

ZBORNIK RADOVA O ANTUNU DOBRONIĆU



ANTUN
DOBRONIĆ
ZBORNIK
RADOVA
POVODOM
40. OBLJETNICE
SMRTI

IZDAVAČ
OGRANAK
MATICE
HRVATSKE
JELSA

ZA
IZDAVAČA
FABIJAN
PERONJA

UREDNIK
PAVAO
PALAVERSIC

LIKOVNA
OPREMA
GORKI
ŽUVELA

TEHNIČKI
UREDNIK
ŽANA
SIMINIATI

SLOG
ST-STIL

TISAK
SVEUČILIŠNA
TISKARA
SPLIT, 1995.

NAKLADA
500

ANTUN DOBRONIĆ

ZBORNIK RADOVA
POVODOM
40. OBLJETNICE
SMRTI

MATICA
HRVATSKA
JELSA
1995.

PREDGOVOR

Ogranak Matice Hrvatske u Jelsi već niz godina organizira VEĆERI ANTUNA DOBRONIĆA, rođenog Jelšanina i velikog hrvatskog glazbenika. VEĆERI ANTUNA DOBRONIĆA uključuju u svoj program sve vrste umjetnosti - vrhunske glazbene priredbe, recitale poezije, dramske priredbe, nastupe pučkih pjevača, folklornih i baletnih grupa, likovne izložbe i drugo. Ove godine navršava se 40-godišnjica smrti Antuna Dobronića i Ogranak MH-a Jelsa izdaje Zbornik radova o Antunu Dobroniću u čijoj izradi sudjeluje nekoliko istaknutih hrvatskih muzikologa.

Studije istaknutih stručnjaka o Dobronićevu radu su u Zborniku poredane po tematskom, a ne po kronološkom redu. Zbornik započinje s Dobronićevim studijama, diplomom i majstorskim tečajem na Glazbenom konzervatoriju u Pragu. Slijedi stručni prikaz njegovog prvog profesionalnog, zrelog simfonijskog rada, portreta "Carnevale", a za njim ostale studije. Na kraju je prikazan put koji je Dobronić trebao preći da bi stekao najvišu glazbenu izobrazbu.

Veći dio Dobronićeve glazbene produkcije, kao djela za komorni orkestar, devet simfonija, dva cjebovečernja simfonijnska ciklusa - jedan s recitatorom, drugi sa zborom, većina scenskih djela, nije ovom prigodom obuhvaćen.

Svjesni smo svih nedostataka koje ovaj Zbornik ima jer je nemoguće u ovakovom kratkom prigodnom prikazu obuhvatiti sve aspekte Dobronićevog glazbenog stvaralaštva i kritički analizirati i valorizirati njegovo djelo, ali vjerujemo da će ovaj Zbornik biti poticaj znanstvenicima da nakon toliko godina od Dobronićeve smrti počmu odmotavati klupku nerazumijevanja koje se je često neopravданo splelo oko ovog izvanserijskog umjetnika.

Zahvaljujemo malobrojnim potomcima Antuna Dobronića, posebno njegovim kćerkama Rajki i Lelji, koji su savjetima i pomoći pripomogli izdavanju ovoga Zbornika.

Pavao Palaversić

KAREL MLEJNIK (Prag)

PRAŠKE GODINE ANTUNA DOBRONIĆA

Glazbeni Prag prije prvog svjetskog rata

Antun Dobronić dolazi u Prag godine 1910., kako bi na Konzervatoriju završio svoju glazbenu naobrazbu. Češki kraljevski glavni grad bio je tada na glasu kao jedan od srednjeeuropskih centara glazbene umjetnosti. Na čelu opere Narodnog kazališta stajao je dirigent i skladatelj Karel Kovarovic koji ne samo što je vodio računa o savršenoj interpretacijskoj razini ansambla, u kojem je djelovala kao počasni član i svjetski poznata sopranistica Ema Destinnová, već ga je održavao na izvanrednoj repertoarskoj razini. U godinama 1910-12. mogao je posjetitelj opere gledati ne samo osnovni češki repertoar - djela Smetane, Dvoraka, Fibicha ili Foerstera - već i srazmjerne svježe novitete iz svjetskog repertoara, npr. Straussova Kavalira s ružom i Elektru, Rimski-Korsakovu Snjeguljicu, Wolf Ferrarijinu Suzaninu tajnu (Il segreto di Susanna), a od čeških noviteta Ostrčilov Popoljak (Poupe), koji je bio doprinos modernom poimanju dramskog djela.

Također, koncertni je život pružao čitav niz vrijednih spoznaja iz češkog i stranog repertoara. Češka filharmonija, osnovana 1896. godine, prevladavala je doduše jednu od svojih egzistencionalnih kriza, ali novi šef orkestra dr. Vilém Zemánek održavao je repertoar na dobroj razini, kako češkim (izveo je osim drugih i Sukovu simfoniju Asrael, Foersterovu suitu Iz Shakespear-a, "morsku fantaziju" Vítezslava Nováka Oluja, Ostrčilovo Impromtu i dr.) tako i stranim skladbama. Od godine 1911. davala je Češka filharmonija koncerте u novootvorenoj Općinskoj kući (Obecní dum), monumentalnoj građevini u secesionističkom stilu (praškom arhitektonskom spomeniku koji dan danas izaziva divljenje), čija je Smetanina dvorana služila prije svega koncertnoj umjetnosti.

Na koncertnim podijima redale su se velike ličnosti češke interpretacijske umjetnosti, kao što su bili Jan Kubelík, František Ondříček ili europski čuvani Češki kvartet koji je u Pragu u godinama 1910-12. priredio osamnaest kvartetnih večeri. Članovi Češkog kvarteta bili su Dobronićevi generacijski vršnjaci te ih je mladi hrvatski skladatelj nesumnjivo osobno upoznao. Nekoliko godina kasnije, 1919. godine oni su u Zagrebu izveli njegov gudački kvartet Pjesma srodnih duša, zatim 1928. godine u Pragu kvartet Pjesma snage i bola. U isto vrijeme u Pragu se svirala Dobronićeva suita za duhački kvintet i klavir Pjesma radovanja i milosti te orkestralni Karneval, koji je izveden prilikom južnoslavenskog festivala 1927. godine.

Praški glazbeni život pružao je u godinama prije prvog svjetskog rata mnoge umjetničke poticaje zahvaljujući zrelim ličnostima u interpretacijskoj i stvaralačkoj oblasti. Antun Dobronić se s njima neosporno svakodnevno susretao na svojim studijima u školi i u ubičajenom društvenom kontaktu van Konzervatorija.

Škola

Antun Dobronić je bio - sa svojih 32 godine života - primljen na treću godinu praškog Konzervatorija, u skladateljski razred prof. Karel Steckera. Godinu dana kasnije prešao je u majstorski razred (4. godina) kod Vítezslava Nováka. Te 1911. godine praški Konzervatorij je proslavljao svoj stogodišnji jubilej. To se obilježavalo kao veliki događaj u glazbenoj kulturi grada i zemlje. Prijе sto godina - godine 1811 - podučavala su se samo interpretacijska usmjerenja; posebice violinska i pjevačka škola iskazivale su sjajne rezultate i njihovi apsolventi su se istakli i u inozemstvu. Kompozicijski odjel je bio ustanovljen tek školske godine 1889-90, nakon spajanja Konzervatorija sa orguljaškom školom. Od 1. siječnja 1891. vodio je skladateljski razred Antonín Dvorák, u čiji su odjel pristupali odabrani studenti Konzervatorija koji su se sve do tada obrazovali u instrumentalnim strukama: najtalentiranijim su pripadali Josef Suk (1875-1935), Vítezslav Novák (1870-1949) i Oskar Nedbal (1874-1930), kasnije čuveni dirigent koji je samovoljno okončao svoj život u Zagrebu.

Iz orguljaške škole je na Konzervatorij prešao prof. Karel Stecker (1861-1918), istaknuti teoretičar i pedagog. Njegovo skladateljsko djelo danas je gotovo zaboravljeno, ali je u svoje doba bilo cijenjeno i često se izvodilo (npr. prilikom pedesetog Steckerovog životnog jubileja 1911. godine Češka filharmonija je priredila koncert iz njegovih djela). Nedostatak osobitosti u stvaralačkim iskazima stavio je Steckerovo umjetničko naslijede na rub povijesti pa današnja muzikologija vrednuje prije svega njegovu teoretsku i učiteljsku erudiciju. Bio je autor nekoliko zapaženih radova iz oblasti harmonije, glazbenih formi i povijesti. Kao učitelj bio je tolerantan i imao je smisao za otkrivanje umjetničkog talenta. U njegovom razredu je Antun Dobronić učvrstio svoje znanje iz kompozicijskih disciplina te je onda stupio - temeljito teoretski pripremljen - u Novakov majstorski razred.

Dobronićev učitelj dirigiranja bio je František Spilka (1877-1960), stručnjak za zborno pjevanje, zbormajstor Pjevačkog udruženja praških učitelja (Pevacké sdružení pražských učitelů). Godine 1912. izveo je, primjerice, kompletno zborno djelo Bedricha Smetane, što je bio događaj koji se i Dobronića

zasigurno dojmio. Godine 1912. Antun Dobronić je studirao također i tzv. Battkovu metodu elementarnog glazbenog odgoja, čiji je tečaj u Pragu u to doba vodio berlinski profesor Max Battke osobno.

Vítezslav Novák

Primio se majstorskog razreda Konzervatorija godine 1909., već kao zrela vodeća ličnost češke moderne glazbe. Njegovo djelo, plodonosno potaknuto poznavanjem narodne moravske i slovačke kulture, bilo je cijenjeno kao izraz novodobnog vala češkog glazbenog stvaralaštva. Bio je Dvorakov učenik, ali je prema svom učitelju stajao prije u opoziciji i tvrdokorno branio svoje vlastite poglede. U razdoblju prije prvog svjetskog rata kulminiralo je njegovo komorno, orkestralno i kantatsko stvaralaštvo: II. gudački kvartet Dur, kantate Oluja (Boure) i Svatbena košulja (Svatobní košile), klavirski ciklus Pan - sve su to bili značajni medaši njegovog stvaralaštva (opere je počeo komponirati tek godine 1913.).

Bio je privlačna ličnost. U njegov razred na Konzervatoriju prijavljivali su se i inozemni studenti, posebice pripadnici slavenskih naroda: Slovaci, južni Slaveni, Bugari. Novakova škola je tako postala slavenska škola u istinskom smislu riječi (plima studenata ove provenijencije nije jenjala niti u uvjetima samostalne Čehoslovačke republike).

Studij kod Novaka bio je zahtjevan, bila je poznata njegova strogost, dakako lišena bilo kakve pedanterije. Svoje učenike nije nikada ironizirao, već je sa njima detaljno analizirao svaki rezultat njihovih stvaralačkih zadataka. Kod nastave se pridržavao načela metodičnosti: prelazio je od jednostavnog prema složenom, a tek nakon što su bili dovoljno podučeni, ostavljao je učenicima stvaralačku slobodu. Istinski talent nije kočio. Simpatizirao je hrabre stvaralačke pristupe, ukoliko su posjedovali smisao: svakako je bio više naklonjen njima nego hladnim akademskim radovima. S razumijevanjem je kod svojih učenika pratilo sklonost prema umjetničkoj stilizaciji folklornih elemenata iz njihove nacionalne sredine. On sam je, naime, prošao kroz sličan razvoj pa su mnoga njegova djela inspirirana narodnom kulturom Moravskog Slovacka, Valašska i Slovačke.

S mnogim studentima je Novak kontaktirao i nakon završetka njihovog školovanja. Znao je biti prijateljski i otvoren. Među njegove ljubimce je spadao i Antun Dobronić. Spominje ga u svojim memoarima: "Od južnih Slavena stalno održavam kontakte s Dobronićem, koji je najviše oslonjen na narodnu melodiku, rado se sjetim divljaka Stolcer-Slavenskog s njegovom Balkanofonijom i Krsta Odaka, koji lijepo napreduje."

Sam Dobronić je svom učitelju posvetio toplu uspomenu u zborniku za Novakov šezdeseti rođendan (Vítezslav Novák. Studije i uspomene, Prag 1932). "Došao sam k njemu u zrelim godinama, ali bez dovoljno zrelih pogleda na umjetnost. O prvim radovima, koje sam mu donio "na cenzuru", otvoreno bi govorio: "Ima tu nešto... samo...". I ono "samo" me je poticalo na dugo razmišljanje."

Dobronić pak ocjenjuje Novakov zahtjevan pedagoški pristup, jer - kako piše - "otvorio mi je pogled u samoga sebe, dao mi je autokritiku".

S osjećajem zahvalnosti sjeća se Antun Dobronić, kako se nakon njegovog odlaska sa Konzervatorija zatvoreni učitelj odjednom promijenio u neobično nježnog čovjeka. "Svako njegovo pismo ili karta bivšem učeniku počinje 'Dragi prijatelju'... Nakon svojih predavanja na konzervatoriju izostavlja i večeru kako bi na koncertu u Prosvjetnoj udruzi čuo od svog učenika neko novo "nešto". I onda ona iskrena radost, koja poslije koncerta izbjiga iz riječi na kartici: "Vaš kvartet mi se neobično svidio..."

Vítezslav Novák je održavao dugogodišnje prijateljske kontakte s Antunom Dobronićem i njegovom obitelji. "U potpunosti mu je laskalo, kada sam kasnije jednom prilikom rekao kako osjećam, da sam do sada imao samo dva učitelja - Vítezslava Nováka i južnoslavenskog seljaka. Ali tek kada je u Zagrebu bio prisutan izvedbi svojih Svatbenih košulja bilo je već jasno, kako se "tamo dole" milo osjećao, kako se širila njegova slavenska duša kada je u užem intimnom okruženju otvoreno govorio o dužnosti oblikovanja slavenske glazbene kulture."

Iz Dobronićeva stava prema njegovim praškim studijima proizlazi da je tek ovdje postigao stvarne profesionalne kvalitete u svojoj skladateljskoj tehnici, da je postao svjestan i Novakovog pristupa ne samo prema njemu već i prema drugim južnoslavenskim studentima, kao što je bio Josefović, Odak, Stolcer. Prema njegovu mišljenju se "dolaskom generacije Novakovih učenika južnoslavensko glazbeno stvaralaštvo probudilo, rješilo se provincijalnosti i podiglo se u kulturu".

Antun Dobronić je svoje studije kod Nováka apsolvirao dne 4. srpnja 1912. simponijskom skladbom Dozivanje u kolo koju je on sam na apsolventskom koncertu dirigirao. Kod Novaka je pronašao puno razumijevanje u mišljenju da će "južnoslavensko glazbeno stvaralaštvo doći do istinskog značaja samo kroz svoj narodni glazbeni izraz." Ova dvogodišnja epizoda Dobronićeva života neosporno je imala veliki utjecaj na skladateljevu daljnju umjetničku aktivnost. Prag je doprinjeo ne samo proširenju njegovih kulturnih vidika i upoznavanju velikih djela svjetske i češke kulture, već je prije svega na odlučujući način usmjerio njegov daljnji stvaralački put.

MIRJANA ŠKUNCA

DOBRONIĆEV KARNEVAL - KORAK PREMA NOVIM OBZORIMA

Svoju koncertnu večer u veljači 1916. g. u Kraljevskom zemaljskom hrvatskom kazalištu u Zagrebu dirigent Fridrik Rukavina je najavio kao "Prvi simponijski koncerat mladih hrvatskih skladatelja" upozoravajući tako vjerojatno i na mogućnost da u odabranoj glazbi bude i otklona od uvriježenih navika. Unatoč tome zagrebačko je slušateljstvo saslušavši program najavljene priredbe ipak ostalo zatečeno i zbunjeno a odjeci u tisku svjedoče da je glazba "mladih hrvatskih skladatelja" podijelila i zagrebačku zvaničnu glazbenu javnost.

Pod motom "Ar se zdižu mлади, posluju marljivo ter podžižu v stareh, kaj bilo vgaslivō"¹ na tom zagrebačkom koncertu 7. veljače 1916.² kojemu je zbog osebujnih i uzbudljivih skladateljskih priloga i prijedloga hrvatska muzikologija kasnije sagledala i ustanovila povjesno značenje u razvoju novije hrvatske glazbe, bili su izvedeni *Koncertna predigra* Krešimira Baranovića (1894-1975), *Notturno* Božidara Širole (1889-1956), *Simponijski Andante* Franje Dugana (1874-1948), Simponijski scherzo Svetislava Stančića (1895-1970) i *Koncert za klavir i orkestar* Dore Pejačević (1885-1923) a na kraju večeri doživio je svoje prvo izvođenje *Karneval* Antuna Dobronića (1878-1955).

Dobronić je tada već u 38. godini života i zajedno s Duganom on je među najstarijima od "mladih hrvatskih skladatelja" kojih su djela bila uvrštena u program navedene večeri. No glazbeni Zagreb jedva da ga poznaje a prizvedba *Karnevala* mu je nedvojbeno najznačajniji dotadašnji skladateljski istup u domaću javnost. Razlog je tome Dobronićev životni put.³ On ga je

1 Josip Kundek, *Reč jezika narodnoga*, 1832.

2 Sva dostupna mi literatura koja spominje taj koncert navodi kao datum njegova održavanja 5. veljače premda u programu (priloženom na str. 12) stoji ponedjeljak, 7. veljače.

3 Kronološka tablica života skladatelja Antuna Dobronića:

2. 4. 1878. rođen u Jelsi na otoku Hvaru

1896 - završio učiteljsku školu u Arbanasima (kraj Zadra) kao stipendist Pokrajinske vlade te zbog te obaveze radi kao učitelj u Gdinju i Vrisniku na otoku Hvaru te uz nastavu organizira i glazbene aktivnosti.

1899 - u Arbanasima polaže "ispit o učiteljskoj sposobnosti"

- uči privatno, osobito uz pomoć svećenika glazbenika Pavla Matijevića, teorijske glazbene predmete i kompoziciju, zapisuje i proučava glazbeni folklor



KR. ZEM. HRV. KAZALIŠTE U ZAGREBU

U ponedjeljak 7. veljače 1916.

Predstava 183. B. 41. (mjesto 40.)

PRVI SIMFONIJSKI KONCERT MLADIH HRVATSKIH SKLADATELJA

RASPORED

- | | |
|------------------------|---|
| 1. KREŠIMIR BARANOVIĆ: | Koncertna predigra |
| 2. BOŽIDAR ŠIROLA: | „Notturno“. Simfonijска пјесна за soprano i orkestar. — Stihovi VLADIMIRA NAZORA. Soprano solo: KATICA FRAN |
| 3. FRANJO DUGAN: | Simfonijski andante |
| 4. SVETISLAV STANČIĆ: | Simfonijski scherzo |

ODMOR

- | | |
|------------------------------|--|
| 5. Grofica DORA PEJACSEVICH: | Koncerat za glasovir i orkestar op. 33. Allegro moderato — Adagio con estro poetico — Allegro con fuoco (Allegro quasi scherzando) Uz glasovir: SVETISLAV STANČIĆ |
| 6. ANTUN DOBROVIĆ: | Karneval — Simfonijski portret (Burleska — Erotika — Bakanal) |

Dirigent: FRIDRIK RUKAVINA

Utorak 8. „Matija Gubec“. B. 40. (mjesto 41.)

OPERNE CIJENE:

| | | | |
|--|------------|-----------------------------|-----------|
| Proscenium loža u prizemlju za 4 osobe | 24 K 40 f. | Parquet II.—IV. red | 3 K 80 f. |
| Loža u mezzaninu za 4 osobe | 24 " 40 " | Parquet V.—X. red | 3 " 40 " |
| Loža u I. katu za 4 osobe | 20 " 40 " | Parquet XI. i XII. red | 2 " 40 " |
| Loža u II. katu za 4 osobe | " " | " " | " " |
| Stolalo u proscenium loži | 6 " 10 " | Balkon II. red | 2 " 40 " |
| Stolalo u loži u mezzaninu | 6 " 10 " | Balkon III. V. red | 1 " 30 " |
| Stolalo u loži u I. katu | 5 " 10 " | Balkon VI. red dalje | 1 " 10 " |
| Cetvrti I. i II. red | 2 " 60 " | Stajanje u parteru za djake | 70 " |
| Parquet I. red | 6 " 40 " | Otvorena galerija | 40 " |

POČETAK U 8 SATI, A SVRŠETAK OKO 10^½ SATI

od učitelja zaljubljenog u glazbu tek postepeno tijekom samoprijegornih desetak godina glazbenog samoobrazovanja, samo povremeno uz pomoć glazbenih stručnjaka a usporedno s napornim radom s učenicima u više manjih dalmatinskih mjestu, doveo već kao tridesetdvogodišnjaka do studija glazbe na Konzervatoriju u Pragu a zatim nakon dvije godine studija kompozicije i dirigiranja konačno i do zvanja profesionalnog visokoobrazovanoga glazbenika. No, po povratku sa studija Dobronić je svoju profesionalnu glazbenu karijeru započeo 1912. u Splitu i još će proći nekoliko godina do njegova skladateljskog debija pred zagrebačkom publikom (u veljači 1916.) a zatim i do preseljenja u Zagreb (1918) i uključivanja u maticu glazbenih događanja u nas. Do tada je Dobronić u sredinama u kojima se našao stjecao ugled svojom predanom i životom ne samo pedagoškom nego i reproduktivnom i animatorskom aktivnošću a do Zagreba je dopirao tek svojim polemičnim publicističkim perom, svojim komentarima i kritikama glazbenih priredaba i recenzijama glazbenih izdanja na stranicama (dalmatinskih) glasila te svo-

1901 - javlja se prvim publicističkim radom ("Stare i nove tambure", "Narodni list", Zadar, 30. 11. i 4. 12. 1901.)

1905 - učitelj u Visu; piše prvu skladbu za zbor

- u Arbanasima polaže "ispit za neobavezno podučavanje klavira"

- u školi Glazbenog zavoda u Zagrebu položio ispit za učitelja glazbene teorije i zborског pjevanja za srednje škole i preparandije radnjom *Komparativna studija medj starocrkvenim i aktuelnim glazbenim sistemom* (objavljena 1906.)

1906 - učitelj u Drnišu; započinje prepisku s F. K. Kuhačom i šalje Kuhaču Matijevićevu i svoju biografiju za Leksikon.

- uči i konzultira se o svojim skladbama s J. Hatzeom

1908 - objavljuje svoje rasprave *Predavanja iz povijesti i estetike muzike* (Drniš-Zagreb) i *Naše glazbene prililke i neprililke* (Sarajevo)

- sklada manja vokalna i instrumentalna djela

1910 - dobiva državnu stipendiju za studij glazbe

1910-1912 - u Pragu na Konzervatoriju apsolvira teorijske predmete (K. Stecker, M. Spilka) te studira kompoziciju (u majstorskoj klasi V. Novaka) i dirigiranje

1912 - diplomira kompoziciju i dirigiranje s odličnim uspjehom, vraća se u domovinu i nastanjuje u Splitu

- u Splitu podučava glazbu i nastupa kao izvođač i skladatelj, piše članke, eseje, kritike, polemike i teorijske rasprave te sakuplja i proučava narodne napjeve

1915 - objavio studiju *Ojkanje*

1916 - u Zagrebu prazveden njegov *Karneval*

- imenovan "učiteljem glazbe i pjevanja" na muškoj Preparandiji u Zadru

1918 - seli u Zagreb i radi kao profesor glazbe na Preparandiji

1922 - postaje profesor na Muzičkoj akademiji u Zagrebu

1940 - odlazi u mirovinu

12. 12. 1955 - umro u Zagrebu

Kao temelj za izradu tablice poslužio je rad koji su načinila skladateljeva djeca Lelja, Rajka i Draško Dobronić pod naslovom *Antun Dobronić (1878-1955). Popis glazbenih skladbi* (Zagreb 1974) te sva ostala literatura navedena u bilješkama ove studije.

jim razmišljanjima i raspravama o glazbi i glazbenim prilikama i neprilikama u nas, tiskanim u dvije knjige još 1908. godine.⁴

Dobronićeva potreba za skladanjem pokazala se rano i jačala je usporedno s njegovim savladavanjem teorijskih glazbenih disciplina. Prema dosadašnjim saznanjima njegovi su skladateljski počeci potaknuti potrebama njegova rada u školi i u glazbenim društvima pa su dijelom vezani uz rad s pjevačkim zborom a dijelom su rezultat njegova bavljenja tamburicama i tamburanjem. Tako je još 1905. g. dok je živio i radio u Visu skladao zborsku skladbu⁵ a tijekom 1906 tisak registrira i njegovu prvu objavljenu skladbu - *Kolo za tamburice*.⁶ Ako kao što to pokazuje ulomak autobiografije koju je iste (1906) godine pismeno uputio Franji Ksaveru Kuhaču (1834-1911) kao prilog gradi za njegov *Leksikon*, Dobronić je tada svijestan svoga nedostatnog glazbenog znanja te svoje do tada napisane "omanje kompozicije" ne smatra vrijednim veće pažnje premda je neke od njih pohvalio i njegov po godinama vršnjak ali tada već izobraženi splitski glazbenik-skladatelj Josip Hatze (1879-1959).⁷ I u narednih nekoliko godina Dobronić nastavlja skladati. Uz zborske skladbe i vokalnu liriku on će do odlaska u Prag 1910. obogatiti svoj opus još i instrumentalnim skladbama za klavir pa čak i za klavirski trio a neke će od tih skladbi uspjeti i tiskati.⁸ Svojim obilježjima Dobronićeva glazba u ovoj početnoj fazi još nije prepoznatljiva. Kuhač mladom autoru zamjera da nije "hrvatski glazbeni patriota"⁹ budući da Dobronić tada tvrdi: "Svakome je umjetniku slobodno u svojim kompozicijama podati onaj osobiti kolorit, kojim se odlikuje pučka muzika jednog naroda no, ako mu je iole do toga da toj svojoj kompoziciji poda neku veću vrijednost, mora da ju obradi na način, da je otme onoj primitivnosti i naivnosti koja je obilježe pučke muzike... I upravo zato, komponist kojemu je do toga da svojoj kompoziciji 'u narodnom duhu' poda neki značaj umjetnine, ne smije ni najmanje da zazire od svih onih elemenata i melodije i harmonije i instrumentacije kojom raspolaže napredak suvremene umjetnosti". Ili kada

4 Stana Đurić-Klajn, *Posljednja nadanja i traganja Antuna Dobronića*, Arti musices, 3, Zagreb 1972, 77 te u njenoj krizi *Akordi prošlosti*, Beograd 1981, 244; Marija Janaček Buljan, *Korespondencija Kuhač-Dobronić*, Artimusices, 11, Zagreb 1980/1, 37-45; Jasmina Juračić-Turk, *Muzički pogledi Antuna Dobronića* (u Prilozi povijesti muzike otoka Hvara, Split 1958, 49-62; Mirjana Škunca, *Glazbeni život Splita u doba narodnog preporoda i u prijelaznim desetljećima (1860-1918)*, Split 1991, 289-290 i 301; Ljiljana Ščedrov, *Antun Dobronić* (komentar uz izbor Dobronićeve glazbe) na ploči "Jugotona" LSY-66056.

5 Rudi Belić, *Antun Dobronić: Sumorni akordi*, "Narodni list", Zadar, 30. 11. 1910.

6 Marija Janaček-Bulja, *Korespondencija*..., 39.

7 Dobronićovo pismo Kuhaču od 19. 11. 1906., Kuhačeva ostavština u Arhivu HAZU, sig. Kuhač XVII/3-1,D 70-71.

8 Rudi Belić, Antun Dobronić... isto mjesto.

9 Kuhačovo pismo Dobroniću od 10. 7. 1907. Arhiv Hrvatske, sig. XIXI/53-XIII br. 97.

tome još dodaje da treba skladatelju prepustiti "potpuno slobodan izbor načina skladanja" da bi se osigurala sloboda opredjeljenja i sačuvala individualnost.¹⁰ Iako kao glazbenik a pogotovo kao skladatelj tada još uvijek više traga i sluti nego što pronalazi i zna, Dobronić očito već prije odlaska u Prag ima jasnu viziju svoga cilja ali mu još nedostaju informacije, znanje, umijeće pa i sigurnost da definira svoj put do njega. Steći će ih od 1910. do 1912. u Pragu učenjem kompozicije i druženjem s Vitezslavom Novakom (1870-1949).

Teško da je Dobronić mogao sretnije odabratи svoj uzor, svoga učitelja i mentora. Jer Novak je kao i Dobronić karakterom bio "ličnost uporna, prkosna, odlučna i borbena". Morao je i mogao Dobroniću imponirati jer je bio "muzičar veoma široke kulture", intelektualno živog duha, znalac više jezika, žestoki polemičar, u radu... neobično istrajan i u odbrani svojih principa uporan".¹¹ Glavne pokretače svoga stvaralaštva i Novak je kao i Dobronić tražio i nalazio u sebi i u svijetu koji ga okružuje, u prirodi i u ljubavi u mnoštvu njihovih nijansa, mijena i nemira. Kao skladatelj tih je godina Novak dosizao svoje vrhunce a u češkoj glazbi igrao je upravo onu ulogu i vršio onu zadaču koje je Dobronić smatrao neophodnim i želio ih se prihvati u glazbi svoje domovine - stvarati domaću, prepoznatljivu, folklornom tradicijom svoga naroda nadahnutu glazbu i glazbenu kulturu ali novi(ji)m,, suvremeniji(ji)m izražajnim sredstvima. Uz sve to Novak je svega osam godina stariji od Dobronića te je sigurno i zbog toga bio generacijski blizak ovome znanju sigurno najželjnijem studentu u svojoj klasi. Marljinim radom u ovako poticajnom okruženju raskošne glazbene i kulturne tradicije i majstorskog muziciranja ali i obilja stilom i tehnikom svakovrsnih koncertnih i glazbeno-scenskih priredaba i glazbenih događanja koje je i u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća nudio "zlatni Prag", Dobronić je tijekom dvo-godišnjeg studija kod Novaka upotpunio znanje i razvio umijeće, proširio vidokrug i učvrstio svoja već ranije stvorena i iskazana uvjerenja te samopouzdanje za njihovo ostvarivanje. Tamo je akumulirao snage koje će mu uz borbenu narav pomoći da se sa začudnim poletom zalaže i bori za provođenje svojih zamisli u život i ustraje u tome desetljećima svoga života i rada, po povratku u domovinu.

Čvrsto uvjeren da domaću glazbu i glazbenu kulturu treba graditi na temeljima vlastitog glazbenog podneblja ali osvježenu suvremeniji(ji)m izražajnim sredstvima on se "povukao" u Dalmaciju odlučivši svoje slobodno vrijeme namijeniti "kompozicijskom radu u idealnijim simfonijskim i komornim mu-

10 Antun Dobronić, *Naše glazbene prilike i neprilike* (vlastika naklada), Sarajevo 1908.

11 Predram Milošević, *Novak, Vitezslav*, Muzička enciklopedija Leksikografskog zavoda "Miroslav Krleža", sv. 2 Zagreb 1974, 697-698.

zičkim formama".¹² No, uskoro nakon doseljenja u Split u jesen 1912. Dobrović se na svoj stari način uključuje u glazbeni život grada posebno se odmah istaknuvši odlučnim zagovaranjem nacionalnog smjera u umjetničkog glazbi. Nije ga u tome kolebala niti uspjela omesti činjenica da se obreo u sredini koja je doživljavala i vrednovala glazbu još uvijek iz svoje uspavane i prostošrdačne dobrom dijelom diletantske, mediteranski romantičarske perspektive. Činio je to Dobrović ne samo svojim predavanjima u splitkoj gimnaziji, etnomuzikološkim istraživanjima, javljanjima u tisku te izborom glazbenog repertoara koji je spremao za izvođenje ili pak sam izvodio nego i vlastitom glazbom. No u splitsku javnost istupao je gotovo isključivo svojim predstudijskim skladbama - malim vokalnim djelima¹³ koja su svoga autora prema napisima u tisku "pokazala u narodnom duhu".¹⁴ Da se već i u tim skladbama radi i o osuvremenjivanju glazbenih izražajnih sredstava pokazuje primjerice osvrт na svibanjski koncert splitskog društva "Zvonimir" pod vodstvom njegova dirigenta Čeha Ćirila Metoda Hrazdire (1868-1926). I Dobrović je ovdje bio uvršten među "moderne skladatelje Slavenskog juga" u čijim je djelima bila "osobita novost moderniziranje pučkih narodnih pjesama" odnosno "umjetnički nacionalni smjer u glazbi".¹⁵ No, bilo zbog toga što Split tada nije raspolagao potrebnim izvođačima prije svega orkestralnim ansamblom, bilo i zbog nedostatnog povjerenja u recepciju splitskog tadašnjeg slušateljstva, Dobrović tijekom ove četiri "splitske" godine ne će Spilićanima ponuditi ništa od glazbe koju je tih godina skladao u njihovu gradu.¹⁶ A upravo je djela koja je skladao tada u Splitu počeo obilježavati brojem opusa nedvojbeno ističući tako važnost koju su za nj imala kao njegov novi, pravi skladateljski početak.

Između desetak tih opusom obilježenih djela¹⁷ koja je Dobrović skladao u Splitu od 1912. do 1916. g. nalazi se kao opus 2 *Karneval*, trostavačni ciklus

12 Antun Dobrović, *Muzički eseji*, Zagreb 1922, 103.

13 Mirjana Škunca, *Glazbeni život...*, 302

14 "Sloboda", Split 9. 10. 1912.

15 "Naše jedinstvo", Split, 20. i 24. 5. 1916.

16 Prema dosadašnjim nalazima iznimku čini solo-popijevka *Podi samnom* iz ciklusa *Reveries*, op. 1, za simfonijski orkestar i tenor s datacijom u 1912. g. U Splitu je početkom 1913. izvedena u verziji za glas uz klavir. Usp. M. Škunca, *Glazbeni život...*, 302

17 Kronološki popis djela Antuna Dobrovića skladanih u Splitu:

op. 1 *Reveries* (Podi samnom, Kratko uživanje, Ponoć, Posto sam ludo ponosno diete, Prostro sam čilim), za simfonijski orkestar i tenor

1913 op. 2 *Karnevale* (Burleska, Erotika, Bakanale), za simfonijski orkestar

1914 op. 3 *Jogunica* (Lovac, Nagovaranje, Jablanovo jadovanje, Otmica), za muški zbor a cappella

Himna, za mješoviti zbor

iz op. 4 *Kumovima ciganima*, za muški zbor a cappella

iz op. 4 *Garavuša*, za muški zbor a cappella

za veliki orkestar. U želji da istakne dramatski karakter svoje glazbe te da usmjeri pažnju slušatelja i olakša mu put do biti svoga iskaza glazbom, Dobrović je djelu priložio pisani komentar kao uputstvo i vodič kroz partituru a naslovu djela dodao je podnaslov "Portret u tonovima" - kako pokazuje partitura¹⁸⁾ ispisana prema autografu, odnosno "Simfonijski portret" - kako stoji na stranici s komentarom u partituri kao i u koncertnom programu za večer praizvedbe.

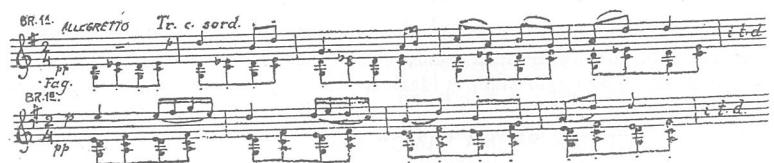
Dio koncertnog programa praizvedbe s Dobrovićevim komentarom:

6. KARNEVAL

Simfonijski portret

1. BURLESKA. UMJETNIK PREMA DRUŠTVU.

U potpunoj seoskoj samoci namjenjuje umjetnik »Čovještvo« ironično-naivnu Serenatu:



Nezadovoljan savremenim gradi buduće društvo na »idealnijem« osnovu:

1915 op. 5 *Suita pastorale* (Na brijezu, U gaju, Na livadi), za ženski zbor i orkestar
op. 6 *Pjesma mjeseca maja* (Molitva, djeca i cvijeće te Mladost, livada i ljubav, za simfonijski orkestar

op. 7 *Primavera* (Radovanje za sevdaha, Ruža i leptir, Osmjeh i uzdah, Scherzando), za sopran ili tenor uz klavir

op. 8 *Serenata moga života* (Bez cilja, Dozivanje ljubavi, U nadi), za klavir

op. 9 *Pjesme neostvarene ljubavi* (Predviđanje smrti, Želja ljubavi, Vapaj za životom), za mješoviti zbor a cappella

op. 10 *Hrvatske pučke popijevke* (Na žetvi, Žalovanje od milošte, Večernji lahorić, Čežnja za dragim, Na galiji, Pogiboh za njom), za(srednji) glas i klavir

Tri tuge, za mješoviti zbor

Bože živi Marka, za zbor

1916 *Gle, svećenika velikog*, motet za mješoviti zbor i orgulje (i u verziji za mješoviti zbor uz simfonijski orkestar)

18 Partituru mi je zajedno s programima koncerta i kritikom te snimkom *Karnevala* (u izvedbi Zagrebačke filharmonije pod dirigentskim vodstvom Mladenom Bašića) stavila susretljivo na raspolažanje skladateljeva kćerka Rajka Dobrović-Mazzoni na čemu joj najljepše zahvaljujem.

br. 2. Motiv „idealizovanja“ Društva:



Uvidjajući, da nije vrijedno trti glavu vraća se sebi a »Čovještvu« namjenjuje iskonu ironiju (br. 1. a i b).

2. EROTika. UMJETNIK PREMA ŽENI.

Nešto intimno i vanredno vruće prožima umjetnikovu dušu: Ijubav za Umjetnost (br. 3. a), čuvstvo naime, radi kojega se konačno pita: ma čemu ta Bol? (br. 3. b):

Motiv ljubavi za umjetnost



Motiv upita



Obraća se Ženi te joj dostojanstvom Umjetnika očituje ljubav čas čistu i usrdnu, čas požudnu kao kad život vrije.

Motiv ljubavi prema Ženi



Sad se tek u duši njegovoj pomalja ono pravo: česte i nagle plime i osjeke. Žena (br. 4.) i Umjetnost (br. 3. a) bore se u njemu i za njega, dok konačno posljednja ipak ne nadjača. Umjetnik (br. 3. a) naglo slab, a ideali iz dva svijeta, kao daleka vizija bolnu mu prožimlju dušu.

3. BAKANAL. UMJETNIK PREMA SAMOM SEBI.

U žilama Umjetnika elementarnom snagom kipi Život:

Motiv Života



A baš tu, na dnu Života, izvija napitnicu, koja se postepeno diže do himne Baku:

Motiv Bakov



Vrzino kolo navraća ponovno najprije Životu (br. 5.) a po tome Vinu (br. 6.). I Život nadjačava, ali se skoro i raspline . . . Kratak Umjetnikov ironičan posmeh jedini je odgovor njegovim »uslugama«. Valjda je smisao opstanka u vrtlogu Strasti?

Motiv orgije



Ali i ta snaga naglo kline. I vrzino se kolo opet elementarnom silom vraća (br. 5. i 7.), dok konačno od svega toga ne ostane samo uspomena.

Coda. Problem je riješen: Umjetnikov život nesavladića je Ludost.

Antun Dobronić

Može se postaviti pitanje da li je Dobronić zaista u izvorniku svojoj glazbi namijenio i to pisano uputstvo u njezin program po uzoru primjerice Berlioza u *Fantastičnoj simfoniji* ili Smetane u njegovu ciklusu simfonijskih poema *Moja domovina*, ili ga je možda zajedno s ostalim skladateljima-sudionicima "povjesnog koncerta" napisao tek na poticaj organizatora pa naknadno unio u partituru.¹⁹ Bilo koji odgovor na ovo pitanje ne mijenja činjenicu da je *Karneval* predstavljen javnosti i ostavljen za buduće izvedbe s autorovom literarnom porukom u obliku kratke informacije izvođačima i slušateljima o karakteru njegova umjetničkoga nadahnuća te naznakom glavnih tema - pokretača i nositelja glazbenog sadržaja djela. Zato ovo uputstvo kao takvo treba poštovati i uvažavati ne ulazeći u procjenu i učinkovitosti za (današnjeg) slušatelja. Svojevrsno usmjerenje svima koji se zanimaju za nj i za njegov *Karneval* Dobronić je sam dao i nekoliko godina kasnije ističući ga kao "prvi evolucijski moment" na putu do vlastite estetike, kao djelo u kojem je "kroz čiste klasične forme a modernim kompozicijskim sredstvima, u sebi i za sebe riješio problem harmonijskog spoja apsolutne i programne muzike".²⁰ Najmjerodavnije o sebi govori dakako sama glazba.

U svome simfonijskom prvijencu Dobronić je na svome putu od "anti programme" do "dramatske" glazbe skladao programno orkestralno djelo po-lazeći u biti od nasleđa klasičnih uzora oblikovanja i prilagođujući ih oda-branome izvenglasbenom sadržaju. Tako djelo čine tri stavka koji rasporedom tempa i karaktera svoga glazbenog sadržaja opravdavaju njegov naziv - *Karneval* - a ne narušavaju okvire standardnog trostavačnog simfonijskog ciklusa:

Burleska. Allegro²¹

Erotika. Andante espressivo

Bakanal. Allegro e ben deciso²²

No tu uglavnom i završava sličnost i srodnost s naslijedenim uzorima jer već oblik pojedinih stavaka a pogotovo način na koji Dobronić koristi ostala sredstva glazbenog izraza su drugačiji i gotovo se može reći šokantno novi i u sredini u kojoj je djelo nastalo i u kojoj je trebalo zaživjeti - našoj, splitskoj, zagrebačkoj i hrvatskoj.²³

19 U koncertnom programu popratili su pismenim komentarima svoja djela i ostali sudionici koncerta.

20 Kao u bilj. 12.

21 U komentaru na koncertnom programu navodi se Allegretto.

22 U komentaru na koncertnom programu navodi se Allegro deciso.

23 U jednome od nekoliko napisa koji su objavljeni u tisku nakon praizvedbe, glazbeni kritičar Ernest Schulz u svome osvrtu izvješćuje da je "Carneval izazvao... u našem občinstvu najživljje protivštine" i ustanavljuje da je Dobroniću "uspjelo stvoriti djelo puno sarkastičkog vica i ujedljive ironije, djelo kojemu treba tražiti para u modernoj glazbenoj

Takav je već autorov *izbor sadržaja*, točnije njegov *stav* u iskazivanju tog sadržaja - meditiranje o "Umjetniku prema Društvu", "Umjetniku prema Ženi" i "Umjetniku prema samome sebi" s distancem blage ironije, gorčinom podsmjeha i šale na vlastiti račun. Takav je i Dobronićev *glazbeni jezik*, osebujan, često nepredvidiv ali uvijek potencirane ekspresivnosti. On doduše očito polazi s poznatih zasada, počiva na vladanju umijećem i na suverenom kretanju utrtim putovima europske umjetničke glazbe ali će se Dobronić rrijetkom smionošću često i odrešito vinuti k nepoznatim sferama glazbenosti. Potaknut i vođen logikom vanglazbenog sadržaja Dobronić će u *oblikovanju* pojedinih stavaka u cikličkoj cjelini *Karnevala* manje ili više odstupiti od uvriježenih formalnih obrazaca ali uvijek je vidljiva njegova težnja da održi u ravnoteži sadržaj i formu. U početku stavku, u *Burleski*, on svoj program pretače u glazbu putem dviju tema ali mjesto - ovdje na udarnoj poziciji skladbe - do tada uobičajene složene bitematične trodijelnosti sonatnog oblika s ekspozicijom, provedbom i reprizom on odabire pojednostavljenu varijantu - zapravo oblik trodijelne pjesme s kodom u kojoj još jednom kratkim i sve slabijim odjecima podsjeća na početnu misao:

| | | | |
|---------|-------------------|----------------|------|
| A | B | A | Coda |
| Allegro | Trio-Quasi valcer | Tempo di prima | |

Srednji stavak, *Erotika* je prokomponirani, fantaziji sličan stavak koji gotovo potpuno slijedi impulse vanglazbenog programa. Nakon ekspozicijskog dijela u kojem izlaže jednu za drugom glavne glazbene misli slijedi provedbeni dio stavka gdje one najprije žive vlastitim životom, izmjenjuju se, suprotstavljaju i sukobljuju u zamasima do gradacije kojom sukob i kolebanja dosižu vrhunac da bi se zatim približavala jedna drugoj odričući se svojih različitosti te se reducirane na reminiscencije postepeno slile i smirile u jednom jedinom motivu, simbolu prevaziđenih dilema i suprotnosti:

| | |
|-------------------------|------------------------------|
| Ekspozicijski dio | Provedbeni dio |
| Andante espressivo | Primo tempo (i preostali dio |
| Quasi largo | do kraja stavka) |
| Andante quasi larghetto | |

Završni stavak, *Bakanale* je svojom formom najbliži uzorima. To je gotovo klasični rondo sa tri teme, stavak u kojemu djelo dostiže kulminaciju:

| | | | | |
|--------------------|---------|----------------|-----------|---------------------------|
| A | B | A | C | A |
| Allegro ben deciso | Allegro | Tempo di prima | Andantino | Primo tempo scherzando |

literaturi... prvo djelo kod nas koje je poteklo iz nepatvorene moderne.. da bi naišlo na jednodušno priznanje kod občinstva, koje je očeličeno djelima Viteslava Novaka, Schönberga, Albana Berga, Antuna Weberna i njihove škole", te zaključuje: "U svakom slučaju treba da budemo zadovoljni što je tim djelom naš narod ušao u red najnaprednijih naroda na glazbenom polju." ("Jutarnji list", Zagreb, 12. 2. 1916.)

U strukturi Dobronićeve glazbe u *Karnevalu melodija* se otkriva sredstvom najvećeg učinka i značaja. Dobronić, čini se, svoju glazbu misli i promišlja horizontalno - linijama pojedinačnih dionica i slojevima instrumentalnih grupa. Radi se još uvjek o tematskoj glazbi. Ona u Dobronićevu *Karnevalu* počiva na karakterističnim koncentratima melodike - temama koje on naziva "motivima" i koje oblikuje vrlo različito ne samo po karakteru nego i po obliku i dimenzijama. Stvara ih slobodno ili se nadahnjuje folklornom tradicijom različitih područja svoje domovine ali ovdje sklada tek u njezinom duhu daleko od citiranja ili banaliziranje istrošenim stilizacijama. Motiv Društva (Burleksa), Motiv Upita (Erotika) ili Motiv Živoda (Bakanal) su nedvojbeno slobodno skladane, umjetničke tvorevine Dobronićeve fantazije dok Serenata (Burleska) podsjeća na folklorni zvuk slavonskog kraja, tema Umjetnosti (Erotica) pjevnošću u pojedinim konstelacijama budi atmosferu dalmatinske varoške popijevke a Motivi Baka i Orgija (Bakanale) kao da crpe iz opore snage pjeva goršačkog dalmatinskog zaleđa. Neke su jednostavne, jasno definirane teme koje slijede u cijelosti principu klasičnog oblikovanja (Serenata) a u nekim se Motiv razvija iz incijalnog impulsa slobodno i asimetrično (Motiv Života), ponekad je to raspjevani luk (Motiv Društva) a ponekad tek jedva melodijski pokretan kratki ostinato (Motiv Baka) ili čak samo dva tona u karakterističnom odnosu (Motiv Upita). Osvijaju se obično u postepenim pomacima ali Dobronić zna psihološko djelovanje osloniti i na melodijske pokrete u velikim interyalima (Motiv Života), ponekad ga čak sažeti u jednom jedinom izdvojenom karakterističnom vrtoglavom skoku (Motiv Upita). Ali u svakoj svojoj temi - Motivu Dobronić ima snažan poticaj i maštovito pronalazi potencijal za bogat i raznovrstan *tematski rad*. Pri tome je inercija periodično-simetričnog oblikovanja zamjetna ali nerijetko prevlada upravo melodika koja kao da neprestano samu sebe obnavlja, rađa se, raste i razvija iz stalnih promjena tematske građe. Dionice razvija u jednoglasju, pojedinačno u velikim melodijskim lukovima a vešto ih vodi i prepliće i u gustim polifonim tokovima građenim igrom imitacija ili pak slobodnog višeglasja u kojemu jedna melodija izaziva priključivanje jedne ili više novih u avanturu zajedničkog pjeva ili igre koji znaju iznenađujuće mijenjati konture i usmjeriti glazbeni tok nekim nepredviđenim i nepredvidivim putovima. Jer Dobronićeva melodika je u *Karnevalu* u pravilu dijatonska ali na više mjesta iznenađenje izaziva dojam nestabilnosti, lutanja i nemira budući da Dobronić dijatonski tijek nenadano i hirovito zna "okititi" alternacijom, tako ga obogatiti, kolorirati ali i deformirati i začudno preusmjeriti. A kada u višeglasju vodi svoje dionice svaku svojim samosvojnim putem njihovo zajedništvo zna skrenuti prema politonalnosti i atonalnosti, zbijajući se čak i u clusteru bliska sazvučja (Erotica, taktovi 129-136). No i s takvim i sa svim do sada navedenim obilježjima ili možda upravo zbog njih, melodija u *Karnevalu* postaje i ostaje glavna koheziona snaga preuzimajući ulogu tonaliteta.

A *Tonalitet*? Formalno postoji. Dobronić ga naznačuje uobičajeno - predznacima iza ključa. No to mu uopće ne smeta da tonalitet češće koristi više kao zvučnu plohu čije elemente odabire i kombinira slobodno onako kako ga potakne izvangelbeni dramatski impuls programa ili pak melodija odnosno glazbena linearnost. Sastavljene od jednostavnih kvintakorda i sekstakorda pa do složenih sazvučja koja je teško a ponegdje i nemoguće ili u njihovoj očito koloritičkoj i psihološkoj ulozi nije niti potrebno definirati promagalima klasične harmonije, *akordika i akordičke progresije* su u Dobronića ovdje najčešće ipak rezultati (višestrukog) melodijskog - dijatonskog kromatiziranog - kretanja nesputanog funkcionalnim odnosima koji čine tonalitet. I kada ih pri izlaganju tema i u ekspozicijskim djelovima stavaka respektira, Dobronić ih rado uskoro zanemaruje, zamagljuje, oslabljuje i guši obiljem dijatonskih i kromatskih neakordičkih tonova, jednostrukih i višestrukihi pedalnih tonova, dodanih disonanca i paralelizama te osamostaljenim melodijskim ritmičkim ili akordičkim pomacima u ostinatima. Naravno da u takvom kontekstu i *modulacija* gubi svoj primarni smisao. Mjesto o modulacijama umjesnije je govoriti o oštem smjenjivanju ili manje ili više postepenom prelaženju s jedne tonalne razine na ili u drugu. Mjesto konsonantno-disonantnog kontrastiranja Dobronić u funkciji dramatske i psihološke karakterizacije više upotrebljava paletu disonantnosti u hindemitovski proširenom i prema stupnju njene oštine nijansiranom rasponu.

Živost glazbi *Karnevala* velikim dijelom daju *metar i ritam*. U svim stavcima djela oni su vrlo eksponirana komponenta Dobronićeve glazbe iako im se uloge i odnos mijenjaju od stavka do stavka, od epizode do epizode. S obzirom da se radi o dramatskoj glazbi logični su veća promjenljivost metra, bogatstvo ritma i raznovrsnost njihovih odnosa. U okvirnim stavcima uglavnom su podudarni - osamostaljeni u ostinatnim karakterističnim figurama temelje glazbeni tok, dominiraju njime ili udruženi snažno zajednički vode k vrhuncima gradacija. No na mjestima dramatičnih traganja i dijaloga u razvojnomy dijelu srednjeg stavka i u provedbenim djelovima *Bakanala* metar i ritam su čak oslabljeni u međusobnom nadmetanju sve do uzajamnog potiranja i ukinuća u tišini generalnih pauza. Dobronić ne krzma niti u svoje teme unijeti duh nemira i gipkosti nesputane metrom, kombinirajući dvodjelnost i trodjelnost (Motiv Umjetnosti, Motiv Života) ali u toj igri metrom i ritmom on posebno voli uznemiriti dionice i razigrati događanje uvodeći uz raznolike male još i velike parne podjele (duole, kvartole...) u neparnom ili pak neparne podjele (triole, kvintole...) u parnom metru (pa k tome još garnirane punktiranjem!) ostvarujući tako bez posebnih naznaka u dionicama partiture poliritmičke odnosno polimetričke komplekse i efekte. *Tempo* u *Karnevalu* proizlazi iz zahtjeva psihološkog sadržaja programa i potkrijepljuje njegovo dočaravanje glazbom. On svakome stavku daje početni

poticaj i pomaže oživotvoriti njegovo ozračje i karakter, a onda se mijenja i nizom nijansa u zanimljivom kombiniranju s metrom prati i prilagođuje (ponegdje gotovo iz takta u takt) se duhu i dahu novonastalih situacija, kako se vidi iz pregleda koji slijedi:

| Burleska | Erotika | Bakanale |
|---|--|---|
| 2/4 Allegro Andantino Tempo di prima | 6/8, 2/4 Andante espressivo 2/4 Quasi largo 6/8 Movimento di prima Con moto più slanciato | 6/8 Allegro ben deciso Poco più presto 2/4 Allegro 6/8 Tempo di prima 2/4 Andantino scherzoso Quasi polca L'istesso tempo |
| 3/8 Quasi valcer Poco meno mosso Piu largo Tempo | 2/4 Andante quasi larghetto Tempo precedente 6/8 Primo tempo 9/8, 6/8 Tempo 3/4, 2/4 Piu mosso 2/4 Continua il meno mosso | 6/8 Primo tempo Piu mosso Ancora più mosso Presto |
| Poco meno mosso Tempo Poco meno mosso | 3/8 Ancora meno mosso 2/4 Tempo di prima 2/4, 3/4, 2/4 Quasi largo 3/4, 2/4 6/8 Tempo di prima 3/4, 2/4 Piu mosso 2/4 Tempo di prima 3/4, 2/4, 3/4 L'istesso tempo 2/4, 3/4, 2/4 3/4, 2/4, 3/4 2/4, 3/4, 4/4 | |
| 2/4 Tempo di prima | | |

Sukladna je i bogato nijansirana *dinamika*. U sva tri stavka paleti nijansa u impozantnom rasponu od pppp do ffff valja dodati niz oštih i iznenađujući obrata, dugih i velikih uspona, sforzanda (sffffz) i učinkovitih predaha u pianu ili potpunoj tišini te izvanredno dojmljivi svojevrsni dramatski vrhunac djela postignut efektom jeke u stavku *Erotika* (taktovi 129-136).

Uz modeliranje svim od sada navedenim parametrima Dobronić je *agogičke* upute sveo na vrlo maleni broj napomena i to za čudo više u početnom (semplice, emergente, cantabile, marcato, espressivo) i istančanije u završnom stavku (ben deciso, espressivo, scherzoso, moltissimo, pochissimo) nego tijekom dramatičnog glazbenog kazivanja u srednjem (espressivo, slanciato, emergente).

No dojmljivosti i izražajnosti glazbe *Karnevala* značajano pridonosi Dobronićeva vješta *instrumentacija*. Izvoran ili sordinirani ton korisit razno-

vrsno artikuliran u svim orkestarskim grupama i na taj način povećava i inače impozantni zvukovni potencija velikog orkeстра koji je odabrao za svoj *Karneval*. Jasne, instrumentima primjerene gotovo od reda raspjevane i k tome dijeljenjem često uvišestručene dionice spaja i prepliće u osebujuoj orkestralnoj i kolorističkoj polifoniji čime zna postići bujnost i život glazbenog toka i puninu zvuka. Kolorit dočarava karnevalsko blještavilo - pop-malo drečeće, jarkih boja i jakih kontrasta. Dobronić ga je u *Karnevalu* upotrijebio u tri varijante u tri stavka i tako i njime nijansirao različitosti njihovih vanglazbenih poticaja i glazbenih sadržaja vodeći u crescendu djelo k završetku. Dok u *Burleski* eksponirani duhači i dio udaraljki uokviruju nastup gudača u srednjem dijelu stavka, u *Erotici* prevladava pjev gudača dok u orgiastičnoj razigranosti završnog stavka sudjeluju svi. U ekspoziciji temâ i njihovu provođenju efektno se izmjenjuju i u raznolikim kombinacijama spajaju i mijesaju pojedinačni instrumenti ili grupe orkestra koji iz stavka u stavak raste i svojim volumenom te dodavanjem novih instrumenata (dionica) u grupi limenih duhača i pogotovo udaraljki doseže maksimum u ekstazi Bakanala:

| Burleska | Erotika | Bakanale |
|----------------------------------|-------------------------|---------------------------------|
| Flauto piccolo | | |
| Flauti I, II | | |
| Oboi I, II | | |
| Corno inglese | | |
| Clarinetto Mi ^b | | |
| Clarinetti Si ^b I, II | | |
| Fagotti I, II | | Contrafagotto |
| Corni in Fa I, II, III | i IV | i V i VI |
| Trombe in Do I, II | | i III i IV |
| Tromboni I, II | | |
| Timpani | Tuba Tamburo piccolo | Triangolo |
| Cassa | | |
| Piatti | | Castagnette |
| Arpa | - | Tamburine |
| Violini I (i divisi) | | |
| Violini II (i divisi) | | |
| Viole | | |
| Violoncelli | | |
| Contrabassi | | Xylophon Celesta Caryllon |

Iz svega naprijed navedenoga proizlazi značenje *Karnevala* u Dobronićevu skladateljskom opusu i u razvoju hrvatske glazbe. U desetljećima stilskog previranja u europskoj glazbi početkom dvadesetog stoljeća u rasponu između neobaroknih odnosno neoklasičnih tendencija na jednoj strani te kasnoromantičarskih, impresionističkih i ekspressionističkih na drugoj, Dobronić je u svome *Karnevalu* ostvario našem kulturnom podneblju i situaciji primjereni amalgam - u klasično organiziranoj partituri živi glazba snažne ekspresije i iznenađenja ostvarena asimilacijom raznih stilova i kompozicijsko-tehničkih manira i obrazaca, glazba koju slijedeće vanglazbenih impulsu i zanos igre odvlače ne samo od samih granica glazbenog svijeta tonalnosti nego i preko njih. Kada se pri tome uzme u obzir i njena obojenost folklorom onda i *Karneval* ulazi u red brojnih pokušaja onih europskih skladatelja koji su - poput Stravinskog u njegovoj "ruskoj fazi" (Dobronić je dovršio *Karneval* u godini praizvedbe njegova *Posvećenja proljeća*) - pokušavali u spoju modernog europskog iskustva i glazbene tradicije svoga naroda pronaći spasonosni put u budućnost. Naime, Dobronić je svojim *Karnevalom* prvi puta velikom orkestralnom formom pokazao u praksi kako zamišlja svoju verziju obnavljanja i osvremenjivanja smjernica Iliraca, dakle nacionalni smjer u umjetničkoj glazbi ostvaren primjenom suvremenih izražajnih sredstava. U hrvatskoj glazbi jedva da je imao uzora jer 1913. g., kada je dovršen *Karneval* skladatelji mlade generacije hrvatske glazbene moderne se tek postepeno hvataju u koštac sa zahtjevnošću velikih oblika absolutne i programme orkestralne glazbe. te, 1913. g. nastaju prva novija koncertantna djela iz pera Frana Lhotke (violinski koncert), Dore Pejačević (klavirski koncert) i Franje Lučića (orguljski koncert) a nekoliko godina prije i kasnije simfonijiski stavci Svetislava Stančića, Božidara Širole i Franje Dugana i simfonije Dore Pejačević i Franje Lučića.²⁴ Dobronićevu dramatskoj orkestralnoj glazbi uzor su u nas moglo biti jedino rane orkestralne slike i simfonijiske pjesme Blagoja Berse (njegovo remek-djelo) *Sunčana polja* nastalo je tek 1919. a *Sablasti* 1926). Zbog toga je značenje *Karnevala* - Dobronićeva priloga "obnovi hrvatske (instrumentalne) glazbe" u prijelaznim desetljećima još veće.

Karnevalu se mogu ponegdje prigovoriti tipične boljke "prvijenca" - opterećujuće obilje, impulzivnost, zvukovna agresivnost, disonantnost koja ostaje sama sebi cilj. Dobronić će uostalom, kasnije donekle ublažiti oštinu svoga glazbenog govora, disonantnost ukrotiti uglavnom u granicama proširenog tonaliteta i svoje adute trošiti i raspoređivati umjereno i ravnomjernije. Ali snažna ekspresija i dramatičnost koje pokreću i *Karneval* ostat će trajno Dobronićeve bitno obilježje.

²⁴ Koraljka Kos, Začeci nove hrvatske muzike, Arti musices, 7, Zagreb, 1976, 32.

Stoga stoji činjenica da se Dobronić već svojim publicističkim perom najavio te skladanjem potvrđio i ostao "ideolog novonacionalnog glazbenog smjera u Hrvatskoj"²⁵, da jeste u dijelu svoga opusa "po stilu neoklasicist"²⁶, da je svakako i "izvoran umjetnik, vlastite kompozitorske tehnike i osebujna stila"²⁷ ali treba istaknuti i zadržati u svijesti činjenicu da je Dobronić već u vrijeme nastanka i praizvedbe *Karnevala* "više od ostalih hrvatskih skladatelja potpuno svjestan nove uloge koja je već pripala disonanci u razvoju evropske glazbe", da se brinuo "kako da život disonantnih kompleksa, koji je neopozivo ušao u glazbu njegova doba poveže s obilježjima narodne glazbe"²⁸ te da je "svojim beskompromisnim stavom odviše naglo i radikalno otišao novim putem koji je za našu sredinu ... značio revoluciju"²⁹. Zato je u svemu tome *Karneval* partitura pionirskog značenja iz još jednog važnog razloga. Saznanja do kojih se dolazi uvidom u nju pokazuju da je Dobronić uz Blagoja Bersu ali još radikalnije od njega skladatelj koji je u naše, hrvatske prostore unio duh i sredstva *glazbenog ekspresionizma* i to u vrijeme u kojem je taj stilski pravac u bliskom europskom susjedstvu davao svoje zrele plodove. Zato je *Karneval* i u Dobronićevu skladateljskom opusu i u hrvatskoj glazbi kamen međaš i putokaz prema novim glazbenim obzorima.

MARIJAN STEINER

LITURGIJSKE, CRKVENE I DUHOVNE SKLADBE ANTUNA DOBRONIĆA

Vrlo bogat glazbeni opus Antuna Dobronića od oko stotinu osamdeset djela sadrži nekoliko kompozicija liturgijskog, crkvenog i općenito duhovnog obilježja. O njima zapravo nitko do sada ništa nije napisao, a rijetko su se i izvodile.¹

Ovdje treba odmah istaknuti razliku između duhovnih, crkvenih i liturgijskih skladbi. U čemu je razlika? Pojam "duhovna glazba" širi je od pojma "crkvena glazba", jer obuhvaća djela koja obrađuju neki tekst duhovnog (općenito religioznog) karaktera. Crkvena glazba obuhvaća djela koja se mogu izvoditi u crkvama (npr. prigodom nekih pobožnosti), no te skladbe ne moraju biti prikladne i za izvođenje kod liturgijskih slavlja. Liturgijska glazbena djela treba da po svom tekstu (ako su vokalna), glazbenom sadržaju i obliku odgovaraju određenom liturgijskom slavljumu (najčešće svetoj misi, ali i drugim činima kao što je npr. slavlje pojedinih sakramenata, obred kršćanskog sprovođa ili pjevanje časoslova Božjeg naroda). Skladatelji ponekad koriste određeni liturgijski tekst za neko glazbeno djelo, koje ipak po svojim drugim oznakama ne spada u liturgijske skladbe, nego u crkvene ili općenito duhovne kompozicije koje se izvode u crkvenim prostorima ili koncertnim dvoranama (npr. Verdiјev "Requiem").

Uvezši u obzir gornju napomenu, razvrstat ćemo i kompozicije Antuna Dobronića na liturgijske, crkvene i općenito duhovne.

I. Liturgijske skladbe

1. *Slavenska misa u čast Bl. Djevice Marije od Račića u Jelsi*. - Ovo je djelo napisano za troglasni muški zbor i orgulje, usporedno na latinski i staroslavenski tekst. Autor ga je skladao 1933. godine i tiskao kao vlastito izdanje.

¹ Zahvaljujući gospodi Rajki Dobronić-Mazzoni, kćerki Antuna Dobronića, koja mi je iz sređene glazbene ostavštine svog pokojnog oca dala na uvid glazbenu građu potrebnu za izradu ovog članka.

God. 1974. tiskan je popis Dobronićevih komozicija, koji su objavila njegova djeca Lelja, Rajka i Draško Dobronić, pod naslovom "Anton Dobronić 1878-1955. Popis glazbenih djela."

25 Lovro Županović, *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb, 1980, 287.

26 Krešimir Kovačević, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb, 1960, 127.

27 Isti, *Dobronić Antun*, Muzička enciklopedija Leksikografskog zavoda "Miroslav Krleža", sv. 1 Zagreb 1971, 457-458.

28 Josip Andreis, *Povijest glazbe*, knjiga 4 (*Povijest hrvatske glazbe*), Zagreb, 1974, 309.

29 Pavao Markovac, "Zvuk" 1993, br. 7 (prema navodu J. Juračić-Turk, *Muzički pogledi...*, moto rada).

Dobronić je ostao stalno vezan za rodnu Jelsu na otoku Hvaru, premda tamo nije živio od svoje mladosti. Gotovo svake godine ljetovao je u rodnoj kući, zanimajući se za sve što se događa u Jelsi. Kao uspomenu na svoje rodno mjesto napisao je ovu misu posvećenu Bl. Djevici Mariji od Račića, čije se životopisno svetište nalazi na brežuljku iznad Jelse.² Dobronić je skladao ovu misu na temelju nekih pučkih napjeva. Ipak, ne ostaje samo na upotrebi doslovno citiranog narodnog melosa već i stvara melodije u duhu pučke glazbe. Uz akordičku pratnju drugih glasova (homofonija) ponekad razvija i polifone sklopove u dionicama (tri muška glasa: tenor i dva basa, odnosno tenor, bariton i bas). Iznenadujuća je harmonijska pratnja na orguljama uz upotrebu dosta čestih disonanci. Ponekad su prisutne možda prenagle modulacije, uz neočekivane kromatske pomake.

O povezanosti i ljubavi Dobronića prema rodnom kraju govori i činjenica da je u raznim mjestima otoka Hvara skupio više od 1000 (!) narodnih napjeva i tekstova, o čemu je podnio izvještaj tadašnjem Institutu za narodnu umjetnost u Zagrebu (29. rujna 1949). Bio mi je dostupan rukopis tog izvještaja iz njegove ostavštine (ukupno šest stranica). U njemu Dobronić piše: "U pogledu razvoja nabožne muzike primjećeće se da se ona sa stanovišta gregorijevske melodike na otoku Hvaru znatno izobličila i u mnogočemu potpala pod utjecaj isključivo naše seoske muzikalnosti. Ova činjenica svjedoči da je naš živalj u pogledu muzike otporniji od onoga što se unosilo, i da je naš narod čak i u graničnim predjelima svoju muzičku vitalnost suprotstavlja stranoj, makar i višoj muzičkoj kulturi" (str. 5).

2. *Misa za mrtve na osnovu starohrvatskog pučkog korala iz Kraljevice.* - To je skladba za četveroglasni mješoviti zbor na hrvatski tekst s nekim arhaičnim izrazima. Dovršena je 29. srpnaj 1936. godine.

Skladatelj je na priloženom listu uz ovu kompoziciju, u kojoj je upotrijebio cjelovit tekst mise za pokojne, zapisao sljedeću napomenu: "Koral koji sam upotrijebio pri izrađivanju ovog opusa je još i danas u uporabi u crkvenom bogoslužju u Kraljevici (Hrvatsko Primorje) i on je van svake sumnje ostatak staroslavenskog katoličkog bogoslužja u hrvatskom življtu Gornjeg Jadranu."¹³ Melodija u sopranskoj dionici harmonizirana je jednostavno. Budući da ima dosta često recitativni karakter na tonu koji se ponavlja, glasovi u donjim dionicama kreću se u paralelnim pomacima terce, sekste ili decime čime se uz naglašenu razgovijetnost teksta postiže i akordička promjenjivost i pok-

2 Usp. R. Dobronić, Sjećanje na Antuna Dobronića, Sveta Cecilija 51 (1981) 46-47.

3 Dobronić navodi da je ovaj koral u originalnom obliku objavio u trećem svesku "Vjesnika Etnografskog muzeja" u Zagrebu god. 1937. Nisam, međutim, u navedenom broju časopisa pronašao spomenuti koral. Vjerojatno se radi o autorovoј pogrešci u navođenju i pretpostavljam da ga je objavio na drugom mjestu.

retljivost. Upravo se vidi da je Dobronić želio oponašati način kako narod "harmonizira" napjeve. U već spomenutom članku o skupljanju muzičkog folklora na otoku Hvaru on piše: "Ma da drugi glas u tercama prati gornju melodiju, a treći glas u oktavi tu istu melodiju, o kakvoj harmonskoj bazi ovog zbornog pjevanja naprosto ne može biti govora. Ova 'pratnja' tj. 'drugi' i 'treći' glas, sasvim je melodijskog karaktera..."¹⁴

U misi je dosta često peteroglasje, bilo da se javljaju dva tenorska ili dva basova glasa, najčešće u razmaku kvinte. Čak se i dionice pratnje ponekad kreću paralelno u nizu čistih kvinta. Skladatelj vrlo često podvostručava u pratnji melodiju liniju, što je karakteristika u pučkom pjevanju. Zanimljiva je i promjenjivost tonaliteta kroz sve stavke. Prisutno je kolebanje između modalnosti (starocrkveni modusi) i tonalnosti (dura i mola). Osobito bogato u tom pogledu djeluje "Sliednica" (sekvencija) u kojoj skladatelj mijenja tonalitet čak osam puta, čime se otalanja opasnost od monotonije zbog ponavljanja jednakih ili sličnih melodijskih obrazaca. Ponekad su odlomci u odnosu tercne srodnosti, ali na temelju enharmonije: npr. tonalitet sa četiri snizilice nakon kojega slijedi tonalitet s pet povisilica (kao As-dur/=Gis-dur koji je u tercnoj srodnosti s H-durom).

3. *Gle svećenika velikog.* - Motet za četveroglasni mješoviti zbor i orgulje, odnosno za zbor i orkestar u trajanju od pet do šest minuta. Skladan je 1916. godine (verzija za zbor i orgulje), a 1922. preuređen za zbor i orkestar. Tekst je hrvatski prijevod latinskog responzorija (Ecce sacerdos magnus) koji se pjeva pri dočeku biskupa.

Skladba ima oblik A B A C, tj. prvi i treći odlomak su potpuno jednaki i tekstovno i glazbeno, dok su drugi i četvrti različiti. Možda bi se moglo reći da je C samo jedno proširenje odsjeka B, pa bismo tako imali trodijelni (prošireni) oblik. Motet ima vrlo svečano obilježje. Često svi glasovi pjevaju unisono, ili tenor i sopran te bas i alt (kao dvoglasje) pjevaju istu melodiju, naravno u razmaku oktave. Dvaput se javlja i dvoglasno razvijanje melodije basa i tenora, koju onda ponavljaju alt i sopran. Tako uz naglašenu melodiju liniju Dobronić uvodi i jednostavniji polifoni pomak. Orgulje prate pjevače čestim disonantnim harmonijama, koje se tek pri koncu muzičke fraze ili odlomka razrješavaju u konsonanci.

Dobronić je ovaj motet skladao ne samo za zbor i orgulje, već i uz pratnju (velikog) orkestra i orgulja. U ovoj orkestralnoj verziji koristi uz ostala glazbala i glasovir, harfu, timpane, veliki i mali bubanj, pa se iz toga vidi da je djelo namijenio također koncertnom izvođenju.

4 Usp. A. Dobronić Izvještaj o sakupljanju muzičkog folklora na otoku Hvaru podnesen Institutu za narodnu umjetnost 29. IX. 1949. (rukopis iz ostavštine), str. 5.

II. Crkvene skladbe

1. *Stabat Mater*. - Oratorij za četveroglasni mješoviti zbor i orkestar na latinski tekst. Djelo traje 30 minuta, a napisano je 1937. godine.

Oratorij ima dva dijela, a tekst je cjelovita sekvencija (posljednica) iz nekadašnje mise za pokojne. Jednostavne melodijske linije pojedinih glasova popraćene su zanimljivom instrumentacijom. Pojedine melodijske fraze češće se ponavljaju, tako da se opet postiže dojam narodnog pjevanja. Najviše se ponavlja sljedeća melodijska fraza na raznim visinama: c d es f fis g g. Javljuju se ponekad i jednostavniji polifoni sklopovi, no u kompoziciji je naglašena melodija homofonog tipa, i to kako u vokalnim dionicama, tako i u instrumentalnim. Nema velikih i naglih skokova u melodici, pa to daje melodijama izraz mekoće i pritajene tuge. Dramatični samog teksta koji govori o boli Blažene Djevice Marije nad mukama njezina sina Isusa pridonose iznenadne disonance i nagle modulacije. Nakon njih opet slijede mirni dijatonski pomaci s prizvukom narodnog melosa. Često sopran i tenor, odnosno alt i bas pjevaju istu melodiju (u razmaku oktave). Dobronić time svjesno želi dočarati pučki način pjevanja. To postiže i time što su glasovi soprana i alta, te basa i tenora često postavljeni u razmak čiste kvinte.

2. *Seoske božićne popijevke iz Međimurja za klavir i pjevanje*. - Pet božićnih popijevaka Dobronić je obradio, odnosno harmonizirao iz zbirke: V. Žganec, Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja: 1. Hoj, hoj, gde si Jožef moj, 2. Došel nam je denek, 3. Ovcica kam bludiš, 4. Slatko ime Jezušovo, 5. Spavaj, spavaj, sinek moj! Djelo je tiskala "Naklada S. Kugli" bez oznake godine. U već spomenutom popisu Dobronićevih glazbenih djela naznačena je 1940. godina.

3. *Božićne popijevke* - Dobronić je u dvoglasju priredio za ženski ili dječji zbor i sljedeće popijevke: 1. Spavaj, spavaj Ditiću, 2. O kakva je to svetlost, 3. Hvaljen budi Jezus Kristus, 4. O pastiri vjerni čuvari; 5. U sej vrieme godišta (dvoglasni ili četveroglasni mješoviti zbor i orgulje).

4. *Prosti moj Bože*. - Jednostavna harmonizacija poznate pučke popijevke za četveroglasni mješoviti zbor. Autor je naznačio da je ova popijevka izvedena u njegovoј harmonizaciji prvi put u Drnišu 1909. god. u Velikom tjednu prigodom klečanja pred Presvetim Sakramentoma. Otpjevalo ju je Hrvatsko pjevačko društvo "Prominska vila" pod ravnanjem samog Antuna Dobronića, koji je bio zborovođa spomenutog društva.

III. Duhovne skladbe

1. *Od poroda Jezusova. Crkveno prikazanje iz XVI. stoljeća od nepoznatog autora*. - Ovo je djelo napisano za soliste, zbor i orkestar. Na partituri nema

godine nastanka, ali u popisu glazbenih djela naznačena je 1929., uz to da je djelo s jednakim nazivom navedeno dvaput: jednom kao "suits", a drugi put kao "scenska glazba" s podnaslovom "Betlehemska zvijezda".

Prikazanje "Od poroda Jezusova" izvedeno je prvi put god. 1932. u zagrebačkom kazalištu. Druga izvedba bila je na Novu godinu 1942., dok je na Badnjak iste godine prikazanje emitirano i na Radio-Zagrebu. Režirao ga je V. Rabadan, koji je preradio tekst i dao novi naslov "Betlehemska zvijezda". Zanimljivo je spomenuti da su u izvedbi na radiju sudjelovala poznata imena tadašnjeg kulturnog života Zagreba: dirigent B. Papandopulo, te glumci Dubravko Dujšin, Vika Podgorska, Hinko Nučić, Viktor Beck, Mia Oremović i dr. Pri glazbenoj obradi ovog komada važnu ulogu imaju hrvatske pučke crkvene popijevke, "u prvom redu poznata 'U sej vrime godišća' koja je, kako proizlazi iz glazbenih spomenika u Dalmaciji bila raširena već u trinaestom stoljeću."¹⁵

Cijelo glazbeno tkivo djeluje meko i prozračno što odgovara lirskim tekstovima i melodijama hrvatskih božićnih popijevaka. Ovo djelo pokazuje Dobronićevu zanimanje za scensku glazbu. Crkvena prikazanja izvodila su se u srednjem vijeku najprije u crkvama, a zatim su, zbog sve veće prisutnosti svjetovnih elemenata, premještena na trbove pred crkvama. U naše dane Dobronićevu prikazanje "Od poroda Jezusova" fragmentarno je izvedeno prije dvije godine o Božiću u akademskoj crkvi sv. Katerine na Griču u Zagrebu.

2. *Od Svetog Petra. Ciklus za bas i klavir*. - Sadrži sljedeće solo pjesme na narodne tekstove: 1. K. Majci Božjoj na Bistroru (tekst iz Pribića kraj Karlovca); 2. Hoću, majko, misu reći! (tekst iz bosanske Posavine); 3. Naše selo vse veselo (tekst iz Podzemlja u Bjelokrajini); 4. Nisi raja zadobila! (tekst iz Hrvatskog primorja). Cijelo djelo traje devet minuta, a skladano je 1940. godine.

Prva i treća pjesma su u kajkavskom narječju, a druga i četvrta u štokavskom. Iako iz raznih krajeva, pjesme su stavljene zajedno u isti ciklus jer se u njima izričito spominje sveti Petar u narodnom izričaju. Sve su komponirane na osnovu narodnih napjeva, bilo u doslovnom citatu, bilo samo kao reminiscencija na pučke napjeve.

"K Majci Božjoj na Bistroru" je gotovo u cjelini narodni napjev koji je harmoniziran svježom pratnjom glasovira.

"Hoću, majko, misu reći!" predstavlja razgovor između majke i sina Pere koji želi postati svećenik. Osam pitanja majke skladatelj donosi u jednoj

¹⁵ A. Dobronić, Betlehemska zvijezda. Prikazanje od poroda Jezusova, Hrvatski krugoval br. 51-52 (1942) str. 25. U istom broju na strani 11 V. Rabadan piše o ovom prikazanju s tekstovne i dramaturške strane.

melodijsko-ritmičkoj frazi koju samo donekle varira, ali je svaki put donosi u višoj poziciji (za veliku ili malu sekundu: u razmaku od "e" do "dis 1") I osam Perinih odgovora donešeni su u jednoj melodijsko-ritmičkoj frazi koja se svaki puta ponavlja (varirano), ali ne svaki put uzastopno više za veliku ili malu sekundu kao kod majčinih pitanja, nego u raznim pozicijama i tonalitetima. Čest je skok za kvintu (odnosno skok u dvoglasje kvinte), posebice u lijevoj ruci klavirske pratnje, što potvrđuje dojam folklorнog nadahnuća.

"Naše selo vse veselo" je iz sela Podzemelj (kraj Gradeca blizu Metlike u Beloj Krajini, područje današnje Slovenije). U tom kraju govori se mješavinom hrvatskog i slovenskog. Najstarije belokrajinske popijevke pokazuju vezu s hrvatskom štokavštinom, čakavštinom i napose kajkavštinom.⁶ Upravo je ova pjesma u kajkavskom narječju. I u njoj je često u pratnji dvoglasje kvinta. Veći dio popijevke ima u glasovirskoj pratnji stalnu ostinatnu figuru "e" i "C" (u intervalu oktave), tj. ostinatni bas, čime se postiže dojam pokretljivosti, ali i upornog ponavljanja, kao što se i tekst često ponavlja.

"Nisi raja zadobila!" donosi narodni napjev koji kroz skladbu postupno varira. Pratnja glasovira namjerno je vrlo jednostavna, a sastoji se od čestih ponavljanja oktava i kvinta, a rjeđe i terca. Upravo time Dobronić postiže istaknuto folklorni ugođaj.

3. *Mi smo došli kolendati. Ciklus na osnovu muzičkog folklora iz Jelse i okolice.* - Skladba je napisana za mješoviti zbor, a sadrži dvije pjesme (kolede) u jednostavnoj harmonizaciji: 1. Mi smo vas došli pohodit, 2. Na dobro vam mlado lito dojdi. Skladano 26.-28. III. 1955. Na zadnjoj stranici Dobronić je napisao: "U drugom stavku ovog ciklusa apostrofirao sam članove moje porodice, svrhom da joj ovim djelom usčuvam trajnu uspomenu kao njen poslijednji živi član."

4. *Koleda.* - Slovenska pučka popijevka. Autor ju je obradio za dvoglasno (djelomice i troglasno) pjevanje. Bez naznake godine skladanja.

IV. Zaključak

Već je u mladosti Dobronić upoznao bogatstvo našeg glazbenog folklora. Nakon studija kompozicije u Pragu vratio se u domovinu i počeo skupljati, proučavati i obrađivati narodne popijevke iz raznih hrvatskih krajeva. Temperamentno i radikalno zastupao je ideje nacionalnog muzičkog smjera, što mu je pribavilo mnoge neugodnosti i trzavice. Ono što je pokušavao ostvariti

⁶ Usp. B. Bratanić, Bela Krajina, u: Hrvatska enciklopedija, Zagreb 1941, II. sv., 344-347.

na skladateljskom području, idejno je jasno tumačio i dokazivao u svojim člancima i esejima: umjetničko stvaranje treba da traži svoje izvore u snazi folklora.

Dobronić želi svoju zborsku glazbu, kao i onu instrumentalnu, izrađivati suvremenim stilom koji je protkan narodnim muzičkim izrazom. "U procesu asimiliranja raznih kultura trebalo je nadjačati mrtvu točku i nadovezati na idealne elemente koralnosti samih klasika, a da se pritom ne zataji novu osjećajnost suvremenog čovjeka, toliko različitog od prošlog."⁷

U jednom članku iz godine 1904. Dobronić je napisao: "Treba nam glazbenik, koji bi bio pravi sintetičar narodnih ljepota, a k tome i umjetnik. Umjetnik treba iz pučkog blaga uzeti duh i tip."⁸ Služi se suvremenijim postupcima u harmonizaciji, upotrebljavajući paralelene oktave, kvinte, nagle modulacije, disonance koje ostaju ponekad nerazrješene itd. Invencija mu je svježa, ali ponekad se zamjećuje shematisiranje i nedovoljan sklad u instrumentaciji. Pjevnost dionica, kako vokalnih tako i instrumentalnih, glavno je Dobronićevu izražajno sredstvo. Dosta često služi se citatima iz pučke popijevke ili komponira u njenom duhu. Upravo za Dobronićevu vokalnu odnosno vokalno-instrumentalnu glazbu valja reći da u njima riječ dobiva osobitu važnost i izražajnost zbog naglašene pjevnosti, a ne toliko korištenjem polifonih postupaka koji bi mogli dovesti u opasnost razumljivost teksta.

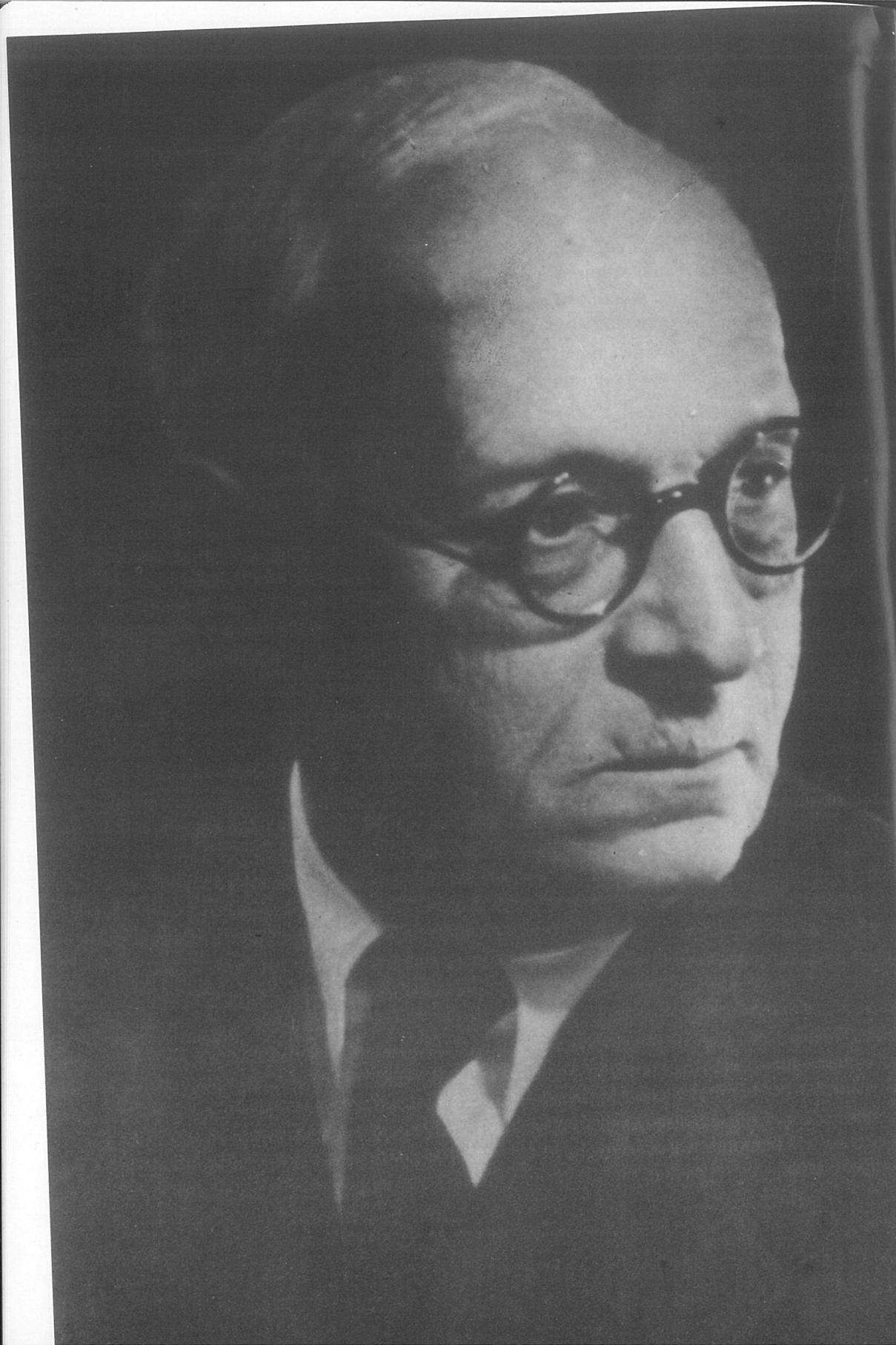
Ljubav prema našem folkloru vidi se i iz toga što se Dobronić nije ustručavao prirediti pučke crkvene pjesme (napose božićne) za jednostavno dvoglasno pjevanje (dječji ili ženski zbor).

Dobronićev zanimanje za duhovnu, crkvenu i liturgijsku glazbu očituje se ne samo u skladanju glazbenih djela, već i u pisanju članaka s tog područja.⁹ Većina Dobronićevih kompozicija nije izvedena ili se izvode rijetko, a to vrijedi i za njegove duhovne skladbe. Stoga bi njihovo cjelovito vrednovanje bilo moguće tek kad bi zaživjele u koncertnim dvoranama, odnosno crkvama.

⁷ E. Desderi, La musica contemporanea, Torino 1930, str. 89. Ove riječi, između ostalih, navodi sam Dobronić u bilješci koju je pridodao "Misi za mrtve".

⁸ Navod prema J. Andreis, Povijest glazbe. Povijest hrvatske glazbe, Zagreb 1974, 309.

⁹ Članke o duhovnoj i crkvenoj, odnosno liturgijskoj glazbi objavljivao je u sljedećim časopisima: Sveta Cecilija (god. 1907, 1908, 1916), "Čirilometodska vjesnik" (1937, 1940), "Glazbeni vjesnik" (1906), "Narodni list" - Zadar (1907), "Gospodarstvo" (1943).



JERKO BEŽIĆ

MELOGRAFSKI GLAZBENO FOLKLORISTIČKI RAD ANTUNA DOBRONIĆA

Skladatelj i glazbeni pisac Antun Dobronić (1878-1955) ostao je u hrvatskoj glazbenoj kulturi prve polovice 20. stoljeća malo poznat i kao istraživač i zapisivač narodnih napjeva i svirke. U različitim prikazima Dobronićeva života i rada njegova je melografska djelatnost ostala nekako po strani. Užem krugu stručnjaka bilo je poznato da Dokumentacija Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu (IEF) čuva Dobronićeve rukopisne zbirke vokalne i instrumentalne folklorne glazbe. O Dobronićevu istraživačkom i skupljačkom melografskom radu ukratko su pisali Vinko Žganec (1962. godine, str. 37-38), Jerko Bežić (1977., str. 32-35), Ivan Ivančan (1981., str. 186-188) i Nikola Buble (1985., str. 41-42) - naslove radova spomenutih autora vidi u priloženom popisu djela navedenih u ovome radu.

U Dokumentaciji IEF-a čuva se pet Dobronićevih rukopisnih zbirki, to su:

- 1) *Muzički zapisi iz Paga i Hvara*, rkp. zb. sign. N 56. Sadrži 20 zapisa iz grada Paga na istoimenom otoku (iz godine 1935.), 45 zapisa s otoka Hvara - Stari Grad i Jelsa (1907., 1908., 1939. i 1946. i 15 zapisa pod naslovom "Muzički folklor iz raznih mjesta" (1907., 1909. i 1943.) - sveukupno 80 zapisa.
- 2) *Zbirka narodnih popijevaka sa otoka Hvara*, rkp. zb. sign. N 71. Sadrži 167 zapisa iz Jelse i 20 iz Vrboske, ukupno sa Hvara 187 - iz 1938. i 1946. godine; u dodatku 8 zapisa iz Gornje Pušće u Hrvatskom zagorju iz godine 1948. - sveukupno 195 zapisa. Ovoj zbirci je priloženo još deset Dobronićevih notnih zapisa bez potrebnih podataka o pjevačima, mjestu i vremenu zapisivanja; bez takvih podataka je i pet tekstova pjesama. Samo u dva primjera je za tekstove naveden kazivač iz Komiže na otoku Visu, ali uz to Dobronić nije zabilježio godinu zapisivanja.
- 3) *Zbirka pučkih popijevaka Split - Kaštela - Trogir*, rkp. zb. sign. N 57. Obuhvaća tri manja područja: Split sa Solinom i Vranjicom, 40 zapisa, Kaštela 134 i Trogir 50 zapisa, ukupno 224 zapisa. U dodatku pod naslovom "Razno" ima 4 zapisa s otoka Brača, 1 sa Hvara, 1 iz okoline Drniša, 1 iz Metkovića i 2 iz Sarajeva (zabilježeni u Kaštel Starome), sveukupno 234 zapisa, svi iz 1947. godine.

4) *Narodne popijevke sa otoka Hvara*, rkp. zb. sign. N 58. Zapisi su iz mjesta Pitve, Svirče, Vrbanj, Vrisnik (jedan zapis iz Jelse) - ukupno 157 zapisa, svi iz godine 1948.

5) *Narodne popijevke sa otoka Hvara*, rkp. zb. sign. N 70. Zapisi su uglavnom iz onih mjesta na otoku Hvaru u kojima do tada (tj. do 1949. godine) Dobronić još nije istraživao i zapisivao folklornu glazbu. To su Sućuraj, Bogomolje, Gdinj, Zastrazišće, Poljica, Dol, Grablje, Brusje, grad Hvar i Sv. Nedjelja. Ima i primjera iz Jelse, Svirača i Starog Grada - sveukupno u ovoj zbirici 415 zapisa, svi iz godine 1949.

Prema pregledanim i proučenim rukopisnim zbirkama Dobronićeva građa koju danas (sredinom 1995. godine) čuva IEF obuhvaća 1082 zapisati, od toga je gradivo s otoka Hvara zastupljeno s 805 zapisa. Time ujedno ispravljamo pogrešne brojeve o količini zapisâ u Dobronićevim rkp. zbirkama koje je naveo autor ovoga rada prije 18 godina (Bezić 1977, 32).

Vinko Žganec je o Dobronićevom melografskom radu objavio naredni podatak: "Antun Dobronić (1878-1955) sakupio je još god. 1905. pedeset narodnih napjeva i tekstova iz Dalmacije a nešto kasnije još 70 napjeva iz Kraljevice i oko 50 napjeva u Jelsi (Hvar). Ti se zapisi uz brojne bilješke nalaze u Institutu za narodnu umjetnost u Zagrebu" (Žganec 1962, 37). Međutim, u opsežnom *Pregledu dokumentacije Zavoda za istraživanje folklora*, u poglavljju "Građa u dokumentaciji Zavoda za istraživanje folklora", pod imenom Dobronić Ante upisano je samo pet rukopisnih zbirki koje smo gore naveli.¹ Nema podataka o zapisima iz Kraljevice. Moguće je da se pojedini Dobronićevi melografski zapisи danas (sredinom 1995. godine) čuvaju i izvan Dokumentacije IEF na nekim drugim mjestima - ali o tome pisac ovih redaka za sada nema podataka. U svakom slučaju vrlo opsežan Dobronićev melografski rad doista zaslужuje da ga se posebno prikaže.

Tri razdoblja Dobronićeva melografskog rada

Prema sačuvanim Dobronićevim zapisima u IEF-u njegovo je melografinje započelo u gradiću Drnišu gdje je 26. i 28. srpnja 1907. zabilježio osam napjeva prema pjevanju učiteljice Matilde Guzzardo, rođene 1872. u Dubrovniku. Dobronić je jasno zabilježio gdje je zapisivao, kada i od koga, odakle je gradivo, odnosno gdje (i od koga) ga je pjevacica čula i naučila (spominje

¹ Vidi rad: Turčin, Vesna i Pavlović, Mirena, "Pregled dokumentacije zavoda za istraživanje folklora s bibliografijom suradnika", *Narodna umjetnost*, knj. 22, 1985, 103 (brojevi 0400-0404).

Zlarin, Pirovac (tada, do 1928. Zloselo), Cavtat i Putniković na poluotoku Pelješcu.

Iste godine je Vladimir Bersa (1864-1927) već drugu godinu zapisivao narodne napjeve u srednjoj Dalmaciji i dijelom u sjevernoj (Bersa 1944, 331, 358-364). Boraveći 24. VII. 1907. u Drnišu V. Bersa je napjev crkvene pučke pjesme "Ja se kajem, Bože mili" iz Jelse na otoku Hvaru zapisao upravo prema pjevanju Antuna Dobronića koji je tada službovao kao učitelj u Drnišu (Bersa 1944, str. 62 - br. 154. i str. 216 - br. 154).

Dobronić je nakon toga zapisivao u svom zavičaju, u Jelsi na otoku Hvaru od 5. do 12. kolovoza 1907. i tom prilikom uspio zapisivati i instrumentalne melodije četiriju jelšanskih narodnih plesova u izvedbi Vicka Anzulovića pok. Antuna koji je te godine imao 85 godina, zvali su ga "paron Vincenco Bolonja".

Opet u Drnišu 17. studenoga 1907. Dobronić je zapisao i pjesmu splitskih novaka (regrata):

Zbogom, Splitne grade, zbogom, Splitne grade,
zbogom, Splitne grade, parti' ču za Polu.

prema pjevanju tada tridesetogodišnjeg činovnika Spliťanina koji je službovao u Drnišu.

Povjesničarka umjetnosti dr. Lelja Dobronić, skladateljeva kći pronašla je u zadarskom *Narodnom listu* od 14. svibnja 1908. obavijest da je njen otac poslao u Beč zapis napjeva narodnih pjesama. Naredne godine 5. lipnja 1909. *Narodni list* je opet obavijestio svoje čitatelje da je A. Dobronić prof. M. Rešetaru u Beč dostavio "drugu oveću zbirku" narodnih napjeva za projekt skupljanja i objavljuvanja pučkih popijevaka narodâ ondašnje Austrije pod vodstvom bečkog Ministarstva za bogoštovlje i nastavu. Na pitanje o gradivu te druge zbirke autor ovog rada ne može ništa odgovoriti. Možda bi na eventualan nesiguran indirektan odgovor mogao na neki način upućivati prije navedeni V. Žgančev nedokumentirani podatak o Dobronićevoj zbirici 70 napjeva iz Kraljevice.

U Beču je u to vrijeme, od 1904. dalje počeo rad na opsežnom projektu Ministarstva za bogoštovlje i nastavu pod naslovom "Das Voklslied in Oesterreich" (Narodna pjesma u Austriji) koji je imao zadatak prikupiti i zatim u suradnji s odgovarajućim stručnjacima objaviti narodne popijevke svih naroda tadašnjeg austrijskog dijela Austro-Ugarske monarhije. Vladimir Bersa je svoja terenska istraživanja i zapisivanja u Dalmaciji 1906. i 1907. obavljao kao suradnik Centralnog odbora spomenutog projekta. Možemo s razlogom pretpostavljati da je Bersa prigodom susreta u Drnišu 1907. godine zainteresirao Dobronića za suradnju na bečkom projektu. Dobronić je prihvatio sudjelovanje i već naredne godine poslao svoje zapise u Beč.

Kad se autor ovog rada 29. ožujka 1995. u Beču u Centralnom arhivu Austrijske ustanove za prikupljanje i proučavanje narodne pjesme/narodnih popijevaka (Oesterreichisches Volksliedwerk) raspitivao o rukupisnim zapisima narodnih napjeva što su prema navedenom projektu stizali u tu bečku ustanovu od 1907. do 1918. godine - dobio je odgovor da je sve gradivo iz zemalja koje su se nakon završetka rata osamostalile i nisu bile više u sastavu nove Republike Austrije - bilo vraćeno tim zemljama. Prepostavlja se da se kod toga vraćanja i velik dio gradiva izgubio.

Među zapisima u Dobronićevoj zbirci N 56 u IEF-u nalaze se još četiri iz prvog razdoblja njegova melografiiranja, jedan iz Jelse iz 1908., tri iz Drniša i jedan iz Knina iz 1909. godine. Nema, međutim, veće skupine zapisa koji bi mogli biti kopije gradiva što ga je Dobronić poslao u Beč 1908. i 1909. godine.

Ako se i nisu sačuvali ti zapisi, u Centralnom arhivu navedene bečke ustanove čuva se izvještaj o stanju projekta "Narodna pjesma u Austriji" 1. travnja 1914. godine. Rad se odvijao u tri skupine istraživača suradnika, u njemačkoj, slavenskoj i romanskoj. U slavenskoj grupi su bili radni odbori za narodnu pjesmu u Češkoj, Moravskoj i Šleziji, u Poljskoj i dijelu Ukrajine koji je tada pripadao carevini Austriji, također u Sloveniji, a postojao je i "Rādni odbor za srpsko-hrvatsku narodnu pjesmu" (Arbeitsausschuss für das serbo-kroatische Volkslied) kojemu je bio na čelu tada poznati filolog i profesor bečkog sveučilišta Milan Rešetar (1860-1942). Sjedište tog odbora bilo je u Zadru, tada glavnom gradu austrijske pokrajine Dalmacije. Odbor je imao 12 članova među kojima uz V. Bersu nalazimo i učitelja glazbe Antuna Dobronića iz Splita (Musiklehrer Antun Dobronić - Spalato) - što dokazuje da je Dobronić bio suradnik navedenoga bečkoga projekta. Od glazbenika bili su još u odboru Ludvik Kuba iz Praga i Ivan Matetić iz Opatije. Član Odbora bio je i poznati istraživač narodnog života i običaja u Poljicima Frano Ivanišević.

Unatoč takvim suradnicima u godinama neposredno pred prvi svjetski rat, rad tog odbora nije napredovao. Iz zapisa dosta oštrog usmenog izlaganja prof. Rešetara članu Glavnog odbora projekta dr. Curtu Rotteru u Beču 18. prosinca 1913. vidljivo je da je na suradnju s Bečem negativno djelovala i tadašnja politička situacija, ali - prema Rešetaru - i subjektivne slabosti suradnike (usporedi zapis C. Rottera u Centralnom arhivu bečkog Volksliedwerk-a pod točkom 3 "Sehr schlechtes Arbeiten im serbo.kroat. Gebiet" (vrlo slab rad na srpskohrvatskom području).

Druge razdoblje Dobronićeva melografskog rada započelo je u ljetnim mjesecima 1935. godine u Pagu na istoimenom otoku gdje je od mještana prikupio i nekoliko drugih tekstova za pojedine pjesme (tako npr. 18 dvostihova mladomisniku i isto 18 dvostihova njegovim roditeljima i rodbini). U

srpnju 1938. intenzivno je istraživao i zapisivao folklornu glazbu u Jelsi, posebno crkveno pučko pjevanje i instrumentalne plesne melodije na narodnom glazbalu liri. Te je godine i napisao svoju vrlo uspјelu i popularnu skladbu "Jelšonski tonci" za gudački orkestar. Instrumentalne plesne melodije na liri zapisivao je i u rujnu 1939. u Starom Gradu na otoku Hvaru.

Tek u trećem razdoblju svog zapisivanja folklorne glazbe (1946-1949) Dobronić postiže podršku i potporu javnih ustanova. Tako je uz posredovanje dr. Vinka Žganca kao tajnika tadašnjeg Hrvatskog autorskog društva 1946. godine "...prof. Dobronić izaslan na teren na dalmatinske otoke, da sakuplja muzički folklor" a navedeno će mu društvo otkupiti zapise.² U 1947. godini Dobronić istražuje i zapisuje folklornu glazbu u Kaštelima, Trogiru i Splitu uz podršku Etnografskog muzeja u Zagrebu, u 1948. u tadašnjem kotaru Jelsa na otoku Hvaru uz pomoć kotarskog narodnog odbora u Jelsi, a 1949. za Institut za narodnu umjetnost u Zagrebu.³ U tako organiziranom skupljačkom radu Dobronić je prikupio vrlo obilnu i zanimljivu građu - premda je 1948. već navršio sedamdeset godina svog života.

Dvije Dobronićeve klasifikacije prikupljene građe

Antun Dobronić je u dva navrata posebno rasporedio i klasificirao prikupljeno gradivo. Uradio je to sa 164 zapisa iz Jelse na otoku Hvaru 1938. i 1946. - rkp. zb. sing. N 71 i u zapisima iz Kaštela, Trogira i Splita - 1947. rkp. zb. sign. N 57.

U prvoj klasifikaciji Dobronić se služio i glazbenim i izvangelazbenim mjerilima s posebnim obzirom na porijeklo pojedinih glazbenofolklornih pojava. Građivo koje je prikupio u Jelsi 1938. i 1946. godine razvrstao je u 12 skupina pod slijedećim naslovima:

1. Deseterac
2. Iskonske melodije i tekstovi
3. Mjesne melodije i tekstovi novijeg doba
4. Tekst pučki unesen, prilagođen mjesnoj muzikalnosti
5. Tekst i melodije vjerojatno unesene, ali do neke mjere prilagođene mjesnom izražaju.

2 Vidi pismo V. Žganca Autorsko-pravnom zastupništvu u Zagrebu 12. IV. 1947. - napisano uz zapisnik o predaji Dobronićevih zapisa napjeva narodnih popijevaka u rkp. zbirci "Muzički zapisi iz Paga i Hvara" sign. N 56.

3 Vidi Dobronićev stručni izvještaj Etnografskom muzeju u Zagrebu rkp. zbirci sing. N 57, zatim službenu zabilješku na naslovnoj stranici rkp. zbirke sing. N 58 te Izvještaj Institutu za narodnu umjetnost (29. IX. 1949). u rkp. zbirci sign. N 70.

6. Melodije varoške, možda "umjetne" s vjerojatno umjetnim tekstom
7. Melodije varoške, vjerojatno i muzikom i tekstom
8. I tekst i melodija umjetna
9. Melodija varoška, tekst mjesni
10. Američka pjesnička i muzička kultura u Jelsi
11. Plesne melodije uz "liru"
12. Crkveni napjevi

U prvim godinama nakon drugog svjetskog rata navedena je klasifikacija bila vrlo zanimljiv pokušaj da se utvrde i označe pojedine vrste napjeva, tekstova i svirke u glazbenom životu jednog otočkog gradića.

U svojim oznakama Dobronić jasno razlikuje melodiju i tekst - što n. pr. ističe u naslovu 9. skupine "Melodija varoška, tekst mjesni". Za glazbene osobine napjeva Dobronić upotrebljava vrlo različito nazivlje: iskonske melodije, mjesne melodije, mjesna muzikalnost, unesene melodije, varoške melodije, "umjetne" melodije.

Naziv "varoška melodija" (za napjev urbanog, gradskog porijekla) javlja se u šestoj, sedmoj i devetoj grupi. Naslov šeste skupine ima i dodatak "možda i umjetne sa vjerojatno umjetnim tekstom" gdje Dobronić misli na skladbe određenih pojedinaca, autora koje su svojim, ponekad razvijenijim oblikom namijenjene i organiziranim javnim nastupima, ne samo privatnom slobodnom pjevanju. Naslov sedme grupe ima malu ogralu "melodije varoške, vjerojatno i muzikom i tekstrom". Samo je deveta skupina u naslovu posve jasna "melodija varoška, tekst mjesni".

U šestoj, sedmoj i devetoj grupi ima ukupno 23 napjeva br. 5745-5757, 5758-5764 i 5770-5772. U devetoj samo su tri, dalmatinska folklorna gradska *O jablane moj visoki* (br. 5770, 160) i dvije folklorne gradske pjesme iz šire unutrašnjosti, od kojih je prva (15771, 161) svojim napjevom vrlo slična poznatoj budnici *Još Hrvatska nije propala*. U preostalih 20 napjeva nalazimo 7 folklornih gradskih iz šire unutrašnjosti, 5 napjeva s metroritamskom, kao i melodijskom strukturom talijanskih folklornih gradskih pjesama, 4 su "umjetna" napjeva (skladbe), 3 dalmatinska folklorna gradska napjeva i jedan iz udaljenije unutrašnjosti (br. 5764) - prva dva njegova glazbena retka veoma su nalik na početak poznate slovenske folklorne popijevke *Odkod si, dekle, ti doma*. Tako pod Dobronićevom oznakom "Varoške melodije" nalazimo tri različite vrste napjeva: dalmatinske folklorne gradske napjeve, napjeve unesene iz šire unutrašnjosti te napjeve s metroritamskim pa i melodijskim osobinama talijanskih (folklornih) gradskih napjeva.

Posebno obrazloženje traže i naredne četiri oznake: "deseterac", "iskonske melodije i tekstovi", "mjesne melodije" i "mjesna muzikalnost".

Prva je oznaka vrlo jasna kad se odnosi na duže pripovjedne pjesme jednotavnih silabičkih napjeva koje su se izvodile u otočkim gradićima poput Jelse (n. pr. "Ej, vino piće Tomiću Mijata", br. 5700). Međutim, tu skupinu kao cjelinu povezuje samo metroritamska struktura deseterca 4, 6 - u nju je Dobronić uvrstio i pjesmu uz rad "Ej, targačice, targajte ga hlodom" (br. 5706 i 5707) i ljubavnu "Cviće moje, i ja bi te brala" uz manje melizme (br. 5708).

"Iskonske melodije" relativno su manjeg opsega (čiste kvinte) i vrlo melizmatične. Počinju solistom, u dvoglasju nalazimo paralelne terce. Deset od ukupno šesnaest napjeva u toj skupini Dobronić je zapisao u slobodnom ritmu, bez navedene mjere i bez taktnih crta. Ponegdje se mogu uočiti nejednake jedinice mjere. Premda su napjevi većim dijelom zapisani i dvoglasno, vodeći glas ovih napjeva ukazuje na osnovicu melodijske krivulje koja zahvaća tetrakord 1/2, 1, 1 (srednjovjekovni figijski tetrakord) i veliku sekundu ispod završnog tona. Zbog dvoglasja u paralelnim tercama većina napjeva ove skupine pripada durskom tonskom načinu.

Dvije pjesme što su se izvodile kod polaska u vojsku Dobronić svrstava u dvije različite skupine premda oba napjeva imaju u osnovi isti metroritamski obrazac. Prvi napjev ("četri lita i četiri zime", br. 5715) unio je u "iskonske" jer se izvodio otegnutao i metroritamski donekle slobodno, drugi - silabički - je uvrstio u treću skupinu "mjesnih melodija i tekstova novijeg doba" ("Na srid Jelse studena vodica", br. 5730) zbog čvrstog ritma jasno određenih mjeri.

Oznaka "mjesni sadržaj" u naslovu pete skupine ostaje nejasna zato što je Dobronić propustio da popratnim komentarom obrazloži što je u Jelsi zapazio kao "mjesni izrašaj". Bio bi jasniji da je više opisao određene (lokalne) glazbene ili tekstovne osobine u određenoj skupini popijevaka.

Problematičan ostaje i naziv četvrte skupine, sastavljene samo od dvaju napjeva (br. 5732 i 5733) gdje je prema Dobronićevim riječima "tekst pučki unešen, prilagođen mjesnoj muzikalnosti". Istraživanje muzikalnosti, glazbenog doživljavanja, izražavanja i iživljavanja, glazbenih potreba i ukusa određene sredine u određenom vremenu sigurno je istraživaču vrlo privlačna ali i vrlo zahtjevna, teška i kompleksna zadaća. Međutim, dva napjeva u Dobronićevoj četvrtoj skupini pokazuju samo dva međusobno vrlo različita oblika "mjesne muzikalnosti": prvi je djelomice građen i na elementima talijanske melodike, drugi izdaleka podsjeća na glazbene osobine folklornog pjevanja u Slavoniji.

Deseta skupina pod naslovom "Američka pjesnička i muzička kultura u Jelsi" sadrži pet pjesama kojima je melodiju i tekst složio Nikola Milevčić, pov-

ratnik iz Sjeverne Amerike koji je 1946. navršio pedesetdvije godine života. Kako Dobronić nije ostavio nikakvih pokazatelja da su te Milevčićeve pjesme poznavali i pjevali i drugi Jelšani, takva građa i ne ulazi u folkloernu glazbu nekog kraja. Ovdje se osvrćemo na tu skupinu jer je ipak bila djelić glazbenog djelovanja jednog Jelšanina 1946. godine. Američku glazbenu osobinu možemo naći u pentatonsko oblikovanoj krivulju prvog napjeva (br. 5773), možda i u sinkopama drugog (br. 5774). Za treći je napjev (br. 5775) sam Milevčić upozorio Dobronića kako taj napjev sliči nekad vrlo popularnoj talijanskoj pjesmi *La campagnola*, s pripjevom "Oh, campagnola bella". Četvrta i peta pjesma pokušaji su skladanja i melodije i teksta prema tzv. zabavnoj glazbi iz vremena između dva rata. Zbog svega toga Dobronićeva formulacija naslova desete grupe ne daje pravu predodžbu o građi koju ta skupina napjeva sadrži.

Dvanaesta je skupina najopsežnija. Sadrži 67 primjera mjesnih crkvenih napjeva, samostalnih i onih koji pokazuju prilagođivanje "...gregorijanskog korala mjesnoj muzikalnsoti", kako je to Dobronić napisao na omotu ove skupine napjeva. Dvanaesta je grupa važna za proučavanje druge skupine "iskonskih melodija" jer uspoređivanje obadviju grupa pokazuje kako u melizmatsici i oblikovanju melodijske krivulje postoje srodnosti između crkvenih i "iskonskih melodija".

Izložena prva Dobronićeva klasifikacija prikupljenog gradiva zanimljiv je, osebujan i vrlo individualan pristup istraživača glazbene kulture vlastitog zavičaja. To nije neka prilagođena primjena određene strane etnomuzikološke klasifikacije. Treba istaći da Dobronić svoju građu iz Jelse 1938. i 1946. nije uopće analizirao prema rubrikama na formularu za upisivanje notnih zapisa narodnih napjeva što ga je prema zamisli V. Žganca 1946. u više tisuća primjeraka tiskalo Hrvatsko autorsko društvo. Vinko Žganec je očigledno visoko cijenio Dobronićeve zapise, upisane u navedene fomurale i - možda i kao desetak godina mlađi - nije od Dobronića tražio da u formulare naknadno upiše podatke o ljestvici (tonskom nizu), strukturi kitica, završecima glazbenih redaka napjeva i o metroritamskim obrascima napjeva.

Drugu klasifikaciju proveo je A. Dobronić na gradivu što ga je prikupio na području Split - Kaštela - Trogir 1947. godine; to gradivo čuva rkp. zbirk sign. N 57 u Dokumentaciji IEF-a. Elementi za klasifikaciju su samo glazbene osobine napjeva. Dobronić je iz rukopisne zbirke od 234 zapisa za tu drugu klasifikaciju izdvojio samo 96 zapisa. Izložio ju je u Stručnom izvještaju o svom terenskom radu na prostoru Split - Kaštela - Trogir 1947.⁴ Dobronić razlikuje tri skupine:

1. Melodije improvizirane (br. 3897-3934)

2. Melodije ritmički i tonalno ustaljene (br. 3935-3977)
3. Melodije / napjevi koji se odvijaju u paralelnim tercama (br. 3978-3994)

Naveli smo brojeve Dokumentacije IEF-a, a Dobronić se u svakoj skupini služi i brojevima uz dodatnu oznaku (n. pr. 19 a i 19 b) što umanjuje jasan pregled količine gradiva.

Navedena je klasifikacija postavljena pred gotovo pedeset godina i izložena bez popratne argumentacije - premda se temelji na zanimljivim zapažanjima nekad istaknutog hrvatskog skladatelja. U okvirima ovog izlaganja autor se ograničuje samo na osnovne informacije i potrebne korekture Dobronićevih postavki.

Činjenica što u ovoj skupini izvođači često mijenjaju pojedine tonove u melodijskim krivuljama pokazuje - prema današnjim etnomuzikološkim stavovima u prvom redu veliku slobodu u individualnom oblikovanju napjeva - dapače i modela napjeva - a ne improvizaciju, trenutačno izmišljanje novih napjeva. Golema većina napjeva prve skupine pokazuje da nije održiva Dobronićeva tvrdnja da zbog nestalnih, promjenljivih melodijskih krivulja - koje se često međusobno odnose i kao varijante - "... nije moguće (te melodije) grafički objektivno prikazati našim notnim sistemom". Tu se, naime, ne radi o vojkanju, rerama ili gangama, nego o jasno dijatonskim napjevima. Dobronić je u pravu kad upozorava na metroritamsku slobodu, ali takva konstatacija još ne isključuje i određene oblike metroritamske organizacije.

Druga skupina ritamski i tonalno ustaljenih melodija je jasna. Dobronić ukazuje i na pojedine detalje u oblikovanju početka i završetka melodijske krivulje, česte su čvrste jednostavne mjere u metroritamskom oblikovanju. U povezivanju takvih glazbenih pojava s općim razvojem glazbe Dobronić se poziva na nekad vrlo uglednog francuskog skladatelja i muzikologa Vincenta d'Indy-ja (1851-1931) ali ne navodi izvor (što za stručni izvještaj doduše i nije bilo potrebno).

U trećoj skupini pored paralelnih terci Dobronić s pravom pokazuje i na udvostručenje pojedine dionice u donjoj oktavi – što dakako ne predstavlja novu samostalnu dionicu. Kraće obrazlaganje uz pojedine skupine ističe evoluciju oblika -bez određenog opreza - što u stručnom izvještaju i ne mora biti obvezno.

⁴ Taj nepaginirani "Stručni izvještaj o muzičkom folkloru u prostoru Split, Kaštela, Trogir, - sakupljenom na terenu u mjesecu decembru godine 1947 - za Etnografski muzej u Zagrebu" čuva Dokumentacija IEF-a u Dobronićevoj rkp. zbirci sign. N 57. Isti je izvještaj nedavno obavljen u južnohrvatskom etnomuzikološkom godišnjaku *Bašćinski glasi*, knj. 2, Omiš 1993, 101-107 - uz popratni, ne kritički komentar Petra Zdravka Blažića.

U ovom poglavlju potrebno je osvrnuti se na još jedan problematičan i netočan podatak iz inače dosta opširnog stručnog izvještaja o terenskom skupljanju folklorne glazbe na otoku Hvaru od 4. 08. do 14. 09. 1949. što ga je Dobronić 29. 09. 1949. podnio tadašnjem Institutu za narodnu umjetnost u Zagrebu.⁵ U namjeri da bitno dopuni svoja dotadašnja istraživanja i zapisivanja na otoku Hvaru Dobronić je te godine sustavno istraživao istočni dio otoka, posebno mesta Sućuraj, Bogomolje i Gdinj.

Raspravlјajući o pjevanju dugih deseteračkih pripovjednih pjesama Dobronić je u izvještaj zapisao i sljedeće: "...Muzika koja se izvodi uz deseterac na otoku Hvaru kao i na kopnu nema ukrućene i ustaljene forme. ...Razlika u sredstvima kojim se na otoku Hvaru izvodi čakavski deseterac, od štokavskog deseterca u našim zagorskim i istočnim predjelima naše države, je u tomu, što se na otoku Hvaru narodni deseterac ne izvodi uz narodne gusle. Jedan takav guslar na otoku Hvaru postojao je pred pola stoljeća u Gdinju, i od onda gusle na otoku Hvaru više ne postoje".

Gotovo dvadesetak godina prije (1930-1932) istraživao je pjevanje dugih pripovjednih pjesama i na dalmatinskim otocima tada ugledni slavist Matija Murko (1861-1951). Utvrđio je da su tridesetih godina gusle postojale na tom području ali da su bile već vrlo rijetke i da se o "... velikim otocima Hvaru i Braču tvrdi ...da tamo gusle uopće nisu lokalni instrument, nego da su ih donosili primorski i zagorski doseljenici, a naročito sezonski radnici, od kojih su ih otočani kupovali" (Murko 1951, I, 1335).

Prema rezultatima terenskih istraživanja autora ovog rada 1968. godine mora se korigirati gore iznesena Dobronićeva tvrdnja da "...gusle na otoku Hvaru više ne postoje". J. Bezić, je, naime, prvi dana mjeseca veljače 1968. g. u Gdinju snimao na magnetofonsku vrpcu primjere pjevanja dugih pripovjednih pjesama uz gusle (vidi u Dokumentaciji IEF-a magnetofonsku vrpcu br. 2 2). O tome je i referirao na 29. kongresu Saveza udruženja folklorista Jugoslavije 1982. godine u Hvaru na istoimenom otoku (vidi i Bezić 1991, 55, 57 - gdje donosi notni zapis pripovjedne pjesme uz gusle u izvedbi Josipa Viskovića rođ 1906. iz Gdinje; gusle s limenim pokrovom izradio je i u njih svirao Ivan Hajduk, rođ 1889., zvan Šperčić, također iz Gdinje). Prema informacijama pjevača i kazivača iz Gdinje koje je Bezić dobio 1968. pjevanje pripovjednih pjesama uz gusle postojalo je u tom mjestu početkom 20. stoljeća, a u razdoblju od petnaestak godina nakon završetka drugog svjetskog rata došlo je do oživljavanja tradicije pjevanja uz gusle, dapače i do pojedinačnih izrađivanja tog glazbala u Gdinju. Možda to oživljavanje

⁵ Taj nepaginirani "Izvještaj o radu na terenu u predmetu sakupljanja muzičkog folklora na otoku Hvaru" uklopljen je u Dobronićevu rukopisnu zbirku "Narodne popijevke sa otoka Hvara", IEF sing. N 70.

1949. kad je Dobronić boravio u Gdinju još nije pravo krenulo - zato se moglo dogoditi da je Dobronić tako izričito negativno izvjestio o guslama u Gdinju.

Obilje prikupljene građe - "mnogo unikata i bezbroj varijanata"

Gradivo koje prema provedenom potanjem pregledu rukopisnih zbirki u IEF-u obuhvaća 1082 zapisa zasluguje posebno poglavlje - ne samo zbog količine i zanimljivosti materijala. U izvještaju iz 1949. godine iz kojeg je uzet i citat u naslovu ovog poglavlja, Dobronić s pravom upozorava na "najmanje 120 pjevača" od kojih je zapisao folklornu glazbu s otoka Hvara. Mnogi od njih bili su doista izuzetni ljudi. Tako n. pr. čitamo na omotu rkp. svesku crkvenih napjeva iz Jelse (rkp. zbirka IEF, N 71, br. 5894-5860) sljedeće: "Sve ove melodije pjevao mi je u mjesecu julu 1938. god Kuzma Gamulin pok. Bartula, cipelar u Jelsi koji je u crkvi pjevao 53 godine, a ovo je naučio od "kapo kora" pok. Nikole Garčine". Uz skupinu 12 zapisa plesnih melodija izvedenih na gudačkom narodnom glazbalu *liri* Dobronić je zapisao: "Sve je izvodio Slavomir Momča Plenković iz Jelse, (1938) 63 god. star koji je u svojoj svirci preuzeo sve melodije s odnosnim njihovim mjesnim nazivima, u vezi s koreografski zanimljivim mjesnim plesovima, od starog crkvenog pjevača i igrača (tj. svirača) "lire" pok. 'paron' Vincenca Bolonje". Bogastvo građe pokazuju n. pr. dva međusobno različita starinska napjeva za pjesmu uz branje grožđa "Ej, targačice, targojte ga hlodom", oba iz Jelse (rkp. zbirka N 71, br. 5706 i 5707) ali uz njih i dva različita novija napjeva za pjesmu uz branje grožđa od kojih je drugi iz mjesta Vrbanj, poznat po otoku Hvaru kao metroritamski pa i melodijski obrazac za izvođenje pjesme uz odlazak na odsluženje vojnog roka (rkp zbirka N 58, br. 4221).

Oznaku unikat s pravom nosi Dobronićev zapis napjeva ljubavne pjesme "Goji Mande, ma, goji sokola u kajbi" koju je 1938. u Jelsi pjevao Josip Bunčuga pok. Ivana tada 66 godina star (rkp zbirka N 71, br. 5699). Osebujna struktura njezina pjevana teksta - prema glazbenim recima - glasi:

Goji Mande, ma goji,
sokola u kajbi, ma goji,
Mande sokola u kajbi, ma goji,
sokola u kajbi, ma goji.

Donosimo i čitav tekst te pjesme bez ponavljanja i dodataka:

Goji Mande sokola u kajbi.
Gojila ga i odgojila ga.
Okli ga je Mande odgojila,
sokolu je Mande govorila:

Moj sokole, siva tica moja,
ne leti mi pokraj bila dvora
već mi leti nebu pod oblake
i dones mi pero ol garlice
čin ču dragu na daleko pisat:

Drago moje, ča te k meni nije?
Il je tvoje more valovito,
ili ti je drivo kamenito
kad ti meni dojidrit ne moreš?

Sunce moje, visoko ti si mi,
drago moje, daleko ti si mi.
Sunce moje, kalaj mi se nižje,
drago moje, dojd do mene bliže.

Dobronić je relativno brzo zapisivao prema živoj izvedbi koju je slušao. Do 1950. godine u Hrvatskoj još nismo počeli magnetofonskim snimanjima. Zbog toga se moglo dogoditi da su mu se ili u terenskom zapisivanju ili u prepisivanju za rukopisnu zbirku potkrale pogreške u upisu visine pojedinog tona, upisu predznaka uz pojedini ton ili poneke metroritamske osobitosti. Takve pogreške su u većini primjera toliko uočljive da pažljivom čitatelju ne mogu izmaknuti.

U skladu s međunarodno prihvaćenim zahtjevom Dobronić je sve svoje zapise transponirao na završni ton g¹. U svojoj opsežnoj rukopisnoj zbirci iz 1949. godine (sing. N 70) sve je notne zapise tako upisao da je svaki glazbeni redak (melostih) pisao u novi redak.

Šteta je što u velikoj većini primjera nije zabilježio brzine izvođenja. Tamo gdje je to uradio, služio se u glazbi uobičajenim talijanskim oznakama brzine izvedbe. Metroritamske oznake za trajanje jedinica mjere nije stavlja.

Dobronićevi notni zapisi su vrlo zanimljivi u metroritamskom pogledu. Određene mjere i taktne crte stavljao je samo u primjerima izričito čvrstog ritma i uglavnom stalne mjere. Velikom broju primjera nije stavljao nikakve oz-

nake niti taktne crte, premda im je određeno metroritamsko oblikovanje dosta jasno uočljivo. Takvim svojim postupkom htio je upozoriti s jedne strane na vrlo različite mješovite mjere, ponekad i na jedinice mjere međusobno različita trajanja, a s druge strane na vrlo raznolike pojave slobodnog ritma koje se oblikuju prema pjevanom tekstu i prema funkciji tog teksta.

Možda se ovaj rad trebao potanje osvrnuti na Dobronićeva izlaganja u stručnim izvještajima. Kako su s jedne strane ti tekstovi Dobronićeva zapažanja i konstatacije bez dokumentiranog obrazlaganja, a s druge strane indirektno odražavaju stanje glazbene znanosti u nama danas već daleko odmaklom vremenu dvadesetih i tridesetih godina između dva rata, autor ovog rada nije smatrao potrebnim da se potanje bavi tim Dobronićevim izlaganjima.

Dobronić je s pravom bio svijestan značenja svoje velike zbirke s otoka Hvara. Danas, pred sam kraj 20. stoljeća jasno osjećamo i shvaćamo kako je velik dio gradiva što ga je Dobronić prikupio živio u svom punom sjaju početkom stoljeća, kako nam je u današnje naše dane postao već dosta udaljena protekla glazbena baština. Dobronić je - prema riječima iz svog izvještaja iz 1949. godine - upozorio na potrebu da se materijal koji je on sakupio "...konačno sredi, kritički naučno obradi i objelodani kao važan prilog našem narodnom općenitom muzičkom instinkтивnom stvaralaštvu". Sam to zbog svojih godina nije više mogao obaviti. Četrdeset godina nakon majstorove smrti ovaj je rad upozorenje na izloženu vrstu jedne od manje poznatih Dobronićevih djelatnosti i izraz priznanja i zahvalnosti za nju.

Popis navedene literature

- Bersa, Vladoje, Zbirka narodnih popievaka (iz Dalmacije). Uredili Dr. Božidar Širola i Vladoje Dukat. Zagreb, 1944
- Bezić, Jerko, Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja. *Narodna umjetnost*, 14, 1977, 23-54.
- Buble, Nikola, Vokalna folklorna glazba Trogira i Donjih Kaštela od 1875 do 1975. I. svezak. Omiš, 1985.
- Ivančan, Ivan, Narodni plesovi Dalmacije, II. dio: Od Metkovića do Splita. Zagreb, 1981.
- Murko, Matija, Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanja u godinama 1930-1932. I knjiga. Zagreb, 1951.
- Žganec, Vinko, Muzički folklor I. Uvodne teme i tonske osnove. Zagreb, 1962.

HRVOJKA MIHANOVIĆ-SALOPEK

**KNJIŽEVNA BAŠTINA U UMJETNIČKOM
DJELU ANTUNA DOBRONIĆA**

Skladatelj Antun Dobronić (Jelsa, 1878 - Zagreb, 1955) bio je veliki poklonik i poznavalac književnosti. Pratio je i redovno čitao hrvatsku i europsku beletristiku, kao i proučavanja znanosti o književnosti. Također, intenzivno je prijateljevao i diskutirao o književnoj umjetnosti s brojnim književnim djelatnicima. Već u kulturnom krugu Drniša Mo. Dobronić se sprijateljio sa svojim budućim vjenčanim kumom dr. Filipom Marušićem, liječnikom, pjesnikom i pjevačem. U Pragu počelo je njegovo prijateljstvo s Ivom Vojnovićem. U Zagrebu, Dobronić je bio redovni posjetilac kulturnih kružaka koje je u Visokoj ulici br. 16 održavala hrvatska književnica Zdenka Marković, jedna od prvih žena članica Društva hrvatskih književnika, a ujedno sestra Dobronićeve supruge. U tom kulturnom kružku Dobronić je vodio rasprave s Ivom Andrićem, Milanom Begovićem, Ivom Vojnovićem i poljskim slavistom Tadeuszom Grabowskim. Jedna od omiljenih razonoda Mo. Dobronića bila je redovna popodnevna posjeta "Kazališnoj kavani" u Zagrebu. U njoj su se u to vrijeme sastajali redovno brojni književnici i umjetnici. Mo. Dobronić sastajao se u "Kazališnoj kavani" sa svojim prijateljima i suradnicima: Ljubom Babićem, Vojmilom Rabadanom, dr. Ivanom Bachom, Ljubom Karamanom, Marijanom Trepše. Veliko prijateljstvo razvilo se iz suradnje s Vladimirom Nazorom, Titom Strozijem, Brankom Gavellom i književnicom Jagodom Truhelkom. Međutim, najsnažnija spona s književnošću očitovala se u Dobronićevom trajnom čitanju i praćenju cjelokupne književne produkcije koja se stvarala u Hrvatskoj i inozemstvu. Upravo zbog iznesenih podataka, ne treba nas čuditi što je impresivni dio svojeg stvaralaštva Dobronić stvorio na predloške, motive i libreta književnih djela. Književni tekstovi i motivi uglazbljeni su u raznim glazbenim formama, a u rasponu od godine 1910. sve do autorove smrti.

Prva objavljena zbirka solo-popijevki inspirirana književnim tekstovima tiskana je 1910. pod nazivom *Sumorni akordi* a uglazbljeni su stihovi Bože Lovrića, Filipa Marušića, Antuna Tresića Pavičića i Dragutina Domjanića. Tijekom 1912. i 1913. tiskane su pjesme za orkestar i tenor *Rêveries* (op. 1), koje prema naznaci opusa ipak možemo smatrati prvim Dobronićevim djelom skladanim na temelju književnog predloška. Popijevke u ovom ciklusu složene su na principu kontrasta teksta i glazbe, ali pretežito izražavajući ljubavno-erotski naboј teksta (osim pjesme *Ponoć*). Prva u nizu je pjesma

autorova prijatelja Jakova Carića *Podi sa mnom* kratka romantično-lirska ljubavna pjesma. Iza nje slijedi šaljiva, gotovo bećarska pošalica *Kratko uživanje* Josipa Milakovića. Ovakav tip pikantnog erotskog krokija u pjesmi ili prozi bio je u modi u Europi pa i u Hrvatskoj 20-tih i 30-tih godina. Kod nas je takav tip erotskih crtica uveo i doveo do vrhunskog izražaja Milan Begović, vješto vibrirajući između gentlemenske profinjenosti i ertske izazovnosti u zbirci *Nasmijana srca* objavljenoj u Zagrebu, 1923.

Nakon šaljivog brzog ritma Dobronić uzima oprečnu temu kasnoromantične jezovite scene *Ponoć* Alberta Hallera. U pjesmi se razvija prizor nalik *Gaspardu Noćniku* Louisa Bertranda, prepun zastrašujuće tajanstvenog ugođaja noći, čempresa, prastarog tornja ruševina i fantazmagorične povorke mrtvih. Halerova poezija halucinantne razigranosti mašte bila je pomodnost i anarhonizam romantizma, a očitovala je pripadnost književnoj horror-formi, koju su u europsku književnost romantizma unijeli Edgar Allan Poe i Guy de Maupassant. Pjesma *Ponoć* pripada mladenačkim radovima Hallera, jer kasnije on napušta pjesništvo, te se posvećuje književnoj kritici i znanosti, zastupajući ideje Croceova estetizma u hrvatskoj teoriji o književnosti. Nakon Hallera Dobronić je 1912. u Splitu uglazbio pjesmu Vladimira Nazora: *Posto sam ludo pomamno dijete* iz zbirke *Lirika* 1910, a u ciklusu *Erotika-Himera* br. XVII. Godinu dana kasnije 19. I. 1913. Dobronić je završio *Rêveries* Nazorovom pjesmom *Prostro sam čilim pred vratima svojim* iz iste zbirke *Lirika Erotika-Himera* br. XXV. Obje pjesme strukturiraju izraz pjesnikovih mladenačkih nemira i proživljavanja ljubavi.

Pod naslovom *Glas grobova* op. 12, Dobronić je 1914. skladao tužaljku o c-molu na tekst Hvaranina Ante Tresića Pavičića za glas i klavir. Ovaj tekst zapravo je po strukturi neoklasistički epitaf, a sadrži potresnu i ponosnu tužbu mrtve dubrovačke vlastele za izgubljenom slobodom. Budući da je pjesma manje poznata vrijedno ju je donijeti u cjelini:

"Inostranče ljubeznivi
Prodi mirno putem svojim
Er nas iz sna mirna, živi
vapaj budi s tužbam tvojim.
Zar bi htio od slonova
ki u robstvu život gube
da vlastela slavna ova
čar slobode manje ljube?
U robstvu se roblje rađa,
a koi puze više dolje dođe
od robstva je raka slađa

kad slobode vr'jeme prođe.
O Dubravi našoj slavnoj
ne zbori nam, već je nije,
u prošlosti ona davnoj
sa vlastelom ona snije.

Iste godine (1914) Dobronić je komponirao za mještoviti i za muški zbor *Himnu - Slava heroju* također na tekst A. Tresića Pavičića. Stihovi pjesme odražavaju univerzalni heroizam i tipičan su primjer neoklasističkog pravca koji je bio aktualan u Hrvatskoj između 1895. i 1914. a kojemu je Tresić-Pavičić pripadao, iako u pojedinim radovima autor djelimice anticipira povjahu Hrvatske Moderne.

Godine 1919. Dobronić je harmonizirao i priredio za zbor i orkestar hrvatsku himnu *Lijepa naša domovina* (op. 19) na tekst Antuna Mihanovića, a prema napjevu Josipa Runjanina.

Međutim, 1917. nastaje prvo veće glazbeno-scensko djelo nastalo prema književnom tekstu. Za svoju prvu operu *Dubrovački diptihon* autor je sam napravio libreto prema proslavljenim književnim predlošcima. Prvi dio diptihona čini *Sutan* prema istoimenom drugom dijelu *Dubrovačke trilogije* Ive Vojnovića koja je objavljena u Zagrebu 1903. Ne treba posebno niti govoriti da je Dobronić odabrao najbolji ranomodernistički dramski tekst Ive Vojnovića, koji čini srž njegove inspiracije, a to je osjećanje pripadnosti Dubrovniku i dojmljivo proživljavanje nestajanja njegove stoljetne slobode. Za drugi dio svog glazbenog diptihona Dobronić odabire suprotnu razigranu i obijesnu scenu *Poklada* u razdoblju dubrovačke kulturne i ekonomске moći. Drugi dio diptihona rađen je prema komediji *Novela od Stanca* (prvi put tiskana 1551.) najvećeg dubrovačkog i hrvatskog renesansnog komediografa Marina Držića, a maestro Dobronić ga je uglazbio tijekom 1920. *Dubrovački diptihon* prizvoden je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 24. veljače 1925., a igrao je do 14. III. 1925. Prvi dio *Sutan* dobio je podnaslov *Nocurno*, a *Novela od Stanca - Grotesque*, redatelj je bio Boris Krivecki, a dirigent Oskar Jozefović.

Stara dubrovačka književnost idućih je godina i nadalje inspirirala Dobronića. Godine 1922. Dobronić je napravio scensku glazbu na slavni tekst pastirske igre *Dubravka*, najvećeg hrvatskog baroknog pjesnika 17. stoljeća Ivana Gundulića. Tekst Dobronićeva libreta naglasio je temeljnu simboliku *Dubravke*, glorifikaciju slobodne Dubrovačke Republike i općenito slobode, koja je uvijek u povijesti hrvatskog naroda bila teško dostupna. Tijekom godine 1925. *Dubravka* je skladana kao suita za orkestar i zbor "ad libitum", a iste godine priređena je za komorni sastav *Suita iz glazbe za Dubravku*. Dobronićeva *Dubravka* premijerno je izvedena 3. II. 1923. u zagrebačkom

Hrvatskom narodnom kazalištu, a igrala je sve do 8. I. 1927 (sveukupno 13 predstava). Redatelj predstave bio je slavni dr. Branko Gavella, dirigent Oskar Jozefović, koreograf Margareta Froman, a scenograf i kostimograf hrvatski slikar, osobito freskoslikar Jozef Kljaković. Dobronićeva *Dubravka* igrala je u istoj redateljsko-umjetničkoj postavi 25. i 26. X. 1923. u Varaždinu. Pod nazivom *Dubrovačka pastoralna* Dobronić je 1951. na temu *Dubravke* stvorio balet u 4 čina. Opaske koje nalazimo u rukopisu operne partiture *Dubravka*, izrađene su po režijskoj osnovi Branka Gavelle i Antuna Dobronića, a imaju svrhu da u tekstu spajaju nepovezane scene u smislu sažimanja i scenske dramatizacije scene. Da bi jezična ljepota Gundulićeva izraza autohtono i neposredno dospijela do publike, svakom činu pridodan je *Prolog*, čije odlomke su recitirali dramski glumci. Dobronić je vrlo rano u svom djelu izvršio moderan splet prožimanja i spajanja umjetničkih izraza: recitala, muzike i baletnog plesa. Primjerice, interpolacije dramskog recitala nalazimo pri ključnim scenama uvoda i završetka:

"Činjenje prvo

Scenarij: Plitak proplanak uz morsku obalu, koju je otrog u daljini s desne strane kontura Dubrovnika. Uvertira, kroz koju se pomalja Prolog, odjenut kao aristokrat Dubrovačke republike i *kazuje* slušateljstvu

- Ovo je dan, ki dohodi
jednom nami na godište
u kí slatkoj mi slobodi
činimo ovdi svetilište.

Vile uz pjev iza scene pozdravljuju izlaz sunca."

Također, recital se pojavljuje i uz završnu himnu slobodi.

Pod signaturom op. 31 tijekom 1923. Dobronić je priredio glazbu iz suite *Dubravka za glasovir četveroručno* u 6 stavaka.

Godine 1926. Mo. Dobronić je stvorio cjelovečernji balet *Pobuna limunove čete* u 4 slike (*U vrtu*, *Pred krčmom*, *U gospodskim dvorima*, *Na smetištu*) kao razigranu grotesku prema priči Braće Grimm. Dosad nije izveden.

Druga Dobronićeva opera *Mara* (misterij u dva čina s predigrom i poigrom tj. prologom i epilogom) nastala je 1928. prema drami najvećeg hrvatskog modernističkog dramatičara, igranog po cijeloj Europi, Milana Begovića. Drama se prema originalu zove *Božji čovjek*, a Begović ju je objavio 1924. u Zagrebu. U drami je problematika dobra i zla izražena usporednim preplitanjem senzualnog i duhovnog doživljavanja ljubavi u kojoj pomalo wagnerovski prevladava imaginativna duhovna ljubav nad realnom. Prema mišljenju teatrologa dr. Branka Hećimovića, ova Begovićeva drama, iako nekad priličito hvaljena, kompozicijski je ostala pomalo nedotjerana. (Branko Hećimović: Milan Begović - I, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 75, str.

7-27, Zagreb, 1964.). Stoga je libretu Dobronić sažeo na osnovne sugestivne scene. Kompozitorov libretu preveden je na njemački jezik, a prijevod je priredila prof. Erna Krajač: *Mara-Oper-Mysterium in zwei Akten mit Prolog und Epilog. Text nach dem Drama "Božji čovjek" von Milan Begović*, bearbeitet vom komponisten. I ovo djelo nije izvedeno.

Godine 1929. Dobronić je napisao scensku glazbu *Prikazanje od Poroda Jezusova* ili *Betlehemska zvijezda* prema tekstu tada neutvrđenog dubrovačkog pisca iz 16. stoljeća. Tek kasnija književnopovijesna znanost utvrđuje Mavra Vetranovića-Čavčića (1483-1576) kao autora *Prikazanja*. U Vetranovićevom božićnom *Prikazanju* prisutan je odjek srednjovjekovnih glagoljaških pučkih prikazanja, ali i odjek renesansne komedije, jer njegovi pastiri Tasovac, Pribat, Vukas, Radmil, Šišman i Miljas su stavljeni u brojne komične prizore. A kao refleks pučkih božićnih igara sačuvala se paralelno u hrvatskoj crkvenoj himnodiji forma šaljivo-burleskne božićne pastorale. Dobronić je osjetio drevnost, ali i usporednu živahnost i zanimljivost Vetranovićeva teksta i izabrane fragmente obogatio glazbenim viđenjem. Glazba u djelu ima dvostruku funkciju: 1. Stvara ugodaj čarobne božićne noći 2. Sudjeluje u zbivanju na sceni zbornim ili solo pjesmama. Dobronić je 1929. stvorio i pastoralnu orkestralnu suite *Od poroda Jezusova* služeći se mjestimice motivima starih hrvatskih božićnih pjesama. Prema mišljenju libretista djela Vojmila Rabadana Dobronić je osjetio da forma prikazanja iskazuje pristupačnost svojoj narodnoj percepciji, stoga je stvorio glazbeni ugodaj pun jednostavnosti, djeće spontanosti, radosti, pomalo u stilu "igračke". Prva verzija djela izvedena je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, 23. 12. 1932. Redatelj je bio Kalman Mesarić, dirigent Đorđe Vaić, a scenograf Ljubo Babić. O predstavi su s pohvalama pisali dr. Ljubomir Maraković i Mo. Boris Papandopulo. Tijekom godine 1942. adaptaciju teksta je obnovio Dobronićev prijatelj književnik Vojmil Rabadan, koji je original prilagodio suvremenom hrvatskom jeziku (radi bolje komunikacije publike i teksta), stegnuo peroracije i opise, a umetnuo i dramaturški upotpunio pojedine epizode. Božićni triptih je izведен u obnovljenom izdanju 1. I. 1942. u Malom kazalištu u Zagrebu. Redatelj je bio Vojmil Rabadan, dirigent Maks Mottl, koreograf Oskar Harmoš. Poslije toga obnovljeno *Prikazanje od poroda Jezusova* igrano je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu od 26. 12. 1943. do 9. 1. 1944. Redateljica je bila Blaženka Rubin, a dirigent Ino Perišić. O Božiću 1943. Rabadanovu obradu predstave igralo je osječko HNK. Po libretu Vetranović-Rabadan, a na glazbu Antuna Dobronića i pod nazivom *Betlehemska zvijezda* predstava je obnovljena 1992. i izvedena 13. 12. 1992. u crkvi sv. Katarine u Zagrebu. Redatelj je bio Petar Šarčević, scenograf Aleksandar Augustinčić, kostimograf Ljubica Wagner. Glazbu Mo. Dobronića prema obradi Zlatka Tanodija snimio je Mo. Antur Petrušić, a predstava

je igrana u 15 repriza, uz sudjelovanje ansambla Drame HNK. Iste godine prestavu Betlehemska zvijezda igrao je u prosincu i siječnju i splitski dramski ansambl HNK. Redatelj je bio Boris Kovačević, dramaturg Jasen Boko, koreograf Miljenko Vikić, scenograf Mijo Adžić, dirigent zbora Gospe od Zdravlja fra Stipica Grgat. Predstava je doživjela veliki uspjeh u Zagrebu kao i u Splitu.

Nakon Vetranovićeva *Prikazanja Dobronić* je 1930. napisao cjelovečernji balet u 2 čina i 6 slika *Pobratimski darovi* prema elementima istoimene dramske priče, manje poznatog književnika Đure Dimovića, liječnika iz Rume, a objavljene 1933. u Zagrebu. Prema Dimovićevom nacrtu za priču Dobronić je uzeo neke scene pogodne za baletnu ekspresiju i samostalno ih razradio. No ovaj balet nije izведен.

Već iduće godine 1931. nastaje Dobronićeva muzička komedija u 3 slike *Udovica Rošlinka* prema istoimenoj naturalističkoj komediji slovenskog kasnoromantičarskog pisca Cvetka Golara. Operi je prethodila *Uvertira za violinu i orkestar* skladana iste godine.

Opera *Udovica Rošlinka* imala je svoju pravzvezdu u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 23. 5. 1934. Redatelj je bio Hinko Nučić, dirigent Oskar Jozefović, a scenograf Marijan Trepše. Također je predstava izvedena u Bratislavi 29. 4. 1938. u kazalištu Slovenske narodne divadlo, u režiji A. Flögla, pod dirigentskim vodstvom J. Vincoureka. Sam autor izjavio je u praškim novinama da ova seoska komedija predstavlja antipod baroknoj operi, te da komičnost graniči prema satiričnoj oštretici kritike zaostale socijalno izvitoperene sredine.

Samo dvije godine kasnije 1933. nastaje nova autorova opera - muzičko-scenska tragika *Požar strasti* prema elementarnoj, rustikalno-seljačkoj modernističkoj drami Josipa Kosora, koja je prvi put bila tiskana 1911. u Münchenu, pa tek zatim u Hrvatskoj, u Zagrebu, 1912. Kosorova drama puna je iskonske siline strasti koja se očituje u borbi za zemlju, za ljubav i u mijesaju zlih pobuda u ljudskoj nutrini, a bila je iznimno zapažena u inozemstvu (igrala je u Njemačkoj, Austriji, Engleskoj, Češkoj, Poljskoj i Rusiji). Dobronićeva opera nije izvedena. On je na istu književnu temu napisao *Sliku iz Požara strasti* za tenor, mješoviti zbor i komorni orkestar, a nakon toga i suite za komorni orkestar pod nazivom *Svatovi*, u kojoj je sažeo ključne scene drame u nazivima stavaka: *Tri kapi krvi*, *Čujte me braćo draga* i *Osveta je tu*.

Nakon dvije godine Dobronić ponovno stvara novu operu - scensku liriku *Goran*. Libreto je kompozitor napravio prema prvoj drami Petra Petrovića Pecije *Rkać*. Drama je objavljena u Zagrebu 1922. a prikazuje seoski život Like. U središtu fabule je nesretna ljubav bogate Drenke i siromašnog prijestog Rkaća. Zanimljivo je spomenuti, da je Petrović upravo u prvoj svojoj

drami bio najneposredniji i najbliži uvjerljivom i realnom ličkom životu, dok je u kasnijoj djelatnosti, kad je pokušao razviti artificijelne dramatske efekte postao blijed i izveštačen. Poznata je kasnija polemika Miroslava Krleže protiv Pecijinih sadržajno siromašnih, lascivno-komercijalnih komedija koje je Krleža objavio u članku *Slučaj direktora drame gospodina Bacha u knjizi Moj obračun s njima*. Dobronić je uspješno oživotvorio najuspjeliju Pecijinu dramu što također govori u prilog skladateljeva istančana književnog ukusa. Dobronićev *Goran* igrao je u zagrebačkom HNK od 1. 2. 1938. do 16. 12. 1938. Redatelj je bio dr. Marko Fotez, a dirigent Krešimir Baranović. *Goran* je ponovno izvođen tijekom travnja 1944. sve do lipnja iste godine, redatelj je ponovno bio Fotez, a dirigent je bio Berislav Klobučar. Opera je također izvedena i na sceni splitskog Hrvatskog narodnog kazališta od 29. 11. 1950. do 18. 2. 1951. u režiji Lidiye Mansvjetove, uz dirigentsko vodstvo Maksa Mottla i scenografiju Herberta Hofmanna.

Nakon toga skladatelj je obradio za muški zbor 1936. skladbu *Na rad* prema tekstu prvaka iz razdoblja hrvatskog realizma S. S. Kranjčevića, uzetog iz oratorija *Prvi grijeh* (objavljenog 1893.). Uz snažnu rodoljubnu i refleksivnu poeziju, Kranjčević je upravo u oratoriju *Prvi grijeh* tematizirao svoju socijalnu retoriku i svoj naglašeni osjećaj prema poštivanju rada, a ujedno i oznaku književnog vremena koje će intenzivno ocrtavati socijalne odnose u društvu, a koje je rezultiralo socijalnim naturalizmom tipa Emila Zole.

Godine 1938. Mo. Dobronić se ponovno vratio književnom djelu Ive Vojnovića stvorivši operu na tekst drame *Ekvinocij*, tiskane 1895. u Zagrebu, koja impresivno ocrtava tragediju i žrtvu Jele za sreću vanbračnog jedinca Ive. Vrlo je važno naglasiti kako je Dobronić svojim dobrim književnim sluhom i opet pogodio vrijedno Vojnovićovo djelo, dok je tadašnja kritika iz vremena stare Jugoslavije ideoološki favorizirala Vojnovićeve patetične i promišljeno politički sastavljane drame kosovskoga mita. Međutim, ta književna pragmatika nestala je u prašini proteklih desetljeća, a od Vojnovićevih djela ostale su kao trajna vrijednost u povijesti hrvatske književnosti jedino njegove drame vezane uz inspiraciju rodnog Dubrovnika. Dobronićev *Ekvinocij* nije izведен.

Fasciniran djelom *Ognjište* Mile Budaka, tiskanim 1938. tom tragedijom u 4 čina, koje je prema romanu za pozornicu priredio i režirao Tito Strozzi, a čija premijera je bila 15. 11. 1941. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, Antun Dobronić je neposredno iza izvedbe drame počeo stvarati svoju operu na spomenuti tekst. Mile Budak postigao je vrhunac svojega rada upravo romanom *Ognjište* u kojem je epskom pripovjednom monumentalnošću izrazio realističke likove ljudi iz Like. Njegovo *Ognjište* ostalo je simbolom koje označava čovjekovu vezu s njegovom prošlošću i budućnošću, a ujedno izdiže obitelj kao temeljnu jedinicu društvene zajednice.

Premda je za većinu svojih glazbeno scenskih djela Dobronić sam priređivao libreta, za *Ognjište* se obratio vrsnom kazališnom znalcu, piscu, redatelju i prijatelju Vojmilu Rabadanu (Split, 1909. - Zagreb, 1988). Završivši u jednom dahu svoj rad, skladatelj je zabilježio svoje viđenje Budak-Strozzijske drame i svoje osnovne ideje koje su ga vodile u glazbeno-scenskoj koncepciji *Ognjišta*. Zbog književnog dojma drame potrebno je Dobronićev pogovor partituri *Ognjišta* citirati u cijelosti, da bi se vidjelo kompozitorovo duboko proživljavanje i analiziranje teksta.

Pogovor partituri "Ognjišta"

Mentre per il dramma parlato esiste una scelta quasi illimitata di argomenti, s' osserva che per l'opera si prestano quei sogetti, che senza l'aiuto della musica non suscitano, e non potrebbero raggiungere la loro compiutezza.

Feruccio Busoni

Ponirući kao skladatelj u zamisao i obradbu "Ognjišta" Mile Budaka, proučih, da je u djelu ovom obrađena vječna tema, s jedne strane o prolaznosti i bezvrijednosti, a s druge strane o trajnosti i vrijednosti Života, a time i privrženosti porodici u ime produživanja svog Ja do u beskonačnost. "Ognjište" je dakle samo simbol, čija unutrašnja dinamika umjetnički može neposredno da djeluje snagom koja je ravna dinamici originala samo sredstvima, kojima raspolaže glazbeno-scenski izraz, samo kao svedjelo. U ovom oprečnom naziranju smisla Života, jasno je da je autor romana na strani optimista.

A sada, pošto je partitura moje glazbeno-scenske obradbe "Ognjišta" dokrajčena, nameće mi se da naknadnom autoanalizom preispitam metodu i sredstva u koja sam u stvaralačkom zamahu instinkтивno zahvatio, da zamišli ovoj što doličnjim glazbeno-scenskim izrazom doviknem - "Neka bude!".

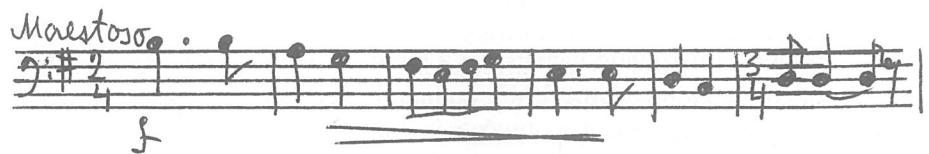
Provodeći kao skladatelj osnovnu zamisao "Ognjišta", ponajprije mi se nametnulo da, imajući u vidu davno prokušana pravila dobrog glazbeno-scenskog teksta, a koja se odnose na sažetost i neposrednost dramske radnje, moju glazbenu-scensku postavu dovedem u sklad sa sadržajem i arhitektonikom originala. I tako sam odmah uočio činjenicu da se u originalu uporedo odvijaju dvije zapravo međusobno neovisne radnje: s jedne strane drama Lukanove porodice, kao posljedica nasljedne bolesti, a s druge sukob i tragika Anere i Blažića kao plod oprečnih etika, našeg, iskonskog i zdravog naziranja biti Života i onog nama tuđeg, pojmom Blažića unesenog morala. Obje ove radnje kao zlatnom niti veziva predstavnica našeg rasnog morala Anera, figura, koja je možda ponešto daleka našoj građanskoj etici, ali je kao odraz iskonske Plodnosti i Požrtvovnosti, predstavnica one primarne ljubavi, koja je sigurno jedinstvena u svjetskoj književnosti.

Da ovu osnovnu zamisao i arhitektoniku originala glazbeno-scenski što jače podvučem, a time što življe predočim, odlučih se da dramu Lukanove porodice "smjestim" u predigri, međuigri i poigri, i da ove tri slike obradim melodramski, u stilu intimnog teatra. Obnovu zadruge - u poigri - povezah uz Badnjak, i to ne samo radi potrebnog zaključnog scenskog dojma, već i zato što je ovim završetkom osnovna zamisao "Ognjišta" u spoljašnjem pogledu pridignuta do obreda, a time poprimila sadržaj onog najvišeg i naljepšeg - religije, dakle i najčišće poezije.

Kao oprek u drami Lukanove obitelji, a time i scensko-glazbenom izražaju predigre, međuigre i poigre, sukob Anera - Blažić sam "smjestio" u dva šire provedena čina, pa, jer se radi o nadprosječnim značajevima, njihovu sam tragiku podupro pjevom, čija je melodika proizašla iz melodike dramskog govora, a pored ovoga je radnje podvučena karakteristično dramskom-simfoniskom pratnjom.

U savezu sa ovako idejno i arhitektonski zamišljenim i provedenim tekstom nametnula mi se i metoda glazbene obradbe.

Jedna osnovna zamisao, predočena "Ognjištem" kao simbolom Života, nametnula je glazbenoj obradbi u tematskom pogledu skrajnju ekonomiju, monotonatiku, kojoj je zadatak u ovoj melodijskoj-koralnoj zamisli, koja se odvija i poprima raznovrsni izražaj i unutrašnju dinamiku u vezi s razvojem značajeva i dramske radnje. Ograničujući ovako tematsku građu na najmanju mjeru, upadoh u tehnički i stvaralački najteži zadatak, od malo stvoriti mnogo, pa je ovako djelo tematski poprimilo ovu čvrstoću kojom su sve pojedine epizode oko osnove melodijske zamisli "Ognjišta", teme, kao oko kostura čvrsto privezane.



Odvijanje radnje u ličkom selu pružalo mi je mogućnost, da se u podesnim momentima poslužim elementom našeg praiskonskog glazbenog izražaja, "ojkanjem", dašto stiliziranim, jer je potpuno realistično podražavanje ovog elementa umjetničkom glazbenom produkcijom i sa školovanim pjevačima naprosto fizički nemoguće.

S druge pak strane je lička društvena iskonska sredina glazbenoj obradbi kao cjelini nametnula diatoniku i onaj arhaički glazbeni izričaj, koji genetički predhodi sve nacionalne glazbene izražaje, pa je zajednički isto tako umjetničkim kao i primarnim kulturama. Ovaj arhaički glazbeni izričaj u mom djelu nikao je također i iz spoznaje da su Ognjište kao simbol Života u

podsvijesti u raznim oblicima oduvijek osjećali svi narodi sviju mesta i vremena.

U opsegu ovog naziranja, pružila mi se mogućnost da za svaku pojedinu važniju osobu, koja pokreće radnju, intuiram glazbeni govor u skladu s njegovim značajem, pa je tako Lukan glazbeno izražen svetačkom mirnoćom, Blažić je dobio izraz cinika, dok je Anera glazbeno prikazana kao heroj duha.

Sve ovo su momenti u kojima režija ima voditi računa, dok se dirigentu nameće ne jednostavan i olak zadatak da dinamiku i tempa koja su označena u partituri uvijek prilagođuje dinamici i tempu u kojem se odvija radnja na sceni.

Povezujući međusobno predigru, međuigru, poigru i činove orkestralnim intermezzima, bilo mi je do toga, da djelo koje je u originalu široko provedeno, ali čvrsto povezana epska cjelina, u zgusnutoj formi podam kao arhitektonski nepretrgnutu čvrstu dramsku cjelinu.

I tako je niknulo evo ovo glazbeno dramsko djelo, koje arhitektonski i stilski nije ni drama, ni melodrama, ni simfonija, ni opera, ali koje u sebi uklapa elemente svih ovih forma, pa je kao takovo u glazbeno-scenskoj literaturi samoniklo, dok je po svom sujetu čisti Misterij, jer problem Života prikazuje kao odraz Fatuma, te se u ovom pogledu ovaj sujet približava onom dramskom porivu iz kojeg je nikla grčka tragedija.

Djelo ovo je niklo u razdoblju od 18. II do 26. VII 1942, pa kad je bilo gotovo zamahom zapita moj sin: "Zar ne, majčice, da je tata sada - nekako drugčiji..."

Antun Dobronić"

Opera Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu je Dobronićev Misterij "Ognjište" prihvatila za izvođenje 1943. godine. Početkom 1945. godine su prepremni radovi bili dovršeni i otpočeo je studij djela. Uloga Anere je bila povjerena velikoj hrvatskoj opernoj umjetnici Marijani Radev. Poznati događaji u travnju iste godine onemogućili su daljnji rad i praizvedbu djela koje je ostalo do danas neizvedeno.

Tijekom godine 1944. Dobronić je skladao cjelovečernji simfonijski ciklus za orkestar na sonete Vladimira Nazora iz zbirke *Hrvatski kraljevi*, tiskane prvi put u Zadru 1904.

Samu godinu dana kasnije (1945.) Dobronić stvara svoju novu operu: muzičko-scensku satiru u 3 čina po *Pokladna noć* prema tragikomediji *Njegova kraljica* vrlo nadarenog autora Zvonimira Veljačića, koji je stvarao do kraja II. svjetskog rata. Ova opera vrlo je modernistički koncipirana jer se glazbeno-dramski konflikt bazira na jednom licu - polupijanom, naglooobo-

gaćenom Ambrozu koji je u nesretnom braku s ciničnom ženom. Prateći putanju Ambroza od žalosti do šale i razočaranja nad ispravnosti vlastita života, te završnog samoubojstva Dobronić u libretu naglašava elemente Pirandellovog smijeha kroz suze rugajući se malograđanskom mentalitetu punih kesa s praznim mozgom. U svom mottu partituri Dobronić je izrazio težnju glazbenog verizma po uzoru na načela Dargomižskog: "Ne kanim muziku sniziti za zabavu onima koji za svoj sluh traže melodiju". Hoću da tonovi izražavaju riječi. Tražim istinu." Opera je zapravo postala mono-opera i uspješnom izvedbom je dokazala da jedan akter može posjedovati svoje umjetničko opravdanje i vitalnost. Praizvedba djela je bila u Hrvatskom narodnom kazalištu u Rijeci, a igrala je od 19. 2. 1955. do 1. 3. 1945. redatelj je bio Leo Tomašić, dirigent Zdenko Peharda, a scenograf Ermanno Stell.

Svoju intenciju da suvremenijim skladateljskim postupcima nastoji što dublje ući u podvlačenje psihološke pozadine teksta Dobronić je obrazložio slijedećim pogовором partituri: "Jer za mene nema umjetnosti bez etike, bez realne istine. Pristupajući glazbeno-scenskom stvaralačkom radu davnim ovim podsvjesnim osjećajem, nakon potrebnog iživljjenja najraznovrsnijih korskih, komornih, orkestralnih i kantantnih formi, prionuh "istraživanju" mogućnosti da glazbeno-scenski izražaj poistovjetim s *Istinom* kao jedinim putokazom etički opravdanog života. Verizam, dinamika tragikomedije života može se vinuti do putpunog izražaja samo poduprta muzikom."

Konkretno ovo semantičko kolebanje atmosfere drame između tragike i komike autor je ovako realizirao: melodiku malograđanskog Ambroza stvorio je spajajući elemente koji interferiraju između seoske i kultivirane gradske popijevke, a ne pripadaju ni jednoj zasebno. Heterogene muzičke strukture povezane su arhitektonski u scensko-dramsko-simfonijsku cjelinu. Doslovno ilustrirajući preobrazbu Ambroza Dobronić interpolira ritam fox-trotta kao realnu ekspresiju gradske pomodnosti. U ovom svom djelu Dobronić je krenuo prema posebnom shvaćanju glazbenog verizma a pomalo uprkos tadašnjem ukusu domaće glazbene publike.

Iste godine (1945) Dobronić je komponirao dječju baletnu priču *Mlinarev momak i maca* u 4 slike prema bajci braće Grimm, o najmlađem sinu koji služi začaranu kraljevnu - macu. Priča ima neke dodirne točke, ali je različita od poznatije priče *Mačak u čizmama*. Iduće godine skladatelj je još uvijek u stvaralaštvu za djecu i nastaje dječji pučki igrokaz *Neželjeni zet* na tekst dječje književnice Zlate Kolarić-Kišur.

Godine 1946. nastaje scenski oratorij *Sluga Jernej* po istoimenoj pripovijesti najznačajnijeg pisca slovenske moderne književnosti Ivana Cankara. Cankarev *Sluga Jernej* (objavljen 1907.) tipičan je realistički roman s tada aktualnim naglaskom na socijalnu problematiku kmetova na začetku 20. sto-

ljeća u Sloveniji. Socijalnu dramu Dobronić je u libretu sažeо na temeljni kompozicijski socijalni sukob bahatog gospodara i nepravedno otpuštenog Jerneja. Ni ovo djelo nije izvedeno.

Također u 1946. Dobronić je počeo stvarati oratorijski djelo *Viaggio Dantesco* inspirirano Božanstvenom komedijom talijanskog renesansnog velikana Dantea. Prvi dio *Pakla* pod nazivom *Citta dolente (Inferno)* nastao je kao simfonijski portret 1946. Tek devet godina kasnije, Mo. Dobronić je skladao nastavak djela u dvije kantate *Loughi mesti. (Purgatorio)* i *Rosa mistica (Paradiso)*.

U godini 1947. skladatelj se okreće prema ruskoj književnoj literaturi i sklada dvije jednočinke pod zajedničkim nazivom opere *Vječnaja pamjat*. Obje jednočinke imaju karakter muzičko-scenske satire i rađene su prema satiričnim novelama. Prva jednočinka *Medyjed* stvorena je prema pikantnom ironičnom tekstu Antona Pavloviča Čehova, ruskog majstora drame raspoloženja o duhovitoj preobrazbi naoko neutješne udovice Jelene Ivanovne. Druga jednočinka nazvana je *Balerina*, a Dobronićev libreto rađen je prema burleskoj prići Vlaj Nikolajeva Vasiljevića Gogolja, pisca koji je u 19. st. razvio poseban tip "Gogoljeva humora" tj. satirične kritike društva koja smijehom ne prikriva tugu konkretnog položaja ljudske sudsbine. Slijedeće 1948. nastala je opera *Mati*, muzičko-scenska epika u 2 čina čiji libreto je skladatelj napravio po istoimenoj pripovijesti Maksima Gorkog. U pripovijesti se izražava krajnje optimističan idealizam prema apstraktном pojmu naroda kao pojmu jedinstvene individue. Moramo napomenuti da je u poratnom rusofilskom ozračju zemlje Dobronić i opet pokazao istančan književni ukus izabirući tekstove svjetski vrijednih ruskih umjetnika, a ne parolaške pomodnosti ždanovljevskih kriterija.

U godini 1950. Dobronić se opet vraća svojim intimnim korijenima, staroj hrvatskoj književnosti rodnog otoka Hvara. Kao oblik suite za komorni orkestar u 9 stavaka, Dobronić je 1950. uglazbio tekst jelšanske pučke komedije s kraja 16. stoljeća *Komedija od Raskota*, a iste godine je djelo priredio za scensku opernu izvedbu. Prema mišljenju akademika dr. Rafe Bogišića vrlo realno se pretpostavlja da bi Martin Benetović, hvarske pisac s kraja 16. st. mogao biti autor *Komedije od Raskota*, jer tekst ima mnoge strukturne elemente slične s Benetovićevom komedijom *Hvarkinja*. Radnja obih komedija odvija se na Hvaru, u tekstovima je interpoliran dijalektalni hvarske pučke govor. Također, tekstove obilježava pučki humor i književni postupci identični formi renesansne lakrdije ili farse Angela Ruzzantea koja je anticipirala formu "Comedie dell'arte." *Komedija od Raskota* izvedena je kao glazbeno-scensko djelo 15. 7. 1950. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Dramaturški ju je dopunio i izgubljene scene rekonstruirao Kalman Mesarić, koji je ujedno bio i redatelj, dok je scenograf bio slikar Miše Račić.

Opera u režiji Kalmana Mesarića, također je izvedena 13. i 18. 9. 1950. u tada Narodnom kazalištu u Splitu.

Dvije godine kasnije skladan je balet za djecu *Kositreni vojnik* kao muzičko-scenska pjesma u 2 slike prema istoimenoj prići jednog od najvećih književnih artista bajki Hansa Christiana Andersena. U balet Dobronić je interpolirao scensku muziku za zbor. A naredne godine autor je prema istoj prići napisao simfoniju *Priča za orkestar*.

Godine 1954. Mo. Dobronić je stvorio rijetku formu na području hrvatske glazbe - dječju operu *Mali kadija* u 2 čina s međuigrom. Tekst djela je preuzet prema prići iz zbirke *Tisuću i jedna noć*, a dramski ga je obradila za operu hrvatska književnica Jagoda Truhelka. Iste godine autor je priredio i tri suite iz istoimene dječje opere za komorni orkestralni sastav. Djela namijenjena djeci nisu izvedena.

I u posljednjoj godini života Dobronića je vukla iskonska sila rodnog zavičaja prema sebi. Godine 1955. autor je uglazbio za mješoviti zbor a capella tekst iz stare hrvatske književnosti *I kliče divojka* prema muzičko-knjjiževnom zapisu Petra Hektorovića. Ovu staru usmenu narodnu baladu Petar Hektorović je unio u svoje remek-djelo spjev *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, tiskano u Venciji 1568. Na kraju tog vencijanskog izdanja bile su zabilježene i note ove pjesme, te je prema tom glazbenom predlošku Mo. Dobronić stvorio svoju varijaciju ove drevne usmene narodne pjesme.

Iz rukopisne ostavštine Antuna Dobronića koja je pohranjena u kući njegove kćerke Rajke Dobronić-Manzoni, možemo vidjeti i neostvarene i prekinute maestrose planove. Mo. Dobronić imao je već priređene vlastite librete za operu *Hrvatski Diogeneš* Augusta Šenoe, zatim libreto za proslavljenu dramu Milana Begovića *Bez trećega*, kao i za *Hasanaginicu* dramatiziranu prema verziji Milana Ogrizovića, ali sva ta djela autor nije dospio uglazbiti.

Impresivna je činjenica da je autor devedeset posto svojih libreta radio sam. A u svim sažimanjima vlastitih libreta na temeljne dramske sukobe pogodne glazbenoj ili baletno-glazbenoj ekspresiji Dobronić je pokazao sjajno poznavanje kazališne scene i rafinirano osjećanje bitnih egzistencijalnih tema koje nose kičmu književnoumjetničkog zbivanja. Prema iznesenoj uglazbljenoj književnoj tematiki, kao i prema strukturiranju vlastitih libreta uviđamo da je uz glazbu najveća i najuspješnija Dobronićeva stvaralačka strast bila nedvojbeno književna umjetnost.

JEDNA GLAZBENO ESTETSKA PALETA:
MUZIČKI ESEJI ANTUNA DOBRONIĆA

Antun Dobronić jedna je od onih osobnosti u hrvatskom glazbenom okružju koja se podjednako uspješno služila riječju i tonom; riječju kao glazbeni pisac, tonom kao skladatelj. Štoviše, njegova je riječ o glazbi - premda ju je sam držao svojom sporednom djelatnošću¹ - prethodila samom skladateljskom činu i, za razliku od nekih Dobroničevih suvremenika koji su također u međuratnom razdoblju progovorili o glazbi (primjerice Brkanović, Papandopulo, Devčić), tijekom cijelog njegova stvaralačkog puta ostala je predmetom interesa i autorskoga izričaja.

Svoju glazbeno spisateljsku djelatnost počinje još daleke 1901. godine, kada je objavio napis *Stare i nove tambure*.² Međutim, njegovo zanimanje za glazbenoestetsku problematiku moguće je pratiti od 1904. godine, kada su publicirani prvi njegovi radovi u kojima se naznačuju neki glazbenoestetski problemi,³ pa do razdoblja nakon II. svjetskog rata, kada on i nadalje uporno ostaje na pozicijama nacionalnoga glazbenog izraza što ga je s punim uvjerenjem zagovarao i riječju i tonom cijelog života.⁴ S druge strane valja odmah upozoriti da, premda dominantno, pitanje nacionalnoga u glazbi nije bilo i jedino koje je plijenilo Dobroničevu pažnju. Već rani njegovi radovi to jasno pokazuju. Najpotpuniji uvid u tadašnji Dobroničev misaoni svijet pružaju zbirke eseja *Predavanja iz povijesti i estetike muzike* i *Naše glazbene prilike i neprilike* objavljene u Drnišu 1908.⁵

Koliko su one paradigmatične za tadašnje Dobroničeve glazbenoestetske nazore i stajališta, toliko su to za razdoblje nakon 14 godina njegovi *Muzički eseji* što ih je Hrvatski štamparski zavod tiskao u Zagrebu 1922. godine. S podnaslovom Općenita kulturna razmatranja, bez predgovora ili pogovora ali

1 Usp. Antun Dobronić, Umjetnička kritika, *Pokret*, 1923, br. 56, str. 6.

2 Tekst je objavljen u *Narodnom listu*, str. 96-97.

3 To su: 1. O "narodnom duhu" u našoj umjetničkoj glazbi, *Glazbeni i kazališni vjesnik*, 1904, br. 2, str. 9-12; 2. Naša glazbena publika, *Glazbeni i kazališni vjesnik*, 1904, br. 5, str. 37-38.

4 Usp. Antun Dobronić, Muzika na bespuću, *Vjesnik*, 18. 12. 1951, br. 2060, str. 5 i 6.

5 Usp. Sanja Majer-Bobetko, Neke glazbenoestetske koncepcije mladoga Dobronića, *Artimusicus*, 1982, br. 13, str. 55-67.

s autorovom napomenom⁶ u ovoj se knjižici veličine 15 cm x 21,5 cm na 106 stranica prezetnira 15 Dobronićevih članaka i predavanja. Kako su skoro svi ranije bili objavljeni s pravom prepostavljamo da je kriterij njihova izbora ovisio o autoru osobno te da su stoga u ovu zbirku uvršteni oni radovi koje je sam Dobronić držao najrelevantnijim primjerima svojih glazbenoestetskih promišljanja. Njihova je dispozicija sljedeća: 1. Stvaralački duh u muzici, 2. Polifonijske forme u nabožnoj skladbi, 3. Apsolutna i programna muzika, 4. Glazba spram slikarstva i kiparstva, 5. Riječ o izvedbi, 6. Kompozicijski problem u Mozartovoj "Čarobnoj fruli", 7. Riječ o Rossiniu i njegovu "Brijaču", 8. Wagner i wagnerizam, 9. "Boris Godunov" Musorskoga, 10. Charpentierova "Louise", 11. Riječ o "Daliboru", 12. Rikarda Straussa "Kavalir s ružom", 13. O novijoj njemačkoj kompoziciji, 14. Problem sinfonijске drame, 15. Estetika mog "Dubrovačkog diptihona". Čini se da je samo esej *O novijoj njemačkoj kompoziciji* pisan izvorno za ovu zbirku, dok su ostali objavljeni u vremenskom rasponu od 1909. do 1922. godine.⁷ *Muzički eseji* Antuna Dobronića u prvom su redu zanimljivi jer autor eksplicitno progovara o vlastitim glazbenoestetskim konцепcijama, što je uočio i tadašnji recenzent Božidar Širola. "Knjiga je vrijedna pažnje", piše Širola, "naročito zbog toga, što nam u njoj autor otkriva svoje estetske principe, misli i zasade, koje prožimaju sve njegovo umjetničko naziranje i upravljuju njegovim kompozitorskim radom. To je pak vrijedan doprinos najtežemu

6 Ta napomena je tiskana na kraju knjige (str. 107) i glasi: "Svaki je pojedini članak u ovoj knjizi samostalna zaobljena cjelina, jer su gotovo svi bili objelodanjeni ponajprije svaki za sebe u različitim revijama."

7 Ovi su tekstovi izvorno objavljeni kako slijedi: Glazba spram slikarstva i kiparstva, *Glas Matice Hrvatske*, 1909, br. 18-20, str. 151-157; Riječ o izvedbi prвtno objavljen pod naslovom Glazbena izvedba, *Jug*, 1911, br. 1, str. 9-10 i *Pjevački vjesnik*, 1911, br. 2-4, str. 21-22; Rikarda Straussa "Kavalir s ružom", *Novosti*, 1915, br. 119, str. 2-3, br. 120, str. 2-3; Polifonijske forme u nabožnoj skladbi, *Sv. Cecilija*, 1916, br. 2, str. 40-42, br. 3, str. 70-71, br. 4, str. - 107, br. 5, str. 154-155, br. 6, str. 171-175; Wagner i wagnerizam, *Hrvatska njiva*, 1917, br. 33, str. 583-585, br. 34, str. 596-598, br. 35, str. 620-623; Stvaralački duh u muzici, *Književni jug*, 1918, knj. I, br. 3-44, str. 135-140; Kompozicijski problem u Mozartovoj "Čarobnoj fruli", *Hrvatska njiva*, 1918, br. 50, str. 847-848; Riječ o Rossiniu i njegovom "Brijaču", prвtno objavljen pod naslovom Rossini i njegov "Barbiere", *Hrvatska njiva*, 1918, br. 48, str. 815-816, br. 49, str. 830-832; "Boris Godunov", *Jugoslavenska njiva*, 1919, br. 1, str. 14-16; Charpentierova "Louise", prвtno objavljen pod naslovom Premijera Charpentierove "Louise", *Jugoslavenska njiva*, 1919, br. 18, str. 290; Riječ o "Daliboru", *Jugoslavenska njiva*, 1920, br. 3, str. 55; Apsolutna i programna muzika, *Jugoslavenska njiva*, 1921, br. 8, str. 115-117, br. 9, str. 131-134; Problem sinfonijске drame, prвtno objavljen pod naslovom Simfonijksa drama, Nova Evropa, 1921, br. 14, str. 562-565; Estetika mog "Dubrovačkog diptihona", *Jugoslavenska njiva*, 1922, knj. I, br. 4, str. 297-299. Posljednji je tekst objavio pod naslovom Dubrovački diptihon (Estetska autoanaliza) kasnije i u *Vijencu*, 1925, br. 10, str. 300-303.

problemu općenite estetike, mislim problem samog umjetničkog stvaranja, problem, kojim će se vječno zanimati nauka i nigda ga zacijelo ne će do temelja ispitati i razložiti.¹⁸ U dalnjem tekstu toga prikaza nižu se brojni autorovi prigovori i kritičke opaske, što dakako Dobronićeva dobro poznata polemička narav nije ostavila bez odgovora. A upravo bi taj odgovor ili barem neki njegovi dijelovi mogli funkcionirati kao predgovor esejima. O tome svjedoče već prve rečenice, gdje Dobronić iznosi svoje motive: "Prilike u našem muzičkom životu prisilile su me da sam i ja u dokonici obradio po koje pitanje iz općenite muzičke kulture, da tako iznesem neka moja općenita muzičko-estetska stanovišta. Jedan dio onog (ovog?) mog sporednog rada sabrao sam i objelodanio pod naslovom 'Muzički eseji'.¹⁹ Takav bi predgovor naime znatno smanjio moguće nesporazume. Možda bi tada izostala i diskrepancija između naslova i sadržaja Široline recenzije Dobronićevih Eseja. U njoj se zapravo pod naslovom *Pokušaj nove muzičke estetike* redaju, kako je već istaknuto, brojne Dobronićeve pogreške - od faktografskih do kognitivnih - proturječne tvrdnje, neutemeljeni zaključci. Premda su ti propusti s pravom istaknuti, Širola ipak i sam radi sustavnog pogrešku jer propuštuje ove eseje kao estetički sustav što oni dakako nisu. U njima se glazbeno djelo ne proučava sa stajališta objektivne znanstvene sistematicnosti, kako je zapravo Širola pretpostavio. I upravo se tim argumentom Dobronić branio u odgovoru na Širolinu kritiku. Širola je, kako ističe Dobronić, "mjestimice pokušao da neka moja subjektivna *umjetnička naziranja znanstveno* ospori."¹⁰

S druge strane međutim valja istaknuti činjenicu da ma koliko Dobronić inzistirao na subjektivnosti ona nemože biti izgovor za sve već isticane pogreške. Stoviše, nije primjerice ni *lapsus linguae*, ni *lapsus calami*, ni *lapsus memoriae* kada Dobronić opetovanio Schönberga naziva Arturom ili III. Beethovenovu simfoniju Eroika. Najveći pak broj nejasnoća proizlazi ponajprije iz nedovoljno precizne terminologije ili, još točnije, zbog izostanka pojašnjenja porabe pojedinih termina. A to je problem koji je i u samoj muzikologiji dvadesetih godina ovoga stoljeća još bio itekako prisutan. Stoga nije neobično što Dobronić o "velikom Mozartu" govori kao o "prototipu ondašnjeg baroka".¹¹ Ovdje najvjerojatnije termin barok nema povijesno već prije kritičko-estetsko značenje. Uostalom, izraz glazbeni barok počeo se upotrebljavati za određenje glazbene stilske epohe tek nakon drugoga svjetskog rata, a mnogi talijanski i francuski muzikolozi još mu dugo nisu bili skloni jer se, među ostalim, termin barok dugo upotrebljavao u pejorativnom

8 Božidar Širola, *Pokušaj muzičke estetike*, *Jugoslavenska njiva*, 1923, knj. I, br. 1, str. 35.

9 Antun Dobronić, *Umjetnička kritika*, *Pokret*, 1923, br. 56, str. 6.

10 *Ibid.*

11 Usp. Antun Dobronić, Stvaralački duh u muzici, *Muzički eseji*, str. 6.

značenju, označujući sve ono što je bizarno, pretjerano, groteskno, neukusno. Kako se potonje značenje teško može primijeniti za Mozarta ostaje podosta nejasnoća kada je riječ o Dobronićevoj porabi toga termina. S obzirom na činjenicu da se Mozart, prema Dobroniću, "utječe umjetnosti kao najvišem i jedinom idealu života... dolazi do umjetnosti kroz život", a istodobno "je ispravnosti ondašnjeg Beča između ove trojice (Haydn, Mozart, Beethoven) bio duševno najbliži",¹² najvjerojatnije je Dobronić rabio taj termin u tipološkom smislu označujući njime dekorativnost, bujnost i virtuoznost glazbenoga izraza kao protivnost jednostavnosti i funkcionalnosti. Ali i u tom slučaju, dakle kad se ne odnosi na kronološki određeno povijesno razdoblje, barok nije termin koji bi bio relevantan za Mozartovo glazbeno stvaralaštvo. Dobronić nadalje često identificira romantizam i romantiku, instrumentalnu i apsolutnu glazbu, monodiju i monofoniju. Zanemarimo li međutim takve terminološke nejasnoće postavlja se pitanje kakva je to stajališta i nazore zastupao Dobronić u svojim izabranim esejima.

Ovi eseji otkrivaju da je Dobronić zapravo blizak Taineovoj metodi koja Darwinistički pojam evolucije prenosi u sferu teorije umjetnosti, a što ju je u nas ponajbolje razvijao Nehajev.¹³ Drugo mu je važno uporište Riemannova koncepcija povijesti glazbe u kojoj se građa manje prezentira kao povijest pojedinih glazbenih osobnosti i kultura a više kao formalni i stilistički proces. U Dobronićevoj interpretaciji umjetnička glazba se počinje razvijati oko 12. st. kada "je nastao artizam u našem smislu riječi", što po njemu znači da je glazbeno djelo rezultat svjesnog stvaralačkog čina pojedinca. Glazbu ranijih razdoblja drži tek plodom "kolektivnog stvaralačkog instinkta širokih masa" u kojemu se "dotjeruju prvotni elementi umjetnosti".¹⁴ Međutim, nepoznavanje srednjovjekovnih skladateljskih imena ne znači istodobno i njihovo nepostojanje. Naprotiv, riječ je, kako je uostalom dobro poznato, o onodobnom teorijskom i estetičkom stavu prema umjetnosti koja je tretrirana dvojako: kao znanost o pravilima stvaranja umjetničkog djela ali i kao sama produkcija djela. U potonjem smislu *ars* je u srednjem vijeku svaki tip produktivnog postupka koji modificira građu da bi se dobio neki proizvod, a umjetnika se nije tretiralo kao posebnu vrst radnika, već prije kao obrtnika. U takvom kontekstu skladateljevo ime nije bilo važno, pa je on mahom ostao anoniman, što je navelo Dobronića na tezu o izostanku individualnog skladateljskog stvaralačkog čina. Štoviše, prvi pravi poticaj glazbenoj individualnosti donijela je, prema Dobroniću, tek reformacija, koja je polifoniju, latinizam, gregorijanski koral i pjevačke kapele zamijenila "pučkim

¹² Ibid.

¹³ Usp. Šime Vučetić, Naša kritika početkom stoljeća, u: *Hrvatska književna kritika*, knj. V, Matica hrvatska, Zagreb 1964, str. 11.

¹⁴ Antun Dobronić, O novijoj njemačkoj kompoziciji, *Muzički eseji*, str. 93.

popjevkama" na narodnom jeziku praćenim svirkom na orguljama. Ta pratnja korala omogućila je umjetniku da prvi put osjeti svoju superiornost nad "nesvjesnom masom", odnosno svoj "instinktivni stvaralački 'ja'." Ali, kako su ove skladbe još bile sputane tekstom, Dobronić drži, asocirajući čitatelja izravno na tezu Franje Markovića,¹⁵ da je razvoj "u smislu apsolutno muzikalnom" ostvaren tek potpunim zanemarivanjem teksta u "čisto instrumentalnoj", tj. "apsolutnoj muzici".¹⁶ S druge strane, kao reakcija na pretjeranosti polifonije razvila se u Italiji monodija, odnosno opera kojom je "i ova (romanska) rasa dobila i ustalila svoju zasebnu muzičku fizionomiju." Razvijajući dalje ovu teoriju Dobronić je utvrdio, kao nekad Kuhač, da su karakteristike germanske glazbe proračunatost i hladnoća, a romanske spontanost i polet.¹⁷

Kako su svi eseji zapravo u funkciji tumačenja njegove osobne skladateljske poetike, valja nam, zbog potpunijeg razumijevanja te poetike, citirati njegovu često opetovanu središnju teoriju o glazbenoj evoluciji. Ona je najkonciznije prezentirana u eseju *O novijoj njemačkoj kompoziciji* i glasi: "Od časa, kada umjetničko stvaranje pređe u ruke pojedinaca (oko 12. st.), proživiljava svaka umjetnost tri sasma različite umjetničke ideologije. U prvoj fazi teže sve umjetnosti za što dotjeranijom *tehnikom*, koja je u tom vremenu sama sebi svrhom. U daljoj fazi nastoji umjetnost, da svoje prvotne elemente i tehniku uokviri u *apsolutnoj* formi na osnovi arhitektonskoga principa. U trećoj i posljednjoj fazi, hoće umjetnost, da svoju apsolutnu formu produbi što intenzivnijim nutarnjim sadržajem. Bitni i konačni uslov umjetnosti na tom stupnju sakriven je u samom *poetskom sadržaju*, a forma i tehniku, kroz koju je taj sadržaj iskazan i uokviren, vrijede kao akcesorija."¹⁸ Međutim moramo istaknuti da Dobronić ne poistovjećuje teoriju o glazbenoj evoluciji s teorijom progresa, kako bi se to možda pri površnjem čitanju moglo činiti. Različito i novo ne znači samim time i bolje. O tome - unatoč terminološkim nejasnoćama i netočnoj periodizaciji¹⁹ - ponajbolje svjedoči njegova ocjena renesansne vokalne polifone glazbe, napose one Orlando di Lassa i Palestrine. "Obilježja su ove škole," tvrdi Dobronić, najprije *zbornost*, i to zbornost bez ikoje instrumentalne pratnje, - dakle pjevanje a cappella - a zatim *polifonija*. (...). Bitno obilježje tadanje polifonije je *vokalost* (...). Ondašnji su glaz-

¹⁵ Usp. Franjo Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, Zagreb 1903; - pretisak, Logos, Split 1981, str. 503.

¹⁶ Usp. Antun Dobronić, Stvaralački duh u muzici, *Muzički eseji*, str. 4.

¹⁷ Usp. Franjo Kuhač, *Nova glazbena struja njemačka i sadašnji talijanski kompozitori*, Zagreb 1892. Usp. Antun Dobronić, Stvaralački duh u muzici, *Muzički eseji*, str. 4-5.

¹⁸ Antun Dobronić, O novijoj njemačkoj kompoziciji, *Muzički eseji*, str. 93.

¹⁹ On naime govori o vokalnoj polifoniji nizozemske, rimske i mletačke škole u 16. i 17. st.

benici (...) mislili vokalno, baš protivno od suvremenih skladatelja, koji i u samoj čisto vokalnoj skladbi danas misle pretežno načelima instrumentalne kompozicione tehnike. Iz navedenog, vokalnog stajališta, poprimi ondašnja kompozicija i u svojoj nutarnjoj tehnici zasebna obilježja. Prvo je takvo tehničko obilježje poznata nam *tonalnost* i *diatoničnost*, i to samo u smislu crkvenih ljestvica, uslijed čega te radnje na nas, koji smo vikli dur i mol sistemu i kromatici, djeluju kao nešto neodređena i premalo jaka. Drugo obilježje je *metrička ataknost* (naime, nedostatak pravilnog izmjenjivanja naglašenih i nenaglašenih glasova, našeg takta). Uslijed toga se nas, koji smo vični na oštре ritme, te skladbe dojmlju sa tog stanovišta premalo izrazite. Treća karakteristika ondašnje skladbe je *jednoličnost*, u melodiji, kao i u sredstvima izvedbe. Međutim," zaključuje Dobronić, "neosporno je, da svi ovi poroci izbijaju samo onda, kad prosuđujemo ta djela po nazorima naše, dakle sadanje tehnike kompozicije. Naprotiv, kad ta djela objektivno promatramo, vidjet ćemo, da diatonički sistem ondašnjeg umijenja, prema današnjem kromaticizmu, bolje od ma bilo koje druge pojave osvjetljava odnošaj spram današnje psihe. (...) Ljepote djela tih starih glazbenika može samo onaj pravo shvatiti, tko ih dublje prouči."²⁰ I konačno, Dobronićevu je uvjerenje da "evolucija stvaralačkog duha (u) oblasti muzike nije još dokrajčena... - Zaustavila se je na fazi karakterizacije kulturnih epoha, i na toj je stepenici primjećujemo i dandanas kod raznih evropskih naroda."²¹ U tom kontekstu impresionizam, predstavnicima kojega drži Debussy, D'-Indya, Dukasa, Ravela, Albeniza, Pizzettia, Respighia i Malipiera, je dekadentan, makar "iskren izljev rase (romanske, nap. S. M. B.), koja osjeća, da je već davno izvršila svoj umjetničko-stvaralački poziv, a koja se ipak ne da."²² Kad govori o suvremenom stvaralaštvu germanske provenijencije Dobronić je još drastičniji u ocjeni. Tako "heroička poza i moralna korupcija (!) porodiše najvećeg od sviju ekletika - Rikarda (!) Straussa, najperverznejeg (!) od sviju kromatičara - Maxa Regeera, najskrajnjeg od sviju kompozitora - Artura (!) Schönberga."²³ Ali, to dakako ne znači kraj glazbe. Njezina je budućnost osigurana zahvaljujući slavenskim narodima, jer "razdoblje slavenstva" koje tek dolazi karakterizirat će "dobrota i nutarnja energija, a to se u muzici već dovoljno počinje da ispoljuje kroz čisto novu melodiku i nadasve samoniklu ritmiku."²⁴ Dakako da će među njima i glazba Južnih Slavena zauzeti vidno mjesto, ali samo onda ako se ne udalji od "pučke me-

lodike" kao ishodišta umjetničke glazbe. Kao za Kuhača trideset godina ranije,²⁵ tako je i za Dobronića jedini put k afirmaciji hrvatske glazbe njegovanje nacionalnog smjera. Njegova je opredijeljenost za nacionalni smjer dakle već apostrofirana ali među ovim esejima još nema niti jednog strogo programatskog članka.

Već iz letimičnog pregleda samoga sadržaja razvidno je da Dobronićevu pažnju zaokupljaju drugi estetički problemi. Opera, pitanja vezana uz formu i sadržaj, apsolutnu i programnu glazbu, a s tim u vezi i uz estetiku forme i estetiku sadržaja zapravo su u fokusu njegova interesa. Dobronić dakako nije zaobišao ni temeljni problem estetike glazbe, pitanje što glazba zapravo jest. Nakon ocrtavanja krokija nekoliko osnovnih estetičkih stajališta, priklanjujući se uglavnom Hanslickovoj dobro poznatoj koncepciji i potpuno svjestan težine postavljenog pitanja te još više težine jednoznačnog odgovora, on ipak zaključuje "da je glazba sa fizičnog gledišta sinkronistički spoj elemenata melodije, ritma, dinamike i harmonije. S estetskog gledišta ona je apsolutno kreativna, dinamična, te podjedno produktivna i reproduktivna."²⁶ Sintagma apsolutna kreativnost znači da je Dobronić potpuno odbacio tezu o glazbi kao imitaciji prirode kojoj je u nas još i Kuhač bio sklon. On doslovno tvrdi: "Muzici u prirodi ne dostaje modela; skladatelj nema što da iz prirode preobrazuje; komponirati znači stvarati."²⁷ Po tome se dakako ona bitno razlikuje od kiparstva i slikarstva, koje Dobronić drži imitativenim umjetnostima. Nadalje je upravo u toj kvaliteti glazbe pronašao objašnjenje njezina stilskog zakašnjenja u odnosu na ostale umjetnosti. Naime, "kao što apstraktni pojmovi-u razvoju društva i pojedinaca nastupaju tek u poznjim fazama njihove evolucije, tako je i apstraktna umjetnost prirodno morala da nastupi iza konkretnih."²⁸ Pri tom međutim valja istaknuti da takav Dobronićev stav nikako ne implicira i vrednujuću klasifikaciju umjetnosti, kako je to često bilo razvidno u okvirima estetičkih sustava. Naprotiv on izrijekom tvrdi: "Krivo bi sudio, tko bi na temelju svih obilježja ovih ponio muziku nad slikarstvom i kiparstvom; nelogično bi zaključivao, tko bi rad apstraktne muzike htio da poništi pituru i skulpture, jer su materijalne. Svako je naime ovo umijenje, kao zasebna estetska pojava za odgoj čovječanstva jednako znamenito; svaka ova umjetnost može da se ponese specifičnim obilježjem; konačno, svaka pojedina umjetnost nije ništa drugo nego neka posebna orma samo jednog Ideala koji čvrstom sponom drži na okupu sva umijenja. Zato, makar su muzika i poezija najapstraktnije vještine u kolu svojih posestrima,

20 Antun Dobronić, Polifonijske forme u nabožnoj skladbi, *Muzički eseji*, str. 13-14.

21 Antun Dobronić, Stvaralački duh u muzici, *Muzički eseji*, str. 8.

22 *Ibid.*, str. 9.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 Usp. Franjo Kuhač, *Nova glazbena struja njemačka i sadašnji talijanski kompozitori*, Zagreb 1892, str. 29-30.

26 Antun Dobronić, Glazba spram slikarstva i kiparstva, *Muzički eseji*, str. 42.

27 *Ibid.*, str. 41.

28 *Ibid.*, str. 45-46.

s estetskog i čisto socijalnog gledišta nijesu ni zero znamenitije ni sporednije od slikarstva, kiparstva i arhitekture.²⁹ Toj razlici nadalje pridonosi dinamičnost glazbe kao ona njezina kvaliteta koja, suprotno statičnom, odnosno prostornom karakteru slikarstva i kiparstva određuje, po Dobroniću, vremenski karakter glazbene umjetnosti. Konačno, ali ne manje važno, je pitanje glazbene reprodukcije koja tek omogućuje pravi život glazbenog djela. Tom je problemu Dobronić posvetio posebnu pažnju u članku *Riječ o izvedbi*. Istimajući potrebu ovladavanja tehnikom sviranja pojedinog instrumenta ili tehnikom pjeva, jer je to preduvjet svake uspješne izvedbe, on, istodobno, s punim pravom inzistira da virtuozitet ne postane njezinim ciljem. "Mekanizam, virtuoznost, muzici je samo sredstvo," tvrdi Dobronić, i nastavlja: "Umjetnost, bilo u produkciji, bilo u reprodukciji, predstavlja neku estetsku ideju."³⁰ Za njega postoje tri vrste glazbene izvedbe: objektivna, subjektivna i kompromisna. Kako pod objektivnom interpretacijom podrazumijeva, govorči njegovim riječima, izvedbu "prema intencijama autora, dotično prama glazbeno-estetskim nazorima one epohe u kojoj je kompozicija pisana,"³¹ a pod subjektivnom, suprotno tome, izvedbu u kojoj su svi aspekti kompozicije podređeni individualnom umjetničkom temperamentu interpreta, očito je, da se takve interpretacije relativno lako mogu pretvoriti u nazovimo ga tako, interpretativni suhi pozitivni ili pak, ekstremni emocionalizam. Stoga ne čudi Dobronićevu opredjeljenje za kompromisnu izvedbu, što je za njega "reprodukcijsko izvedbu koju izvadač stavlja u potpun sklad autorove ideje sa svojim vlastitim."³² Takva je izvedba ujedno i najzahtjevnija, "jer stavlja na izvadača zahtjev, da kritički stopi sve glavne momente, na koje valja paziti i kod objektivne i kod subjektivne izvedbe."³³

U svojim esejima Dobronić nadalje često osvrće na dobro poznatu problematiku estetike forme i estetike sadržaja u glazbi. S tim u vezi tradicionalna estetika i teorija glazbe suprotstavlja absolutnu glazbu koja ne izražava ništa osim same sebe, i programnu glazbu, koja ima i izražava izvanmuzički sadržaj. Konfliktna situacija među pristalicama odnosno protivnicima ovih dviju mogućnosti kulminira u drugoj polovini 19. st., kada se polariziraju dvije struje: 1. formalisti, kojima je glavni predstavnik E. Hanslick i 2. ekspresionisti, koji se vežu uz Liszt-Wagnerovu školu, istimajući svoju tipično

romantičku težnju k sintezi svih umjetnosti.³⁴ U početku će se činiti da Dobronić daje prednost programnoj glazbi, jer je njenoj pojavom "umjetnost zvukova polučila svoju posljednju metu, postala je izljevom i predstavnicom onog što je najviše i vječno - Ideje."³⁵ Budući da je absolutna glazba "nalazila svoj cilj u samoj sebi,"³⁶ bila je lišena upravo te mogućnosti. Istimajući da rasprava između zagovornika ovih dviju struja još nije "ni teoretički ni praktički potpuno dokrajčena,"³⁷ Dobronić na kraju - poput Vjenceslava Novaka koji je zapravo prvi u nas eksplicitno progovorio o tom sukobu³⁸ - teži kompromisnom rješenju i štoviše mišljenja je da je takav trend posve evidentan u samom glazbenom stvaralaštvu a realizirat će se u tzv. "sinfonijskoj drami". Kao logična posljedica otvaranja simfonije prema programnoj konceptiji (od Beethovena i Berlioza) s jedne strane i simfonizacije opernog orkestra (od Wagnera) s druge strane taj bi oblik zapravo bio sinteza opere i simfonije. Dobronić je naime uvjerenja "da bi kazališnu muziku uopće valjalo posmatrati ponajprije sa čisto muzičkog stanovišta, te da bi se prema tomu izbor dramatskih sujeta i njihova muzička interpretacija morala da obavlja samo sa gledišta *apsolutne muzike*", što nedvojbeno "vodi kompozitora neposredno u *sinfonijsko* naziranje kazališne muzičke tvorbe, uslijed kojeg bi se ovako obrađeno kazališno djelo, a da ono ni najmanje ne gubi u svojem pravu na opstanak u kazalištu, moglo da izvede u cjelini bez ikojeg dramatskog prikazivanja na koncertnom podiju. Ali zato bi uz dramatsko prikazivanje ovako obrađena muzička kompozicija dobila u izražajnoj snazi, te bi se zapravo samo tu očitovao njen potpuni *raison d'être*. Neosporno je,

³⁴ Napomenimo ovdje da danas estetika glazbe uglavnom nastoji izbjegći termin absolutna glazba, služeći se kao njegovom supstitucijom izrazom čista glazba, kojemu se - uzimajući kao kriterij razlikovanja ekspresivnu, izražajnu vrijednost glazbe odnosno njezina izražajna ili označujuća obilježja - suprotstavlja ekspresivna glazba. Ona dakle označuje i izražava na relativno spoznatljiv način neku vanjsku realnost putem glazbenog sadržaja djela. Tu vanjsku realnost glazba izražava uglavnom na tri načina: 1. imitiranjem, deskripcijom zvukova iz prirode, 2. pričanjem priče, programa, slijeda događaja, radnje ili dramatske akcije i 3. iznošenjem dojmova, doživljaja, osjećaja, misli umjetnika povodom neke stvari, predmeta, događaja i u vezi s njima. S obzirom na navedene mogućnosti govorimo o deskriptivnoj, programnoj i evokativnoj glazbi. S druge strane i čista je glazba ekspresivna. Njezina je ekspresivnost ontološke, a ne fenomenološke prirode. U tom je smislu čista glazba ekspresivna "ako posjeduje određenu egzistencijalnu i psihološku vezu sa svojim autorom, ako je u dovoljnoj mjeri nikla spontano iz umjetničke skladateljeve ličnosti, ako je nastala u okviru takva stvaralačkog procesa u kojem je postojao i onaj bitni inventivni impuls koji se općenito naziva 'inspiracijom', ako nije obična tehnička, cerebralna, vještacka ili školska tvorevina." (I. Supičić, *Estetika evropske glazbe*, JAZU, Zagreb 1978, str. 143.)

³⁵ Antun Dobronić, *Apsolutna i programna muzika*, *Muzički eseji*, str. 33.

³⁶ *Ibid.*, str. 29.

³⁷ *Ibid.*, str. 35.

³⁸ Usp. Vjenceslav Novak, *Oblik i sadržina u glazbotvorinama*, *Glazba*, 1893, br. 1.

²⁹ *Ibid.*, str. 43.

³⁰ Antun Dobronić, *Riječ o izvedbi*, *Muzički eseji*, str. 48.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, str. 49.

da bi se samo s ovakvom sinfonijском obradбом kazališne muzike mogli da približimo historijskoj tendenci opere, da uđe u sinfoniju, a sinfonije da uđe u operu, tendenci naime, u kojoj bi se po velikoj zamisli Wagnerovog 'umjetničkog svedjela' sve umjetnosti okupile oko poezije i muzike radi primarnog i jedinstvenog muzičkog izraza.¹³⁹ Ali, po Dobronićevu uvjerenju to nije uspjelo ni samom Wagneru. S njegovim temeljnim prigovorom da Wagnerovoj glazbenoj drami nedostaje "apsolutnoga muzičkoga sadržaja"¹⁴⁰ teško bismo se mogli složiti. Za Dobronića je međutim Wagner upravo stoga ipak samo "u općenitom razvoju opere vanredno zanimljiva karika u lancu, još i danas nepolučenog idealu *apsolutne sinfoniske drame*".¹⁴¹ A to je ideal kojemu kao skladatelj i sam teži i o čemu jasno progovara u posljednjem eseju ove zbirke *Estetika mog "Dubrovačkog diptihona"*.

Predstavljajući svoj *Dubrovački diptihon* kao "kazalištu namijenjenu sinfonisku dramu"¹⁴² Dobronić zapravo promovira to svoje djelo kao formu u kojoj je ostvarena toliko željena sinteza absolutne i programme glazbe. Usto njegova "retrospektivna autoanaliza" otkriva različite faze vlastitog mu do-tadašnjeg stvaralačkog razvoja. Prvu fazu karakterizira potpuno negiranje opere kao niže umjetničke vrste. Kada se u drugoj fazi posvetio skladanju simfoniskih i komornih glazbenih formi, u njemu je nastupila, kako sam govorim, "bez ikoje predhodne teoretsko-estetske natruhe, instiktivna borba među idealom umjetnosti *sadržaja*, koja prirodno vodi do programme muzike i rušenja svih spoljašnjo-arhitektonskih formi, i idealu *apsolutne* muzičke tvorbe, koja u posljednoj liniji, kako to dokazuje historija muzike, vodi do čistog formalizma".¹⁴³ U skladu s već navedenom tezom o pomirenju ovih dviju krajnosti skladao je *Karneval*, kojim je prema vlastitom uvjerenju "kroz čisto klasične forme a modernim kompozicijskim sredstvima, u sebi i za sebe riješio problem harmonijskog spoja absolutne i programme muzike".¹⁴⁴ Kao slijedeću fazu Dobronić navodi osjećanje nemoći u izrazu unutarnje dinamike kad se kao sredstvom izraza služio orkestrom. To ga je dovelo do zaključka "da se i u čisto muzičkom pogledu, samo kroz kazalište može da izreče ono što je možda najviše i najjače. (...) Instinkt mi je i protiv volje imperativno nametao, da ovom svom umjetničkom uvjerenju dadem konkretnu formu".¹⁴⁵ Ta konkretna forma je forma simfoniske drame *Dubrovačkog diptihona*. Zasnovan na Vojnovićevu *Sutonu* i Držićevoj *Noveli od Stanca*

39 Antun Dobronić, Problem sinfoniske drame, *Muzički eseji*, str. 101.

40 Usp. Antun Dobronić, Wagner i wagnerizam, *Muzički eseji*, str. 73.

41 *Ibid.*, str. 71.

42 Antun Dobronić, Estetika mog "Dubrovačkog diptihona", *Muzički eseji*, str. 102.

43 *Ibid.*, str. 103.

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*, str. 104.

Dubrovački diptihon se sastoji od dva dijela koje je Dobronić, držeći da mu je uspjelo dramski sadržaj u potpunosti simfonizirati, nazvao "terminologijom ustaljenih klasičnih formi" *Nocturno* i *Grottesque*. Međutim, osim problema što ih nameće skladanje ovako zamišljene simfoniske drame, Dobronić se prema vlastitim riječima susreo i s problemom realizacije dramatskog glazbenog izričaja što mu je nametao *Nocturno* i komičnog u *Grottesqui* a nadalje s problemom "staro-dubrovačkog muzičkog izražaja kao našeg čisto zasebnog, nacionalnog kulturno-historijskog miljea. Ovaj momenat instiktivno mi je inspirisao jedan zaseban stil," nastavlja Dobronić, "koji lebdi negdje između primorsko-dalmatinskog i talijanskog kolorita, i koji je, osim toga, protkan i nekom arhaističkom primjesom. Što se tiče kompozicijske tehnike moram istaknuti, da sam i ovo svoje eminentno sinfonisko djelo izradio na osnovi principa tematske obrade, koju smo naslijedili od klasika. Samo što ta moja tematska obrada nije toliko formalistička koliko to nerijetko opažamo kod starih majstora. Pojedine teme nisu čak ni vezane uz pojedina lica kao u Wagnera. One su, naime, odsjev pojedinih dramatsko-psiholoških momenata. Razvitak ovih tema usko je vezan uz razvitak radnje, i zato je taj razvitak i ograničen. A što se tiče uloge pjevača ističem, da mi nije ni na kraj pameti bilo da ih svedem na recitatore dramatskih ideja. Kao što sam nastojao da orkestar pridignem do absolutne dramatske sinfonije, tako sam budno pazio da pjevački ansambl uvijek uzdržim na razini dramatske pjesme, tako, da orkestar i pjevači zajedno dadu nesamo dramu, već i - istinsku muziku".¹⁴⁶ Dakako da je ovako ambiciozno postavljenu konцепцијu teško realizirati. Čini nam se naime da se Dobroniću ovdje s pravom može dati isti onaj prigovor koji je on uputio Wagneru; da je naime dalje otiašao u teoriji nego u samom skladateljskom činu. Sada već sa znatne povijesne distance možemo zaključiti da je tadašnji kritičar Josip Andrić u svojoj kritici praizvedbe *Dubrovačkog diptihona* s pravom upozorio: "Dobronić to svoje djelo naziva simfoniskom dramom, ali nije jasno, što u tom djelu ima simfoniskoga. Po strukturi je ta muzika daleko od simfonije. U biti je to moderna muzička drama, koja se udaljuje od wagnerianizma i bliži najnovijim strujama. Deklamacija je strogo provedena, a orkestralna radnja pokazuje poznate osobine Dobronićeve muzike, koja djeluje snažno svojom bizarnošću, isprelamanom harmonijom, melodikom i ritmikom." No ipak je po kritičarevu uvjerenju "ovo djelo kao muzičko-dramatski prvijenac jednog od glavnih predstavnika hrvatske savremene muzike zasluzilo veću pažnju i priznanje, nego što je to i publika i kritika pokazala."¹⁴⁷

Premda nedovoljno precizan u terminologiji i u periodizaciji glazbenih stilova i škola, Dobronić je onodobnom čitaocu ipak dao tada u nas relevantnu

46 *Ibid.*, str. 105-106.

47 Dr. Josip Andrić, Tri velika djela naše savremene muzike, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 7, str. 61.

informaciju o pojedinim aspektima povijesti i estetike glazbe. U svakom slučaju u mnogočemu relevantniju od one u Hadrovićevoj Kratkoj povjesti glazbe.⁴⁸ Konačno, kao osnovnim izvorom kako povijesnih tako i glazbeno-estetičkih podataka i koncepcija služio se ondašnjom najaktualnijom literaturom. Croce, D'Indy, Riemann, te u nas još uvijek aktualan Hanslick autori su koje najčešće citira, ali kako je riječ o esejima i člancima, bez pratećeg znanstvenog aparata. S druge strane, u pogledu glazbene estetike Dobronić prezentira probleme i raspravlja o temama koje su u prvom redu zanimljive njemu kao skladatelju. Mnoge od njih našle su svoje mjesto i dvadeset godina kasnije u knjizi Josipa Andreisa *Uvod u glasbenu estetiku*⁴⁹ u kojoj se prvi put u Hrvatskoj problematika glazbene estetike pokušava sustavno prezentirati izvan zatvorenog estetskog sustava kakav je bio onaj Franje Markovića.

ANTONIJA BOGNER - ŠABAN

DOBRONIĆEV *RKAĆ* U REŽIJI MARKA FOTEZA

Skladatelj Antun Dobronić i redatelj Marko Fotez surađivali su u različitim razdobljima svoga kazališnog djelovanja. Krajem tridesetih Dobronić je poznati i uvaženi glazbenik, autor više libreta nadahnutih književnim ostvarenjima - M. Držić *Novela od Stanca*, M. Begović *Mare (Božji čovjek)*, J. Kosor *Požar strasti* - dok je Fotez tek na početku svoje opsežne redateljske i povjesno-teatrološke karijere. Zacrtavši već poodavno svoja stvaralačka obilježja, utječući izravno, smatra Ivan Matetić-Ronjgov, na Papandopula, Matza, Gotovca, a i pišući o osobnim teorijsko-estetičkim usmjerenjima, Dobronić bez krzmanja, nadovezujući se na postignuto, određuje glazbene i libretističke domete svojoj scenskoj lirici u tri slike *Rkać*, prema drami Petra Petrovića Pecije. U članku *Zadatak naše muzike* Dobronić kaže: "Moramo da čisto naš muzički sadržaj, duh naše muzike zaodjenemo visoko kulturnom formom, suvremenim artizmom zapadnoevropskih naroda. Ovo znači, da u stvaranju specifično naše muzičke kulture treba da se koristimo sredstvima, kojima raspolaže tehnička savremeno-artističke muzičke kompozicije. Dovesti u sklad ova dva naoko suprotne elementa: evropski muzički artizam s našom muzičkom primitivom, evropski intelektualizam s našom senzibilnošću, jedini je put, koji će našem narodu omogućiti stalno i časno poglavljje u historiji muzike."¹ Samosvojnost Dobronićeva opusa, koji je usklađen s nacionalno-folklorističkom orientacijom, kako upozorava Koraljka Kos u raspravi *Začeci nove hrvatske muzike*,² a proistječe iz previranja u književnosti i likovnim umjetnostima i sukladan je s njima, te se održava i u kazalištu koje sve učestalije i podrobnije grabi u dramsku baštinu i njezino oživljavanje na suvremen scenski način. Na tom planu Dobroniću je pouzdani sugovornik Marko Fotez, redatelj njegova *Rkaća*. Fotez je u to doba meteorski krenuo u svoju kazališnu budućnost. Netom je postavio *Dunda Maroja* 28. listopada 1938. upravo je tom predstavom, ujedno prvom svojom režijom u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu, ne samo odredio svoje svekoliko kulturno poslanstvo, već pokrenuo i lavinu oko oživljavanja djela i književnog mesta Marina Držića. A sada je na redu i Fotezova prva operna režija.

48 Usp. Stjepan Hadrović, *Kratka povjest glazbe* po Bernardu Kotheu i Fr. X. Kuhaču, Zagreb 1911.

49 Usp. Josip Andreis, *Uvod u glasbenu estetiku*, Matica hrvatska, Zagreb 1944.

1 Antun Dobronić: *Zadatak naše muzike*. "Zvuk", 1933. br. 6.

2 Koraljka Kos: *Začeci nove hrvatske muzike*. "Arti musices", 1976. br. 7.

Pecijin *Rkać* izvođen je kao drama u središnjem nacionalnom kazalištu u dva navrata do kraja trećeg desetljeća. Praizvedba je bila 23. travnja 1904. u postavi Josipa Bacha, a Joza Ivakić uprizoruje je 22. rujna 1922. U svojim uspomenama na libretističko i glazbeno oblikovanje *Rkaća*, zgotovljenog 1935. Dobronić se prisjeća potonje premijere, koja je pridonijela njegovoj konačnoj odluci o prevođenju izvornika u drugačiju izražajnu vrstu.

Dobronić je Pecijinu dramu gledao u autorski prerađenom obliku, pa se *Rkać* temelji na intimnoj tragediji glavnog lika, seoskog momka Stojana, zvanog Rkać, a izostavljen je četvrti čin, odnosno razvodnjeno i nepotrebno razglasbanje o Drenkinoj bračnoj sdbini i tragičnom kraju.³ U slijedu drama s takvom i sličnom problematikom, Petrovićevom *Rkaću*, utvrđuje Branko Hećimović, "neposredno prethodi samo *Povratak Srđana Tucića*, dok će se istom nakon *Rkaća*, pa i nekih drugih Petrovićevih drama, nizati djela Frana Galovića, Josipa Kosora, Jozu Ivakića, Milana Ogrizovića, u kojima će se na različite načine i s različitim tendencijama oživjeti seoski svijet i sam seljak, koji će ipak najautentičnije progovoriti u Krležinu *Vučjaku*".⁴ Isti povjesnik hrvatskog kazališta smatra da u *Rkaću* "egzistira ličko selo onakvo kakvo je u sebi nosio Petrović, i bez obzira koliko je taj doživljaj subjektivan, a koliko se uistinu udaljuje od realnosti ličkog sela, Petrović je u tom selu i njegovim žiteljima bliži nego što će im biti kasnije, kad će u pojedinim dramama zadržati samo lokaciju radnje i lički govor, dok će sve ostalo biti podložno nastajanju da se sintetiziraju neke istine i ideje, dileme i spoznaje iz literature".⁵ Upravo ovu odliku - Petrovićevu izvornost - uočio je i ravnatelj Drame zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta Branko Gavella, kada je Jozi Ivakiću povjerio da u jedno veče postavi dvije tematski upotpunjavajuće, ali vremenski različito nastale Pecijine drame - *Rkaća* i *Stojadnu*. Tada su brojna mjerodavna kritičarska pera pisala o ovoj predstavi - Milan Begović,⁶ Eustahije Jurkas,⁷ Vladimir Lunaček,⁸ Ljubomir Maraković⁹ - a nedvojbeno je Milutin Cihlar Nehajev ponajbolje estetičko ishodište Dobronićeva zanimanja za Petrovićev mladenački tekst i glazbenu obradu *Rkaća*. Nehajev tumači: "Puccini je negdje rekao, da u svojih libretista traži uvijek sujet je-

3 U Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU (br. 1332) pohranjena je redateljska knjiga iz 1904. godine. Dakle, na prazvedbi Petrovićev *Rkać* izveden je u četiri čina. Drama tiskom izlazi u nakladi Stjepana Kuglija (Zagreb, 1922) i tada je već prerađena i skraćena u tri čina.

4 Branko Hećimović: *Dramatičar i komediograf Petar Petrović Pecija*. U knjizi *13 hrvatskih dramatičara*. Zagreb, 1976. str. 209.

5 Ibid. str. 209.

6 Milan Begović, *Novosti*, 30. rujna 1922.

7 Eustahije Jurkas, *Hrvat*, 30. rujna 1922.

8 Vladimir Lunaček, *Obzor*, 3. listopada 1922.

9 Ljubomir Maraković, *Narodna politika*, 2. listopada 1922.

dnostavan i razumljiv, sa konfliktom koji dira i doimlje se svakoga. To je možda formula za svaku pučku dramu, a svakako formula za drame Pecijine. Ljudi se muče između dobra i zla, obijesti i samopregora, strasti i smirenja bez većeg udjela uma, - kod njih govori srce i ono apelira na našu katharzu."¹⁰ Priprostost i veliku fizičku snagu Rkaćevu, ali i njegovu umutarnju dobrotu i raznježenost, vezanost za prirodnu nedotaknuto izvornost, njegovu raspetost antagonizmima vanjskog obličja i duboko osjetljive duše, Dobronić je, uglazbljujući Pecijinu dramu, doveo u prvi plan. Polazeći od nacionalne melodike, narodne popijevke, ali i spoznaja o tečevinama europske kulture, kao i onodobno suvremenih zahtijeva na ovom skladateljskom području - stvaranje autentične nacionalne opere - Dobronić je pozornost usmjerio na dramski sukob dvaju glavnih junaka, Rkaća i Drenke, dok mu zbor i njegove partie služe kao najava, provedba i potvrda scenskog tijeka radnje. Branimir Ivakić u *Jutarnjem listu*, razmatrano s teatrološko - rekonstrukcijskog aspekta, najiscrpnije osvjetljjava prazvedbu Dobronićeva *Rkaća* s njegove pjevačke i orkestralne strane, naglasivši ujedno i razloge i značenje njegova repertoarnog postavljanja. Ivakić utvrđuje: "Čitav muzički izražaj njegova djela počiva isključivo na pjevačkim dionicama. Zanimljivo je, da Dobronić kad želi pojačati dojam zbivanja na sceni, upotrebljava u takvim slučajevima zbor (koji znade vrlo često biti smješteniza pozornice). Sve to odaje kompozitorovo pretpostavljanje ljudskog grla orkestru."¹¹ I nastavlja: "Pjevanje solista imade recitatorski karakter. Melodijski pak pregibi tih recitativa izviru iz imanentne muzike u govornoj riječi. Dobronić je dakle ovdje ostvario specifično našu muzičku deklamaciju. A to je mnogo."¹² Uprizorenje *Rkaća* otvara složeno i umjetnički zahtjevno pitanje - prenošenje određenog sadržaja iz jednog u drugi oblik stvaralaštva. Uvijek ostaje otvoreno koliko se priređivač, odnosno suautor u ovom slučaju, može i smije udaljiti od izvornika, a da ne bi ugrozio i iznevjerio izvorni tekst. Tu zamku svih sličnih postupaka Dobronić je vješto izbjegao. Intervenirajući u Pecijinu dramu tek toliko koliko zahtjeva drugačiji umjetnički izraz, on je u libretu naglasio njegovu psihološku podlogu, višeslojne emocionalne nabobe, pa je u tom duhu osmislio i njegovu završnicu, koja je najjijača istakla Dobronićevu književnu i skladateljsku autonomnost, ali i njegovu utemeljenu podložnost tekstu *Rkaća*. O scenskom i izvedbenom efektu tog autorski dopuštenog zahvata iz Ivakićeva prikaza uprizorenja doznaje se sljedeće: "Kod Pecije se svi razidu pošto su svatovi otišli, a Rkać ostaje sam na sceni. U tom ugođaju prolaženja i nestajanja Rkaću se otme uzdah iz grudi. Drama se završava blagom elegičkom notom koja je potpuno u skladu s njezinim lirskim karakterom.

10 Milutin Cihlar Nehajev, *Jutarnji list*, 30. rujna 1922.

11 Branimir Ivakić, *Jutarnji list*, 3. prosinca 1938.

12 Ibid.

Dobronić je svoju operu završio divljim kolom iz kojeg bježe plesači, dok ne ostane Rkać igrajući sam".¹³ Marko Fotez, redatelj *Rkaća*, 1. prosinca 1938. bio je okružen vrsnim kaza-lišnim znalcima, dirigentom Krešimirom Baranovićem, scenografom Marijanom Trepšecom, a nositelji glavnih uloga su bariton Pajo Grba (Rkać), sopran Ludmila Radoboj (Drenka), bas Josip Križaj (Marko), alt Lucija Ožegović (Jela), tenor Božidar Vičar (Jevrem). Koliko Fotezu uspijeva objediniti orkestar, zbor i soliste, a pritom pokazati svoje viđenje Dobronićeve opere, svjedoče mišljenja kazališnih kritičara.

Izvjestitelj *Novosti* u pravu je kad piše: "G. Marko Fotez kao režiser znao je da potcrtava pojedina lica i scene, napose mu je to pošlo za rukom u drugom činu, gdje je opasnost da se sve uguši u monotoniji, vrlo blizu - da dočara onaj zasebni lički milje, te je i ovom svojom režijom, gdje možda više nego u drugom kojem komadu sve je usmjeren prema unutra, zasvjedočio svoj nesumnjivi talent."¹⁴ I kasnije kao potvrđeni kazališni djelatnik, Fotez je težište uprizorenja gradio na oživljavanju i isticanju društvene slike iskazane u dramskom djelu, a likovi su mu služili kao scenski dokaz njegova redateljskog opredjeljenja. Nije na odmet podsjetiti da mu je kritika priznala u režiji *Rkaća* da je posebno uspješno istakao lik Jevrema, seoskog šaljivca i bistrog kritizera, a takvi likovi bili su njegova kazališna sklonost, ovisno o tekstu i razdoblju kojim se trenutno bavio.

Putevi Antuna Dobronića i Marka Foteza još su se jedanput susreli na zajedničkom poslu, i to onda kada je u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu obnovljen *Rkać* kao opera, ali sada pod naslovom *Goran*. Ne odstupajući od svojih estetičkih zasada Dobronić je donekle korigirao neke stvaralačke poglede na svoj libretistički i skladateljski rad. Nakupivši u međuvremenu nova iskustva, baveći se solo kompozicijom, zbornim i solo popijevkama, kao i simfonijama, Dobronić je shvatio da bi mogao obogatiti i oplemeniti libretističko i glazbeno tkivo svoje obrade Pecijine drame. Osim toga društveno - folkloristička slika ličkog sela nadahnula ga je u razmišljanju da "svoje individualne stvaralačke odlike uskladi s principima umjetnosti, odnosno više kulture, a onda sve ovo podredi zahtjevima kolektiva, koji uviek na sceni traži - sebe".¹⁵ Dobronić nadalje tumači svoje vraćanje *Rkaću*: "I zato je jasno zašto sam s ljubavlju prionuo glazbenoj obradi ovog sujeta, pa, jer je glasba oduviek bila najmoćnije sredstvo podvlačenja dinamike osjećaja, shvatljivo je, da su u mojoj obradi i glasbeni kontrasti u ovom djelu domogli se veće plastike nego se ta mogla da podluči u originalnom obliku,

13 Ibid.

14 S.S., *Novosti*, 7. prosinca 1938.

15 Antun Dobronić: *Goran - psihološko - estetska analiza*. "Hrvatska pozornica", 1944. br. 29-30.

drami."¹⁶ Za ovu izvedbu opere *Rkać* Dobronić je proširio libreto, te je prema vlastitim riječima napisao uvertiru prvoj slici, upotpunio dijaloge likova, a u treću sliku unio prikaz narodnog običaja - darivanje svatova kruhom i soli. Shvativši ovaj put Pecijin dramski svijet kao umjetnički odraz općeg iskustva i osjećaja nacionalne pripadnosti, lik Rkaća, ne samo zbog lakše pjevnosti teksta, dobiva ime Goran. Kako i sam Dobronić potvrđuje, ovo njegovo djelo ne spada u vrhunce njegova stvaralaštva. Ono je ipak nedvojbeno zanimljivo jer u glazbenoj razini ponovo otkriva njegovu skladateljsku estetiku. Takva su mišljenja i kritičari koji su pisali o premjeri *Gorana*, upriličenoj 20. travnja 1944.¹⁷ Izvedba *Gorana* učvrstila je Dobronićev stremljenje nacionalnoj operi, stasaloj na prelasku stoljeća, na onoj crti koja se krivudavo proteže sve od Franje Kuhača. S druge, kazališne strane, Dobronićev *Goran* bio je Fotezova potvrda redateljskog zrenja - on je u proteklim godinama ravnatelj Drame u Splitu i Osijeku - kao i provjera njegove prvobitne zamisli, koja je u svojim temeljnim obilježjima ostala nepromijenjena, nadopunjena tek koreografijom Margarete Froman.

U vrijeme Fotezova izbivanja iz Zagreba nije bila prekinuta suradnja između njega i Antuna Dobronića. Oni se dogovaraju kako bi se u Osijeku postavila Dobronićeva glazbena obrada Vetranočeva *Prikazanja od poroda Jezusova*, što je i ostvareno, 26. prosinca 1943., godinu dana poslije zagrebačke praizvedbe.¹⁸ Poslije toga svaki kreće za svojom stvaralačkom sudbinom. Ipak i ovaj zajednički fragment iz obostrano bogate i raznovrsne umjetničke karijere bio im je plodonosno iskustvo: Dobroniću nova stranica u libretističkom i glazbenom obrađivanju hrvatske drame, a Fotezu probaj u kazališnu glazbenu režiju.

16 Ibid.

17 I. Ciprin, *Večer*, 2. prosinca 1944.

Stanislav Stražnicki, *Novosti*, 3. prosinca 1944.

Ivo Brkanović, *Hrvatski narod*, 22. travnja 1944.

Milan Katić, *Nova Hrvatska*, 25. travnja 1944.

Sam, *Muzički glasnik*, lipanj 1939.

18 *Prikazanje od poroda Jezusova* izvedeno je u Zagrebu 1. siječnja 1942. Igrano je pod naslovom *Betlehemska zvijezda* kao uostalom i u Osijeku. Djelo je pripisano nepoznatom dubrovačkom autoru iz XVI stoljeća. Tek kasnije se povezuje s Mavrom Vetranočićem. Zagrebačku predstavu režirao je i likovno opremio Vojmil Rabadan. Dirigent je bio Maks Mottl, a koreograf Oskar Harmoš. U novije doba *Prikazanje od poroda Jezusova - Betlehemska zvijezda* obnovljena je u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu, u režiji Petra Šarčevića, 13. prosinca 1992.



PREPREDNJEGOV JAHU MUZIČARA

1. Antun Dobronić
2. Fran Lhotka, skladatelj i hornist
3. Žiga Hiršer, glazbeni kritičar
4. Ljilo Šafranek - Kavić, skladatelj
5. Mia Čorak, primabalerina svjetskog glasa
6. Margaret Fronan, primabalerina i koreografinja
7. Franjo Dugan st., skladatelj
8. Franjo pl. Lucić, skladatelj
9. Nikola Faller, dirigent i skladatelj
10. Oskar Jozefović, dirigent i skladatelj

- 12.
- 13.
- 14.
- 15.
- 16.
- 17.
- 18.
- 19.

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.
- 8.
- 9.

- 10.
- 11.
- 12.
- 13.
- 14.
- 15.
- 16.
- 17.
- 18.

- 19.
- 20.
- 21.

- 22.
- 23.
- 24.
- 25.
- 26.
- 27.
- 28.
- 29.
- 30.

- 31.
- 32.
- 33.
- 34.
- 35.
- 36.
- 37.
- 38.
- 39.

- 40.
- 41.
- 42.
- 43.
- 44.
- 45.
- 46.
- 47.
- 48.

- 49.
- 50.
- 51.
- 52.
- 53.
- 54.
- 55.
- 56.
- 57.

- 58.
- 59.
- 60.
- 61.
- 62.
- 63.
- 64.
- 65.
- 66.

- 67.
- 68.
- 69.
- 70.
- 71.
- 72.
- 73.
- 74.
- 75.

- 76.
- 77.
- 78.
- 79.
- 80.
- 81.
- 82.
- 83.
- 84.

- 85.
- 86.
- 87.
- 88.
- 89.
- 90.
- 91.
- 92.
- 93.

- 94.
- 95.
- 96.
- 97.
- 98.
- 99.

- 100.
- 101.
- 102.
- 103.
- 104.
- 105.
- 106.
- 107.
- 108.

- 109.
- 110.
- 111.
- 112.
- 113.
- 114.
- 115.
- 116.
- 117.

- 118.
- 119.
- 120.
- 121.

- 122.
- 123.
- 124.
- 125.
- 126.
- 127.
- 128.
- 129.
- 130.

- 131.
- 132.
- 133.
- 134.
- 135.
- 136.
- 137.
- 138.
- 139.

- 140.
- 141.
- 142.
- 143.
- 144.
- 145.
- 146.
- 147.
- 148.

- 149.
- 150.
- 151.
- 152.
- 153.
- 154.
- 155.
- 156.
- 157.

- 158.
- 159.
- 160.
- 161.
- 162.
- 163.
- 164.
- 165.
- 166.

- 167.
- 168.
- 169.
- 170.
- 171.
- 172.
- 173.
- 174.
- 175.

- 176.
- 177.
- 178.
- 179.
- 180.
- 181.
- 182.
- 183.
- 184.

- 185.
- 186.
- 187.
- 188.
- 189.
- 190.
- 191.
- 192.
- 193.

- 194.
- 195.
- 196.
- 197.
- 198.
- 199.
- 200.

- 201.
- 202.
- 203.
- 204.
- 205.
- 206.
- 207.
- 208.
- 209.

- 210.
- 211.
- 212.
- 213.
- 214.
- 215.
- 216.
- 217.
- 218.

- 219.
- 220.
- 221.
- 222.
- 223.
- 224.
- 225.
- 226.
- 227.

- 228.
- 229.
- 230.
- 231.
- 232.
- 233.
- 234.
- 235.
- 236.

- 237.
- 238.
- 239.
- 240.
- 241.
- 242.
- 243.
- 244.
- 245.

- 246.
- 247.
- 248.
- 249.
- 250.
- 251.
- 252.
- 253.
- 254.

- 255.
- 256.
- 257.
- 258.
- 259.
- 260.
- 261.
- 262.
- 263.

- 264.
- 265.
- 266.
- 267.
- 268.
- 269.
- 270.
- 271.
- 272.

- 273.
- 274.
- 275.
- 276.
- 277.
- 278.
- 279.
- 280.
- 281.

- 282.
- 283.
- 284.
- 285.
- 286.
- 287.
- 288.
- 289.
- 290.

- 291.
- 292.
- 293.
- 294.
- 295.
- 296.
- 297.
- 298.
- 299.

- 300.
- 301.
- 302.
- 303.
- 304.
- 305.
- 306.
- 307.
- 308.

- 309.
- 310.
- 311.
- 312.
- 313.
- 314.
- 315.
- 316.
- 317.

- 318.
- 319.
- 320.
- 321.
- 322.
- 323.
- 324.
- 325.
- 326.

- 327.
- 328.
- 329.
- 330.
- 331.
- 332.
- 333.
- 334.
- 335.

- 336.
- 337.
- 338.
- 339.
- 340.
- 341.
- 342.
- 343.
- 344.

- 345.
- 346.
- 347.
- 348.
- 349.
- 350.
- 351.
- 352.
- 353.

- 354.
- 355.
- 356.
- 357.
- 358.
- 359.
- 360.
- 361.
- 362.

- 363.
- 364.
- 365.
- 366.
- 367.
- 368.
- 369.
- 370.
- 371.

- 372.
- 373.
- 374.
- 375.
- 376.
- 377.
- 378.
- 379.
- 380.

- 381.
- 382.
- 383.
- 384.
- 385.
- 386.
- 387.
- 388.
- 389.

- 390.
- 391.
- 392.
- 393.
- 394.
- 395.
- 396.
- 397.
- 398.

- 399.
- 400.
- 401.
- 402.
- 403.
- 404.
- 405.
- 406.
- 407.

- 408.
- 409.
- 410.
- 411.
- 412.
- 413.
- 414.
- 415.
- 416.

- 417.
- 418.
- 419.
- 420.
- 421.
- 422.
- 423.
- 424.
- 425.

- 426.
- 427.
- 428.
- 429.
- 430.
- 431.
- 432.
- 433.
- 434.

- 435.
- 436.
- 437.
- 438.
- 439.
- 440.
- 441.
- 442.
- 443.

- 444.
- 445.
- 446.
- 447.
- 448.
- 449.
- 450.
- 451.
- 452.

- 453.
- 454.
- 455.
- 456.
- 457.
- 458.
- 459.
- 460.
- 461.

- 462.
- 463.
- 464.
- 465.
- 466.
- 467.
- 468.
- 469.
- 470.

- 471.
- 472.
- 473.
- 474.
- 475.
- 476.
- 477.
- 478.
- 479.

- 480.
- 481.
- 482.
- 483.
- 484.
- 485.
- 486.
- 487.
- 488.

- 489.
- 490.
- 491.
- 492.
- 493.
- 494.
- 495.
- 496.
- 497.

- 498.
- 499.
- 500.

- 501.
- 502.
- 503.
- 504.
- 505.
- 506.
- 507.
- 508.
- 509.

- 510.
- 511.
- 512.
- 513.
- 514.
- 515.
- 516.
- 517.
- 518.

- 519.
- 520.
- 521.
- 522.
- 523.
- 524.
- 525.
- 526.
- 527.

- 528.
- 529.
- 530.
- 531.
- 532.
- 533.
- 534.
- 535.
- 536.

- 537.
- 538.
- 539.
- 540.
- 541.
- 542.
- 543.
- 544.
- 545.

- 546.
- 547.
- 548.
- 549.
- 550.
- 551.
- 552.
- 553.
- 554.

- 555.
- 556.
- 557.
- 558.
- 559.
- 560.
- 561.
- 562.
- 563.

- 564.
- 565.
- 566.
- 567.
- 568.
- 569.
- 570.
- 571.
- 572.

- 573.
- 574.
- 575.
- 576.
- 577.
- 578.
- 579.
- 580.
- 581.

- 582.
- 583.
- 584.
- 585.
- 586.
- 587.
- 588.
- 589.
- 590.

- 591.
- 592.
- 593.
- 594.
- 595.
- 596.
- 597.
- 598.
- 599.

- 600.
- 601.
- 602.
- 603.
- 604.
- 605.
- 606.
- 607.
- 608.

- 609.
- 610.
- 611.
- 612.
- 613.
- 614.
- 615.
- 616.
- 617.

- 618.
- 619.
- 620.
- 621.
- 622.
- 623.
- 624.
- 625.
- 626.

- 627.
- 628.
- 629.
- 630.
- 631.
- 632.
- 633.
- 634.
- 635.

- 636.
- 637.
- 638.
- 639.
- 640.
- 641.
- 642.
- 643.
- 644.

- 645.
- 646.
- 647.
- 648.
- 649.
- 650.
- 651.
- 652.
- 653.

- 654.
- 655.
- 656.
- 657.
- 658.
- 659.
- 660.
- 661.
- 662.

- 663.
- 664.
- 665.
- 666.
- 667.
- 668.
- 669.
- 670.
- 671.

- 672.
- 673.
- 674.
- 675.
- 676.
- 677.
- 678.
- 679.
- 680.

- 681.
- 682.
- 683.
- 684.
- 685.
- 686.
- 687.
- 688.
- 689.

- 690.
- 691.
- 692.
- 693.
- 694.
- 695.
- 696.
- 697.
- 698.

- 699.
- 700.
- 701.
- 702.
- 703.
- 704.
- 705.
- 706.
- 707.

- 708.
- 709.
- 710.
- 711.
- 712.
- 713.
- 714.
- 715.
- 716.

- 717.
- 718.
- 719.
- 720.
- 721.
- 722.
- 723.
- 724.
- 725.

- 726.
- 727.
- 728.
- 729.
- 730.
- 731.
- 732.
- 733.
- 734.

- 735.
- 736.
- 737.
- 738.
- 739.
- 740.
- 741.
- 742.
- 743.

- 744.
- 745.
- 746.
- 747.
- 748.
- 749.
- 750.
- 751.
- 752.

- 753.
- 754.
- 755.
- 756.
- 757.
- 758.
- 759.
- 760.
- 761.

- 762.
- 763.
- 764.
- 765.
- 766.
- 767.
- 768.
- 769.
- 770.

- 771.
- 772.
- 773.
- 774.
- 775.
- 776.
- 777.
- 778.
- 779.

- 780.
- 781.
- 782.
- 783.
- 784.
- 785.
- 786.
- 787.
- 788.

- 789.
- 790.
- 791.
- 792.
- 793.
- 794.
- 795.
- 796.
- 797.

- 798.
- 799.
- 800.

- 801.
- 802.
- 803.
- 804.
- 805.
- 806.
- 807.
- 808.
- 809.

- 810.
- 811.
- 812.
- 813.
- 814.
- 815.
- 816.
- 817.
- 818.

- 819.
- 820.
- 821.
- 822.
- 823.
- 824.
- 825.
- 826.
- 827.

- 828.
- 829.
- 830.
- 831.
- 832.
- 833.
- 834.
- 835.
- 836.

- 837.
- 838.
- 839.
- 840.
- 841.
- 842.
- 843.
- 844.
- 845.

- 846.
- 847.
- 848.
- 849.
- 850.
- 851.
- 852.
- 853.
- 854.

- 855.
- 856.
- 857.
- 858.
- 859.
- 860.
- 861.
- 862.
- 863.

- 864.
- 865.
- 866.
- 867.
- 868.
- 869.
- 870.
- 871.
- 872.

- 873.
- 874.
- 875.
- 876.
- 877.
- 878.
- 879.
- 880.
- 881.

- 882.
- 883.
- 884.
- 885.
- 886.
- 887.
- 888.
- 889.
- 890.

- 891.
- 892.
- 893.
- 894.
- 895.
- 896.
- 897.
- 898.
- 899.

- 900.
- 901.
- 902.
- 903.
- 904.
- 905.
- 906.
- 907.
- 908.

- 909.
- 910.
- 911.
- 912.
- 913.
- 914.
- 915.
- 916.
- 917.

- 918.
- 919.
- 920.
- 921.
- 922.
- 923.
- 924.
- 925.
- 926.

- 927.
- 928.
- 929.
- 930.
- 931.
- 932.
- 933.
- 934.
- 935.

- 936.
- 937.
- 938.
- 939.
- 940.
- 941.
- 942.
- 943.
- 944.

- 945.
- 946.
- 947.
- 948.
- 949.
- 950.
- 951.
- 952.
- 953.

- 954.
- 955.
- 956.
- 957.
- 958.
- 959.
- 960.
- 961.
- 962.

- 963.
- 964.
- 965.
- 966.
- 967.
- 968.
- 969.
- 970.
- 971.

- 972.
- 973.
- 974.
- 975.
- 976.
- 977.
- 978.
- 979.
- 980.

- 981.
- 982.
- 983.
- 984.
- 985.
- 986.
- 987.
- 988.
- 989.

- 990.
- 991.
- 992.
- 993.
- 994.
- 995.
- 996.
- 997.
- 998.

- 999.
- 1000.

NJEGOV (Dobronićev) SAN - PREPOROD MUZIČARA
Veliki crtež - parodija na »Gundulićev san« Vlaha Bukovca - za stijenu iznad podijs u dvorani Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu. Izradio Marijan Šimunić, 1913-1942, akademski slikar i akademski glazbenik - klavirist.

LELJA DOBRONIĆ

ANTUN DOBRONIĆ -
MLADI DANI U DALMACIJI

Građa za životopis

Od predaka Antuna Dobronića prvi, koji se prema matičnim knjigama župne crkve u Jelsi mogu s njime povezati, bili su u 16. stoljeću Nikola i njegova žena Dobra (1549-1619). Možda od nje potječe ime loze koje se javlja u oblicima Dobrunić i Dobronić, i latinizirano de Bonis, no to je samo pretpostavka.

Nikola i Dobra imali su sina Jurja, a taj opet Nikolu (1644-1729). Njegov sin Matija (rođen 1669) imao je sina Prospera "magistra" (1716-1784). Prosperov sin Ivan (1748-1790) imao je sina Mateja (1785-1844), a ovaj Prospera. Prosper se rodio 1825. godine, a vjenčao se 1856. s Barbarom (rođ. 1834), kćeri Stjepana Selema i Margarite Dobrunić. Barbarina rodna kuća bili su "Selemovi dvori" u Banskom dolcu, kojoj je na ulazu uklesan u 17. stoljeću hrvatski-ikavski i latinski natpis. Sada je teško oštećen, a cijelovit je glasilo: *Ovuda ulazi kroz pritvor, ni puta inuda.*¹ Prosper i Barbara imali su, kao i gotovo svi predstavnici prethodnih navedenih sedam naraštaja ovoga roda, devetero djece, a najmlađi sin Antun rodio im se 2. travnja 1878. godine. Rodoslovje (porodično stablo) ove brojne i razgranate jelšanske porodice (iz koje se izdvojio ogrank Dobrovića) detaljno je i pedantno sastavio prema podacima iz matičnih knjiga Antunov sin Draško (rođen i umro u Zagrebu 1928-1984).

Stari Dobronići imali su sv. Liberata za zaštitnika. Njemu su, tko zna kada, podigli kapelicu na putu "put Gradine", o čemu svjedoči spomenploča na mjestu gdje je kapelica stajala do 1964. godine. Bili su posjednici, trgovci i brodari. U 17. stoljeću spominju se među "starim" brodarima.² Prošper je trgovao s "levantom" (bliskoistočnim lukama Sredozemnoga mora), doživio dva brodoloma u kojima je izgubio brod, robu i jedva spasio glavu. Shrvan životnim naporima nekoliko posljednjih godina proveo je u postelji i umro u prastaroj kući Dobronića u "kali" između "pjace" i kapele sv. Ivana. Nesumnjom jedrenjaka, propadanjem vinograda napadnutih pošastima filoksere i

¹ Boris Gamulin, Jelsa, Jelsa 1969, str. 20

² Niko Duboković Nadalini, Zapisi o zavičaju, sv. II, Jelsa 1970, str. 174

peronospore, mučena teškim i ružnim stranačkim borbama nesamo Jelsa i otok Hvar, već i cijela Dalmacija proživljavala je tužno razdoblje osiro-mašivanja, kojemu je posljedica, a djelomično i uzrok bila socijalna pošast masovnog iseljavanja zdravih i snažnih ljudi u Ameriku, Australiju i Novi Zeland. Mladi Antun (Tonculi, kako su ga od milja zvali) s tužnom majkom i rođinom gledao je s jelšanske rive odlazak svoje sestre Maroline (Margarete, 1862-1934) i njezina mlada supruga Jelšanina Ivana Radičića u Argentinu (Rosario di Santa Fe), pri čemu su se kao znak konačnog rastanka bijeli rupčići bacali u more kad je broj nestajao s vidika...

U počecima hrvatskoga narodnoga preporoda u Dalmaciji, kojemu je pokretač bio don Miho Pavlinović, u Jelsi je 1868. godine osnovana Narodna hrvatska čitaonica, prvo žarište hrvatskoga duha na srednjedalmatinskim otočima,³ na kojima je, kao i u cijeloj Dalmaciji pod austrijskom upravom (od 1815. do 1918.) službeni jezik u javnim službama, pa i školama bio talijanski. Razumljivo je da su uz "narodnjake" (pripadnike Narodne stranke), pokretače jelšanske čitaonice, i talijanaši - autonomaši bili jaki. Jedni i drugi su se borili za prevlast u općinskim upravama i javnom životu na razne načine, pa i putem mjesne glazbe. Navodno su u maloj Jelsi neko vrijeme postojale čak dvije glazbe: "talijanaška" i hrvatska koje su se nadglasavale!

Iz djetinjstva Antunova zna se, prema njegovu pričanju, da je obitelj dočekivala blagdan Božića klečeći oko tinjajućega badnjaka (cjepanice) na kućnom ognjištu, što ga je otac polijevao vinom i posipao žitom, dok su svi molili i pjevali "U se vrime godišća". Majka Barbara bila je izuzetno bogobojazna, dobra i blaga, a najmladi sin, njezin mezmamac, bio joj je vanredno privržen. Desetljećima poslije njezine smrti (umrla je 31. prosinca 1916) davao je na Silvestrovo, njezin smrtni dan, služiti misu zadušnicu u crkvi sv. Marka u Zagrebu, gdje je proživio drugi dio svoga života. Iz djetinjstva se još spominje da je pastoralni posjet hvarskoga biskupa Jelsi ostavio takav utisak na dječaka, da je želio - kad odraste - biti biskup hvarske!

Sve što je smatrao važnim u svojim mladim danima, opisao je sam Antun Dobronić 19. studenog 1906. (tada mu je bilo dvadesetosam godina) na poziv Franje Ksavera Kuhača koji je tražio od njega autobiografiju za leksikon ili rječnik južnoslavenskih glazbenika što ga je namjeravao izdati.⁴ Cjelovit rukom pisani tekst glasi:

Autobiografski podatci.

Od sve moje bliže i daleke rodbine nije se nikad nitko muzikom zanimaо. Rodom sam iz Jelse na otoku Hvaru. Ugledah svjetlo svijeta 2. 4. (1878).

³ Jelsa u hrvatskom narodnom preporodu (zbornik), Jelsa 1994; u njemu rasprave: Nikša Stančić, Jelsa na otoku Hvaru u vijeme hrvatskog narodnog preporoda; Pavao Palaversić, Narodna hrvatska čitaonica u Jelsi (1868-1993)

⁴ Arhiv HAZU, XVII 3/1 D 70,71

Biće mi bilo 11 godina kad stupih u novoustrojenu mjesnu glazbu. Svirao sam klarinet es. Moj učitelj, neki Talijanac Vittorio Raimondi - koji je, mimogred budi rečeno samo uzurpirao ime učitelja glazbe, - veoma se je veselio nad mojim rapidnim uspjehom.

Od školske godine 1893-4. do uključivo 1895-6 u zavodu muškog učiteljišta u Arbanasima blizu Zadra marljivo sam učio glasovir. Učitelj mi je bio takogjer Talijanac, neki Cesare Cortellazzo, najveća glazbena ništica što se pomisliti može. Osim toga učio sam pjevanje i gudalicu, ali sam uvijek davao prednost glasoviru. Dne 18 srpnja 1896 položih ispit zrelosti.

Boravak u Arbanasima u opće povoljno je djelovao na razvitak mog glazbenog osjećaja, jer kao učiteljski pripravnik uvjek bijah po Zadru, pa po sebi se razumije da nije bilo glazbene produkcije kojoj ne sudjelovah.

Kroz praznikovanja u rodnom mi mjestu redovito općih sa blagopokojnim popom Matijevićem, vrsnim kompozitorom. Ovaj me zavoli, pa me osobito finim taktom zaljubi u muziku, otvoril mi širi pogled u umjetnost zvukova. On je bio ne samo vrstan umjetnik, ma i dobar pedagog; potaknu me na ozbiljnije proučavanje teorije. Ja se latih Vašeg "Katekizma glazbe" te Novakove "Priprave k nauci o glazbenoj harmoniji". Osobito sam pomno izragjivao zadaće iz "Nauke o glazbenoj harmoniji" od istoga Novaka te ih njemu redovito slao. Tu korespondenciju sa Matijevićem ja još i danas ljubomorno čuvam, pa ako izvolite, moći će Vam je dostaviti u prijepisu (time bi bo upoznali bolje njega nego mene. Imam i Matijevićevu harmoniju).

Prvu godinu učiteljevanja proboravih u Gdinju na otoku Hvaru. Boravak u tom zabitnom mjestancu u velike je prijao mojoj kulturi. Tu bo počeh skladati u čem me je Matijević samo bodrio.

Slijedeće tri godine službe provedoh u Vrisniku blizu mog zavičaja. Iz Vrisnika skoro svaki dan zaljećavah do rodne mi Jelse, gdje ustrojih tamburaški zbor.

Šest godina za ovime bijah učiteljem u Visu. Kroz prve četiri godine službe ne imadoh pri ruci glasovira, stoga u ovoj vještini dobrano zaostah. U Visu svom dušom prionuh opeta glasoviru, ali opeta bez ikogje programa. Glazovirao sam naime sve što bi mi ruku dopalo. U to se kasnije kod komponiste g. Hatzea dočepah programa glazovirske škole konzervatorija u Pesaru, pa počeh istom da sve s temelja učim. Kad dogjoh tako do četvrtog razreda, preuzeh daljnje učenje glazovira na temelju čuvene upute u glazoviranju od B. Cesi, ravnatelja konzervatorija u Napulju. Sada činim upravo šesti razred ove kolosalne upute, koja mi je u velike raširila glazbeni horizont i upoznala me s najvećim klasicima. S njom će i nastaviti dok potpuno ne dokrajčim svih devet razreda.

U Visu osnovah u društvu Pučka Prosvjeta muški i mješoviti pjevački zbor, koji je uspjevao na svačije zadovoljstvo, a koji je kasnije propao sa istim društvom zbog mizernih lokalnih razmirica.

Tu ozbiljnije prionuh učenju harmonije. Često zalijećah do Spljeta gdje primah lekcije od pomenutog Hatzea. Ja sam, međutim, od općenja s njime mnogo više aprofitirtao nego od ono samo nekoliko direktnih lekcija. On mi je bo dao direktivu u pojmanju umjetnosti, on mi je raširio glazbeni orizont i izoštio ukus, u jednu riječ, on je onaj, koji me je naučio muziku umjetnički posmatrati. Kroz to doba napisah moju prvu radnju pod naslovom "Stare i nove tambure" koja ugleda svijetlo 30. XI god. 1901 zadarskog Narodnog Lista. Ostale stvari, koje sam ja napisao, mislim, da sve imadete, stoga Vam neću dosagjivati njihovim podrobnim nabrajanjem. To je bo razbacano u "Glazbenom" i u "Pjevačkom vjesniku". I u zadnjem tečaju "Savremenika" naći ćete neke moje omanje stvarce, a takogjer i u prošlogodišnjem tečaju "Školskog Vjesnika" ima jedna moja radnja glazbeno-didaktične naravi.

Napisah i neke omanje kompozicije, neke od kojih g. Hatze u velike pohvali. Ako izvolite, ja ću Vam štogogj dostaviti, ali pod uvjetom da mi to vratite. Ja naime još ne kanim odlučiti se na komponovanje dok prije potpuno ne dokrajčim učenje kontrapunkta, koje sam sada preuzeo po Jadalsohnovoj metodi.

Osim poznatih članaka glazbene naravi, napisao sam otrag 2-3 god. u zagrebačkom "Napretku" oduže studije pedagoškog sadržaja pod naslovom "Alkoholizam i škola" i "Monografska metoda pri početnoj računstvenoj nastavi", u spljetskom "Učiteljskom glasu" raspravu "Načelo praktične pouke spram temeljne svrhe pučke škole".

Osim pomenutog ispita zrelosti, dne 10. studenoga 1899 položih ispit učiteljske sposobnosti za osnovne škole, dne 11. ožujka 1905 na zagrebačkom Glazbenom zavodu državni ispit učiteljske sposobnosti poučavanja u pjevanju na srednjim i strukovnim školama, dne .. studenoga 1905 odlikom ispit učiteljske sposobnosti poučavanja u glasoviranju u gragjanskim školama.

A sada se pako pripravljam takogjer na neke ispite, ali, o tome, za sad najbolje šutiti, jer to je pitanje vremena i budućnosti.

Imam neke stvari u rukupisu, a koje ću s vremenom objelodaniti. Sada pišem oduž Uputu u poučavanju pjevanja cesarenke⁵ u osnovnim školama, glede koje Vi sretno dokazaste da je hrvatskog porijekla. Ja bih u uvodu htjeo prikazati historijat ove himne i pozvati se na Vaš priznati autoritet, stoga Vas lijepo molim da se udostojite javiti mi jednom dopisnicom gdje bih mogao naći sve ono što Vi o toj himni i uopće o Haydnu napisaste. Ja ću ovu radnju prevesti i na talijanski.

*Najdubljim poštovanjem Vaš
Dobronić*

⁵ Austrijska carska državna himna koju je skladao Joseph Haydn

Ovu autobiografsku isповјед, sastavljenu u studenom 1906. na zahtjev Franje Ksavera Kuhača i njemu posлану, potrebno je upotpuniti izvornom građom i ponešto objasniti.

Dobronić je pohađao tada jedinu školu u Dalmaciji za naobrazbu učitelja: "c.k. muško učiteljište" ili "preparandij" u Arbanasima u neposrednoj blizini Zadra. Učitelji su tada u Dalmaciji bili gotovo jedini djelatnici na području kulture, što je snažno došlo do izražaja upravo u Dobronićevu djelovanju. Učiteljska škola bila je tada trogodišnja, i sve tri godine učio je glazbu.⁶ Znakovito je da je kao đak pri kraju drugog razreda sam vlastoručno (na službenom talijanskom jeziku) 18. lipnja 1895. pisao Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu moleći "popis koji sadrži ono što se uči u ovom glazbenom zavodu".⁷ Odgovor mu je upućen, ali se ne zna što je sadržavao. Ovo je prvi izraz nastojanja oko proširenja sustavne glazbene naobrazbe. Onaj klarinet es (spomenut u "autobiografiji"), što je učio u Jelsi i svirao u jelšanskoj glazbi, nije napustio ni kao đak Učiteljske škole. S malo humora sjećanje na Dobronića opisuje jedan od njegovih kolega ("Marčinko")⁸ u Narodnom listu 1906. (br. 21 i 23, 12. i 19. ožujka) riječima: "Sjećam se, kad sam sa Dobronićem preparandij učio (dapače smo u istoj klupi sjedili, a postelje nam u spavaonici jedna do druge bile), kako sam ga vazda vidjao, gdje prevrće knjige o teoriji glazbe, a za vrieme odmora, ako nije bio uz omiljeni mu glasovir, što je sjegurno imao u rukama svoj nerazdruživi "klarinet". Pa za pokladnih večeri, kad bi nam starješine dozvolile da iza večere u blagovalištu malo proplešemo, opet je bio tu Dobronić, koji je po ciele sate neumorno prebirao plesne komade na svojem "klarinetu". Marljin i oštrotuman đak u svemu, osobitim je zanimanjem volio glazbu, pa kad sam se iza svetog doba djakovanja rastajao s njime, nadao sam se punim pravom njegovu uspjehu i napretku u uzvišenoj glazbenoj struci. I zaista se nisam prevario." U Zadru u kojem je živjela Antunova sestra Andrina kod dalnjih rođaka, a koji je bio glavni grad Dalmacije, sjedište Dalmatinske pokrajinske vlade i Dalmatinskog sabora, bilo je lijepih koncerata gostujućih umjetnika.

⁶ O tome je podnio dokaze Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu 1905. godine pri polaganju ispita

⁷ Arhiv HGZ, br. 204/1895

⁸ Godine 1896. položili su ispit zrelosti na učiteljskoj školi u Arbanasima: Batistić Niko iz Lastova, Grego Petar iz Bola, Kordić Milan iz Tribnja s odlikom; Bombardelli Artur iz Trogira, Danić Josip iz Rogotina, Dobronić Antun iz Jelse, Fabrio Dinko iz Starograda, Fekecs Josip iz Pašmana, Kusijanović Miho iz Mokošice, Lukičević Marko iz Krtola, Marović Ivan iz Bogdašića, Papan Miloš iz Kalugerca, Perković Josip iz Sinja, Popović Ivan iz Gjurmana, Radovčić Petar iz Murvice, Šoljan Vinko iz Starograda, Šokota Antun iz Ždreleca i Valentić Ivan Krstov iz Paga. Nije poznato koji se od njih krije iza pseudonima "Marčinko".

Sav glazbeni život pratio je mladi Dobronić, što spominje u "Autobiografiji". Dok je bio đak u Arbanasima, u Jelsi mu je umro otac Prošper (1895).

Neposredno nakon mature, 28. srpnja 1896. imenovan je "privremenim učiteljem mješovite učione u Gdinju".⁹ Gdinj je neznatno mjesto na hrptu otoka Hvara, tridesetak kilometara istočno od Jelse, što je bilo daleko u doba kad je organizacija pošte u Dalmaciji još bila u povojima, a javnoga prometa osim morem nije bilo. Djece je moglo biti malo, svi u jednom razredu. "Boravak u tom zabitnom mjestanu u velike je prijao mojoj kulturi. Tu bo počeh skladati u čemu me je Matijević samo bodrio". Potrebno je objasniti da je Pavao Matijević (rođen u Starom Gradu na Hvaru 1866) bio svećenik koji se bavio glazbom, u prvom redu crkvenom, kao kapelnik i učitelj pjevanja, najdulje u Dubrovniku.¹⁰ Preveo je neka teoretska djela i napisao kratku nauku o harmoniji i kontrapunktu, te više rasprava iz područja crkvene glazbe. Komponirao je crkvenu glazbu, a od svjetovne "Mladu Hrvaticu" za ženski zbor i harmonij. Dobronića je još kao dječaka poticao da se bavi glazbom. Umro je razmjerno mlađ (1901) u Starome Gradu.

Tijekom školske godine 1896/97. u Gdinju, odnosno u vrijeme školskih praznika, Dobronić je djelovao u rodnoj jelsi. Na Silvestrovo 1896. u "Prostranoj dvorani hrvatske čitaonice" u krasnoj tada novoj općinskoj zgradici (1895) stupiše na novoustrojenu pozornicu mladi tamburaši, pod ravnjanjem mladog učitelja A. Dobronića, kojega ide zasluga, što se je zbor ustanovio. Dobronić je još mlađ, ne broji osamnaestu godinu, ali je dokazao, da imade smisla za glazbu i žaliti je, što joj se ozbiljno ne posveti. Tamburaši su svoju izveli prilično liepo i to sliedeće komade: "Naprej", "Večer na Savi", "Vienac" iz opereta, mazurka "Ja te ljubim", izvadak iz opere "Nikola Zrinjski" "Oj Hrvati". Zatim je sliedio liep i ugordan duet, kojeg su izveli P. Burić i I. Rendić. Oni su odpjevali krasnu pjesmu "Dalmatinski šajkaš" uz pratnju glasovira po učitelju Dobroniću. Prisutno obćinstvo im je odobrilo oduševljenim pljeskanjem ruku.¹¹ Kako se vidi, prvi Dobronićev javni nastup dobro je uspio.

Pošto je u Gdinju poučavao djecu u školskoj godini 1896/97, mlađi učitelj premješten je (28. kolovoza 1897) u Vrisnik, poveće brdsko mjesto nedaleko od Jelse (4-5 km), tako da je mogao svakoga dana dolaziti u Jelsu, što sam spominje u autobiografskim podacima za Kuhača. Uskoro se javno pokazao rezultat djelovanja mlađoga glazbenika. Jelšanska mladež priredila je zabavnu večer u dvorani Hrvatske čitaonice u Jelsi 15. rujna te iste 1897. godine.

9 Svi podaci o imenovanjima i premještajima prema Službeničkom listu, Hrv. drž. arhiv, Zem. vlada, Bogoštovlje i nastava, Personalije, 1589 - Antun Dobronić

10 Narodna enciklopedija, Zagreb s.a. (A. Dobronić); Znameniti i zaslužni Hrvati, Zagreb 1925. (B. Širola)

11 Narodni list, Zadar, 1897, 20. siječnja, br. 6, Naši dopisi osobiti, Jelsa, 6 siječnja

Jelšanski tamburaški zbor izvodio je: 1. A. Dobronić, *Koračnica jelšanskog tamburaškog zbora*. 2. I. Zajc, "Noćni stražar". 3. M.pl. Farkaš, "Sretan imendant". 4. M.pl. Farkaš, izvadak iz "Pustinjakovog zvonca" tercet izvadaju: Dobronović (?), Machiedo, Ivanišević. 5. Dobronić, "Sljepac" pjeva tenor Vicko Grčina uz pratnju tamburaškog zbora. 6. M.pl. Farkaš, "Šumi Marica". - Skladatelju A. Dobroniću bi predana kitica cvieća od jelšanskih krasotica.¹² Jelšanske djevojke očito je oduševio ovaj prvi nastup Dobronića, devetnaestogodišnjaka, kao skladatelja. Izvedene su bile njegove skladbe "Koračnica" za tamburaški zbor i popijevka "Sljepac" za tenor solo uz pratnju tamburaškoga zbora. Nažalost, one nisu poznate; izgubljene su tko zna gdje i kada. Pismeno prijateljujući s glazbeno iskusnim Pavlom Matijevićem Dobronić je proučio Kuhačev "Katekizam glazbe" (prijevod s njemačkoga) i dopisno izrađivao zadatke iz "Priprave k nauci o glazbenoj harmoniji" i "Nauke o glazbenoj harmoniji" Vilka Novaka.

Javni nastupi Dobronićevi zabilježeni su u tisku 1900. godine dva put. Na najveći jelšanski blagdan Vele Gospe (15. kolovoza) sve je po običaju prošlo, samo nam je iztaknuti precizno i vješto odajevanu Fallerovu misu pod ravnjem vrlog učitelja Antuna Dobronića, koji, budi mimogred rečeno, uz svoju učiteljsku službu razvija osobiti talenat na muzikalnom polju. Kano orguljaš naše crkve učitelj jelšanske glazbe u velike je doprinio uspjehu.¹³ Dobronić je, dakle, djelovao i kao orguljaš i voditelj crkvenoga zobra. Izveo je misu Nikole Fallera, ravnatelja zagrebačke opere i skladatelja, što dokazuje da je poznavao što se tada skladalo u dalekom Zagrebu. U rujnu 1900. u Jelsi je, kao i po svim krajevima Hrvatske, bio svečano proslavljen 85. rođendan biskupa i mecene Josipa Jurja Strossmayera. Zaslužan i ugledan općinski načelnik Niko Duboković, pristaša Narodne stranke, uz rodoljubno oduševljenje Jelšana, otkrio je ploču s natpisom "Strossmayerovo šetalište". Navečer je u velikoj plesnoj dvorani čitaonice sliedio koncert, pod vještom upravom nadobudne mlade sile, vriednog i požrtvovnog pučkog učitelja gospodina Antuna Dobronića. Na programu koji je počeo s "Ljubimo te naša diko" od Runjanina izmjenjivale su se rodoljubne pjesme i recitacije.¹⁴

Nedugo poslije ovoga koncerta, 10. listopada iste godine (1900), Dobronić je premješten u Vis kao "privremeni učitelj muške učione", a 5. studenoga iste godine imenovan je "stalnim učiteljem četverorazredne muške škole u Visu", pošto je u Arbanasima položio propisani ispit ospozobljena (stručni ispit).

12 Narodni list, Zadar, 1897, 11. rujna, br. 72; 18. rujna, br. 74, Domaće vesti

13 Narodni list, Zadar, 1900. 17. kolovoza, Domaće vesti, Pišu nam iz Jelse

14 Narodni list, Zadar, 1900, 22 rujna, br. 74, Naši dopisi osobiti

U gradu Visu: *bili smo nešto ospali, kao što se ovdje sve mrtvili podalo, ali oživi naš tamburaški zbor "Lisinski" društva "Viški skup"*. Naime, tijekom 1901. jačala je narodna svijest u smjeru pravaštva i aktiviranja društvenoga života, pa su "ovdašnji rodoljubi" osnovali društvo "Pučka prosvjeta" i u njemu "Viški skup". Dobronić je, poput svoje djelatnosti u Jelsi, osnovao tamburaški zbor u okviru toga društva i dao mu znakovito ime, očito tada slabo poznato u Dalmaciji, "Lisinski". Za Lisinskoga je mogao znati i cijeniti njegovu važnost kao osnivača nacionalnog smjera hrvatske glazbe iz knjige Franje Ksavera Kuhača "Vatroslav Lisinski i njegovo doba" koju je izdala Matica hrvatska u Zagrebu 1887. Koncert održan na Silvestrovo 1901. u Visu imao je velik uspjeh. Koncerat otvorio sborovodja prigodnim slovom na što tamburaši odsviraše našu veličanstvenu hrvatsku himnu, koju svi na nogama slušasmo, a odobravanju i klicanju ni konca ni kraja. Slijedile su glazbene točke: Bozzotti, "Ljubim te" (Polka). Klaić, "Svraćanje". Farkaš, "Vjenac hrv. nar. napjeva". Brož, "Ljubim te" (Mazurka). Brož, "Riječki pometac" uz pratnju tamburaškog zbora pjeva gosp. A. Žitko. Dobronić, "Jelica" (Kolo). Šrabec, "Dalmatinski šajkaš". Brož, "Složno pod hrv. zastavom" (koračnica). Pohvalit nam je kolo "Jelica" sborovodje Dobronića, koje se slušateljstvu veoma svidjelo, tako da ga moradoše opetovati. Naše čestitanje gosp. sborovodji.¹⁵ Kolu "Jelica" izgubio se nažalost svaki trag, kao i drugim Dobronićevim skladbama iz toga vremena za tamburaški zbor. Osim tamburaškoga vodio je i muški pjevački zbor koji je 6. siječnja 1902, tj. samo nekoliko dana poslije tamburaškog koncerta, uz predstavu "dilektantskog kluba" pod ravnanjem gospodina Dobronića krasno odjevao hrvatsku davoriju "S Velebita klik se ori".¹⁶

Kako se vidi, mladi Dobronić bio je obuzet osnivanjem i vođenjem tamburaških zborova, jer je tambura, kako sam veli, "naše gore list" i ima veliku važnost: *Ne samo od hrvatske inteligencije po gradovima i varošima, već i u nekim najzabitnijim selima pučka je tambura, kao najmarkantniji produkt narodne umjetnosti, od muškog i ženskog, od mладог i starog entuziazmom primljena. Ona služi narodu za dokolicu, pa zato joj on u svojoj pjesmi pjeva "Tamburice dangubice moja". Cienim, da će entuziazmu, kojim je ta naša narodna "razbibriga" od svakog primljena, naći pravi uzrok u narodnom ponosu, po kojemu je svakomu svoje najmilije, kao što i u tome, da, što iz duše naroda potječe, naroda se i prihvata.* Instrumente u sastavu tamburaškoga zbora poznao je temeljito, pa je uvidio njihove tehničke mogućnosti i ograničenja u izvedbi skladbi. Na tu temu objavio je svoju prvu raspravu:

15 Hrvatska kruna, Zadar, 1902, 11. siječnja, br. 3, Naši dopisi

16 Narodni list, Zadar, 1902, 18. siječnja, br. 6, Dopisi, Vis, Zabava "dilektantskog kluba"

Stare i nove tambure.¹⁷ Naime, tzv. gradska tambura, koja je bila u upotrebi u više od četiri stotine tamburaških zborova, osnovanih u Hrvatskoj u posljednjih 15 godina zaslugom Milutina pl. Farkaša, tamburaškog zborovođe zagrebačkoga "Kola", imala je mnoge tehničke nedostatke. Upravo je tada u Zagrebu izdao Alfons Gutchi knjigu "Velika teoretično-praktična tamburaška škola", kojom predlaže tehničko dotjerivanje tamburice, tzv. pregradjeni sustav pučkih tambura. Dobronić iznosi svoje mišljenje: *Ako prispolobimo oba sustava, uvidjet ćemo, da noviji, što se tiče obsega glasova, koliko pojedine tambure, toliko ukupnog sabora, i što se tiče lahkoće u izvadjanju raznih intervala u svim priemetima, kao što i glede harmonijske prednosti bugarija i lahkoće prelaza od jedne tambure na drugu, u svemu bez sumnje znatno natkriljuje Farkašev sustav... što je potvrđio i priznati naš muzikolog gospodin Kuhač, nesumnjiv auktoritet. Suprotstavivši se ovime tada opće prihvaćenom Farkaševom sustavu Dobronić je objavio svoj etički stav i životni credo: "Cienim pak, da nije s gorega, ako sada odmah napomenem, da sam pri izradjivanju ovih redaka imao uviek na pameti načelo velikog Sokrata, koji je volio, da on ma što bilo pretrpi za to, što je istinu govorio, nego da istina i najmanje pretrpi za to, što bi ju on premučao."* I doista, mladi entuzijast doskora je pretrpio zbog svog mišljenja o tamburama prvi javni napadaj. Pošto je 1904. objavio u Glazbenom i kazališnom vjesniku članak "Naša tambura sa gledišta ozbiljne glazbene kritike",¹⁸ napao ga je časopis "Tamburica" koji je u Sisku izdavao proizvođač tamburica Janko Stjepušin. U ovom članku Dobronić se svjesno udaljuje od svojeg prethodnog precjenjivanja vrijednosti tamburice i ograničava njezinu ulogu, jer se njome tada htjelo izvoditi simfonije, opere i sl.: *Po našem najdubljem osvjedočenju, tamburica podoba samo za pučke popjevke. To je njezino prvo i najprirodne polje na koje ju moramo opeta postaviti ako ne ćemo da nam se taj narodni amanet iznarodi, jer ovako bo naličimo nepametnim vrtlarima, koji misle da je svaka biljka za svaku vrstu tla i za svako podneblje jednako zgodna. Ovim nije pako tamburici opseg ma ni najmanje skučen, jer naša je pučka glazba što se tiče kvantiteta neiscrpivo more iz kojeg udešavači tamburaških partitura mogu crpati gragje i na pretek. Što je pako najglavnije u svemu ovomu jest to, da će se tu tamburica potpuno naći u svom elementu, i da ćemo ju tek tada moći tugjincu pokazati i prodati ju za ono što ona jest naime: pučko glazbalо.* Članak završava citatom iz romana "Dva svijeta" Vjenceslava Novaka:¹⁹ *Budimo rodoljubi, štujmo, ljubimo i umrimo za Hrvatsku, hulja tko zataji svoje hrvatsko ime, ali pohrlimo s tim svetim imenom u svijet obrazovanih naroda, nastojmo se na-*

17 Narodni list, Zadar, 1901, 30. studenoga i 4. prosinca, br. 96, 97

18 Glazbeni i kazališni vjesnik, Rijeka, 1904, god. I, br. 6 i 7

ći po svojoj kulturi s njima u jednom kolu u kojem svojim tamburicama ne ćemo nikada uloviti mjesto. U "Tamburici" je o Dobronićevom članku pisao Milan Stahuljak, profesor iz Varaždina, ističući da se njegov prvi članak "Stare i nove tambure" više ne može upotrebljavati kao reklama za Gutschyjev sustav pregrađenih tambura i zalažući se za tamburicu u svim vidovima i prilikama²⁰. Na to je urednik Glazbenog i kazališnog vjesnika, skladatelj i dirigent Andro Mitrović "Otvorenim pismom velećijenjenom gospodinu gosp. Miljanu Stahuljaku, profesoru u Varaždinu" obrazložio Dobronićeve stajalište u interesu unapređenja hrvatske glazbene kulture.²¹

Usporedno s tim teoretskim raspravama, ali bez veze s njima, ugasio se Dobronićev tamburaški zbor "Lisinski", kao i pjevački zbor u Visu, jer je zbog teških političkih borba i stranačkih podvala u tom gradu i općini ("zbog mizernih lokalnih razmirica"²²) prestalo djelovati rodoljubno-prosvjetno društvo "Viški skup", odnosno "Pučka prosvjeta", u okviru kojega je Dobronić vodio glazbene sastave. Razumljivo je da je mladi učitelj, snažno zauzet u kulturnom i javnom životu male sredine, bio meta stranačkih prepucavanja "pravaša" (u "Viškom skupu") i "autonomija-narodnjaka" (u "Pučkoj prosvjeti") u Visu, pa i u rođnoj Jelsi, jer je politička nesnošljivost među strankama u tim godinama svuda rasla. Zamjeravalo se anonimnim dopisima u pravaškim novinama "Hrvatska kruna", na pr., da se "pod njegovom upravom pjevaju talijanske romance", kao i neki danas nerazjašnjivi "slučaj".²³ Novine su češće spominjale loše odnose u Visu, na pr. 1904. godine: "20. travnja. Nastavak nereda u viškoj općini."²⁴

Dobronićev polet, agilnost i angažman nikad nisu jenjavali, ni u starijoj životnoj dobi, a kamo li u dvadesetim godinama života. Kao učitelj, bitno zainteresiran za svoju struku, zalagao se za rješavanje problema tadašnje škole. Godine 1902. objavio je u "Napretku", stručnom glasniku Hrvatskoga pedagoško-književnoga zabora u Zagrebu, raspravu "Alkoholizam i škola".²⁵ Zalagao se za odgojnju funkciju pučke (osnovne) škole i razložio svoj stav 1903. u članku "Načelo praktičnog odgoja spram temeljne zadaće pučke škole"²⁶, među ostalim, riječima: *Ovi zahtjevi (naobrazba za racionalno težaštvo*

19 Matica hrvatska, Zagreb, 1901, str. 221

20 Tamburica, Sisak, 1905, br. 4 i 5

21 Glazbeni i kazališni vjesnik, Rijeka, 1904, br. 8-9

22 Autobiografski podaci u pismu Kuhaču

23 Hrvatska kruna, Zadar, 1902, 21. svibnja, br. 40, Naši dopisi; 4. lipnja, br. 44, Naši dopisi; 21. lipnja, br. 49, Priobćeno Gospodinu Kuljiš Tomi cand. jur., Štajerski Gradac

24 Narodni list, Zadar, 1904, 27. travnja, br. 34, Naši dopisi

25 Napredak, Zagreb 1902, teč. XLIII, br. 50-52, str. 796, 809, 826

26 Učiteljski glas, Split, 1903, god. V, br. 5-7

ili sl.) ne slažu se sa svrhom pučke škole, koju je ljudski rod utemeljio u prvom redu zato, da nadomjesti i popuni domaći uzgoj, te kao takova mora da bude eminentno uzgojna ustanova... Prema tomu mi pučki učitelji nemamo da uzgajamo nikakve zanatnike, nego ljudе, koji će kad izagju iz naših ruku biti sposobni da budu ljudi. Iste je godine objavio poveću radnju iz metodičke nastave matematike: "Monografska metoda pri početnoj računstvenoj obuci".²⁷

I izvan škole Dobronićev je život u Visu bio ispunjen intenzivnim radom i učenjem. Izrađivao je 1903/1904. zadatke iz harmonije po nekoj talijanskoj školi, 1905. i dalje "Harmonijske vježbe po Foersteru i kontrapunktističke po Jadassohnu".²⁸ Iz pisma Kuhaču (autobiografski podaci) doznaće se da je na savjet Josipa Hatzea, mладог skladatelja u Splitu, studirao glasovir po programu glasovirske škole konzervatorija u Pesaru, a više stupnjeve po školi B. Cesija, ravnatelja konzervatorija u Napulju, čime je upoznao veliku literaturu klasična na polju glazbe. Česti susreti u Splitu s Josipom Hatzeom, koji je od 1898-1902. studirao kompoziciju u Pesaru kod znamenitoga talijanskog skladatelja Pietra Mascagnija, širili su mu poglede, "izoštrili ukus". "On je onaj, koji me je naučio muziku umjetnički posmatrati". Odrazio se to na više članaka-raspravica iz tadašnje problematike hrvatske glazbe, koji su objavljivani jedan za drugim u tada novom stručnom glazbenom časopisu "Glazbenom i kazališnom vjesniku". U njima je Dobronić iznosio jasno oblikovane stavove i poglede, kojima je zacrtao principijalni temelj svoga stvaralačkoga rada cijelog života. Smjer je bio određen već mottom prvoga članka *O "narodnom duhu" u našoj umjetničkoj glazbi*,²⁹ citatom iz Kuhačeve knjige "Vatroslav Lisinski i njegovo doba" koji glasi: *Tom prigodom reče Gaj ove znamenite riječi: "Time smo, braćo i domorodci, temelj udarili hrvatskoj muzici, pravac joj naznačili, neka se ono što se nova stvari, stvari u duhu našega puka, ali ne tako prosto i naivno, kao što puk, već gospodski, fino i po pravilih umjetnosti i estetike; tada ćemo doći do onoga, što drugi narodi ne imaju, do prave narodne muzike."* Dobronić nakon kritičkoga osvrta na tadašnje stanje u hrvatskoj glazbi završava ovaj članak zaključkom... *da narodni duh ne isključuje pravu umjetnost, naprotiv, da je samo ona kompozicija u pravom smislu narodna, koja je istodobno umjetnički lijepa i savršena.*

U drugom članku pod malo bombastičnim naslovom "Naši glazbeni parašiti"³⁰ 26-godišnji Dobronić vrlo zrelo prikazuje stanje u Dalmaciji (možda

27 Napredak, Zagreb, 1903, teč. XLIV, br. 28, 30, 31, str. 441, 475, 488

28 Omašni svesci u ostavštini

29 Glazbeni i kazališni vjesnik, god. I, Rijeka, 8. ožujka 1904, br. 2

30 Glazbeni i kazališni vjesnik, Rijeka, 15. travnja 1904, br. 3

i u Hrvatskoj?) gdje kao učitelji glazbe zaradjuju kruh mnogobrojni stranci-neznačice (ne spominje nijednu narodnost, ali vjerojatno misli na Talijane i Čehe) koji svojom nesposobnošću onemogućuju da se naši mlađi ljudi obrazuju i razvijaju svoje talente, čime bi sebi kod svoje kuće stvorili egzistenciju. Članak je tako zanimljiv kao slika tadašnjih prilika i idealističkog stremljenja mlađog učitelja-entuzijasta, da je vrijedno pročitati bar njegove dijelove:

Nema sumnje, da je narod u našoj Dalmaciji u opće nježnih, pače ženskih osjećaja. Priroda ga je od vajkada obdarila pojastim grlom; stoljetno buktanje sinjeg mora i slatki šum miomirisnog pramaljetnog lahora, kao da mu je za čudo pooštilo glazbeni sluh. Dodamo li k tomu i prirodno bogatstvo, kojim se Dalmacija odlikuje, zar ne moramo doći do zaključka, da bi uz te uvjete morala glazba kod nas cvasti kao malo gdje? Ipak veoma ih je malo, o kojima se može reći da imaju smisla za nju, a još manje, koji ju pravom osjećaju i cijene. Masa bo, u svojoj ogromnoj većini, ili je ne shvaća ili se zagrijava samo za glazbom, koja je kud i kamo daleko od pravog ideala glazbenog umijenja.

Ali sad i ne htijući, nameće mi se pitanje, što je uzrok svemu tome, koji je povod toj anomaliji?

Jamačno veoma jednostavan: masa je naime kod nas takova, jer uopće nema nikakvog glazbenog odgoja! Pojedinci pako, koji se odlikuju sasma krivim ili jednostranim i površnim glazbenim odgojem, bez sumnje su najveća zapreka razvoju tog najidealnijeg umijenja. Pravi ljubitelji i poznavaoci te, po Bacciniovom mijenju, Prometeove iskre donesene iz samog Olimpa bogova za sreću umrlih, kod nas veoma su rijetke, da, prave bijele vrane!

Promotrimo li malo dublje sve okolnosti i svrhnemo li pogledom koji decenij natrag, uvidjet ćemo, da mi ipak nijesmo krivi svem ovom zlu, već da je ono, kao i ne malo drugih, kod nas importirano po svakojako našoj braći i nebraći.

Muslim, da je to odviše jasno, a da bi trebao mnogo dangubiti, da to dokažem. Skoro svi učitelji glazbe, pjevanja i glasoviranja kod nas ponajviše su stranci. Tomu smo donekle krivi i mi, koji nijesmo znali za naše potrebe uzgojiti dovoljnog podmlatka.....

...uvjeren sam, da većina došljaka dodoše k nama ne iz ljubavi spram nama i našeg napretka, već samo trbuhom za kruhom, a što je pak najgore, jest, da se dotičnici uopće nijesu posvetili glazbi iz onog bogodanog nadahnuća i ljubavi za umjetnost (jedina ljubav koja umjetnika umjetnikom čini), već da se ogromna većina istih posvetila (?) glazbi spram one: "Hej Turčine, za nevolju kume".

Imao sam prigodu vidjeti svjedodžbe nekolicine tih sretno prisjelih nam umjetnika. Znadeš u čemu se sastoji njihovo školovanje? - Ponajviše u tome,

da su negdje u njihovoј domovini bili čak i kaprali koje vojničke glazbe, koje su nauke prije toga prošli ili što su prije toga bili, to malo tko može i smije da iznese, jer dakako u tome nema ni zere muzike.....

Kad bi mi unaprijed strogo pazili da više ne uvadjam takovih nametnica, a da se nazočnih što prije otresemo, sjegurno je, da bi se na posao glazbenih meštara odlučilo ne malo naših mlađića, tim više što bi tako mogli biti sjegurni da im ne će kruh u svojoj kući poslati. Ovako dočim danomice propadaju naši glazbeni talenti, kojih jamačno ima ne malo....

Da se pako unaprijeđ bar donekle izvida ta rak-rana, ne preostaje drugo, nego, preporučiti upravama naših gradskih muzika, pjevačkih i glazbenih društava, da budu nadasve oprezni kod uvađanja stranih kapelnika, da se ne puštaju zavesti od svjedočaba privatnih društava, koje dotični prositelj podnese.... K tomu bilo bi željeti, da se s nadošlim kapelnicima ne sklapaju pogodbe za vječnost, kako se ne malo puta događa...

U onim mjestima, gdje se med djecom ili mlađicima pojavi koji očiti glazbeni talenat, bilo bi najpametnije otposlat ga da se glazbeno usavrši, pa ako u istoga ne bi za to dostajala sredstva, dužnost bi bila naših občina, društava i imućnih roditelja, žrtvovati se, e da tako u svom krugu budu mogli jednom imati glazbenika, koji će kao "Naše gore list" i iz same nostalгије uprijeti, da se iščupa glazbeni korov i obradi glazbeno polje, koje je kod nas žalivože skoro neuzorano.

Dao Bog, da ove moje riječi toj akciji postave temelj.

Treći u ovom nizu članka naslovljen je "Naša glazbena publika".³¹ Dobronić iznosi kako ljudi smatraju da glazba služi "da se čovjek ne dosadi... A kad se pomisli da tako nisko svača tu bogodanu umjetnost ne samo prost i neuk, ma i ogromna većina naše inteligencije, zar ne da je to činjenica, koja svakom iskrenom ljubitelju glazbe mora zadavati ne malu brigu, zar ne, da je to činjenica, koja ubija polet svakome, koji bi htjeo tu masu glazbeno uzgajati?! Predlaže da se glazba uči u realkama i gimnazijama, kako je već provedeno u svim srednjim školama Francuske i Njemačke, i u sjevernim pokrajinama Austrije. Članak zaključuje riječima:

Molim, da mi se ne zamjere iskrene ove riječi, na koje se teškom mukom i s najvećim samoprijegorom odlučujem i koje potječu samo iz ljubavi spram što boljeg i što solidnijeg rada oko razvoja bogodanog glazbenog nam umijenja. Muslim, da će svatko moći veoma lako razabrati namjere u ovom, pa i u predašnjim mojim člancima u ovom mjestu pečatanim, spomenem li, da ja nijesam glazbenik po zanatu, pa da od svega ovoga pisanja meni nema ni direktne ni indirektnе koristi.

³¹ Glazbeni i kazališni vjesnik, Rijeka, 1904, br. 5.

Stavljam na dušu ovo malo riječi onima, koji su u prigodi, da s glazbenim umijenjem dođu u susret pućkom vaspitanju i zaključujem s usklikom "Bit će bolje, mićimo se samo".

Četvrti je članak ovoga niza u istom stručnom časopisu "Naša tamburica sa gledišta ozbiljne glazbene kritike", o kojemu je bilo govora u vezi s tamburaškim zborovima.

Godine 1905. postigao je Dobronić prve formalne rezultate svog intenzivnog samoobrazovanja i dijelom dopisnog učenja raznih disciplina glazbene umjetnosti. U Glazbenoj školi Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu položio je 11. ožujka 1905. propisani ispit i proglašen je "sposobnim za predavanje u pjevanju kod srednjih škola i učiteljskog obrazovališta i kod viših pućkih škola uz upotrebljavanje hrvatskoga ili srbskoga jezika".³² Ispitivatelj za sva tri obvezna predmeta (pjevanje, nauk o sazvučju i povjest glazbe) bio je Vilko Novak. U jesen te godine (11. studenoga 1905) kod c. k. ispitnog povjereništva za opće pučke i za građanske škole u Arbanasima "Kandidat Dobronić Antun proglašen je s odlikom ospozobljenim za poučavanje glasovira kao neobavezne nauke u građanskim školama".³³ Stekao je, dakle, kvalifikacije učitelja pjevanja i glasovira, pa više ne bi mogao reći da nije glazbenik po zanatu, kako je napisao samo godinu prije toga.

Marljivo je pisao stručne članke: Nekoje misli o školskoj nastavi u pjevanju;³⁴ Udisavanje i izdisavanje pri pjevanju; Kakav je, a kakav bi trebao da bude kućni glazbeni odgoj³⁵ (Par riječi našim roditeljima o kućnom glazbenom uzgoju njihove djece); Programi naših glazbenih produkcija;³⁶ Naučna osnova za obuku u pjevanju u srednjim školama.³⁷ O ciklusu romanca "Proljetni lahoti" svog prijatelja i učitelja Josipa Hatzea objavio je "estetsko glazbenu studiju".³⁸ Što je još zanimljivije, na istu temu održao je javno predavanje u Sarajevu 13. lipnja 1905. godine, u organizaciji Učiteljskog društva za grad Sarajevo. Hatzea je usporedio s Lisinskim, analizirao tekstove i glazbu svake pojedine romance i sam svaku otpjevao uz vlastitu pratnju na glasoviru. Sarajevska publika nešto slična nije još imala prilike čuti i bila je oduševljena, o čemu su pisale novine u Mostaru, Zadru i Zagrebu.³⁹ Svakako, lijepa gesta učenika prema učitelju-vršnjaku. U jesen

32 Arhiv Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu, Zapisnik o uspjehu učiteljskih izpita u Glazbenoj školi hrv. zem. glazbenoga zavoda u Zagrebu; broj 60 Dobronić Antun

33 Narodni list, Zadar, ? studeni 1905. Ispiti

34 Školski vjesnik, Sarajevo, 1905, str. 283-287

35 Narodni list, Zadar, 1906, 12-19. ožujka, br. 21-23

36 Glazbeni vjesnik, Zagreb, 1906, br. 6-7

37 Glazbeni vjesnik, Zagreb, 1906, br. 5-6 i 7-12

38 Glazbeni glasnik, 1905, br. 8-12, str. 70-77

39 Osvit, Mostar 24. VI 1905; Obzor, Zagreb 27. VI. 1905; Narodni list, Zadar 28. VI. 1905.

1905. bilo je najavljen još jedno Dobronićovo predavanje, i to u Zagrebu, u glazbenom društvu "Kolo": "Karakteristike i komparacija među starocrkvenim i modernim dur i moll diatoničnim glazbenim sistemom".⁴⁰ Zbog političkih nemira u Zagrebu predavanje nije bilo održano, ali je doskora objavljeno u opširnoj studiji "Bitna obilježja starocrkvenog i modernog glazbenog sistema i njihove razlike", u koju su uključena još neka predavanja na srodnu temu.⁴¹ Nastojao je unaprijediti tadašnju crkvenu glazbu raspravicom "Za reformu naše crkvene muzike".⁴²

Dobronić intenzivno prati glazbena i kulturna događanja u Zagrebu i u Dalmaciji. Glazbenik Vilhar mu piše 26. svibnja 1906. iz Zagreba: "Odlični gospodine! Mojih glasbotvorina - osim manjih edicija - izašlo je stampom do sada četiri knjige. Osim toga naredna opera "Smiljana" i mnoge druge stvari. Izvolite mi javiti, što već imate, a što neimate, poslao bih Vam dragovljno. U obče Vas kano uvaženog rodoljuba molim, da moj rad, jedini pravo hrvatski, preporučite dalmatinskim Hrvatima. Sa izrazom neogničenog poštovanja F.S. Vilhar, Rainerova ulica 11. Dr. Branko Drechsler (Vodnik), urednik časopisa "Savremenik", 13. VI 1906. također iz Zagreba piše među ostalim: "Ja ču početkom sljedećeg mjeseca jamačno doći i na Vis, da ga posjetim. Ne biste li mogli učiniti što za proširenje "Savremenika". List je siguran - ali abonenata malo".⁴³ U novinama "Hrvatska Rieč", koje su izlazile u Šibeniku, objavio je jedan Dobronićev suučenik iz učiteljske škole u Arbanasima, pod pseudonimom Marčinko, podlistak s nastavkom "Pučki učitelj - glazbenik". Uz već spomenute uspomene iz internatskog života i najbrajanje Dobronićeve široke djelatnosti piše da je komponirao nekoliko zborova i jedno kolo za tamburice, izdano nakladom Guchi-a u Zagrebu. Zborovi iz ovog razdoblja nisu poznati. Pod kolom se očito misli kolo "Jelica", izvedeno na Silvestrovo 1901. u Visu. Alfons Gutschy bio je nakladnik literature za tamburice, ali izdanje kola "Jelice" nije nađeno.

Velika promjena u Dobronićevu životu dogodila se u ljetu 1906. godine. Odlukom Pokrajinskog školskog vijeća u Zadru od 10. srpnja bio je prepremješten u Drniš kao "stalni nadučitelj dvorazredne muške opće pučke škole". Prema tradiciji u Hatzeovoj obitelji Dobroniću je bilo daleko dolaziti na pouku Hatzeu preko mora s dalekog Visa, pa je tražio premještaj u Drniš koji je sa Splitom bio spojen željeznicom. Iz Drniša je tri put tjedno dolazio u Split na satove iz harmonije, kontrapunkta i kompozicije. Hatzeu u nevolji

40 Narodni list, Zadar, 1905, 21. rujna, br. 75, Domaće vesti, Glasbeno predavanje našeg zemljaka.

41 Glazbeni glasnik, Zagreb, 1906, br. 5-6 i 7-12

42 Glazbeni vjesnik, Zagreb, 1906, br. 1-2 i 3-4

43 Dopisnice u ostavštini

zbog slabljenja kćerkice prijateljski se odužio time što mu je u Drnišu našao dojilju, a pisma je završavao s "Vaš ljubeći Vas do groba".⁴⁴

Dobronić se oprostio od Visa 20. kolovoza, kad je ukratko ocijenjen njegov šestogodišnji rad u tom gradu: *O d l a z a k v r i e d n o g u č i t e l j a . D a n a s s e o d i e l i o d n a s v r i e d n i u č i t e l j g o s p . A n t u n D o b r o n i č . I d e u D r n i š , g d j e j e b i o i m e n o v a n n a d u č i t e l j e m o n e p u č k e š k o l e . N j e g o v o r e v n o i p o ž r t v o v n o v i š e g o d i š n j e u č i t e l j e v a n j e n a V i s u b i l o j e n a g r ađe n o l j u b a v l j u n j e g o v i h u č e n i k a , a n j e g o v z n ač a j i i s k r e n o s t p r i b a v l i s u m u s i m p a t i j a k o d o v dješnj e g g r ađ a n s t v a . B i o j e j e d a n o d p o k r e t a č a " P u č k e P r o s v j e t e " , u k o j o j j e a g i l n o i p o ž r t v o v n o r a d i o i u k o j o j j e o n b i o u s t a n o v i o p j e v a č k i i t a m b u r a š k i z b o r i i s t i m a r a v n a o . N j e m u p a k o m o r a s e z a h v a l i t i , a k o s a d a n a š i t e ž a c i i r a d n i c i p j e v a j u b e z b r o j l i e p i h d o m o l j u b n i h p j e s a m a , i a k o d a n a s č u j e m o i u " M a l o j b a n d i " - k u l i D o j m i j e v o j (t a l i j a n a š a - o p . a u t .) - h r v a t s k u p j e s m u . A l i n e s a m o d a j e , u z s d u š n o v r š e n j e s v o j i h z v a n ič n i h d už n o s t i , n e u m o r n o r a d i o n a p o l j u p u č k e p r o s v j e t e , v eć s e j e z n a o t o l i k o b a v i t i g l a z b e n i m u m j eć e m , d a j e r i e d k o m s v o j o m m a r l j i v o š c u p o s t a o v r i e d a n g l a z b e n i k . T o l i k o j e o n v eć c i e n j e n u g l a z b e n o m s v i e t u , d a j e b i o p o z v a n z a u r e d n i k a " G l a z b e n o g V j e s t n i k a " u Z a g r e b u , a i z n a t n i j i n a š i g l a s b e n i c i š a l j u m u s v o j e r a d n j e n a o c j e n u . U v j e r e n i s m o , d a će g o s p . D o b r o n i č s v o j o m ž e l j e z n o m v o l j o m i l j u b a v l j u z a m u z i k u p o d p u n o u s p j e t i . R a d u j e m o s e D r n i š a n i m a , s t o s u u g . D o b r o n i č u s t e k l i d o b r u s i l u , a m i m u n a r a s t a n k u k l i c e m o : S B o g o m u č i t e l j u ! - V i š a n i . "⁴⁵*

U vremenskom razmaku između imenovanja (10. srpnja) i nastupa službe u Visu Dobronić je bio u Zagrebu 2. i 3. rujna 1906. na "prvom hrvatskom svesokolskom sletu", koji je bio velika manifestacija povezanosti dalmatinskih Hrvata sa Zagrebom, središtem svih Hrvata. Sam opisuje doživljaj: *P r i g o d o m s v e s o k o l s k o g s l e t a h o d o č a s t i h u Z a g r e b i t u s e z a d r ž a h p u n i h d v a d e s e t a k d a n a . . . U d r u š t v u k o m p o n i s t e g g . M i t r o v i č a p o s j e t i h s t a r i n u g . K u h a č a . . . Č e s t i t i s t a r i n a p r i m i o j e m o j u m a l e n k o s t s n a j v eć o m p r i j a z n o š c u , oč i t o v a m i s v o j e p r i z n a n j e n a d d o j a k o š n i m r a d o m n a p o l j u m u z i k e , t e i z j e d n e k u t i j e i z v a d i p o d a t k e , k o j e j e o m e n i s a k u p i o k a o o g l a z b e n o m p i s c u z a n j e g o v b u d ući " L e k s i k o n h r v . g l a z b e n i k a " . N a k o n t a k o s r d a č n o g a s u s r e t a z ačuđuje promjena odnosa staroga Kuhača prema mladome Dobroniću, koja se donekle može razumjeti iz početka pisma što ga je Kuhač uputio Dobroniću u Drniš 23. studenog 1907. godine:⁴⁶ *C i e n j e n i g o s p o d i n e ! P r i m i o s a m V a ū p o ř i l j k u , o d n o s n o V a ū r u k o p i s " N a š a r e p r o d u k t i v n a g l a z b e n a u m j e n o s t " , u v e z a n u u k o r i c e . . . O m a ū n o v u V a ū r a d n j u n e m o g u p r oč i t a t i , j e r b o l u j e m v eć d u l j e v r e m e n a . U t o m m o m s t a n j u n a j m i l i j e m i j e , k a d m e l j u d i p u s t e n a m i r u . J a s a m s v o j e u č i n i o , k a k o s a m b o l j e i p a t r o i t i č n i j e z n a o i**

⁴⁴ Branko Radica, Josip Hatze, Split 1989, str. 50

⁴⁵ Narodni list, Zadar, 1906, 27. kolovoza, br. 69, Naši dopisi

u m i o , a p o š t o m e n i m a l o n e t j e Š i n a s t o j a n j e s a d a š n j e g n a r a š t a j a , k o j i h oće s v e d a r u ř i , Š t o s u p r e d j i n a ř i i Š t o s m o m i s a z i d a l i , t o m e i n e z a n i m a n i m a l o , Š t o s e z b i v a n a n a ř e m g l a z b e n o m p o l j u , v eć s a m o b i l j e ř i m k a o l e k s i k o g r a f t a j n i m a l o s p a s o n o s n i r a d . " B o l e s t a n i č a n g r i z a v s t a r a c n a k o n i z r a z i t o g n e r a z u m i j e v a n j a , n i z a n e t a k t i č n o s t i i z a m j e r k i (n a p r . : " V i z a g o v a r a t e s v a g d j e t a k o z v a n u k l a s i č n u t . j . i n t e r n a c i o n a l n u g l a z b u , a n e n a ř u h r v a t s k u ") p i s m o z a v r ř a v a p o t p i s o m : " F r . S . K u h a č , p r v i m u z i k o l o g n e s a m o u H r v a t a , n e g o i u N i e m a c a i u T a l i j a n a " .

Prilike u dalmatinskoj Zagori bile su još teže nego na otocima. Novine pišu o gladi, žeđi jer nema vode, zapuštenosti pučanstva, iako je pučka škola u Drnišu postojala tada već devedest (po nekim: stotinu) godina.

Premještaj i potpuno nov ambient u kojem se Dobronić našao, nimalo nisu smanjili njegovu zauzetost oko pitanja glazbe. Već početkom 1906. godine počeo je izlaziti niz njegovih članaka pod zajedničkim naslovom "Glažbena paljetkovana" (paljetkovanje = pabirčenje) koji se nastavio i u 1907. godini.⁴⁸ Naslovi su im: Naše glazbene prilike i neprilike; Gdje valja tražiti glavni povod našem glazbenom zastoju; Zborovođa; Naša pjevačka i ina glazbena društva; Naše glazbene kritike; Naše glazbene produkcije; Glazba kao vaspitni faktor pojedinca i društva.⁴⁹ Kad je Franjo Lederer, učitelj pjevanja i glazbe, u Dubrovniku objavio knjigu "Pouka u pjevanju za pre-parandije", Dobronić ju je iscrpljeno analizirao i prikazao, i nije se složio s Ledererovom metodom.⁵⁰

Dobronić se i u Drnišu bavio crkvenom glazbom. U prvom godištu (1907) "Svete Cecilije", specijaliziranog časopisa za crkvenu glazbu, objavio je članke "Orguljaštvo po Dalmaciji" i "Orgulje u Dalmaciji".⁵¹ Doskora je bio izabran članom središnjeg društvenog odbora "Cecilijanskog društva" u Zagrebu.⁵²

Ljeto 1907. proveo je u rodnoj Jelsi i za blagdan Vele Gospe organizirao koncert u kojem je sam uspješno sudjelovao. Novine su zabilježile: *Gosp. A. Dobronić, na poziv odbora, rado se odazvao, te izvježbao sve izvodjače,*

⁴⁶ Arhiv HAZU, XVII 3/1, D 63

⁴⁷ Rukopis nije poznat

⁴⁸ Pjevački vjesnik, Zagreb 1906, br. 1-2, br. 3, br. 4, br. 6; 1907, br. 2, br. 9

⁴⁹ Smotra dalmatinska, dodatak "Objavitelja dalmatinskog", Zadar, 1907, br. 74, 75, 76 (14. do 21. rujna)

⁵⁰ Glasbeno pismo (F. Lederer, Teoretično-praktična pouka u pjevanju), Narodni list, Zadar, 1906, br. 21, 22, 23 (16. do 19. ožujka); Osrt na protukritiku G. Glavočića o "Pouci u pjevanju" Fr. Lederera, Hrvatska Kruna, Zadar, 1907, br. 130, 131, 133, 135, 136, 137 (26. lipnja do 12. srpnja)

⁵¹ Sveta Cecilija, Zagreb, 1907, br. 3*(svibanj) i br. 5 (srpanj)

⁵² Učiteljski glas, Šibenik, 1907, 15. prosinca, br. 11-12

tako da njemu uprav treba priznati glavnu zaslugu za ukupni uspjeh koncerta.⁵³ S gospođicom Dragom Žanković svirao je četveroručno Dvoržakov "Slavenski ples". Pjevali su gospođa Emilia Franceschi (iz "Traviate") i gospođa M. Vučić i B. Zulić (Hatzeove romance). Na glasoviru svirala je solo gospođica Zorka Carić ("Srpsku fantaziju"). Iste je godine putovao u Trst, gdje se oduševio vrsnoćom izvedbi u tršćanskoj operi i nastave u glazbenoj školi "Tartini", o čemu je po povratku objavio pismo u novinama tršćanskih i istarskih Hrvata "Balkan", koje su izlazile u "Trstu".⁵⁴ Pratio je izdanja s područja glazbe objavljuvana u Hrvatskoj, i o njima pisao prikaze i kritike u "Savremeniku", uglednom časopisu Društva hrvatskih književnika u Zagrebu,⁵⁵ te u "Glazbenom vjesniku".⁵⁶

Dobronić u tridesetoj godini života, 1908., dosegao je vjerojatno vrhunac svoje aktivnosti usmjerene prema javnosti: objavio je dvije (omanje) knjige iz teorije glazbe i jednu skladbu, osnovao je pjevačko društvo i sakupio zbirku pučkih popijevaka iz Dalmacije.

Knjige je Dobronić izdao u vlastitoj nakladi, u Drnišu, pozivajući čitatelje da se pretplate ili da dobiju knjige pouzećem.⁵⁷ Jedna je knjiga tiskana u Zagrebu (Tiskara C. Albrecht - Marović i Dečak), a druga u Sarajevu (Tiskara Vogler). Prva knjiga ima naslov "Predavanja iz povjesti i estetike muzike", a druga "Naše glazbene prilike i neprilike". Krajnji je cilj jedne i druge poučno-didaktički, odnosno prosvjetiteljski. U predgovoru "Naših glazbenih prilika i neprilika" pisac to jasno iznosi: *Opaža se, da ogromna većina naših za glazbenu umjetnost dobro disponovanih diletanata nije snabdjevena ni najmanjom zalihom elementarne glazbene teorije. Ipak je davno ustvrgjeno e je praksa bez teorije, brod bez kormila. Da bar donekle doskočim toj ljutoj glazbenoj boljetici, toj tmici koja jamačno nije bez štetnog utjecaja na ukupni razvoj naše muzičke umjetnosti, pokušah da napišem ovu radnjicu, kojom htjedoh da našim glazbenim diletantima u preglednoj formi i u krupnim potezima sintetiziram logičnu bazu savremene muzičke umjetnosti.* U pet poglavljia prikazuje ljestvice u "starocrvenom" i u "modernom" glazbenom sistemu, što mu je bila tema već nekih prethodnih radova. Prva knjiga te vrste u Dalmaciji pobudila je veliko zanimanje, i pozitivno je ocijenjena

53 Narodni list, Zadar, 1907, 22. kolovoza, br. 67, Naši dopisi, Jelsa 16. kolovoza, Zabava naše omladine

54 Balkan, Trst, 1907, god. I, br. 62

55 Savremenik, Zagreb, 1906, br. 7-8, br. 11-12; 1907, br. 3, br. 4, br. 6, br. 8, br. 9, br. 12

56 Glazbeni vjesnik, Zagreb, 1907, br. 2, br. 3

57 Narodni list, Zadar, 24. svibnja 1908; Smotra Dalmatinska, Zadar, 3. lipnja 1908.

i prikazana u raznim glasilima.⁵⁸ Druga opsežnija knjižica (132 strane) "Naše glazbene prilike i neprilike" bila je najavljeni na posljednjoj strani prve. Namjera autora istaknuta je u predgovoru: *U kratko, knjizi je svrha: Popularizovanje prave muzičke ljepote. Namijenjena je ne samo glazbenim diletantima, nego uopće i ostalom razumnom a u glazbi nenaobraženom općinstvu. Pisana je popularno. Nije mi do toga da se opravdavam rad svojih nakana, jer cijala knjiga, mislim, jasno svjedoči, te mi nije nego samo do toga, da po svojim slabim silama doprinesem kamicak dogradjivanja muzičke nam zgrade.* U knjizi se daju preporuke na što bi sve trebalo paziti da se izgrade: *Naš glazbeni život, Naša glazbena društva i Naša crkvena muzika* (s nizom podtema), i da budu na doličnoj umjetničkoj razini. Budući da je knjiga sasvim neobična po svojoj svrsi i koncepciji i bez sumnje bila dobrodošla u tadašnjoj situaciji i duhovnoj klimi, i o njoj se dosta pisalo.⁵⁹ "Predavanja iz povijesti i estetike muzike" su seriozna studija o glazbenim sistemima počevši od gregorijanskih korala do suvremenih tonaliteta.

U to je doba vladao običaj da prijatelji obilježe pjesmom svaki važniji događaj nesamo u javnom, već i u privatnom životu pojedinca, pa u tadašnjim novinama i časopisima ima mnogo prigodnica. Dobronić je na svoj način počastio vjenčanje svog prijatelja uglednog Jelšanina Jurja Dubokovića s Ecijom Carić, također iz ugledne jelšanske obitelji. Prviput je objavio (u vlastitoj nakladi, Drniš 1908) jednu svoju skladbu: romanu za sitno grlo (soprano ili tenor) uz glasovirsku pratnju "Majskim cv'jećem", na stihove svog drniškog prijatelja liječnika, književnika i pjevača dra Filipa Marušića. Župnik u Diklu M. Č. (Mijo Čurković) pisao je o romanci: *Žao mi je da naši listovi niesu ju oglasili, a možda čednost samoga skladatelja nije se za to pobrinula. Neće se valjda dati na žao auktoru ako progovorim dve riječi o njoj... Sve je izvorno u formi i u pratnji; melodija liepa i svježa, jednostavna ali sentimentalna, razvoj korektan i naravan, jednom riječi: Romanca je krasna.*⁶⁰ Iza toga je "Pjevački vjesnik" objavio "poziv na pretplatu".⁶¹ Isti župnik, sklon glazbi, objavio je da Dobronić ima već šest romanca ("Sumorni akordi"). *Nadje li nakladnika - a morao bi ga naći barem kod kojega od*

58 Sloboda, Split, 3. srpnja 1908, Stjepan Roca; Narodni list, Zadar, 17. kolovoza 1908, Gj. H. Nazor; Škola, Zagreb, 1908, br. 7-8, Božidar Širola; Napredak, Zagreb, 1908, br. 7, - zor; Savremenik, Zagreb, 1908, br. 8, G.N.

59 Narodni list, Zadar, 1908, 26. listopada, G Glavočić; Glas Matice Hrvatske, Zagreb, 1908, br. 16-17, Dr. A.B.; Savremenik, Zagreb, 1908, br. 11, Dr. R.N.; Srpski književni glasnik, Beograd, 1908, 16. prosinca, Petar Kostić; Napredak, Zagreb 1908, prosinac, Mirko Davor; Učiteljski glas, Split, 1909, br. 1, Gjuro H. Nazor

60 Hrvatska kruna, Zadar, 1909, 26. siječnja, br. 10, Listak, Majskim sv'jećem (uglazbio Antun Dobronić)

61 Zagreb, 25. veljače 1909, br. 2

*naših raznih zavoda ili domaćih institucija - on bi ove svoje glazbene proekte - u jednom svesku dao na štampu.*⁶²

U Splitu je u jeseni 1908. godine bila održana "Prva dalmatinska umjetnička izložba", manifestacija koja je prvi put okupila dalmatinske likovne umjetnike. Devedesetom slikara i kipara, među njima Bukovac, Medović, Vidović, Rački, Meštrović, Dešković, Rosandić uz one manje poznate, izložili su stotinu i pedeset djela.⁶³ Uz taj važan umjetnički događaj Dobronić je 8. studenoga održao u "Hrvatskom domu" predavanje "Glazba spram slikarstva i kiparstva", koje je u cijelosti objavio "Glas Matice Hrvatske". Nakon tvrdnje da povijest glazbe teče istom od 14. stoljeća, a da su slikarstvo i kiparstvo mnogo stariji, problematiku i program tog smjono zamišljenog predavanja, odnosno rasprave, iznio je autor na kraju uvoda: *Upravo danasnjom konferencom, na temelju sušte estetske analize bivstva odnosnih vještina, naumih pozabaviti vas s razlogom, s kojega je glazba u svom razvoju toliko zadocnila za slikarstvom i kiparstvom. U tu svrhu zadržat ćemo se ponajprije kod ispitivanja bivstva slikarske i kiparske vještine; potom ćemo učiniti isto za muziku; zatim, istraživat ćemo sličnosti i oprečnosti između slikarstva i kiparstva s jedne, a muzike s druge strane; iza ovog poredjanja, pokušat ćemo da primjenjujući zakon evolucije riješimo postavljeno pitanje; a zadržat ćemo se nakon toga malko i kod estetike Rikarda Wagnera, koji pod ložinkom "humane umjetnosti" zagovara jedinstven spoj sviju vještina, dakle i onih, o kojima raspravljamo. Konačno, u zaključku, vidjet ćemo, da su umjetnosti svaka za se i u onoj formi u kojoj sada bitišu, jamačno znamenitim faktorom čovječje uljudbe. Novinar je nakon predavanja svoju vijest zaključio riječima: Odbor umjetničke izložbe ovime izriče g. Dobroniću svoju harnost radi iskazane prijaznosti i dobrote, kojom je na zadovoljstvo sviju pružio sabranom obćinstvu tako zdrave i toli potrebite poduke na toli kod nas neobradjenom polju estetike. (Nadamo se, da će i drugi krčitelji teorije umjetnosti prirediti koje drugo predavanje za vrijeme trajanja izložbe. Op. Ured.). Nije poznato je li tko slijedio Dobronićev primjer.*

Uz ovakav rad na polju teorije umjetnosti Dobronić je i dalje praktično djelovao: u Drnišu je osnovao Hrvatsko radničko pjevačko društvo "Prominska Vila". Broji u svemu tridesetak što pjevača i pjevačica punih dobre volje, pa se nadamo, da će to društvo pod zborovodstvom g. A. Dobronića znati i htjeti u onome kraju ispunjati ono poslanstvo, koje nadleži hr. pjev. društvima u narodno kulturnom pogledu. U to ime mi ga od srca pozdravljamo sa floreat et crescat! - javio je Savez hrvatskih pjevačkih društava.

62 Hrvatska kruna, Zadar, 2. listopada 1909, br. 112, Pokrajinske vesti

63 Ivo Tartaglia, Prva dalmatinska izložba u Spljetu, Savremenik, Zagreb 1909, br. 1

društava.⁶⁴ U Drnišu je Dobronić harmonizirao koral "Prosti moj Bože" za četveroglasni mješoviti zbor na ikavski tekst. Na naslovnoj strani rukopisa (koju je nacrtao Đuro Nazor) zapisano je: *Izvađalo prvi put g. 1909. prva tri dana velikog tjedna prigodom klečanja pred presv. Sakramentom, i za ophoda velikog petka novo ustrojeno hrvatsko radničko pjevačko društvo "Prominska Vila" u Drnišu, pod ravnanjem svog zborovođe A. Dobronića, nadučitelja muške pučke škole u Drnišu.*⁶⁵

Još na jednom polju Dobronićeva rada, na kojem je djelovao još duga desetljeća, počeli su se javljati prvi plodovi. Bilo je to sakupljanje i zapisivanje pučkih popjevaka. Moglo bi se pretpostaviti da je bio potaknut akcijom odbora za sakupljanje "muzikalnih narodnih umotvorina" koji je djelovao u Beču na čelu s drom Milanom Rešetarom, profesorom slavistike na bečkom sveučilištu. Odbor je u ljetu 1906. godine pozvao na suradnju "gg. župnike, učitelje i druge zanimane rodoljube" da pronađu i zapišu pučke napjeve.⁶⁶ Dobronić se vjerojatno odmah dao na posao, ili je već imao prikupljene građe, budući da je već u svibnju 1908. bilo pisano o rezultatu: *Pučke popjevke iz Dalmacije. Imali smo prigode pregledati zbirku pučkih popjevaka iz Dalmacije, koju je gosp. Antun Dobronić dostavio odboru za sakupljanje pučkih popjevaka u Beču. U zbirci su zastupana ova naša mjesta: Cavtat, Šibenik, Spljet, Putniković, Drniš, Zlosela, Selca na otoku Braču, Vrboska, Svirče i Jelsa na Hvaru. Izmedju sakupljene gragje osobito se ističu razne ljubavne popjevke i neke stare crkvene iz Jelse. Popjevke ove izači će u zbirci pučkih popjevaka, što ima da objelodani ministarstvo prosvjete.*⁶⁷ Iduće godine (1909.) slijedio je nastavak: *Pučke popjevke. Gosp. Antun Dobronić dostavio je ovih dana gospodinu profesoru Mil. Rešetaru u Beču svoju drugu oveću zbirku pučkih popjevaka iz Dalmacije, Bosne-Hercegovine i Slavonije. Ove popjevke namijenjene su velikoj zbirci pučkih popjevaka svih austrijskih naroda, koju će doskora izdati ministarstvo nastave.*⁶⁸

Unatoč svestranom radu na području glazbene umjetnosti, u Dobroniću je i nadalje bio živ duh školnika-didaktičara. Stjepan Širola, urednik časopisa "Škola", s veseljem je prihvatio raspravu "Glazbeni sluh. Prilog didaktici pjevanja"⁶⁹ jer se malo kod nas o tome piše i govori, kako je sam pisao au-

64 Pjevački vjesnik, Zagreb, 1909, 25. siječnja, br. 1

65 U ostavštini

66 Narodni list, Zadar, 1907, br. 46, Vesti iz grada i okolice, Sakupljanje narodnih napjeva

67 Narodni list, Zadar, 1908, 14. svibnja, br. 39

68 Narodni list, Zadar, 1909, 5. lipnja, br. 45

69 Škola, list za učiteljstvo i prijatelje škole, Zagreb, 1909, god. XX, br. 1 i 2, br. 4, br. 5 (str. 15, 55, 73)

toru. Kolege učitelje pozivao je na slogu radi unapređivanja staleških interesa⁷⁰ i opsežnom raspravom predlagao "Reformu obuke pjevanja u pučkim školama".⁷¹ Istodobno je marljivo izrađivao "Harmonijske vježbe po Foersteru i kontrapunktističke po Jadassohnu", pa dalje dovršio i "Praktične vježbe iz umjetnosti kontrapunkta na temelju Jadassohnove didaktike".⁷²

Dan 1. kolovoza 1910. predstavlja prijelomni čas u Dobronićevu životu. Tada je Pokrajinsko školsko vijeće, Zemaljski odbor u Zadru, izdalo rješenje kojim mu se odobrava jednogodišnji dopust u svrhu studija na uglednom Konzervatoriju u Pragu. Bio je to doista velik događaj nakon tolikih godina upornog učenja i svladavanja raznih glazbenih disciplina. Tadašnje novine zabilježile su: *Dobronić na naukama. Dobronić učitelj u Drnišu, koji je svojim glazbenim kritikama očitovao neobično razumijevanje glazbe, napušta - kako čujemo - svoje učiteljsko mjesto i odilazi u Prag na nake, da se usavrši u kontrapunktu. Odavle će na naučno putovanje u Njemačku, da se upozna sa njemačkim glazbenim klasicima. Baš nedavno je Dobronić dovršio oveću jednu kompoziciju "Vizije i snovi" za gudalački kvartet, u klasičnom stilu, koja će se doskora izvadjati na koncertu maestra Meneghella u Splitu.*⁷³ Od najavljenoga, nije se ostvarilo putovanje po Njemačkoj, a gudački kvartet s naslovom "Vizije i snovi" negdje se izgubio i nije poznat.

Pred sam odlazak u Prag Dobronić je izdao zbirku "Sumorni akordi", šest romanca za sopran ili tenor uz glasovirsku pratnju, koje je već podulje imao pripremljene za tisak.⁷⁴ Komponirane su na stihove tada mladih hrvatskih pjesnika Bože Lovrića, Filipa Marušića, Dragutina Domjanića, Rikarda Katalinića-Jeretova, Frana Galovića i Antuna Tresića-Pavičića. Uz hrvatski tekst unesen je i talijanski (prijevod G. de Paitoni). Svaka je posvećena jednom prijatelju: dru Filipu Marušiću, Jurju i Eciji Duboković, kiparu Ivanu Meštroviću, Rikardu Kataliniću-Jeretovu, prof. dru M. Perkoviću i dru A. Tresiću-Pavičiću, pa zbirka romanca otkriva najuži krug Dobronićevih prijatelja. Oznaka na koricama "Vlasništvo auktorovo, Jelsa" znači da je i ovu zbirku izdao u vlastitoj nakladi i da je ljeto prije odlaska na studij proveo u Jelsi kod tada već ostarjele majke. U Pragu se nalazio već 5. listopada 1910. kad je odanle poslao iscrpan prikaz zbirke "Hrvatske narodne popjevke iz Istre", svezak I., Matka Brajše-Rašana koje su izašle iz tiska u Pulji.⁷⁵

70 Učiteljski glas, Šibenik, 1909, str. 13

71 Napredak, glasilo Pedagoško-knjижevnoga zabora, Zagreb 1910, sv. 5, 6, 7, 8 (str. 213, 260, 314, 356)

72 Omašni svesci u ostavštini

73 Obzor, Zagreb, 1910, 9. kolovoza, Feuilleton

74 Smotra Dalmatinska, Zadar, 1910, 17. rujna, "Sumorni akordi"

75 Obzor, Zagreb, 1910, 11. studenoga

Iduće ljeto (1911) također je proveo kod kuće u Jelsi. Tamo je 10. kolovoza 1911. primio iz Češke pismo svoga profesora uglednoga češkog skladatelja K. Steckera, naslovljeno: *Antonin Dobronić, absolvent prazka konzervatore, skladatel a spisatel hudebni.* Dopust u svrhu studija bio mu je produljen još jednu godinu, do 31. srpnja 1912.

Studij i dvogodišnji boravak u Pragu posebno je i izuzetno važno, upravo presudno, poglavje za formiranje Dobronićeva umjetničkog života. Tamo je naučio cijeniti vrijednost pučke glazbe Čeha i općenito slavenskih naroda u modernoj muzici, a u njegovu slučaju, mogućnosti pučke glazbe Hrvata i ostalih južnoslavenskih (jugoslavenskih) naroda za umjetnički izraz. Podudaralo se to s davnom Dobronićevom simpatijom za "ilirca" Vatroslava Lisinskoga (ta već je 1901. osnovao u Visu pjevačko društvo "Lisinski") koji je uz Poljaka Moniuszkog, Rusa Glinku i Čeha Smetanu pripadao romantičkim promotorima nacionalnoga u "ozbiljnoj" muzici. Studij u Pragu posebno je poglavje Dobronićeva života. Bio je primljen izravno na treću godinu studija, jer je došao s potpunim znanjem predmeta prvih dviju godina, pošto je prethodno u Dalmaciji proučio (sedam put, kako je sam govorio) nauk o harmoniji, kontrapunktu, instrumentaciji, povijesti glazbe. Kompoziciju je učio kod uglednog profesora K. Steckera, a majstorsku školu završio kod češkog skladatelja Vitjeslava Novaka. Diplomirao je i dirigiranje, te poseban tečaj poučavanja u pjevanju. Na kraju svoje druge školske godine, odnosno četvrte godine studija na Konzervatoriju u Pragu Dobronić je bio potpuno osposobljen stekavši najviše formalne kvalifikacije skladatelja i sve-stranoga glazbenika.

Poslije dvije godine intenzivnog rada u Pragu, pošto je diplomirao 4. srpnja 1912. dirigiranjem vlastite orkestralne kompozicije "U kolu" u velikoj dvorani Rudolfina, vratio se u domovinu na rodni otok Hvar. Odmah se uključio u domaći umjetnički život. Već 2. kolovoza 1912. Hrvatska čitaonica u Starom Gradu priredila je koncert uz *blagohotno sudjelovanje gosp. Nikole Zaninovića, opernog baritona, i maestra gosp. Antuna Dobronića.*⁷⁶ Idući zabilježeni nastup bio je 22. rujna 1912. na koncertu hrvatskog glazbeno-pjevačkog društva "Zoranić" u Zadru u prostorijama Hrvatske čitaonice. Operni pjevač Nikola Zaninović pjevao je Dobronićevu popijevku "Ljubim te dušo" i romancu "U prozoru blijedom" uz glasovirsku pratnju samog skladatelja.⁷⁷ Romanca je iz zbirke "Sumorni akordi", a o pjesmi "Ljubim te dušo" ništa nije poznato.

Pun znanja i iskustva s praškog Konzervatorija Dobronić je pokušao organizirati svojevrsnu privatnu visoku glazbenu školu u Splitu. Svoju namjeru i poziv na upis objavio je u splitskim novinama:

76 Hrvatska kruna, Zadar, 3. kolovoza 1912.

77 Narodni list, Zadar, 1912, 21. i 25. rujna, br. 75 i 76; program koncerta u ostavštini

Privatna škola iz glasbene kompozicije i za državne ispite iz glazbe. Nastajnog mjeseca otvorit će trogodišnji kurs iz glazbene kompozicije, po programu konservatorija u Pragu, u koji kurs će poučavati: općenitu teoriju glazbe; vježbanje absolutnog sluha; glazbeni diktat; zborni pjevanje; gregoriansko pjevanje; glasovir kao sporedni predmet; violin i organ kao slobodni predmet; povjest glazbe; općenitu estetiku; nauku o glazbenim formama; čitanje partitura; analiza znatnijih djela znatnijih autora; vježbe u improviziranju; dirigovanje; nauku o instrumentima; instrumentaciju orkestralnu i vojničke glazbe, harmoniju, kontrapunkt, imitaciju, kanon i fugu; crkvenu kompoziciju u stilu Palestrijevu; modernu kompoziciju komornu, dramatsku i simfoničku. - Marljive i talentirane djake i djakinje pripravlja bih do t.z. "majstorskog kursa" te bi ovi još godinom nauka u Pragu mogli potpuno da apsolviraju kompozično i dirigentsko odjeljenje praškog konservatorija.

Osnivam takodjer dvogodišnji teoretični kurs za državne ispite iz glasoviranja, violina, pjevanja i orguljanja, u kojem će poučavati: općenitu teoriju glazbe; povjest glazbe i nauku o formama, pedagogiku, harmoniju (za orguljanje, k tomu kontrapunkt, imitaciju, kanon i fugu).

Honorar utanačit će prema broju djaka ili djakinja. - Rok upisivanja do 25 t.m. - Prijave pismeno.

Split - Lučac

M.o Antun Dobronić

apsolvent kompozičnog i dirigentskog odjeljenja praškog konservatorija i ispitani učitelj pjevanja i glazbe za srednje i strukovne škole.⁷⁸

Odaziv na ovakvu smionu zamisao povezivanja školovanja u Splitu s Konzervatorijem u Pragu vjerojatno je bio preslab, da bi škola proradila. U Splitu je već od 1907. djelovala privatna glazbena škola Josipa Hatzea, pa vjerojatno nije postojala potreba za nekom drugom. Osim toga, upravo je tada izbio prvi balkanski rat, pa se uz nemirenost i zabrinutost osjećalu u Austrijskoj carevini, pa i u Dalmaciji.

Živjeti je trebalo, a mogućnost su davale samo državne škole. Osim studija kompozicije i dirigiranja na Konzervatoriju u Pragu Dobronić je završio "trotjedni tečaj za nastavu pjevanja na osnovnim, građanskim i srednjim školama, koji se održavao u Kraljevim Vinogradima kraj Praga, s veoma dobrim uspjehom".⁷⁹ Kotarsko školsko vijeće postavilo je Dobronića 25. listopada 1912. profesorom za pjevanje i glazbu na ženskoj gradjanskoj školi

⁷⁸ Sloboda, Split, 1912, 19. listopada

⁷⁹ Hrv. drž. arhiv u Zagrebu, Ministarstvo bogoštovlja i nastave, kut. 29 (14), K.K. Landesrat fur Dalmatién, Zara, 3. Nov. 1912.

u Splitu, a Ministarstvo prosvjete u Beču 25. studenoga iste godine povjerilo mu je poučavanje pjevanja na državnoj gimnaziji i na državnoj realki u Splitu. Na tim školama poučavao je splitsku mladež tri školske godine, do kraja 1914-1915., i to uspješno. Već u veljači 1913. molio je Ministarstvo bogoštovlja i nastave u Beču putem Zemaljskog školskog vijeća za Dalmaciju izvanrednu dotaciju od 100 kruna za popunjene zbirke učila za nastavu pjevanja. U preporuci škole stoji da je Dobronić vrstan nastavnik, da na pjevanju, neobvezatnom predmetu, okuplja mnogo učenika (u realki 79 učenika) i da je poželjno povećati dotad malen broj partitura i nota.⁸⁰ Dobronićevi učenički zborovi proslavili su se na velebnoj proslavi 1600. obljetnice Milanskog edikta o slobodi kršćanstva koji je izdao car Konstantin 313. godine. Glavni dio proslave održao se potkraj listopada 1913. u starokršćanskoj bazilici na iskopinama u Solinu... Preko sv. mise pjevali su prekrasno učenici i učenice, njih 250, zaslugom učitelja Dobronića.... prisustvovalo je oko 15.000 duša, sve iz Spljeta i okoline.⁸¹ Dobronić ne bi bio i teoretičar i školnik da ne bi napisao članak o "Pobožnom pjevanju u školi" u časopisu "Narodni učitelj". Tema je bila tako važna da su o tom članku pisale novine. Pisac konstatira da školska djeca u crkvama ili uopće ne pjevaju ili premalo pjevaju, a da učiteljima stoje na raspolaganju samo neki neprikladni priručnici. Zaključuje članak svojim uvjerenjem: *Sabrano proučavanje jugoslavenske pučke popijevke, naročito pako dalmatinske, uvjejava, da je naša pobožna popijevka jamačno najlepši dio naše pučke umjetnosti zvukova.*⁸² Osim vođenja učeničkih zborova u Splitu Dobronić je u crkvama svirao na orguljama.

Povodom obljetnice smrti Vatroslava Lisinskoga 31. svibnja 1914. splitske novine "Sloboda" donijele su Dobronićev felton u nekoliko nastavaka pod naslovom "Hrvatska disonanca" u kojemu dramatično, gotovo sa sarkazmom prikazuje sudbinu Lisinskoga i hrvatske muzike.⁸³ U ljetu 1914. Dobronić je s N. Matošićem i N. Zaninovićem, pjevačima angažiranim u praškim operama, priredio koncertnu turneu po Dalmaciji.⁸⁴

Uz rad na splitskim srednjim školama Dobronić je komponiranjem ostvarivao svoj glavni životni poziv. Svoje kompozicije, ne uzimajući u obzir one skladane prije studija u Pragu i u vrijeme praškog studija, označivao je rednim brojevima od 1 nadalje. Iskazao je time da priznaje u svom skla-

⁸⁰ Hrv. drž. arhiv u Zagrebu, Ministarstvo bogoštovlja i nastave, kut. 129 (14)

⁸¹ Smotra dalmatinska, Zadar, 29. listopada 1913.

⁸² Narodni učitelj, Zadar, 1914, 1. ožujka, br. 3; Pobožno pjevanje školske djece, Dan, Split, 1914. 26. ožujka

⁸³ Sloboda, Split, 1914, 29. svibnja i d.

⁸⁴ Sloboda, Split, 1914, 7. srpnja

teljskom radu samo ono što je zasnovano na znanju stečenom visokoškolskim studijem kompozicije i svih glazbenih predmeta i disciplina potrebnih za nju. Duh romantika iz "Sumornih akorda" nastavlja se u "Reveries" (op.1), ciklusu od pet popijevaka za orkestar i tenor iz 1912. godine. To prvo djelo bilo je popraćeno viješću u Narodnom listu koji je i inače pratilo djelovanje mlađih umjetnika: *Pišu nam iz Splita: Ovih dana je ovdje u Splitu maestro Dobronić svršio svoje prvo djelo "Reveries" po dokončanju svojih nauka u Pragu. Djelo je složeno od pet popijevaka za veliki orkestar i tenor solo. Svaka je pjesma za se samostalna cjelina, svaka od ovih jedna je s drugom u kontrastu, a svih pet čine opeta oveću cjelinu. Tehnika je skroz moderna i to baš stroga monotematika, kojom svaku pjesmu razvija na temelju samo jednog kratkog motiva od dva takta. Duh je narodan pomiješan orijentalizmom, a harmonija je i instrumentacija modernističko-impresionistička.*⁸⁵

Godine 1913. Dobronić sklada "Carnevale" (op.2) s podnaslovom "Portret u tonovima" za simfonijski orkestar, i "Četiri muška zabora" (op.3) koji su kasnije naslovljeni "Jogunica". Slijede "Zbirka pučkih napjeva" za muški zbor (op.4) i "Himna" za mješoviti zbor na tekst pjesnika A. Tresića-Pavičića. Godina 1915. vrijeme je intenzivnoga skladanja. Nastaju: "Pjesma mjeseca maja" za simfonijski orkestar (op.5), "Suita pastorale" za ženski zbor i orkestar (op.6), "Primavera", ciklus popijevaka za sopran ili tenor i klavir (op.7), "Episode" ("Serenata moga života"), suita za klavir (op.8).

Kako je već spomenuto, Dobronić je 1908. i 1909. poslao u Beč dvije zbirke pučkih popijevaka u vezi s akcijom sakupljanja narodnoga glazbenoga blaga koju je pokrenulo tamošnje Ministarstvo za bogoštovlje i nastavu. U ljetu 1913. došao je u Split voditelj te akcije dr. Milan Rešetar, profesor slavenske filologije na bečkom sveučilištu. *Pitanje (sakupljanja narodnih popjevaka) je u tančine razpravljano te je povjerenovo sakupljanje popjevaka za Split M. Hatzeu, a za ostalu Dalmaciju M. Dobroniću.*⁸⁶ Nedugo poslije toga Dobronić je objavio svoju veliku raspravu, nastalu istraživanjem pučkog pjevanja dok je bio nadučitelj u Drnišu (1906-1910), o "ojkanju", specifičnom pjevanju u "drniškoj krajini" (Dalmatinskoj zagori), najjednostavnijem obliku pučke popijevke. Raspravi je dao podnaslov: "Prilog za proučavanje geneze naše pučke popijevke", kojom je ujedno sažeto iznio svoju tezu: *Najprimitivniji element glazbe uopće, a naše pučke popijevke napose, uščuvan je u pjevu sloga ojkanja dalmatinskog zagorca. To je oj naime kao neka vrsta glazbene prastanice, koja u sebi uklapa sve elemente čitavoga razvoja povijesti glazbe od najjednosavnijeg do najsloženijeg. Jer tu kroz najprimitivniji sis*

85 Narodni list, Zadar, 1913, 22. veljače, br. 16

86 Narodni list, Zadar, 1913, 2. kolovoza, Književnost i umjetnost, Sakupljanje narodnih popijevki

*tem odskače princip absolutne melodije. Stoga pjevanje toga oj zastupa najprimitivniju, dakle i prvu fazu naše glazbene umjetnosti.*⁸⁷ Rasprava "Ojkanje" prihvaćena je kao veoma zanimljiva.⁸⁸

Krajem školske godine 1914/15. završio je Dobronić svoj rad na splitskim srednjim školama. Prvi svjetski rat se razmahao, pa vojni poziv nije imao ni njega. Bio je određen za službu u Sisku. Odanle je molio Ministarstvo bogoštovlje i nastave u Beču da mu doznači doplatak za orguljanje u Splitu, ali ga nije dobio.⁸⁹ U Sisku je djelovao na polju glazbe, kao vojni kapelnik. Tako je na rođendan Franje Josipa 18. kolovoza 1915. na koncertu Hrv. pjevačkoga društva "Danica" u Sisku u korist podružnice "Crvenoga križa" i "Gospojinskog odbora za prehranu naših ratnika" na glasoviru pratio nekoliko pjevača. S istim izvođačima je išao na gostovanje po Hrvatskoj i Slavoniji, a "Srijemske novine" su pisale: *G. A. Dobronić dokazao je u svojim kompozicijama i u svom glasoviranju, da je originalan talenat, koji svojim putovima ide i koji će iz bogatog vrela narodne muzike još mnogo bisera izcuriti i na pravi sjaj izvesti.*⁹⁰ Na koncertu koji je "u korist zaklade za podupiranje nemoćnika, udova i siročadi domaće sisačke 27. pukovnije" dirigirao Fran Lhotka, muški zbor je izveo Dobronićeve "hrv. narodne: Kumovima ciganima i Garavuša."⁹¹ Iste te dvije zborske kompozicije izvelo je pjevačko društvo "Lisinski" 9. listopada na koncertu u Zagrebu. Narodne novine su pisale: *Dobronić je naš mladi hrvatski skladatelj, koji nam još mnogo obećaje. Prvi je to bio prikaz skladatelja Dobronića u Zagrebu, kojega je medutim prof. Spilka stavio na repertoare najslavnijega pjevačkoga zabora praških učitelja. Obradba i harmonizacija njegovih narodnih pjesama odaju modernoga skladatelja. Verizam Dobronićeve glazbene umjetnosti očitovao se u obim pjesmama "Garavuša" i "Kumovima ciganima", a najizrazitije u potonjoj, te se očito zamjećuje, kako Dobronić brižno nastoji, da se nimalo ne udaljuje od karaktera narodne pjesme, iako je odjeva u posve moderno, ali jednostavno ruho.*⁹² Ova afirmacija zajedno s diplomom praškog Konzervatorija i cjelokupnim Dobronićevim radom nije sprječila da njegova obrazložena molba upućena Hrvatskom glazbenom zavodu (za Odjel za bogoštovlje i nastavu Hrvatske zemaljske vlade) da dobije mjesto učitelja glazbe na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda, makar kao suplent i makar

87 Ojkanje, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, knjiga XX, JAZU, Zagreb 1915.

88 Agramer Tagblatt, Zagreb, 1916, 22. svibnja, br. 145, Feuilleton; Hudebni Revue, Praha, 1916, br. 3, Vladimir Houdek, Antun Dobronić, "Ojkanje"

89 Hrv. drž. arhiv u Zagrebu, Min. bogoštovlja i nastave, kut. 129 (14)

90 Naše jedinstvo, Split, 1915, 24. kolovoza i 6. listopada

91 Program u ostavštini

92 Naše jedinstvo, Split, 1915, 18. listopada, br. 239, O maestru Dobroniću

u budućnosti kad se koje mjesto isprazni, ne bude kratko odbijena bez izgleda za ubuduće. Potpis: Za predsjednika Vj. Klaic.⁹³

Pjevačica kralj. saske opere Anka Horvat na svojem koncertu u Zagrebu prvih dana 1915. uz Zajčeve "Lastavice" i popijevke Schumanna, Schuberta, Brahmsa i R. Straussa *odpjevala je i dvije pjesme modernog hrvatskog kompozitora Antuna Dobronića "Osmjeh i uzdah" te "Radovanje od sevdaha", obje iz ciklusa "Primavera". Dobronić korača putanjom krajnjeg impresionizma. Pogdjedje tek javlja se na časak po koja zraka melodijske linije, koja nas potiske svojim intervalima na pučki melos. Svakako su obje pjesme vrlo zanimljive već novotom svoga stila, a nada sve teške što se izvođenja tiče. Gospoda je Horvat i u njima dokazala svoju muzikalnu spremu i sigurnost.*⁹⁴

Najveći glazbeni događaj u Hrvatskoj u 1916., a i za niz idućih godina, bio je "Prvi simfonijski koncert mladih hrvatskih skladatelja", održan 7. veljače 1916. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu pod dirigentom Fridrikom Rukavinom. Na programu su bila djela K. Baranovića, B. Širole, F. Dugana, S. Stančića, D. Pejačević i na kraju Dobronićev "Karneval - Simfonijski portret (Burleska-Erotika-Bakanal)", op. 2 iz 1913. godine. Mnogo kritičara pratilo je ovaj koncert, a najviše redaka posvećivali su Dobroniću, idući u ekstreme od zajedljivosti do isticanja "futurizma", velikog znanja i invencije. Najtreznjim čini se stav kritičara E. Sch. (Ernest Schulz) koji prikaz "Karnaval" završava riječima: *Treba ga češće čuti i nastojati prikazivanje glazbenikovo u sebi tako obraditi, da se to prikazivanje stopi s onim što je glazbenik htio iznjeti. Dobronićev "Carneval" izazvao je u našem obćinstvu najživlje protivštine. To je i razumljivo, jer je to prvo djelo kod nas, koje je poteklo iz nepatvorene moderne. Uvjereni smo, da bi naišlo na jednodušno priznanje kod obćinstva, koje je oliceno djelima Viteslava Novaka, Schönenberga, Albana Berga, Antuna Weberna i njihove škole. U svakom slučaju treba da budemo zadovoljni, što je tim djelom naš narod ušao u red najnaprednijih naroda na glazbenom polju.*⁹⁵

1. travnja 1916. priredio je Hrvatski glazbeni klub "Lisinski" u Zagrebu koncert vokalnih skladba mladih hrvatskih skladatelja, onih koji su se afirmirali nedavnim simfonijskim koncertom u kazalištu, uz dvojicu novih. Dobronićeve zborne skladbe "Predviđanje smrti" iz ciklusa "Pjesme neostvarene ljubavi" (op.9) i još neke naišle su na opće priznanje kritike.

93 Arhiv HGZ, Br. 49-1915/16., otpremljeno 8. XI. 1915.

94 Obzor, Zagreb, 1915, ? siječnja, Umjetnost

95 Jutarnji list, Zagreb, 1916, 12. veljače, br. 1398, Prvi simfonijski koncert hrvatskih skladatelja

Uz Proljetni salon, izložbu hrvatskih slikara i kipara, priređen je "Komorni koncert hrvatskih skladatelja", u dvorani Glazbenog zavoda u Zagrebu 2. svibnja 1916, treća manifestacija u jednom proljeću novog hrvatskog skladateljskog naraštaja. Od Dobronića pjevala je altistica Marta Pospišil "Ružu i leptir" iz ciklusa "Primavera" (op.7), a bariton Ivan Levar "Želje" iz zbornika "Na ratištu". Nekoliko dana poslije koncerta održao je Dobronić u prepunom prostoru Proljetnog salona (Salon Ulrich, Ilica 40) predavanje (kritičar E.Sch.) o razvitku hrvatske narodne glazbene umjetnosti u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, o putevima i načinima, koji su potrebni, da se dođe k cilju: narodnoj muzičkoj kulturi,⁹⁶ a kritičar K... Četvrto je doba evo ovo naše, kad su do riječi došli naši mladi. Put su si odredili, a sad neka smjelo i svjesno podu napred, neka nam glazbeni izražaj narodne duše zaodjenu u europsko ruho moderne tehnike i arhitektonike, ali neka mu uvijek sačuvavaju ovo specifično hrvatsko obilježje. Takva će nam djela onda pronijeti glas preko granica naše domovine, po takvim ćemo tvorevinama stati uz bok ostalim kulturnim narodima, zastupajući dolično ono mjesto, što nam je dosuđeno u povijesti čovječanstva.⁹⁷

Nakon nadobudnog "zagrebačkog proljeća 1916" životna realnost nije bila sklona. Pošto nije dobio mogućnost rada u Zagrebu, splitske su novine 26. srpnja 1916. donijele vijest: *Gosp. A. Dobronić, naš skladatelj, koji je u Zagrebu imao krasnih uspjeha, jučer je prispio. Odavle će u Zadar na svoje novo mjesto u preparandiji.*⁹⁸ Rješenjem, naime, Pokrajinskog školskog vijeća u Zadru od 22. srpnja 1916. postavljen je za "pomoćnog učitelja glazbe" na učiteljskoj školi u Arbanasima kraj Zadra, u kojoj je kao pitomac i učenik proveo mladenačke godine (do 1896). Vodio je zbor pitomaca u crkvenom pjevanju.⁹⁹ Skladao je motet za mješoviti zbor i orgulje "Gle svećenika velikoga" (op.12). Godina 1916. imala je tužan završetak, jer je posljednjega dana te godine umrla Antunova dobra i ljubljena majka Barbara u dobi od 82 godine.

Velik kulturni događaj u Zadru bio je "Veliki koncerat" slavenskih skladatelja, održan 5. svibnja 1917. (repriza 7. svibnja), u korist prehrane siromašne djece. Usput se može spomenuti da je u to doba u Zadru vladala glad, pa je stanovništvo jelo travu (po pričanju A. Dobronića). Na koncertu uz djela mnogih istaknutih kompozitora iz slavenskih naroda (Dvorak, Borodin, Čajkovski, Smetana, V. Novak, Grečaninov i dr.) i Hrvate Lisinskog, Bersu i Hatzea muški je zbor izveo Dobronićeve "Kumovima ciganima" i "Garavu-

96 Jutarnji list, 1916, 12. travnja, br. 1458, E. Sch., Predavanje g. Dobronića u Hrv. Proletnom Salonu

97 Novosti, Zagreb, 1916, 13. travnja, br. 104, Predavanje u Proljetnom salonu

98 Naše jedinstvo, Split, 1916, 26. srpnja

99 Smotra Dalmatinska, Zadar, 1916, 2. prosinca, U učiteljskom zavodu u Arbanasima

šu" (Hrvatske narodne popijevke, op. 4), a on je upravljao i drugim zbornim točkama i soliste pratio na glasoviru.¹⁰⁰ Sam sastav programa bio je senzacija. *Dogadaj je to od neobične narodno-kulturne važnosti po Dalmaciju, gdje upliv talijanske umjetnosti osobito dominira na glazbenom polju. Kod nas se dosad nije mogao ni zamisliti jedan koncerat bez, recimo, Verdija, Puccinija, Mascagnija itd. A sad smo eto kušali da prekinemo tradiciju i - rezultat je bio veličajan. I bez talijanske muzike uživali smo u zvukovima koji su nam išli srcu.*¹⁰¹ U prikazu ne piše kolik je bio udio Dobronićev u sastavljanju programa, ali se njegova inicijativa za takav koncert lako može prepostaviti.

U Obrazovnom težaju za djevojke koji je organiziralo Dobrotvorno društvo hrvatskih gospođa u Zadru Dobronić je sudjelovao predavanjima o "elementima glazbene estetike",¹⁰² a u broju 34 časopisa "Hrvatska njiva" objavio je članak "Wagner i wagnerizam".

U Zadru je "Dobrotvorno društvo hrv. gospođa priredilo prošlog četvrtka i petka uspjeli koncerat u korist fonda za otpremanje sirotne djece u Hrvatsku na prehranu". Dobronić je ravnao zborom i gudačkim orkestrom odlomke iz "Pikove dame" Čajkovskoga i neka djela Schumanna. Pjevač tenor Batistić pjevao je: *najnovije dvije kompozicije M.a Dobronića iz ciklusa "Prama-ljeće" (Primavera), "Ruža i leptir" te "Uzdah i osmijeh". Ove se Dobronićeve kompozicije odlikuju svojom originalnošću i jakom glazbenom vrijednošću. Zadojene duhom narodne glazbe, sile slušatelja na mirnu pažnju. Imitacija glasovira u padanju leptira je nešto upravo umjetničko. Pratnja glasovirska je umjetnička glazbena radnja osnovana na modernom napredovanju glazbe. Auktor je obje večeri bio izazvan burnim povlađivanjem.*¹⁰³

Te godine 1917. skladao je Dobronić, osim dva cikluusa pjesama za sopran i klavir (Snoviđaji djevojački, op. 14; Dilberke, op. 16) i prvog gudačkog kvarteta (Pjesma srodnih duša, op. 15), svoje prvo scensko djelo, operu "Suton" u jednom činu. Za tekst je zajedno s Ivom Vojnovićem adaptirao drugi dio Dubrovačke trilogije. O tome su pisale češke novine, jer se Dubrovačka trilogija davala u češkim kazalištima, a i poznanstvo Dobronića s Vojnovićem potječe iz Praga. Kao prilog časopisa "Zlata Praha" objavljena je Dobronićeva popijevka "Ruža a motyl" (Ruža i leptir) iz ciklusa "Primavera".

Dobronić je 1918. godinu započeo s tri predavanja, 7., 8. i 9. siječnja u Varaždinu na poziv sveučilišnih građana. Govorio je o "Psihologiji umjetni-

ničkog tvorenja", "O formama u muzici" i o "Razvoju stvaralačkog duha u historiji muzike". Ocijenjen je kao dobar predavač koji znaće temu približiti slušateljima.¹⁰⁴

Hrvatski glazbeni klub "Lisinski" u Zagrebu bio je u to doba veoma aktivan. Na nizu koncerata, među ostalima i na tzv. "jugoslavenskom koncertu", izvodio je pjesme hrvatskih autora. Na programu je imao uz gotovo sve tadašnje skladatelje Dobronićev ciklus "Pjesme neostvarene ljubavi" za mješoviti zbor. O koncertu u veljači u Zagrebu, kao o važnom događaju za umjetnost i kulturu pisale su sve novine i po više puta. Dobronićeve popjevke nailazile su na razumijevanje, ali i nerazumijevanje. Napao ih je V. Rosenberg-Ružić, ravnatelj Konzervatorija Hrvatskog glazbenog zavoda, zbog disonanca i uopće modernizama. Razvila se polemika. Odgovarao mu je predsjednik "Lisinskoga" Viktor Novak, a na kraju je sam Dobronić iscrpljeno na principijelan način kritizirao tada već nemodernu naučnu osnovu zavoda kojem je Ružić bio na čelu. Bio je to prvi Dobronićev polemički nastup.¹⁰⁵ Dana 29. srpnja 1918. Odjel za bogoštovlje i nastavu Hrvatske zem. vlade izdao je rješenje kojim se Dobronića "pridjeljuje u privremenom svojstvu muškoj učiteljskoj školi u Zagrebu". Bio je to, uz odlazak u Prag, drugi prijelomni trenutak u Dobronićevu životu. Komentar u Zadru glasio je: *Pišu nam iz Zagreba: Vanrednom susretljivošću hrvatske narodne vlade, na ovdašnjoj mužkoj preparandiji imenovan je učiteljem glazbe naš skladatelj Antun Dobronić. Radujući se ovom trajnom nastanjenu odličnog nam domorodca u naše kulturno središte u kojemu po svojim sposobnostima i pri-pada, žalimo da dalmatinska školska uprava nije umjela da ga u vlastitom interesu priveže uz preparandiju u Arbanasima.*¹⁰⁶

100 Program u ostavštini

101 Obzor, Zagreb, 1917, 16. svibnja, br. 133, Slavenski koncerat u Zadru

102 Narodni list, Zadar 1917, 17. listopada i 10. studenoga

103 Smotra Dalmatinska, 1918, 25. svibnja

104 Obzor, Zagreb, 1918, 20. siječnja, br. 14, Listak

105 Glas, 1918, 1. ožujka, br. 48

106 Narodni list, Zadar, 1918, 16. kolovoza, Imenovanje



Antun Dobronić u skladateljskom radu (oko 1950. god.)

SKLADBE ANTUNA DOBRONIĆA KRONOLOŠKI PREGLED

Najranije skladbe

1897. (15. IX. izvedba u Jelsi) Koračnica za jelšanski tamburaški zbor
1897. (15. IX. izvedba u Jelsi) Slijepac, za tenor solo uz pratnju tamburaškog zabora
1901. (31. XII. izvedba u Visu), Kolo "Jelica" za tamburaški zbor
1908. Majskim cv'jećem, romanca za sopran ili tenor uz glasovirsku pratnju (tiskano)
1909. Prosti moj Bože, koral za četveroglasni mješoviti zbor, izведен u Drnišu 1919. (rukopis)
- do 1910. Srcu, za zbor
- do 1910. Pjesma bez riječi, za klavir
- do 1910. Za jedan časak radosti, varijacije za klavir
- do 1910. Suita za klavirski trio
1910. Sumorni akordi, šest romanca za sopran ili tenor uz glasovirsku pratnju (tiskano)
1910. Intermezzo (tiskano u albumu "Novi akordi")
1910. Dalmatinska serenata, komorni orkestar
1910. Vizija i snovi, gudački kvartet izведен na koncertu maestra Meneghella u Splitu u kolovozu ili rujnu 1910.
1912. (22. IX. u Zadru pjevao bariton Nikola Zaninović) Ljubim te dušo

U Pragu:

1911. Jugoslavenska suita, komorni orkestar

1911. Crnogorac Crnogorki, četveroglasni muški zbor (izveo pjevački zbor društva "Hrvat" koji je vodio A. Dobronić)

1912. U kolu, komorni orkestar (dirigirao A. Dobronić 4. srpnja 1912)
Pođi sa mnom, Posto sam ludo pomamno diete, sopran uz klavirsku pratnju
(4. srpnja 1912)

Poslije studija u Pragu:

1912. Reveries, pjesme za orkestar i tenor, op. 1

1913. Carnevale, simfonijski (ili komorni) orkestar, op. 2
Četiri muška zbara (Jogunica), op. 3

1914. Himna, mješoviti zbor na pjesmu A. Tresića-Pavičića 1914.
Zbirka pučkih napjeva udešenih za muški zbor, op. 4

1915. Pjesma mjeseca maja, simfonijska slika, op. 5
Suita pastorale, za ženski zbor i orkestar, op. 6
Primavera, ciklus pjesama za sopran ili tenor i klavir, op. 7
Episode (Serenata moga života), suita za klavir, op. 8
Pjesme neostvarene ljubavi, mještoviti zbor, op. 9
Hrvatske pučke popijevke, ciklus za srednje grlo i klavir (Garavuša, Ciganim kumovima), op. 10
Divertissement, violina i klavir, op. 11
Glas grobova, tužaljka za glas i klavir, op. 12
Tri tuge, za zbor
Bože živi Marko, za zbor
Želja (u zborniku "Na ratištu")

1916. Gle svećenika velikoga, motet za mješoviti zbor i orgulje, op. 13

1917. Snoviđaji djevojački, ciklus pjesama za sopran i klavir, op. 14
Pjesma srodnih duša, I. gudački kvartet, op. 15
Dilberke, ciklus od četiri pjesme za sopran i klavir, op. 16
Suton, opera u jednom činu, prema I. Vojnoviću

1919. Lijepa naša domovina, hrvatska himna za zbor i orkestar, op. 17 (19?)

1920. Pjesma dodolske, ciklus za mješoviti zbor, op. 18
Fantazija "Kje so moje rožice", klavir, op. 19
Pjesme ostvarene ljubavi, tri pjesme za mješoviti zbor, op. 20
Sa sela, ciklus od tri pjesme za sopran ili tenor i klavir, op. 21
Naša Lelja, suita za klavir, op. 22
Novela od Stanca, opera u jednom činu, prema M. Držiću
Jugoslavenske pučke popijevke, 16 pjesama za mješoviti zbor

1921. En famille, klavirski trio, op. 24
Jugoslavenske pučke popijevke, 30 pjesama za mješoviti zbor
Jugoslavenske pučke popijevke, I. dio, klavir (op. 27)

1922. Jugoslavenske pučke popijevke, II. dio, klavir, op. 28
Dubravka, glazba za Gundulićevu "Dubravku" (op. 29)

1923. Naša Rajka, suita za klavir (op. 30)
Dubravka, suita za klavir četveroručno, op. 31
Zemlja i sunce, I, suita za klavir, (op. 32?)
Zemlja i sunce, II, suita za klavir, (op. 33?)
Kraljević Marko, dva stavka za zbor i orkestar, (op. 34?)
Jugoslavenske pučke popijevke, 30 pjesama za ženski zbor i klavir

1924. Moja pjesma, divertissement za duhački kvintet i klavir
Pjesma snage i bola, II. gudački kvartet
Viline pjesme, za muški zbor, op. 38
Svatovanje, dvije pjesme za mješoviti zbor, op. 39

1925. Pjesma radovanja i milošte, III. gudački kvartet
Mentinja, tri pjesme za muški zbor

Steko' muža kolik puža, za mješoviti zbor
Pastorale, duo za oboe i engleski rog
U Dubravi (Dubravka), suita za puhače, klavir i komorni zbor
Dubravka, suita za orkestar i zbor
Divkonjic, baletna priča u tri dijela

1926. Concertino na narodnu notu za violinu i klavir
Concertino na narodnu notu za violinu i orkestar
Pobuna limunove čete, baletna groteska u četiri slike

1928. Mara, misterij u dva čina, prema M. Begoviću
Zbornik jugoslavenskih pučkih popjevaka, za dva glasa bez pratnje
Jugoslavenski pučki plesovi, suita za klavir

1929. Od poroda Jezusova, suita za zbor i orkestar
Prikazanje od poroda Jezusova (Betlehemska zvijezda), scenska glazba za dubrovačko prikazanje iz XVI. stoljeća

1930. Pobratimski darovi, dramsko-baletne slike (dva čina, šest slika)

1931. Udvovica Rošlinka, muzička komedija u tri slike, prema C. Golaru
Uvertira iz opere "Udvovica Rošlinka", za violinu solo i orkestar (u tri stavka)

1932. Dječji album za klavir, 18 pučkih melodija za djecu
Naš Draško, suita za klavir

1933. Požar strasti, muzičko-scenska tragika u tri slike, prema J. Kosoru
Svatovi, suita iz opere "Požar strasti" za komorni orkestar
Slika iz "Požara strasti" za tenor, mješoviti zbor i komorni orkestar
Ptići poju, ciklus pjesama za ženski ili dječji zbor
Majka i djeca, dvije pjesme za solo, soprane i alte s klavirom
Gospoda svatovi, tri pjesme za mješoviti zbor
Slavenska misa u čast Bl. Dj. Marije od Račića, za muški zbor i orgulje
Jugoslavenski simfonijiski plesovi

1935. Rkać (Goran), muzičko-scenska lirika u tri slike, prema P. Petroviću

Sonata rustica e giocosa, za violinu i klavir
Balada, za violoncello i klavir
Beg Ivan-beg i vjerna ljuba, kantata za orkestar, zbor, sopran i tenor solo

1936. Misa za mrtve na osnovu starohrvatskog pučkog korala iz Kraljevice
Na rad, muški zbor iz oratorija Prvi grijeh (S.S. Kranjčević)
Hajduk, ciklus pjesama za bas ili bariton i orkestar
Trio za violinu, violoncello i klavir

1937. Stabat Mater, oratorij u dva dijela (Pisma na čast muke i žalosti Blažene Gospe)
I. simfonija: Vigorosa
Skice iz našeg Primorja, za violinu i klavir
Hajduk, ciklus pjesama za bas ili bariton i klavir
Iz pučke melodike, improvizacija za violoncello i klavir

1938. Ekvinocij, opera u četiri slike s intermezzom, prema I. Vojnoviću
Čudna družba, tri pjesme za dječji zbor
Jelšanski tanci, suita za gudački orkestar

1939. Šest narodnih u obradbi za harfu
Bosanska rapsodija, klavirski kvintet
Sonata cantabile e giocosa, za gudački orkestar i harfu
Iz života naroda, suita za mješoviti zbor i orkestar na osnovi narodnih melodija

1940. Od Svetog Petra, ciklus od četiri pjesme za bas i klavir
Seoske božićne pjesme iz Međimurja, pet pjesama za mješoviti zbor i klavir
Iz puka, suita za klavir
Priče iz mog zavičaja, za četiri viole (tri stavka)

1941. Ugođaji, suita za četiri viole
Ugođaji, suita za gudački orkestar
II. simfonija: Cantabile

1942. Ognjište, misterij u dva čina s predigrom, međuigrom i poigrom, prema M. Budaku

1943. III. simfonija: Dolorosa
Istarska suita, za komorni orkestar
Seljačke popijevke iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine, za solo i orkestar Razbibriga, divertimento za dvije violine bez pratnje
Pjesma radovanja i bola, za harfu solo
Primorčice, ciklus za dječje grlo, violinu i klavir

1944. Hrvatski kraljevi, simfoniski ciklus na sonete VI. Nazora
Zamah, za klavir
Capriccioso, za klavir

1945. IV. simfonija: Vittoriosa
Simfonija sa zborom (bez broja i naslova)
Pokladna noć, muzičko-scenska satira, prema Z. Veljačiću
Mlinarev momak i maca, dječja baletna priča (u četiri slike)

1946. Città dolente (Inferno, I. dio Viaggio Dantesco), simfoniski orkestar
Sluga Jernej, scenski oratorij u tri čina, prema I. Cankaru
Mrtvom drugu, za dva duhačka instrumenta i klavir
Neželjeni zet, napjevi za pučki igrokaz Z. Kolarić-Kišur
Iz školskog dječjeg svijeta, suita za klavir

1947. IV. gudački kvartet: Pjesma mladih dana
V. gudački kvartet: Pjesma bezbrižnosti
Vječnaja pamjat, muzičko-scenska satira, prema A. Čehovu i N. Gogolju
Suita iz komične opere "Vječnaja pamjat", za komorni orkestar
I. Hrvatska rapsodija: Uz Jadran, za komorni orkestar

1948. II. Hrvatska rapsodija: Črez Zagorje zelene, za komorni orkestar
III. Hrvatska rapsodija: Lepo naše Međimurje, za komorni orkestar
Stari plesovi u novom ruhu, suita za komorni orkestar s narodnim instrumentima
Mati, muzičko-scenska epika, prema M. Gorkom
Gupca muška četa, ciklus za muški zbor
Sonatina, za violinu i klavir
Legenda, u jednom stavku, za komorni orkestar
Impresije, suita za dvije violine bez pratnje

1949. V. simfonija: Enfatica
Sonatina, za violoncello solo
Na Kordunu, kantata za orkestar, zbor, alt i bariton solo
Skice s otoka Hvara, za obou (ili klarinet) i klavir
Sonata, za fagot i klavir
Sonata quasi fantasia, za orgulje
Partizanska suita, ciklus za zbor, solo i klavir
Momačke pisme s otoka Hvara

1950. IV. Hrvatska rapsodija: Slavonijo, zemljo plemenita, za komorni orkestar
V. Hrvatska rapsodija: S onu stranu Drave, za komorni orkestar
U ropstvu, komorna kantata za kvintet muških grla i klavir
Ča se ono beli, komorna kantata za muški kvintet i klavir
Sonatina pastorale, kvintet za duhačke instrumente
Komedija od Raskota, scenska glazba za jelšansku seljačku komediju iz XVI. stoljeća
Komedija od Raskota, suita za mali komorni sastav

1951. Slavonska vokalna rapsodija, suita za mješoviti zbor
Dalmatinska vokalna rapsodija, za mješoviti zbor
Crnogorska vokalna rapsodija, ciklus za četveroglasni zbor
Međimurske dječje popijevke i igre, za jednoglasni zbor ili solo
Uspomene iz djetinjstva, suita za klavir
Naprijed, kantata za zbor, sole i orkestar, prema S.S. Kranjčeviću
Dubrovačka pastoralna, balet u četiri čina, prema I. Gunduliću

1952. VI. simfonija: Maestosa
Allegro i Maestoso, dva stavka za orkestar
Kositreni vojnik, balet u dvije slike s predigrom i međuigrom, prema Andersenu
S našeg Juga, skice za orkestar

1953. VII. simfonija: Priča
Danzante, sinfonietta iz baleta "Mlinarev pomoćnik i maca"

1954. VIII. sinfonija: Funebre e trionfale

Mali kadija, dječja opera u dva čina s međuigrom, prema J. Truhelki

Mali kadija, tri suite iz istoimene opere

Pod ponistrom, pet pjesama s otoka Hvara za muški zbor

Pridragi 'jubić moj, pet pjesama s otoka Hvara za ženski zbor

1955. Luoghi mesti (Purgatorio, II. dio Viaggio Dantesco), kantata

Rosa mistica (Paradiso, III. dio Viaggio Dantesco), kantata

Mi smo došli kolendati, na osnovu folklora Jelse i okolice, za mješoviti zbor

I kliče divojka, za mješoviti zbor (prema P. Hektoroviću)

KAZALO

| | |
|---|-----|
| Predgovor (Pavao Palaversić) | 5 |
| Dr. Karel Mlejnik: Praške godine Antuna Dobronića | 7 |
| Dr. Mirjana Škunca: Dobronićev Karneval - korak prema novim obzorima | 11 |
| Dr. Marijan Steiner: Liturgijske, crkvene i duhovne skladbe Antuna Dobronića | 27 |
| Dr. Jerko Bezić: Melografski i glazbenofolkloristički rad Antuna Dobronića | 35 |
| Mr. Hrvojka Mihanović-Salopek: Književna baština u umjetničkom djelu Antuna Dobronića | 49 |
| Dr. Sanja Majer-Bobetko: Jedna glazbeno estetska paleta: Muzički eseji Antuna Dobronića | 63 |
| Dr. Antonija Bogner-Šaban: Dobronićev Rkač u režiji Marka Foteza | 75 |
| Dr. Lelja Dobronić: Antun Dobronić - Mladi dani u Dalmaciji (građa za životopis) | 83 |
| Skladbe Antuna Dobronića (kronološki pregled) | 115 |

*Fotografija na koricama: Antun Dobronić u vrijeme studija u Pragu
(Foto F. Novak, Praha-Žižkov)*

DAROVATELJI

MINISTARSTVO KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE
PRIVREDNA BANKA ZAGREB
ŽUPANIJA SPLITSKO-DALMATINSKA
OPĆINA JELSA
TURISTIČKA ZAJEDNICA OPĆINE JELSA
HVARSKI VODOVOD - JELSA
HVARSKE VINARIJE - STARI GRAD
POGLAVARSTVO GRADA SPLITA
KRUNO PERONJA, ŽUPAN SPLITSKO-DALMATINSKI

ZBORNIK RADOVA O ANTUNU DOBRONIĆU

MATIČICA HRVATSKE JELSA

