti, pretvoren u djelatno nastojanje da tu prazninu popuni, unaprijed podržali i njegovi kolege po struci. Da je pojava *Historije muzike* bila doista važan *komunikacijski događaj* svjedoči već sam podatak da je ogromna naklada od deset tisuća primjeraka bila rasprodana na tom širem prostoru nekadašnje države u samo nekoliko godina, u okviru tih pedesetih godina, te je već u šezdesetima Andreis pripremao i realizirao i drugo izdanje.<sup>4</sup> Udžbenik je postao, i ostao, kroz jedno duže vrijeme, neophodna osnova za stjecanje početne glazbeno-povijesne svijesti. I ne samo to, rekla bih i onoga što Kundera — misleći na mogućnost uspostave odnosa, osobnog »razgovora« s prošlim glazbenim vremenima — formulira kao »osjećaj sebe u povijesti«. A iscrpni bibliografski naputci na kraju svakog poglavlja, koji svjedoče o autorovoj zavidnoj informiranosti u tom

<sup>2</sup> Carl DAHLHAUS: *Geschichtliche und ästhetische Erfahrung*, u: Walter WIORA (ur.): *Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh. 14, Regensburg 1969, 243.

<sup>3</sup> U Sloveniji je prva opširnija opća povijest glazbe iz pera Vilka Ukmara i uz suradnju Dragotina Cvetka i Radoslava Hrovatina tiskana, također za studijske potrebe, 1948.

<sup>4</sup> Podrobnije podatke o okolnostima nastanka Andreisove knjige i o njegovoj suradnji s Dragotinom Cvetkom usp. Nataša CIGOJ-KRSTULOVIĆ: Prilog biografiji Josipa Andreisa: Pisma Dragotinu Cvetku, u ovom istom broju *Arti musices*, str. 289-310.

oskudnom poslijeratnom vremenu, omogućavali su svakom zainteresiranom čitatelju širenje obzora; otvarali su prostore usporedbama i nadograđivanju.<sup>5</sup>

Andreisova je *Historija muzike* deklarirana kao školski udžbenik. Ustrojena je prema tada vrijedećem programu za predmet povijest glazbe, kao priručnik za učenike i studente glazbe. Kao takva ona je, poput većine drugih priručnika te vrste, sastavljena iz raznolikih povijesti koje su napisane prije nje i koje su u njoj uprisutnjene na razne načine. Intencija izrazitijeg autorskog rukopisa očito nije bila dio autorova programa. Osobna distanca, uvjetovana *pro primo* samom naravi predmeta i odabirom zadatka, potom vremenom i situacijom u kojoj je djelo pisano, a očito shvaćena i kao potrebno temeljno stajalište, pretvarala se samo u pojedinim momentima (a to je primjetno upravo u detaljima opisa nekih primjera glazbe slavenskih naroda) u izrazitije očitovanje vlastitog glazbenog ukusa.<sup>6</sup> U konstruktivnoj povijesti koji je gradio, postavljajući, ponekad (pre)eksplicitno, a ponekad neprimjetno svoje utemeljujuće parametre, Andreis je osobne preferencije dao naslutiti jasnim izdvajanjem *estetskih vrijednosti* (onih dakle kojima je tek »praksa umjetnosti« dodijelila taj status) iz množine spomenutih imena i djela, koja je zapravo samo uskladištio u povijesnim pregledima-informacijama. Upravo je ta *povijest vrijednosti* noseće uporište i povijesti glazbe slavenskih naroda. Postavljena je, ispravno, odmah u raster nadnacionalnog, »velikog konteksta« (Kundera),<sup>7</sup> dok je nacionalni, »mali kontekst« uspostavljen i dosta iscrpno iscrtan na informativnoj razini i uz izraženo razumijevanje za njegovu *funkciju* (prije svega funkciju humusa ili uvjeta za iznimne individualne dosege). Andreisova odluka da glazbu slavenskih naroda predstavi na način i u opsegu u kome obrađuje glazbu velikih europskih glazbenih kultura sama po sebi govori o njegovom i vrijednosnom i moralnom stajalištu. Već tada, dakle vrlo rano, on je rasprave i namjere da se glazba južnoslavenskih naroda<sup>8</sup> obuhvati kao cjelina proširio u djelatnu promociju glazbe

<sup>5</sup> U poglavljima posvećenima glazbi slavenskih naroda Andreis navodi i hrvatsku i najrecentniju stranu literaturu (često i više izdanja istog djela ili više djela istoga autora o istoj temi). Uz brojna ruska i češka djela najviše ima naslova francuskih i talijanskih autora, manje njemačkih. Tako za Chopina navodi literaturu objavljenu između 1861. i 1951., ukupno 78 naslova, za Musorgskog (raspon 1896.-1952.) 29 naslova, za Čajkovskog (raspon 1896.-1952.) 41 naslov, za Rimskog-Korsakova (od 1908. do 1949.) 18 naslova, za Stravinskog (1928.-1951.) 29 naslova, za Skrjabina (1915.-1945.) 11 naslova (među njima već i specijalističku studiju P. Dickenmanna o njegovoj harmoniji).

<sup>6</sup> Možda bi se u njima mogli razaznati oprezni nagovještaji onoga što Vladimir Biti naziva »središtem interpretacije«, komentirajući novije spoznaje o autoreferencijskim strukturama povijesnih tekstova i poricanje »mogućnosti neinterpretirane, o subjektu neovisne stvarnosti«. Usp. Vladimir BITI: *Strano tijelo pripovijesti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000, 125.

<sup>7</sup> Milan KUNDERA: *Zavjesa*, Meandar, Zagreb 2006, 38.

<sup>8</sup> Da se u poslijeratnoj Jugoslaviji nastojalo u srednjem i visokom glazbenom školstvu na jedinstven način urediti studij povijesti glazbe, što znači i ideološki ga usmjeriti na odgovarajući način, svjedoči savjetovanje koje je održano 1949. na Bledu u organizaciji Saveznog foruma za kulturu i prosvetu. Cvetkov prikaz povijesnog razvoja estetičke misli o glazbi, popraćen žestokim kritikama, doveo je do ukidanja predmeta estetika iz programa visokoškolske nastave. Usp. Dragotin CVETKO: *V prostoru in času. Spomini*, Slovenska matica, Ljubljana 1995, 146-147. Na tom su savjetovanju bili utanačeni zadatci i načini izvođenja nastave povijesti glazbe te precizirane ideološke ishodišne osnove za taj predmet. Za sve tri muzičke akademije u zemlji izrađene su »sadržajne smjernice zajedničkog programa studija

slavenskih naroda kao jednakovrijedne cjeline u sklopu svjetske povijesti glazbe, što se ni mnogo kasnije nije podrazumijevalo.<sup>9</sup>

Selekcija građe je naravno subjektivna, iako se u njezinoj pozadini uvijek, pa i u ovom slučaju, nazire ne samo trenutna svijest o tradiciji i njome »posvećenim« vrijednostima, nego i osnovno stajalište u odnosu na pitanje izbora kriterija za motrenje glazbenih djela (kao socijalnih činjenica sa određenom funkcijom ili pak kao relativno autonomnih ostvaraja).

Poput većine povijesti svoga vremena i Andreisova pripada tipu narativne povijesti koja građu raspoređuje kronološki, a kombinira zapravo tzv. *antikvarni* i hermeneutički pristup. Podatci i događaji, biografije i pregledi opusa, nižu se i prikazuju usustavljeni u pregledne modele<sup>10</sup> koji se malo mijenjaju i uglavnom povezuju u logične uzročno-posljedične lance, ali se *priča* povremeno zaustavlja interpretativno-analitičkim proširenjima u kojima je pri motrenju pojedinih djela ili pojava historicistički prilaz dopunjen sistematskim uvidima. Događaji i procesi, stvarni ili prividni (kada se razdoblja prisposobljuju modelu organizma koji se rađa, raste, razvija i umire) nadopunjuju se, križaju ili isprepleću, ali se ne oblikuju u složenije diskurzivne cjeline koje bi bile na tragu hegelijanske tradicije filozofije povijesti.

Andreisovi izvori za povijest glazbe slavenskih naroda su uglavnom najistaknutije, tada (a mnoge, poput Keldyševe i danas) recentne pripovjedno ustrojene povijesne sinteze ruskih i čeških autora, pisane nakon Oktobarske

povijesti glazbe« kojih se i Andreis morao u pisanju svoje *Historije muzike* pridržavati. Program je predviđao i predmet »historija južnoslavenske glazbe«, koji je u Zagrebu predavao Andreis. Usp. Nataša CIGOJ-KRSTULOVIC: Prilog biografiji Josipa Andreisa: Pisma Dragotinu Cvetku. Dragotin Cvetko je tu zajedničku ideju uključivanja južnoslavenskog glazbenog prostora (koji bi uz slovensku, hrvatsku i srpsku glazbu obuhvatio i glazbu ostalih jugoslavenskih republika te bugarsku) u širi slavenski i europski glazbeno-povijesni krug dosljedno promovirao i u narednim desetljećima te ju je konačno realizirao u dvije objavljene knjige. Usp. Dragotin CVETKO: *Musikgeschichte der Südslawen*, Bärenreiter, Kassel 1975. i Dragotin CVETKO: *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe*, Obzorja, Maribor 1981.

<sup>9</sup> Tako je, ne tako davno, Eggebrechtov naglašeno autorski koncipiran i dubokim osobnim refleksijama prožet povijesni prikaz glazbe Zapada (Hans Heinrich EGGBRECHT: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Piper, München — Zürich 1991.) gotovo zaobišao glazbu slavenskih naroda, prema kojoj autor nije imao dublji odnos. Izazvao je Vladimira Karbusickog, koji je na to osobno viđenje povijesti europske glazbe reagirao studijom-polemikom, smatrajući da je nemoguće jednom Chopinu ili Čajkovskom oduzeti, odnosno prešutjeti slavenski identitet koji bitno suodređuje njihov glazbeni profil. Upozorio je na to da je pojam — *Zapad (Abendland)* širi od granica koje mu je postavio Eggebrecht i postavio pitanje granica osobnog prilaza pri pisanju povijesti upravo zbog statusa koje povijest glazbe slavenskih naroda (ne)zauzima u Eggebrechtovoj povijesti. Usp. Vladimir KARBUSICKY: *Musik, Abendland und seine Grenzen. Eine Diskussionsstudie*, tipkopis 1993.

<sup>10</sup> Model u prikazu glazbe slavenskih naroda vrlo je pregledan: uz početni opći pregled povijesne i konkretne glazbene situacije jedne sredine i smještanje individualnih dosega u taj kontekst, naznačuje se raspored problema, odabire pojedinačni skladateljski portret kojemu se određuje mjesto i značenje u toj topografiji, potom prelazi na biografiju skladatelja, pregled područja rada i opusa, pojedinačne izdvojene primjere koji se opširnije komentiraju uz smislen odabir notnih primjera (koji su u to doba bili dragocjeni putokazi). Upravo u postavljanju akcenata u tim posebnim slučajevima i primjerima Andreis pokazuje svoje vladanje materijom, ukus i sigurnost prosudbe. Konačno pobrojava i ostale podatke koji mu se čine relevantnima i prikaz zaokružuje sintetičnom ocjenom »lika i djela« jednog autora.

revolucije. A one su uvijek nastojale i nastoje događaje i procese interpretirati obzirom na njihovo šire društveno i kulturno značenje. Stoga se, naročito u odjeljcima posvećenima ruskoj glazbi, snažno osjeća da je glazbenopovijesna priča vezana uz kulturu u kojoj su te *povijesti-izvori* nastali, pa se čak i u postupcima analize opažaju naznake predložene ili željene ciljne sinteze. Predstavljanju svakog djela kome se posvećuje pozornost kao samostalnog estetskog predmetu pridodana je naime i snažno istaknuta ocjena njegova mjesta u socijalno-kulturnom povijesnom kontekstu. To nerijetko znači da ga se, po uzoru na izvor, naknadno instrumentalizira u predstavnika određene, u suvremenom trenutku relevantne ili poželjne ideje. Ukoliko se akcent s djela i njegova primarno umjetničkog, estetskog razloga postojanja presnažno prenosi na opise njegove (samo moguće ili i jasno intendirane) socijalne i funkcionalne dimenzije, povijesna se slika *a posteriori* može ukazati iskrivljenom, odn. podložnom kritičkom prevrjednovanju.<sup>11</sup>

Muzikologijsko nasljeđe u čije je okvire Andreis mogao smještati svoju Povijest već je do tada bilo nudilo i uvjerljiva pozitivistička iskustva, utemeljena u ideji autonomije umjetnosti, ali jednako tako i usustavljene obrasce promišljanja glazbe kao prije svega socijalno uvjetovane činjenice. Danas bismo rigorozno zastupanje jednog *ili* drugog stajališta smatrali ne samo neprimjerenim, nego i nepotrebnim, ali vrijeme i prostor Andreisove povijesti odlučno su zastupali ideju ideološki opredijeljena konteksta, koji u umjetničkom djelu mora biti nedvojbena i razvidan. Ipak, naznake koje u tragovima otkrivamo u njegovoj povijesnoj priči čine se u neku ruku slutnjom budućnosti. Radi se o tragovima novijih uvjerenja da je autonomiju glazbenog djela smisleno primjenjivati kao obrazac za tumačenja strukture ali ne i kao ideološki znanstveni model, kao što je, gledajući s druge strane, uputno detaljistička tumačenja strukture dopunjavati i proširivati razgranatim i raznovrsnim kontekstualnim studijama. Bez obzira na neporecivu premoć i prevagu argumentacija koje u Andreisovu prilazu proklamiraju ideologijsko-estetički raster i društveno funkcionalizirane obrasce, takvi su tragovi posebno zanimljivi u primjerima u kojima je nastojao povijesnu okolinu tumačiti ne samo kao vanjski, manjeviše slučajni uvjet za nastanak djela, »estetički nevažan«, nego kao faktor koji se očituje i koji »zadire u sadržajnost (Gehalt)« pa se »sadašnjost glazbenog djela u njegovu vremenu ukazuje bitnim momentom, 'supstancijalnom sadašnjošću'«. <sup>12</sup>

Andreisov *raščlambeni raster* (njega ne određuje protjecanje povijesti u vremenu nego pisac koji tom protoku, opisujući ga, daje oblik) u opisivanju glazbe slavenskih naroda jest podjela po stoljećima. Možda i »najobjektivnija«, jer uobičajene stilske podjele iz povijesti umjetnosti nije moguće jednostavno prenositi na glazbu; pa ipak, upitna, i ona, jer se povijest naravno nije odvijala po oznakama stoljeća. A i

<sup>11</sup> Pri tome na umu ipak valja imati novija stajališta po kojima prosudbe i ne mogu biti čisto spoznajne, već su »apriori uvjetovane nekom vrstom nesvjesnih etničkih, moralnih i afektivnih navika«. Usp. Vladimir BITI: *Strano tijelo pripovijesti*, 125.

<sup>12</sup> Carl DAHLHAUS: *Geschichtliche und ästhetische Erfahrung*, 245.

ono što pod »stoljećem« kao zamjenom za stilsku formaciju podrazumijevamo u povijesti, u svakoj je zemlji počinjalo u drugo vrijeme. Unutar te podjele Andreisu je uspjelo događaje, socijalne strukture i djela jednog razdoblja povezati u konfiguraciju koju možemo prihvatiti kao glazbu jednog razdoblja.

Izdvajajući glazbu slavenskih naroda u posebne cjeline i govoreći o *slavenskoj muzici*<sup>13</sup> Andreis zapravo očituje nakanu da zapostavljene skladateljske osobnosti i procese nastajanja izrazitijih nacionalnih kultura u slavenskim zemljama te rad njihovih istaknutih predstavnika postavi uz bok »velike svjetske glazbene povijesti«. <sup>14</sup> To je oblikovanje identiteta glazbe slavenskih područja oslonio i vezao za svoje uporišne *teme*. Neke od njih je zapravo pretvorio u neupitne vrijednosne kriterije. Iz današnjeg ugla gledanja možda s prejakim akcentom, unatoč uvažavanju Gadamerove ideje da »i čovjek povjesničar...ovisi o društvenom stanju i političkoj praksi« jer se nalazi usred društvenog ustroja i ne može biti »oslobođen političkog i društvenog života i njegovih okvira«. <sup>15</sup> Ideologijske su pretpostavke naime uvjetovale argumentacijski instrumentarij, pa su se u prvom planu kao odlučujuće našle teme koje se, poput leitmotiva, provode kroz cjelokupno izlaganje. To su prije svega *socijalna funkcija* kao izrazito vrijednosni kriterij, zatim *nacionalno* i *nacionalni stil*<sup>16</sup> kao temeljna pozitivna odrednica i dokaz smislenosti glazbenoga rada, oslonjen na *folklor*<sup>17</sup> kao skoro obvezujuću i prepoznatljivo istaknutu ishodišnu

<sup>13</sup> Termin *slavenska muzika*, kojim se Andreis služi, nije preciznije definiran; podrazumijeva zapravo neke imaginarne, skupne značajke glazbe slavenskih naroda o kojima bi se doduše moglo raspravljati, ali ovdje kao da se podrazumijevaju, pa termin u ovom slučaju zapravo zamjenjuje sintagmu *glazba slavenskih naroda*.

<sup>14</sup> Stavljajući jak naglasak na »preokret« u glazbenom djelovanju slavenskih autora u drugoj polovici 19. st. (od prijašnjeg rada »često u znaku epigonstva i eklekticizma«), Andreis ih snažno postulira na europsku glazbenu scenu (Slaveni tada »golelim zahvatom obnavljaju europsku muziku, osvježujući je duboko izvornim djelima svojih majstora, koji utiskuju pečat nacionalnih obilježja svojim brojnim i raznovrsnim kompozicijama«, II/2).

<sup>15</sup> Hans-Georg GADAMER: *Naslijeđe Europe*, Matica hrvatska, Zagreb 1997, 5.

<sup>16</sup> Teškoće s *nacionalnim* i *nacionalnim stilom*, toliko aktualne i na našim područjima već u međuratnom periodu, a ponovno razbuktane u diskusijama 60-ih i 70-ih godina prošloga stoljeća i na internacionalnoj, blokovski i estetički podijeljenoj muzikologijskoj sceni, u vrijeme kada je Andreis koncipirao svoju *Historiju muzike* (1951.-54.) kao da neko vrijeme povijesti glazbe nisu bile u prvom planu. Ti su pojmovi tada bili neupitni i veoma pojednostavnjeno shvaćani. Andreisove formulacije (poput »narodni prizvuk«, »nacionalna obilježja«, »nacionalni smjer«, Glinka daje »uzore nacionalnog muzičkog stila« i nastoji »oko izgrađivanja nacionalnog instrumentalnog stila«, Chopin je »visoko umjetnički ostvario težnje Poljaka za nacionalnim muzičkim stilom«, ideal Musorgskog je da »umjetnička glazba mora izvirati iz narodnog glazbenog izraza«, »ruski nacionalni glazbeni pravac«, Fibich »ne stoji svjesno na pozicijama muzičkog nacionalizma«) govore da je *nacionalno* za njega stilsko formativni element, utemeljen prije svega u »citiranju«, »korištenju«, »pisanju u duhu« (upravo amblematski istaknutih) folklornih izvora i ishodišta te (u operi i u simfonijskoj »programskoj« glazbi u kojoj se upravo »programnost« sagledava kao uvjet za funkcionalnost i ideološku ispravnost glazbe) vezivanju uz rodoljubnu ili nacionalnu povijesnu tematiku.

<sup>17</sup> Narodna pjesma smatrana je i u 19. st. osnovom nacionalnog izraza umjetničke glazbe. Prvi zbornik narodnih pjesama sakupio je još 1790. Nikolaj Lvov, a melodije je zapisao Ivan Prač. Mnoge karakteristične osobine izvorne građe (kao tonalnu gipkost, osobitu metro-ritamsku strukturu, karakteristične izmjenične tonove, heterofoniju, netemperirane paralelizme) Prač je prilagodio zapadnim uzorima i mogućnosti pjevanja uz pratnju instrumenata s tipkama, nastojeći je učiniti »uhu ugodnom« za slušatelje svoga vremena. Ipak, upravo su iz te zbirke svi skladatelji od Glinke do Rimskog-Korsakova,

građu i manifestaciju *nacionalnog*, te *realistički prilaz*, ma što je ovaj sporni a toliko korišteni pojam *realizam*<sup>18</sup> u glazbi mogao (ili može) značiti. U najrazličitijim varijantama i sintagmatskim svezama te se teme koriste kao presudna i presudujuća argumentacija za povijesno rangiranje autora i djela. Kada ih, osim toga, čitamo u povjesničarovu govoru, u izričaju koji se i sam po sebi danas čita kao povijesni, jer je (pre)opterećen leksikom i formulacijama iz političkog i svjetonazorskog vidokrugla njegova okruženja,<sup>19</sup> može se dogoditi da se previde oni suštinski uvidi, upozorenja, naznake i uporišta koja su bila osvješćujuća za suvremenike i ostala plodonosna za Andreisove nasljednike.<sup>20</sup>

tražeći »autohtonu« narodnu građu, crpili mnoge svoje teme. I u vlastitim im umjetničkim transpozicijama »vraćali« (ili ne) izvorni duh. Tek je u 60-im godinama, kada je oduševljenje folklorom dostiglo vrhunac, Balakirev u svojoj zbirci »40 ruskih narodnih pjesama« (1867.) koju spominje i Andreis, harmonizacijama uspio sačuvati neke od folklornih posebnosti. Usp. Richard TARUSKIN: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton New-York 1997, 41-47. U krugu *Petorice* ideja oblikovanja »ruskog nacionalnog glazbenog sloga« koji bi predstavljao jasan odmak od zapadnjačkih uzora nalazila je svoje uporište ne samo u autohtonoj folklornoj građi nego i u njihovom kreativnom nadograđivanju »ruskih posebnosti« koje ne nalazimo u ruskoj crkvenoj glazbi i folkloru (primjerice korištenje cjelostupanjске ljestvice, ili tzv. ljestvice Rimskog-Korsakova, modulacijski nizovi po tercama, osobni harmonijski modeli itd.). U taj su krug svojih prepoznatljivih sredstava ugradili i kozačke plesove, i crkveno pjevanje i zvonjavu zvona. Ona vremenom postaju njihov zaštitni znak.

<sup>18</sup> Sintagma »zdravi muzički realizam« jedna je od najučestalijih karakterizacija s pozitivnim predznakom i ima funkciju važnog vrijednosnog kriterija. (Dargomižski je »osjetio da u muzici mora biti ne samo realist, nego baš ruski realist« II/246, Musorgski je »odrešito stajao na pozicijama umjetničkog realizma«, »muzika mu je služila za objavljivanje životne istine«, stalo mu je do toga »da sadržajnost muzike bude što preciznije određena«, III/39-40, Janáček »realistički poima umjetnost« III/456, ali »iako realist, ponekad je popuštao igri mašte i oblikovao bizarna scenska djela« III/466, nakon Oktobarske revolucije »moralo se pristupiti izgrađivanju snažnog umjetničkog realizma« III/508). Formulacije imaju izrazitu estetičko-ideološku funkciju prilagodbe povijesti ruske glazbe 19. stoljeća tada aktualnim postavkama socijalističkog realizma. Pojam *realizam* ne primjenjuje se u glazbi primjerenijem, suženom opsegu, kao interpretacijski model, odn. weberovski *idealni tip*, nego kao stilski kompleks čije se značajke podrazumijevaju. Usp. Marija BERGAMO: Glasbeni realizem — zgodijenska nužnost?, u: Marko JUVAN, Tomaž SAJOVIC i Tone PRETNAR (ur.): *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* (= Obdobja 14), Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1994, 257-262.

<sup>19</sup> Izričaj koji je inače jasan, pregledno strukturiran, glazbeno-terminološki povremeno vrlo precizan, a onda opet, u tradiciji tadašnjeg pisanja o glazbi, površan i metaforično »plivajući«, — opterećen je formulacijama koje pri današnjem čitanju valja »prevoditi« da bi ih korektno išćitali. One su očito ili direktno preuzimane iz sovjetskih izvora ili su usuglašene s dikcijom vremena u kome i za koje se piše. Frazemi poput »jaram feudalizma«, »nezadovoljstvo širokih masa«, »odnos umjetnika prema narodu«, »žudnja za zbacivanjem carističkog jarma«, »formalistička obilježja, izvještačenost i nastranost«, »stranputice«, »buržuska dekadencija«, »konstruktivistički, bezidejni formalizam«, »zastranjivanje«, »pritisak reakcionarnih vlastodržaca«, »'čista' muzika otuđena od stvarnosti i života«, »mrski habsburški jaram«, »povlačenje u čisti romantički subjektivizam«, »ići u lažnom pravcu«, »rezultati nisu zdravi«, »izdanak... dekadentnosti građanskog društva«... zapravo šalju ideologijsku poruku, opredjeljenje za određenu estetiku i ujedno su zaštitni štiti za izricanje zahtjevnijih i dublje zadirućih glazbenih uvida.

<sup>20</sup> Iz vlastita iskustva sa sovjetskom i čehoslovačkom muzikologijskom literaturom, jednako kao i iz dužeg studentskog boravka u Moskvi 60-ih godina prošlog stoljeća i kontakata s kolegama s tog područja, naučila sam odvajati ideologijski tekst i podtekst od analitičkih uvida i epistemoloških zaključaka. I u najvrijednijim sistematskim studijama koje su objavljivane već u Andreisovo vrijeme, a kojima obiluje novija muzikologijska literatura s tog područja (danas nama gotovo posve nepoznata), do nedavno je taj podtekst bio uvjet za objavu, ali ne i noseći sadržaj i smisao teorijskog ili povjesničarskog rada. On se odvijao i odvija se na drugim, suštinskim spoznajnim razinama.

Andreisov je povjesničarski rukopis u pristupu glazbi slavenskih naroda dakle očito uvjetovan programatskim idejama njegova povijesnog vremena. Zanimljivo je pratiti kako se programi vremena, kuhnovske *paradigme* uprisutnjuju u samom predmetu proučavanja. Onda kada iz pozadine ili podloge, iz teorijskih apstrakcija prelaze u konkretan povijesni život, a želimo ih naknadno kao takve i iščitati. Prikazi djelovanja i skladateljskih opusa Glinke, Musorgskog, Smetane ili Janáčka proizlaze dijelom iz realnih, njima suvremenih programa, usmjerenja, samorazumijevanja, ali im se, kao povijesnoj građi, pristupa i uz oslanjanje na spomenute, kasnije oblikovane ili pridodate pojmove. U Andreisovim opisima i analizama skladbi *ideologiju* dakle valja shvaćati i kao pridodati (naknadni) »veo koji zastire zbilju«, ali i kao »jedini mogući način odnosa prema zbilji«. <sup>21</sup> U okvire koje zacrtava ideologija spadao bi osim cjelokupnog sustava ideja jednog društvenog postojanja (a one, ne treba zaboraviti, snažno generiraju solidarnost) i sav onaj metodologijski kolektivizam uz čiju se pomoć onda objašnjavaju svi pojedinačni društveni fenomeni (Durkheimovi *fait sociaux*) pa i procesi i prinosi duhovne nadgradnje. Andreisov prilaz pojedinačnim glazbenim djelima kao da usvaja poznatu Althusserovu tezu da se ideologija u umjetnosti podvaja: naime da ju umjetnost istovremeno i iskazuje i biva njezinim sastavnim dijelom, jer se svako umjetničko djelo rađa iz nacrtu koji je istovremeno i estetski i ideološki, pa autor čak u strukturiranju često vodi računa o ideologijskim učincima. Vanjska intencija koja se u procesu skladanja može ugraditi u glazbenu strukturu kao njezin nedjeljivi i jedva primjetni sastavni dio ne mora doduše ugroziti estetsku vrijednost djela; u njemu se stječu, križaju, dopunjuju, oblikuju mnoge (i) skrovite, čak podsvjesne energije. Ali kada intencija preočito dominira oblikovnim postupkom (čime doduše učinkovito pridonosi identifikaciji skupine ili veće cjeline) estetska vrijednost često biva ugrožena. Intendirani sadržaji (ideološki, identifikacijski) služe se naime simbolima, analogijama, metaforama, agresivni su i žele biti kao takvi i prepoznati. Uvijek višeslojan i kompleksan skladateljski, stvarni identitet pojedinca tako u redukcijama na grupni identitet često biva prisiljen na sužavanje ili na neprepoznatljivost i neprepoznavanje osobnog sustava mišljenja. Na takve primjere Andreis doduše ne stavlja akcent, ali se njihova *sudbina* može iščitavati posredno.

U ocrtavanju procesa građenja specifičnih slavenskih nacionalnih kultura autor nastoji uspostaviti i oblikovati posebne glazbene tradicije. Upravo one, ako ih se sustavno gradi, održava, osvještuje, a po potrebi i nameće — doprinose psihološki neophodnom zajedničkom, specifičnom osjećaju svijeta, o čemu govore naročito poglavlja posvećena 19. stoljeću. Takve tradicije omogućavaju razumijevanje sadašnjosti, samorazumijevanje, pa i gadamersko *predrazumijevanje* u okviru jednog *hermeneutičkog kruga*, pa stoga imaju snažnu integrativnu funkciju. U komentiranju odabranih opusa ruskih i čeških skladatelja Andreis upozorava na njih. Jednako na neposredno, osjetilno prepoznavanje njihovog estetskog identiteta, kao i na

<sup>21</sup> Paul VEYNE: *L'idéologie selon Marx et Nietzsche*, cit. prema Vladimir BITI: *Književnost/povijest/teorija*, Matica hrvatska, Zagreb 1994, 114.



(njima suvremeno i naknadno) racionalno utvrđivanje njihovoga položaja-značenja-vrijednosti za nacionalnu kulturu. Dvije se ideologijske razine tako dopunjuju, druga učvršćuje prvu i legitimira je. Postupak krije i opasnosti, ali se one, naravno, jasnije iščitavaju iz vremenskoga odmaka.

\*\*\*

Opazaje bi možda valjalo poduprijeti bar nekim primjerima:

1. Pogled na rusku povijest glazbe 19. stoljeća proistječe, rekosmo, i kod Andreisa (III, 1-55) iz vizure sovjetskih povjesničara koji su naglaske stavljali na jednu stranu intelektualnih i umjetničkih nastojanja toga vremena, a zapostavljali ili prešućivali druge.<sup>22</sup> Slijedeći liniju građenja »nacionalnog muzičkog stila«, uz pozivanje na folklorne osnove i »realistički« pristup, često su i kompleksnost opće kulturnih i umjetničkih kretanja, a posebno portrete istaknutih glazbenih osobnosti pojednostavnjivali i svodili na (ne)uklapanje u postavljene okvire. To je naročito primjetno u vođenju razvojne<sup>23</sup> linije glazbenih zbivanja u 19. st. (koje je Andreis iscrtao u komplementarno ili divergirajuće postavljenim parovima Glinka-Dargomižski, Musorgski-Čajkovski, a kod Čeha primjerice Smetana-Dvořák). Ono što s obzirom na (kasnije) zacrtani ideal nije »znao«, »uspio«, »namjeravao« uraditi jedan, učinio je drugi, ili što je započeo jedan, nastavio je drugi. I to uvijek u odnosu na podtekst: temeljna je zadaća umjetnika da bude moralni vođa, prorok narodu, da mu sugerira zajedničke vrijednosne ideje. Sva ruska umjetnička energija kao da je bila usmjerena u razumijevanje ideje o narodu. Toliki naglasak na temi »ruska nacionalnost« noviji povjesničari<sup>24</sup> objašnjavaju prvenstveno iz duboke podvojenosti između, s jedne strane, drevne (u 19. stoljeću se govorilo »istinite«), pravoslavne povijesne Rusije i stare moskovske države koju se u 19. st. nastojalo »oživjeti«, te s druge strane »europske Rusije«, koju je ustrojio i Rusiji nametnuo Petar Veliki u 18. stoljeću. Ova je temeljna podvojenost nacionalnoga bića (koja se očitovala i u nenapisanim pravilima i oblicima života, znamenjima, simbolima, obredima) u 19. st. još bila veoma živa; određivala je ne samo organizaciju društvenog života nego i stajališta i

<sup>22</sup> Primjerice pripadnost Čajkovskog najužem krugu oko cara Aleksandra III., njegovu vezanost uz dvor i monarhiju koja je, između ostaloga (u smislu Dahlhausove »supstancijalne sadašnjosti«), suodlučivala pri skladanju baleta (forme koju je dvor izrazito preferirao, a krug oko Rimskog-Korsakova odbacivao), jednako brojnih poloneza koje su se pomodno plesale na dvoru (u *Pikovoj dami*, *Trmoruzici*). Veza »s narodom« pak naglašavala se svuda gdje se i Čajkovski poslužio folklorom glazbenom građom.

<sup>23</sup> *Razvoj* je još jedan od nedovoljno definiranih i upitnih pojmova. Andreis ga shvaća kao »neprekinuti tok historijskog procesa u kojemu muzika na svojevrsan način odražuje čovjekove osjećaje i misli« (I/3). Najčešće ga veže sa napretkom, podrazumijevajući pri tome i »napredovanje« društvenih odnosa i sasvim određeno profiliranje glazbeno-izražajnih sredstava s obzirom na njihovu funkciju u konfiguraciji tih odnosa. Samo se rijetko (kao kod Skrjabina) mijenjanje elemenata i njihovih suodnosa u glazbenoj strukturi motre iz ugla autonomne osobne poetike.

<sup>24</sup> Usp. Orlando FIGES: *Natašin ples. Kulturna zgodovina Rusije* (prev. Matej Venier), Studia humanitatis, Ljubljana 2007. Navodi se verificiraju opširnim citiranjem novije ruske i svjetske literature.

sudove o umjetničkim djelima.<sup>25</sup> Tijekom 19. stoljeća ruski su pisci u svojoj prozi postupno gradili suprotstavljene sfere: strana uvezena izvještačenost na jednoj i priprosta ruska istina na drugoj strani, europska racionalnost prema ruskoj »duši i srcu«. Ta se proturječja pretvaraju u središnje teme umjetnosti. Rusija se počinje ponositi svojom »različitošću«, tražiti svoje »ruske temelje« i zamjenjivati prosvjetiteljski ideal univerzalne kulture narodnosnom idejom. Različiti i dijelom suprotstavljeni programi za ostvarenje toga ideala kroz 19. stoljeće te njegove neočekivane transformacije pri kraju 19. stoljeća već su dovoljno diferencirale i razigravale umjetničku scenu. A kako su paralelno živjele i umjetničke sfere bliske petrogradskoj europskoj dvorskoj tradiciji, dinamika je duhovnog prostora bila tolika da su se individualne (i glazbene) poetike oblikovale nejednoznačno. Stoga se cjelokupni ocrtani proces razvoja ruskog »nacionalnog stila« od »oca ruske muzike« Glinke, preko Petrice do velikih osobnosti poput Skrjabinina, Stravinskog ili Šostakoviča, koji se u tu matricu mogu uklopiti samo djelomično, ukazuje mnogo kompleksnijim. Tako je već Glinka očitovanje svoje »ruskosti« izborom opernih tema i prepoznatljive folklorne melodijske građe<sup>26</sup> skladateljski realizirao talijanskom i njemačkom kompozicijskom tehnikom svoga vremena. A Balakirev i Stasov su svoje programatske ideje (koje su nastojali pretvoriti u mit) oblikovali u vrijeme najžešćih sukoba povjesničara oko prošlosti, sadašnjosti i budućnosti Rusije.<sup>27</sup> Ideološki sporovi između *zapadnjaka* i *slavenofila*, između Petrograda i Moskve, između pogleda u prošlost i prijedloga za budućnost obilježili su i odnose u posve nehomogenoj glazbenoj skupini. Stasov je isključiv, a Balakirev — koliko god bio istaknut u pobuni protiv petrogradskog konzervatorija i Antona Rubinsteina — zapadnjački orijentiran i zaljubljen u Petrograd; svoje je štice s kojima je ustrojavao »ruski slog« namjeravao povesti prije svega Lisztovim i Schumannovim putem. Stasov je doduše otkrio Musorgskog, sugerirao mu tematiku, poticao ga, ali je Musorgski prema njegovom nametanju narodnjačke ideologije osjećao otpor. Bio je izrazito sklon Moskvi i društvu umjetnika Antokolskog, Rjepina, Hartmanna. Andreis, stavljajući jak akcent na prikaz rada Musorgskog i sa očitom osobnom naklonošću i razumijevanjem njegovih htijenja, ipak, na tragu svojih izvora, snažno ističe u prvi plan njegovo narodnjaštvo. Razlozi skladateljeve sklonosti i bliskosti narodu nisu međutim bili toliko političke ili filozofske naravi, nego ponajprije glazbene. Pod utjecajem mimetičke teorije njemačkog literarnog povjesničara Georga Gervinusa smatrao je da individualni čovjekov govor modeliraju glazbena pravila (ritam, kadenca, intonacija, boja, dinamika). Karakteri, psihološke situacije, izvornost odnosa i trenutaka, intonacija čovjekova

<sup>25</sup> Većina se intelektualaca i tada u saobraćaju služila francuskim jezikom, za mnoge apstraktne pojmove ruski jezik još nije imao odgovarajuće riječi, početkom 19. st. tek se stvarao književni ruski jezik, a tek nakon sudbonosne 1812. postepeno se u dekabrističkom krugu, a kasnije i šire, počinje oblikovati kult priprostog ruskog života, zasnovan na uvjerenju o moralnoj čistoti puka.

<sup>26</sup> Čuvena melodija *Slave*, koju je u znak potpore caru Glinka iskoristio u *Ivanu Susanjinu*, operi koja se skoro obredno, carskim ukazom prikazivala prilikom svih narodnih svečanosti, u tom je obliku kroz cijelo 19. stoljeće imala značaj druge ruske himne, pa se čak i nakon 1917. razmišljalo o njoj kao nacionalnoj himni. Usp. Orlando FIGES: *Natašin ples*, 128.

<sup>27</sup> Dvadeset svezaka znamenite *Povijesti ruske države* Nikolaja Karamzina, monarhistički intonirane i romantički obojene, objavljene između 1818. i 1826. potakle su dotada nezapamćeno zanimanje za povijest (koje je dijelio i Musorgski) i niz polemika, odnosno suprotstavljenih programa. Na Karamzinovo stajalište da »povijest pripada caru«, demokrati su odgovarali pokličem »povijest pripada narodu«. Sporili su se oko početaka ruske države, oko teme srednjovjekovnog Novgoroda, oko pogleda na 1812., oko svih mitova ruske povijesti. Bjelinski 1846. piše: »U prošlosti smo tražili objašnjenje za sadašnjost i savjet o tome kakva bi trebala biti budućnost.« Usp. Vissarion Grigorevič Belinskij: *Polnoe sobranie sočinienij*, sv. 10, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, Moskva 1956, 18.

govora — tu je vidio svoje zadatke. Dakle akcent pripada individualnoj, glazbenim razlozima oblikovanoj poetici, kojoj su vanjske okolnosti bile samo okvirom.

Andreisov prikaz uloge *naroda* i njegove metamorfoze u *Borisu Godunovu* (od prizora krunidbe u 1. činu do završnog prizora pod Kromima) (III/44-45) također proizlazi i iz djelu suvremenih okolnosti, kao i iz naknadnih interpretacija. Borisov je lik Puškin (na čije se djelo po nagovoru Stasova oslonio Musorgski) usuglasio s Karamzinovim romantiziranim i rojalistički utemeljenim prikazom tog povijesnog lika. Naglasak na Borisovoj osobnoj drami savjesti učinio ga je ljudski vjerodostojnim, psihološki zanimljivim likom, koji je Musorgski na taj način i interpretirao. Povijesni Boris Godunov, prvi izabrani car u ruskoj povijesti, nije međutim bio ubojica već za svoje vrijeme napredni i obrazovani vladar. U raspravama o narodu, koje su obilježile 19. stoljeće, bio je jedna od najznačajnijih osobnosti oko koje su se lomila koplja.<sup>28</sup> Musorgski je u prvoj verziji svoje opere (1868.-1869.) u viđenju naroda slijedio Puškina, prikazavši ga u prizoru Borisove krunidbe kao pokorno, pasivno mnoštvo, ali se u drugoj verziji (1871.-72.) odlučio za drukčije rješenje.<sup>29</sup> Namjeravao je prizorom u Kromskoj šumi uvesti u radnju sukob cara i naroda i njime zamijeniti prizor u 1. činu. Time bi opera dobila posve drukčiji smisao. Iz revidirane je partiture isključio prvi prizor. I nakon intervencije Rimskog-Korsakova (koja je već u 19. st. *Borisa* — ne samo iz glazbenih razloga — udaljila od autorove koncepcije) oba su prizora i nadalje, do danas ostala dio ove opere.

Težeći da što jače istakne *realizam* Musorgskog Andreis (III/40,45) s pravom upozorava na »priso združivanje tona i riječi« i svjesno nastojanje da »muzika što vjernije prati razvoj dramske radnje«, ali ga to vodi k zaključku da je iz tih razloga »odbacio sistem zatvorenih cjelina (brojeva) i uputio muziku slobodnim, nevezanim tokom, kojemu dramska radnja postaje jedinim regulatorom«. Analitički uvid ovu tvrdnju demantira. Ne samo da *Boris* obiluje zatvorenim »brojevima«, jasno trodijelno, ili čak na način pjesme s refrenom oblikovanih cjelina (uglavnom se radi o tzv. žanr scenama), nego i koncepcija razvijenih scena odaje da je autorovo polazište bilo autonomno glazbeno i da mnoge konkretne odluke u strukturiranju nalažu unutarglazbeni razlozi.

I na primjeru *Hovanščine* nesporazumi u vremenu nastanka povezuju se s onima u naknadnim interpretacijama. Opera, koju je, već nakon skladateljve smrti, završio N. A. Rimski-Korsakov za *zapadnjake*, bila je napredno djelo koje slavi prijelaz od stare Moskve ka europskom duhu Petrograda. Takvo je tumačenje nametao Stasov i svojim intervencijama potencirao Rimski-Korsakov, koji je premjestio preludij *Zora nad rijekom Moskvom* na kraj opere i time ga pretvorio u naznaku izlazećeg sunca Petra Velikog (što je pogodovalo i kasnijim interpretacijama društvenih promjena). A autorova je intencija bila na strani *staroobrednika* i *raskoljnika*, pripadnika stare vjere i otpadnika, koji na kraju opere moleći se i pjevajući odlaze u smrt. Idealizirajući ih, vidio je u njima posljednje autohtone Ruse i namijenio operi kraj u tuzi i beznađu.

2. Andreisova sklonost prema Skrjabinovu (III, 82-90) opusu je očita. Prepoznao je i njegovo »posebno mjesto«, i »osebujni umjetnički temperament« i njegov »velik utjecaj«. Nastojao je dublje prodrijeti u značajke opusa koji je već i u međuratnoj ruskoj muzikologskoj

<sup>28</sup> Usp. Orlando FIGES: *Natašin ples*, 191-194.

<sup>29</sup> Preinaku Puškinova viđenja naroda kao tiha i pokorna mnoštva Musorgski je, prema novijim istraživanjima, poduzeo pod utjecajem prijatelja, povjesničara Nikolaja Kostomarova, i to u skladu s njegovim (i narodnjačkim) viđenjem da je upravo narod glavni pokretač povijesti. Usp. Richard TARUSKIN: *The Present in the Past: Russian Opera and Russian Historiography*, c. 1870, u: Richard TARUSKIN: *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, University Press, New York 1993, 123-300.

literaturi (Andreis navodi i citira B. Asafjeva, A. Aljšvanga) bio sagledavan kao iznimni umjetnički domet, a kasnije postao predmetom složenih sistematskih analiza. S druge strane mnogim se svojim elementima, upravo svojom »osebujnošću«, nije uklapao u željeni povijesni slijed. Naglašeni individualizam, odabrani filozofski uzori (među njima i teozofsko učenje, i Nietzsche, i Baljmont), a i osobne poetološke inovacije (poput naglašeno kontrastnog suprotstavljanja elemenata, »zvukovne magije« — tembra vezana na harmonijske posebnosti, relativiranja disonance u pravcu njezine autonomije, prevrjednovanja pojma tonikalnost, napuštanja jednoznačne stabilnosti i oblikovanja novog tonalitetskog sustava, rada sa značenjskim ritmičkim modelima i mnogih drugih) Skrbabin se nalazio izvan matrice zacrtana povijesnog kontinuiteta. Andreis, konstatirajući da se njegova »stvaralačka djelatnost odvijala mimo folklor, koji ga nije uzmogao privući«, upućuje na temeljne značajke njegova sadržajnog i kompozicijsko-tehničkog kosmosa, izdvaja primjere skladbi tipičnih za sva tri njegova skladateljska razdoblja, mnogo toga ne imenuje ali očito podrazumijeva, a zbunjujuće osobne sinteze proturječnosti i različitosti pretvara u prihvaćajuću »osebujnost«. Da je razumijevanje iznimne osobne poetike ipak imalo svoje granice svjedoči međutim ocjena *Prometeja*, koji »zaostaje po umjetničkoj vrijednosti«, u kome je autor »u stvaralačkoj opojnosti« ... »zastranio«, pa u tom djelu već »ozbiljno stvaralaštvo prelazi u naivnost«. Čini se da razlogom takve ocjene nije bio samo Skrbabinov sinestezijski eksperiment sa svjetlećim klavirom, već prije svega sažimanje pojedinačnih inovativnih dosega u složeni, tada već pročišćeni vlastiti estetički i kompozicijsko-tehnički sustav. Novine (pogotovo harmonijske) Skrbabinova kasnog »prometejskog« perioda bile su zagonetno privlačne, poticajne, ali i tada teško prihvatljive.

3. Znakovit je i primjer Leosa Janáčka (III/456-467). Njegova osobna poetika, i u novije vrijeme nedokučiva za niz i »zapadnih«<sup>30</sup> i »istočnih«<sup>31</sup> muzikologa koji su je nastojali interpretirati iz različitih polazišta i uglova motrenja, bila je očito bliska Andreisovom glazbenom senzibilitetu. U dikciji koja je u njegovoj *Povijesti* skoro bi se moglo reći iznimna, s mnoštvom pridjeva kojima želi istaći autorovu različitost u odnosu na poznate povijesne modele i posebnost njegove osobne poetike (poput: *neugasiva snaga, svjež, borben, dalekovidan i invenciozan, dar zapažanja, izoštrjen sluh, specifični stil, nov i samonikao, vanredno uspješno izgrađena cjelina*...), Andreis je očito naglasio svoj izbor estetskih vrijednosti. I argumentacija toga izbora, odnosno pokušaj da se analitičkim uporišnim alatima obrazloži ta različitost, iznimnost, jedinstvenost ukazuje da se njegova intuicija znala osloniti na prave točke (prije svega na psihološki individualni izvor onih modulacija govorene riječi koje u sebi nose tonske valere i potiču glazbenu transpoziciju, te na specifičan način rada s odabranom

<sup>30</sup> Među njima neka budu spomenuti bar duboki uvidi Tibora Kneifa (Tibor KNEIF: Apologie des Fahnenflüchtigen, u: Rudolf PEČMAN (ur.): *Leos Janáček et Musica Europaea*, International Musical Festival Brno 1968, Brno 1970, 153-158), Petera Gülkea (Peter GÜLKE: Versuch zur Ästhetik der Musik Leos Janáček, u: Heinz-Klaus METZGER i Rainer RIEHN (ur.): *Leos Janáček, Musik-Konzepte 7*, München 1979, 4-40), Dietera Schnebela (Dieter SCHNEBEL: Das späte Neue. Versuch über Janáčeks Werke von 1918-1928, *ibid.* 75-90).

<sup>31</sup> Primjerica studije Jana Raceka (Jan RACEK: Zur Frage von Leos Janáčeks Stellung in der tschechischen Musik und der Weltmusik, u: Rudolf PEČMAN (ur.): *Leos Janáček et musica Europaea*, 23-30), Jaroslava Jiráneka (Jaroslav JIRÁNEK: Das Werk Leos Janáčeks als Stilmikrokosmos der tschechischen Musik des XX. Jahrhunderts, *ibid.* 31-55) i posebice rasprave Miloša Štédroña koji od početka 70-ih godina prošloga stoljeća vodi sustavna istraživanja Janáčekovih govornih motiva u okviru projekta Muzikološkog instituta pri Filozofskom fakultetu u Brnu i autor je brojnih studija i komentara za tiskana izdanja, operne izvedbe i snimke Janáčekovih djela (bibliografija na Googlu).

građom).<sup>32</sup> Ali se zaustavila, odnosno suzila u okvire koji su u njegovo vrijeme predstavljali poželjnu interpretativnu matricu: na folklor i »snažni muzički realizam«. Taj je okvir uvjetovao i izbor primjera, odnosno isticanje majstorovih »najboljih« djela: tu su *Jenufa*, zborovi na Bezručeve tekstove, *Dnevnik nestaloga* i *Glagoljska misa*. Izostala su (osim iz popisa naslova) ona bitna djela kasnoga razdoblja (poput *Sinfoniette*, oba gudačka kvarteta, ili opera *Katja Kabanova*, *Slučaj Makropulos*, *Iz mrtvoga doma*) koja svjedoče o konačnoj uspostavi doradena vlastita glazbenog sustava i njegovim dodirima sa suvremenim mu glazbenim zbivanjima 20-ih godina prošloga stoljeća. Tako Andreis u *Katji Kabanovoj* prepoznaje »kritiku društvenog poretka«, u *Zapisima iz mrtvoga doma* uočava »katkad brutani realizam«, a manje je uspjelima označio *Putovanja gospodina Broučeka...*, *Mudru Liju* i *Stoar Makropulos* (kako je naslov preveden u Andreisa, sv. 3, str. 466), nalazeći da je Janáček »ponekad popuštao igri mašte i oblikovao bizarna scenska djela«. Janáčekova se »glazba iz doživljaja« (Dieter Schnebel), sa svim posljedicama koje je ova činjenica uvjetovala u načinima strukturiranja i osobnim otklonima od poznatog što ih je autor u to ime činio — otimala stavljanju u povijesne pretince. Ipak, i naznake kojima je Andreis svoga čitatelja uputio pravim putem, kao i odlučnost vlastita izbora bili su u njegovim okolnostima dragocjeni.

\*\*\*

Za pogled na slavensku glazbu 20. stoljeća Andreisu je, jednako kao svim posvjensničarima prije i nakon njega, nedostajala distanca. Što će reći, uz veću neovisnost od trenutnoga konteksta, mogućnosti šireg i dubljeg uvida u građu, a ne na kraju i potvrđivanja djela i opusa kroz život u vremenu. Stoga je pedantno i iscrpno pobrojao autore i djela, zadržao se uglavnom na faktografiji i pružio osnovnu informaciju. Širenje obzora prepustio je individualnim radoznalostima, a vrijednosne prosudbe budućim uvidima.

Dugo je Andreisova *Povijest* u svojim ponovljenim i redigiranim izdanjima bila jedini i nezaobilazni priručnik na hrvatskom jeziku. U najnovije vrijeme pridružila joj se biblioteka (sedam knjiga) prijevoda, ostvarena dragocjenom inicijativom Hrvatskoga muzikološkog društva i zaslužnih urednika Stanislava Tuksara i Nikše Gliga. Najrecentniji autorski pogledi na opću povijest glazbe pojedinih razdoblja omogućuju sada uvid u novija shvaćanja povijesti glazbe, uključuju spoznaje druge polovice 20. stoljeća. Iz pera jednoga autora takvi se poduhvati i u inozemstvu i kod nas jedva više mogu očekivati. Stoga Andreisov napor i rezultat, iz vremena nesklonih takvim sintezama, ostaju zabilježeni kao trajan spomenik autorove osobne odgovornosti i važan komunikacijski događaj svoga doba.

<sup>32</sup> O osobitostima Janáčekove osobne glazbene poetike usp. Marija BERGAMO: »Lep vrt ob boku zgodovine«. O nekaterih opornih točkah poetike in glasbene dramaturgije Leoša Janáčka«, u: Jurij SNOJ — Darja FRELIH (ur.): *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2000, 225-236.

## POPIS CITIRANIH RADOVA

- ANDREIS, Josip: *Historija muzike za visoke i srednje muzičke škole*, sv. I, II, III, Školska knjiga, Zagreb 1951, 1952, 1954.
- BELINSKIJ, Vissarion Grigorevič.: *Polnoe sobranie sočinenij*, sv. 10, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, Moskva 1956.
- BERGAMO, Marija: Glasbeni realizem — zgodovinska nujnost?, u: Marko JUVAN, Tomaž SAJOVIC, Tone PRETNAR (ur.): *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* (=Obdobja 14), Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1994.
- BERGAMO, Marija: »Lep vrt ob boku zgodovine«. O nekaterih opornih točkah poetike in glasbene dramaturgije Leoša Janáčka, u: Jurij SNOJ, Darja FRELIH (ur.): *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2000.
- BITI, Vladimir: *Književnost/Povijest/Teorija*, Matica hrvatska, Zagreb 1994.
- BITI, Vladimir: *Strano tijelo pripovijesti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000.
- CIGOJ-KRSTULOVIC, Nataša: Prilog biografiji Josipa Andreisa: Pisma Dragotinu Cvetku, *Arti musices*, 40 (2009) 1-2, 289-310.
- CVETKO, Dragotin: *V prostoru in času. Spomini*, Slovenska matica, Ljubljana 1995.
- CVETKO, Dragotin: *Musikgeschichte der Südslawen*, Bärenreiter, Kassel 1975.
- CVETKO, Dragotin: *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe*, Obzorja, Maribor 1981.
- DAHLHAUS, Carl: *Geschichtliche und ästhetische Erfahrung*, u: Walter WIORA (ur.): *Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh. 14, Regensburg 1969.
- EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Piper, München-Zürich 1991.
- FIGES, Orlando: *Natašin ples. Kulturna zgodovina Rusije*, Studia humanitatis, Ljubljana 2007.
- GADAMER, Hans-Georg: *Nasljede Europe*, Matica hrvatska, Zagreb 1997.
- KARBUSICKY, Vladimir: *Musik, Abendland und seine Grenzen. Eine Diskussionsstudie*, tipkopis 1993.
- KUNDERA, Milan: *Zavjesa*, Meandar, Zagreb 2006.
- METZGER, Heinz-Klaus i RIEHN, Rainer (ur.): *Leoš Janáček. Musik-Konzepte 7*, München 1979.
- PEČMAN, Rudolf (ur.): *Leoš Janáček et musica europaea*, International Musical Festival Brno 1968, Brno 1970.
- TARUSKIN, Richard: *The Present in the Past: Russian Opera and Russian Historiography, c. 1870*, u: TARUSKIN, Richard: *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, University Press, New York 1993.
- TARUSKIN, Richard: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, New York 1997.

*Summary*

## HISTORY AS THE IMPORTANT COMMUNICATION EVENT

**Notes at the half-centenary jubilee of Josip Andreis's *Historija muzike* [History of Music, 1951-54] focused on the presentation of the Slavic people's music**

At the half-centenary jubilee of the extensive three-volume *Historija muzike* [History of Music] by the Croatian historian Josip Andreis, this contribution attempts to signify on the segment devoted to the Slavic people's music Andreis's historical points of departure, reference points, ideals and sources, and encouragements and limits in the conception and realization of the work. In the region of the former state, that work filled in a substantial void and represented an important communication event. It contributed to shaping historical awareness over several decades.

Just the place that the author gave to the music history of the Slavic peoples in the context of »the great European histories« is a particularity of the work. Observing it as an equally valuable entity, he accepted the methodological and ideological assumptions of his sources in its description, strongly stressing both the social-historical framework and the assumed function music should serve within it. Endeavouring to give shape to the music identity of the Slavic regions, he concentrated on the referential themes, which were carried through the entire interpretation like leitmotifs. In the first place these are precisely *social function* as an exceptional value criterion, then the *national* and *national style* as the basic positive determinant and proof of the meaningfulness of music endeavours, relying on *folklore* as the source material, and (insufficiently defined) the *realistic approach*. Despite the discourse conditioned by the programmatic ideas of his time, the author managed to set aside undoubtedly aesthetic values and to rely in his argumentation on designations of insights that were systematic in nature and on autonomous reasons based on music.

The perils of contemporary and subsequent observation and instrumentalization of historical facts serving particular ideologies, and the author's pioneer musical insights that were acknowledged and elaborated in later research, are revealed in the examples from the opus of M. Musorgski A. Skrajbin and L. Janáček.

